

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

MARTOS GÁBOR

HOGYAN LEHET CSOMÓT KERESNI A CÁPÁN?,
AVAGY A MŰKERESKEDELEM, MINT ÉRTÉKKÉPZŐ

Filozófiatudományi Doktori Iskola

A Doktori Iskola vezetője: Kelemen János CMHAS.

Esztétika program

A program vezetője: Radnóti Sándor DSc.

A bizottság tagjai:

Bacsó Béla DSc. elnök

Papp Zoltán PhD. titkár

György Péter PhD. belső opponens

Szoboszlai János PhD. (Képzőművészeti Egyetem) külső opponens

Ébli Gábor PhD. (MOME) külső tag

Somlyó Bálint PhD. póttag

Szécsényi Endre PhD. póttag

Témavezető: Radnóti Sándor DSc.

Budapest, 2011

- Hogyan kell csomót keresni a kákán?
- Olcsón kell venni és drágán eladni!

Tartalomjegyzék

| | |
|---|-----|
| I. A világ legdrágább cápája, avagy a művészet és a műkereskedelem sajátos viszonya | 5. |
| II. A szépségtől a drágaságig, avagy a műtárgyak modern kori „metamorfózisa” | 9. |
| III. A galériáktól az árverésekig és vissza, avagy miről szól és – főleg – miről nem szól ez a dolgozat | 16. |
| III.1. Az árverések piacorientáló szerepe | 16. |
| III.2. Az árverésekkel kapcsolatban felmerülő bizonytalansági kérdések | 23. |
| III.3. Az árveréseken felmerülő bizonytalansági kérdések | 25. |
| IV. Muszájból vagy örömből?, avagy az árverések fajtái és jellemzői | 30. |
| V. A feleségektől a műkincsekig, avagy az árverések rövid története | 34. |
| V.1. A világ árveréseinek története | 34. |
| V.1.1. A kezdetektől a római birodalom bukásáig | 34. |
| V.1.2. A középkortól a 20. századig | 36. |
| V.1.3. A nagy árverezőházak | 39. |
| V.1.3.1. A Sotheby’s | 40. |
| V.1.3.2. A Christie’s | 43. |
| V.1.3.3. Botrányok és megújulás | 46. |
| V.1.3.4. Válság és kilábalás | 48. |
| V.1.4. A többiek | 53. |
| V.2. A magyarországi árverések története | 56. |
| V.2.1. A kezdetektől a rendszerváltásig | 56. |
| V.2.2. A rendszerváltástól napjainkig | 64. |
| VI. Mi mennyi?, avagy mitől értékes egy „értékes” festmény | 67. |
| VI.1. „Pénz-művek” | 71. |
| VI.2. A szerző és a proveniencia érték meghatározó szerepe | 73. |
| VI.3. Különleges alkotók „értéke” | 79. |
| VI.4. A hely szelleme | 81. |
| VII. Miért annyi?, avagy hogyan alakítja a műkereskedelem maga is a művek árát | 85. |
| VII.1. Klasszikus műkereskedői „mesterfogások” | 87. |
| VII.2. Az árak emelkedésének öngerjesztő hatása | 91. |
| VII.2.1. A világhír hatása az árra | 93. |
| VII.2.2. Az ár hatása a világhírrre | 96. |

| | |
|--|------|
| VII.3. A kereslet hatása az árakra a műtárgypiacon | 98. |
| VII.4. A kereslet „élénkítésének” fortélyai | 102. |
| VIII. Megéri-e vagy sem?, avagy a műtárgy, mint befektetés | 109. |
| VIII.1. Megtérülés-számítások | 115. |
| VIII.2. Képek aranyáron | 119. |
| VIII.3. Felfelé mozgó árak... | 121. |
| VIII.3.1. ... Magyarországon | 121. |
| VIII.3.2. ... a nemzetközi piacon | 124. |
| VIII.4. Befektetési alapok | 133. |
| VIII.5. Lefelé mozgó árak | 135. |
| IX. A világ legdrágább cápájától a világ legdrágább koponyájáig, avagy hogyan tovább...? | 139. |
| X. Függelék | 144. |
| X.1. A világon 30 millió dollárnál magasabb áron elkelt műtárgyak | 145. |
| X.2. A magyarországi árveréseken 30 millió forintnál drágábban elkelt műtárgyak | 154. |
| X.3. A külföldön legmagasabb áron leütött magyar műalkotások | 162. |
| X.4. Néhány egyéb, Magyarországon árverésen legmagasabb áron leütött műtárgy | 163. |
| X.5. Néhány magyar festő legmagasabb leütési árának alakulása az elmúlt húsz év során | 164. |
| XI. Jegyzetek | 165. |
| XII. Irodalomjegyzék | 178. |
| XIII. Köszönetnyilvánítás | 185. |

I. A világ legdrágább cápája,
avagy a művészet és a műkereskedelem sajátos viszonya

„A jó üzlet a legnagyobb művészet.”
(Andy Warhol)

1991-ben néhány ausztrál halász valahol a kontinens partjai mentén kifog az óceánból egy négy és fél méteres tigriscápát (*Galeocerdo cuvier*). Hogy amúgy, más esetben mennyiért tudnának túladni a zsákmányon, azt nem tudjuk, de ezúttal jó vevőjük van: egy akkor huszonhat éves brit képzőművész, bizonyos Damien Hirst – jegyezzük meg az összeget – 6000 angol fontot fizet nekik érte. (És már itt érdemes rögtön hozzátenni: a vásárlást – illetve tulajdonképpen az egész ezzel az üzlettel kezdetét vevő művészi projektet – egy Charles Saatchi nevű londoni galériás finanszírozza.)

Hirst a néhai félelmetes tengeri ragadozónak épít egy megfelelő méretű, fémvázas üvegakváriumot, feltölti azt 224 gallon (kicsivel több mint ezer liter) ötszázalékos formaldehid-oldattal, behelyezi a döglött halat, az egésznek azt a címet adja, hogy *The physical impossibility of death in the mind of someone living* (A halál fizikai lehetetlensége egy élő tudatában) – és ezzel a pár húzással a cápa máris műalkotássá lényegült át. Ráadásul nem is akármilyenre, már legalábbis ami az árát illeti: Saatchi ugyanis azonnal 50.000 fontért vásárolja meg Hirsttől a nem mindennapi művet.

Persze a London egyik legjelentősebb galériáját vezető műkereskedő-műgyűjtő pontosan tudja, hogy miért is ad ki ennyi pénzt: szűk másfél évtizeddel később, 2004 végén (a világ egy másik legjelentősebb műkereskedője, Larry Gagosian New York-i galériás közvetítésével) ugyanis fontban számolva már nem kevesebb, mint kereken 6,25 millióért, egészen konkrétan 12 millió dollárért (akkori napi árfolyamon számolva majdnem 2,2 milliárd forint) adja tovább Hirst alkotását egy amerikai műgyűjtőnek (egyek hírek szerint Steven Cohennek; róla is többször fogunk még hallani ebben az írásban). Vagyis a cápa csak műalkotásként százhuszonötszörös (az ausztrál halászoknak Hirst által kifizetett összeghez képest pedig több mint ezerszeres) áremelkedést ért el, s ezzel a vétel és az eladás között eltelt tizennégy év alatt évi 41,6 százalékos nyereséget hozott Saatchinak.

A nem mindennapi üzlet persze a művésznak sem akármilyen sikert jelentett: Hirst a cápa értéknövekedésével nemcsak egycsapásra alaposan túlszárnyalta saját ko-

rábbi eladási rekordjait (hiszen egy évvel korábban Saatchi már áruba bocsátott több más Hirst-művet is a gyűjteményéből, ám akkor még a tucatnyi alkotásért is összesen „mindössze” 7,8 millió fontot kasszírozott; egy formaldehidben úszó disznóért például „alig” 1,5 milliót), de ráadásul azonnal a második helyre ugrott az élő művészek eladási toplistáján; ennél a 12 millió dollárnál többet addig csak az 1930-ban született Jasper Johns amerikai festő *False start* (Hamis kezdet) című művéért fizettek, amely 1988 novemberében a Sotheby's New York-i árverésen 17,05 millió dollárért kelt el. S ez a második hely persze azonnal további (anyagi) sikereket is generált az alkotónak: 2006 májusában a Christie's New York-i árverésén *Hirst Away From the Flock* (Távolabb a nyájtól) című 1995-ös munkájáért, amely nem más, mint ezúttal egy bárány a formaldehides üvegtartályban, már 3,376 millió dollár volt az aukciókon mindaddig a szerző által elért legmagasabb leütési ár.

A fenti történetnek (már persze a szegény cápát leszámítva) két főszereplője van.

Az első természetesen maga a művész. Az 1965-ben Bristolban született Damien Hirst tizenhat évesen, Francis Bacon (1909–1992) brit festőművész – szerinte művészileg úgymint utolérhetetlen – képeit meglátva tett le arról, hogy ő maga is festészettel foglalkozzon; ennek ellenére 1986 és 1989 között mégis a University of London Goldsmiths College-ának hallgatója lett, igaz, azé az egyetlen brit művészeti főiskoláé, ahol nem szakok szerinti felosztásban képezik a diákokat, hanem azok kedvük szerint próbálkozhatnak valamennyi műfajban.

A fiatal alkotóra 1988 őszén figyelt fel a modern művészet iránt érdeklődő (bár akkor még elsősorban csak az angol) közönség: ekkor szervezte meg ugyanis Hirst a londoni dokkok egyik üresen álló raktárépületében a maga, valamint kor- és évfolyamtársai – többek között Fiona Banner, a Chapman-fivérek, Jake és Dinos, Christine Borland, Tacita Dean, Tracy Emin, Douglas Gordon, Marcus Harvey, Sarah Lucas, Chris Ofili, Mark Wallinger, Rache Whiteread – műveiből azt a *Freeze* című kiállítást, amely útjára bocsátotta a később *Young British Artists* (Fiatal Brit Művészek, vagy ahogy aztán – bár különböző nagybetűs-kisbetűs írásmóddal – mindenhol használták: az YBA) néven ismertté lett művészcsoporthoz tagjait. (A kiállítást természetesen a mindig új tehetségek után kutakodó Saatchi is látta.) Ebből a csoportból szárnyalt aztán a legmagasabbra maga Hirst, aki sok más sikere mellett 1995-ben elnyerte a brit kortárs képzőművészet legnagyobb rangot jelentő elismerését, a Turner-díjat is – *nota bene*: éppen a formaldehidben úszó cápájával.

Pedig a fiatal művész munkássága a nagyközönség körében azért nem mindig aratott ennyire osztatlan elismerést. Filozofikus címmel ellátott cápája például tökéletesen illeszkedett akkori alkotótevékenységébe: Hirst azokban az években többek kö-

zött tehenet, borjút, disznót, bárányt is „szoborított” hasonló módon, tehát egyszerűen formaldehidbe áztatva, hol egészben, hol félbevágva, hol pedig akár – több egymás mellé állított akváriumba helyezve a darabokat – „szeletben” tartósítva az állatok tete-meit (az átlagközönség reakcióit lehet képzelni).

Itt és most azonban nem Hirst művészete a téma – hanem a sikere. Merthogy sikere az volt (és persze azóta is van); művészi- és médiásikere, és mindezek nyomán persze nem akármilyen anyagi is. Olyannyira, hogy a művész 1997-ben már azt is megengedheti magának, hogy saját bárt nyisson Londonban, a Pharmacyt, amelynek minden egyes berendezési tárgyát maga tervezte. A megnyitón Hirst olyan partit adott, amelyet állítólag művészkörökben London-szerte azóta is az évtized bulijaként emlegetnek – ám a Pharmacy ennek ellenére nem volt hosszú életű: pár hónapos működés után (miközben persze szinte minden valamit is magára adó sztár fontosnak érezte, hogy megforduljon itt) Hirst becsukta a boltot. Pár évvel később, 2004 októberében viszont a berendezés minden egyes darabját elárvereztette: az időközben kellően „legendássá” lett („kult”-tárgyakat a Sotheby’s vitte kalapács alá (ez volt az első eset, hogy a világ egyik vezető aukciósháza egy teljes árverését kizárólag egyetlen élő művész alkotásainak szentelte!), s az összeállítások összege az eredeti becsült érték jóval több mint háromszorosát, 11 millió fontot ért el. Két martinis-pohárért például, amelyeket előzetesen csupán 50-70 fontra taksáltak, 4800 fontot adott meg valaki (vagyis a felső becsértéknek is a 68,5-szeresét), két bárshék a 400-600 fontos becsült ár helyett (48-32-szeres áremelkedést produkálva) 19.200 fontért került új tulajdonoshoz, de még két egyszerű piros tojástartóért is 720 fontot fizetett ki egy „szerencsés” vásárló...

Ebben a nem akármilyen (művészi és anyagi) sikerben azonban már a történet másik főszereplőjének, Charles Saatchinak is nem kis része van. Az 1943-ban Bagdadban született, iskoláit azonban már Londonban végző, s huszonhét évesen ugyanott (később lorddá is ütött) bátyjával, Maurice-szal együtt reklámügynökséget alapító Saatchi hamarosan a világ három legjelentősebb reklámcége közé verekszi fel a vállalkozást. 1979-ben ő készíti azt a ma már legendásnak számító választási plakátot a munkaközvetítő-iroda előtt sorban álló munkanélküliek fényképével és rajta a kétféleképpen is értelmezhető Labour isn’t working (A munkás nem dolgozik – A Munkáspárt nem működik) felirattal, amelynek sokak szerint a nevezett párt bukását, a konzervatív Margaret Thatcher pedig első kormányfői győzelmét köszönhette.

De a reklám Saatchi tevékenységének csak az egyik oldala: a magát (részben ezzel a politikai sikerrel is) a világsajtó szerint az egyik legnagyobb reklámguruvá, s ezzel együtt persze szép folyamatosan előbb csak többszörös milliommossá, majd lassan milliárdossá tevő férfi ebben az időben már a világ egyik legjelentősebb műgyűjtő-

nek is számít. Előfordul például, hogy csak úgy ebédidőben beugrik egy galériába, és megveszi az ott kiállító, még abszolút „nevenincs” művész összes képét; persze – nem véletlenül reklámszakember – tesz róla, hogy a sajtó megírja az esetet, mire a kollekciónak egy csapásra az előző napi (vétel)árának a többszörösét éri. 1985-ben aztán Saatchi végképp átnyergel a műkereskedelemre, s első feleségével, aki vásárlásaiban is mindvégig társa volt, egy volt londoni festékgyárban, 2780 négyzetméteren megnyitja első galériáját. És bár 1990-ben elválnak, és a vagyonmegosztás miatt el kell adják gyűjteményük egy jelentős részét – többek között Andy Warhol, Cy Twombly, Richard Serra, Bruce Nauman, Donald Judd, Carl Andre, Sol LeWitt, Alex Katz, Jeff Koons, Philip Gaston munkáit –, 1992-től Saatchi már megint javában vásárol; ahogy a New York Times írja róla: ő „Anglia legaktívabb műgyűjtője I. Károly király óta”, s az ezredfordulóra szakértők szerint már mintegy két és félezer darabos a gyűjteménye. Ekkor kezdi el felfuttatni a – persze jórészt éppen az ő vásárlásai révén is egyre ismertebbé váló – YBA-tagok, köztük mindenekelőtt Damien Hirst műveit (akinek cápáját is Saatchi 1997-es első YBA-kiállításán lehetett először nyilvánosan látni; látta is háromszázezer ember csak Angliában, majd Berlinben és New Yorkban is.). S az eredmény, mint láttuk, nem is maradt el.

Hirst és Saatchi, Saatchi és Hirst; művész és galerista, műgyűjtő és művész. Műalkotások, árverések, árak, pénzek. Nagyon nagy pénzek – egy olyan piacon, ahol szinte bármi megtörténhet; ráadásul úgy, hogy sokszor látszólag nincs is értelmes magyarázat a történésekre.

Az alábbiakban ennek a piacnak a – kívülálló számára bizony sokszor akár rejtélyesnek is tűnő – tényei között próbálunk meg egy kicsit eligazodni.

(Egy fontos megjegyzés: a dolgozatban szereplő műtárgypiaci adatok lezárásának határideje 2011. április 1., az ezután történt változások már nem kerültek bele a szövegbe!)

II. A szépségtől a drágaságig, avagy a műtárgyak modern kori „metamorfózisa”

„Én csak kétféle képet ismerek: eladottat, és el nem adottat.
S legjobban szeretem azokat a képeket,
amelyek el vannak adva. Ez az én esztétikám.”
(Moritz von Schwindt (1804–1872) osztrák festő)

Kezdetben volt a műtárgy; és a műtárgy szép volt, és az emberek a műtárgyat a szépsége miatt szerették.

Persze a műtárgynak akkor, amikor még „csak” szép volt, is volt már „értéke”: megrendelték, kifizették (ne feledjük: az is a fizetség egyik módja lehetett, ha az alkotó – akár például udvari festőként – hónapokig, évekig élvezhette a megrendelő vendéglátását), adták-vették, csereberélték, ajándékozták, hagyatékozták, örökölték. Számon tartották a különböző inventáriumokban ugyanúgy, mint az ezüst asztalneműt, a drágakövekkel kivarrott díszruhákat, a családi ékszereket, vagyis a valódi anyagi javakat. Csakhogy eközben a műtárgyaknak az emberek szemében még sokáig mégsem a pénzben kifejezhető értékük volt az elsődleges „értékük”, nem ez volt a megítélésük minden más felett álló fő szempontja, hanem (például) az egyediségük, a megismételhetetlenségük, a különlegességük, a bravúrosságuk – vagy éppen a szépségük.

Ha tehát nagyon sarkosan akarunk fogalmazni, akkor tulajdonképpen akár azt is mondhatjuk, hogy egy műtárgynak nagyjából a 19. századig alapvetően csak kétféle irányból kiinduló megítélése volt: egy a „szakma” és egy a „közönség” felől érkező. A „szakmaiba” tartozónak tekinthető (egyébként mind a mai napig) minden olyan ítélet, amely a kollégák, a gyűjtők, a műértők, később a kritikusok, az esztéták, a művészet-filozófusok, még később a művészettörténészek, a muzeológusok, a kiállításrendezők – manapság pedig a kurátorok – felől közelít meg bármilyen műtárgyat, művészi alkotást. Ebbe a sorba az idők folyamán aztán fokozatosan tagozódtak be – s lettek egyúttal azonnal a „szakmai” megítélésnek maguk is meghatározó résztvevői – olyan intézmények is (természetesen a bennük dolgozó szakértők által), mint a nagy, előbb királyi, egyházi, főúri, később nagypolgári magángyűjtemények, még később a (részben ezekből kialakult) múzeumok, majd a 19. századtól kezdve a galériák, s mára mindezek mellett a nagy nemzetközi művészeti rendezvények, a kiállítások, vásárok,

biennálék. A „másik oldalról” pedig ott állt a műtárgyakkal szemben a közönség, aki eleinte csakis mint (részben kiváltságos) szemlélő találkozhatott a művészi alkotásokkal, később azonban egyfelől egyszerű múzeum-, illetve kiállításlátogatóként, másfelől pedig vásárlóként fejezhette ki a véleményét egy adott művészről, illetve műről. Ebben a „kétpólusú világban” tehát egyfelől a szakma ítélete volt meghatározó egy adott műtárgyról, vagyis hogy az milyen kritikát írt-mondott róla, magasztalta-e vagy leszólta (vagy akár éppen párhuzamosan tette mindkettőt), illetve hogy beleillesztette-e egy gyűjteménybe, megszerezte-e egy múzeum számára, beválogatta-e egy kiállításba, kiakasztotta-e egy galériába, szerepeltette-e egy biennálén, vagy sem; másfelől a mindennapi közönségé, amelynek tagjai vagy hosszú sorokban tódultak az adott művet egy-egy kiállításon, vagy múzeumban megtekinteni (és aztán ott vagy ájultan lelkendeztek, vagy éppen hangosan háborogtak a látottakon; vagy akár éppen párhuzamosan tették mindkettőt), vagy esetleg feléje sem néztek, illetve másfelől azzal nyilvánítottak róla a szó szoros értelmében kézzelfogható véleményt, hogy hajlandók voltak-e pénzt adni érte, vagy sem; csakhogy ekkor még ebben az esetben sem a pénz mennyisége játszotta a főszerepet, hanem maga a vásárlás, a megszerzés ténye.

Ez a „kétpólusú” megítélés hosszú évszázadokon át kiválóan „pozicionálta” az egyes műveknek (és az azokat alkotó művészeknek) a világban elfoglalt helyét, egészen addig, amíg egyszer csak be nem lépett közéjük egy harmadik, teljesen másfajta „művészeti értékmérő”: a műtárgypiac pénze. Ami ekkor már nem (vagy nem csak) a művekért alkalmanként korábban is kifizetett egyszerű, hétköznapi vételár, hanem a műkereskedelem által lassan az egyetlen igazi „értékmérőnek” elfogadott, a nagyközönség részéről pedig emellett még egyenesen szinte „fetisizált” (rendszerint természetesen nagyon nagy) pénz, ami szépen lassan átvette a művészetet kanonizáló összes korábbi szerepet a „szakmától” és a „közönségtől” (ha másutt nem is, de a médiában mindenképpen).

És hogy mindez mikor is kezdődött? Pontosan ki tudja. Mindenesetre Johan Huizinga (1872–1945) holland kultúrtörténész azt írja már a németalföldi aranykorak nevezett 17. századról, hogy ott, miközben „jó festményekre lehetett bukanni a rotterdami vásári bódékban csakúgy, mint a paraszti otthonokban. Teleaggatták velük a házakat. Nem volt olyan cipőfoltozó, mondja az egyik angol utazó, akinek ne lettek volna festményei”, már volt olyan kortárs, aki úgy gondolta, hogy a derék hollandusok bizony nem annyira csak a szépségük miatt, hanem inkább „befektetésképpen vásárolnak festményeket.” [1]

Az igazi változás azonban talán 1830-ban következett be, amikor egy bizonyos Jean-Marie-Fortuné Durand (1800–1865) nevű párizsi papírkereskedő, aki nem sokkal

ezt megelőzően kezdett el a boltjában festékeket és rajzszerkeket is árusítani, amelyekért sok művész-vevője, nem lévén pénzüik, képekkel fizetett, úgy döntött, hogy a felhalmozódott anyagból képereskedést is nyit; „alighanem ő volt az első, aki a képek eladását, a mai értelemben vett műkereskedést olyan speciális üzletkörnek tekintette, amely kereskedői vállalkozás alapja lehet” [2]. És hogy Durand úr (akinek a galériája egyébként egészen 1975-ig működött) 1830-ban nem számított rosszul, azt jelzi, hogy Párizsban 1850-ben már 67 műkereskedelmi galéria működik, 1930-ban pedig már mintegy kétszáz, amelyeknek csaknem a felét az azt megelőző húsz évben nyitották meg.

Vagy Millet Angelus című képének fantasztikus ár-robbanása hozta volna a fordulatot? Erre engedhet talán utalni, hogy amikor Rippl-Rónai József a Nyugatban Degas-ról szóló emlékeit osztja meg az olvasókkal [3], az egyik történet leírása után – amely történet elsősorban már szintén csakis a pénzről szól: „A háború küszöbén egy nagy árverést rendezett egy híres képgyűjtő Párizsban. Egy, általa 500 frankon vásárolt balerinás pasztelljét Degasnak 450.000 frankig verték föl” – azonnal azt teszi hozzá: „Ezt az esetet alig van ember – éppen úgy, mint Millet Angelus esetét –, aki nem ismerné”.

És hogy mi is ez a „közismert” Angelus-eset?

Kezdjük egy kicsit messzebből; de olyan valamivel, ami szintén a történet „ismertségét” mutatja. „Párizsban az a legújabb szenzáció, hogy Chauchard, a Grand Magazins du Louvre megalapítója és tulajdonosa megkapta a becsületrend nagykeresztjét” – számol be a Budapesti Napló 1907. augusztus 13-i számának egyik cikke [4]. A szerző pedig, aki egyébként nem más, mint Ady Endre, arról a bizonyos Alfred Chauchard (1821–1909) nevű úrról beszél, akinek a Louvre megalapítójaként és tulajdonosaként persze nem a híres múzeumhoz, hanem a francia főváros azonos nevű nagyáruházához volt köze. Ezért is hangsúlyozza Ady a továbbiakban, hogy „a kitüntetés Briand közoktatási miniszter és nem a kereskedelmi miniszter előterjesztésére történt. Tehát nem a Louvre Magazins óriási üzleti sikereivel van összefüggésben Chauchard úr rendjele, hanem a híres áruház tulajdonosának a szépművészet körül szerzett érdemeivel. Mert Chauchard úr volt az, aki Millet Angelus-át megvásárolta 800.000 frankon, lepipálva a híres képért tülekedő amerikai kereskedőket.”

És hogy mi ez a történet a képpel, amelyet Ady is felidéz? Jean Francois Millet (1814–1875) francia festő 1859-ben készítette Angelus (Esti harangszó) című képét, amelyet ő maga még életében 1200 frankért adott el. A művész halála után aztán a festmény előbb 70.000 frankért cserélt gazdát, majd egy 1889 júliusi árverésen már 550.000-ért. (Erről a nyilván az akkori „árszinthez” képest kimagasló leütésről Van Gogh is megemlékezik testvérének, Theónak írott egyik levelében [5], mondván: a halott művészek képeinek árai, lám, mennyivel magasabbak az élőkénél; vannak olyan

elméletek is, miszerint ily módon az Angelus sikere is közrejátszhatott Van Gogh öngyilkosságában, hiszen a mindaddig anyagilag teljesen sikertelen művész joggal gondolhatta, hogy halála után az ő összes, Theónál lévő képének is alaposan felszökhet az ára, s így tetteivel megalapozhatja családjá jólétét [6].)

A néhány év alatt tehát igencsak „megdrágult” Angelus 1889-90-ben egy hét várost érintő vándorkiállításon vett részt az Egyesült Államokban és Kanadában, s ottani zajos sikerei nyomán a New York-i Metropolitan Múzeum és a washingtoni Corcoran Galéria is kijelentette, hogy szívesen megvásárolná a művet. Ekkor lépett azonban a színre az eszerint nem akármilyen hazafi – és nem mellesleg ekkor már közismert műgyűjtő – Chauchard úr, mondván: Franciaország nem engedheti meg, hogy híres festőjének ez a nagyszerű műve Amerikába kerüljön, s 1890. november 4-én 750.000 frankért (és nem 800.000-ért, mint Ady eszerint kicsit „túlozva” írta) ő maga vásárolta meg az Angelust. Azonban – folytatja tovább párizsi beszámolóját Ady – „mindjárt a szerencsés vásár után megígérte, hogy halála után a festmény az állam birtokába megy át”. A francia állam pedig, lám, maga sem volt szűkmarkú: legmagasabb rendjelét tűzte Chauchard úr mellé „cserébe” annak nagylelkű gesztusáért. Az Angelus pedig ma a Louvre-ban látható – természetesen nem az áruházban, hanem a múzeumban.

Az esetnek egyébként még egy másfajta, de ugyancsak a művészethez kapcsolódó pénzek szempontból is van jelentősége: „A szakirodalomban gyakran Jean Francois Millet Angelus című művére hivatkozva érzékeltetik az értéknövekedést (lásd pl. Paul Katzenberger: Das Folgerecht in rechtsvergleichender Sicht. GRUR Int. 1973, p. 660- 661): a művész életében 1200 frankért eladott festmény Millet halála után először 70.000, majd 550.000, végül egymillió frankért cserélt gazdát” – írja egy tanulmánya egyik lábjegyzetében Kulcsár Eszter [7], amely tanulmány az úgynevezett követői jog kialakulásáról szól. Ez a jog azt volt hivatva biztosítani, hogy a művész ne csak alkotása első eladásakor kapja meg az éppen akkor kialakult árat, hanem a későbbi további – és általában már sokkal magasabb összegű – újraeladásokból is kapjon bizonyos százalékot; ahogyan Kulcsár magyarázza a folyamatot: „A képzőművészek elsőként a XIX. század második felében, Franciaországban követeltek részesedést műveik értékének növekedéséből. Szegénységük gyakran arra készítette őket, hogy szükségleteiket alig fedező áron adjanak túl műveiken. E művek ára aztán a későbbi eladások során a sokszorosára nőtt. A további értékesítésekből származó haszon a műkereskedők zsebében kötött ki...” Franciaországban végül a II. világháború után vezették be azt az elszámolási rendszert, amely a művészeket – vagy örökösöiket – részesíti a művek újbóli eladásának a profitjából is. A követői jog Magyarországon is létezik; ennek keretében például minden aukciós eladás után a vevő a leütési ár felett annak további öt százalékát kell befizesse az árverezőház kasszájába, ahonnan ők azt a HUNGART

Vizuális Művészek Közös Jogkezelő Társasága Egyesületnek, a képzőművészeti szerzői jogok kezelőjének utalják tovább, s az így befolyt összegeket aztán ők osztják tovább a művészeknek, vagy azok örökösének. (Ugyanakkor érdemes megjegyezni azt is, hogy a követési díj intézményét sokat támadják, mondván: vajon a művészek adott esetben majd az esetleges értékvesztés anyagi konzekvenciáinak a vállalásából is kiveszik a részüket?)

De visszatérve a 19. század végére és a francia fővárosba: hogy – talán nem teljesen függetlenül az Angelus sikerétől sem – az 1800-as évek legvégére mennyire eluralkodott már a párizsi művészeti körökön is ez az újsütetű műkereskedelem- és pénzközpontú „érték-szemlélet”, arra idézzük megint Rippl-Rónait, aki 1887-től maga is Párizsban (s ebből két évig Munkácsy Mihály mellett) dolgozott: „Az bizonyos, hogy ha nem vagyok egy kissé éber, és nem gondolkodok előre, végzetes is lehetett volna rám nézve a jómód látszata, és a képkereskedőkkel való sűrűbb érintkezés, a gazdag amerikai hentesek műszeretete... (...) Kezdetben az ember szeme előtt káprázatos minden. Elég, hogy az egészségtelen áramlat elsodorja az élő halottak közé, amint ez – azokban a 90-es években – nagyon lehetséges volt. Emlékszem világosan, hogy nem csak Munkácsynak volt az a kívánsága, hogy »eladható képeket« kell festeni, hanem abban a művészi körben aszerint volt valaki taksálva, hogy milyen üzletet bonyolítanak le velük a képkereskedők” – idézi fel a festő visszaemlékezéseiben [8]. (Mindenesetre érdekes, hogy pár évvel később, 1906-ban majd éppen Rippl-Rónai lesz az, akinek a nevéhez az első magyarországi művészeti árverés köthető – de erről majd később.)

Tehát a pénz, mint a műalkotás (egyre kizárólagosabb) értékmérője? Bizony, ez mind inkább így látszik lenni. Judith Benhamou-Huet francia műtárgypiaci szakértő például arra a saját maga által feltett kérdésre, hogy „Mi a műalkotás?”, már egyenesen így válaszol: „A piac vezető figurái, de leginkább az aukciósházak prózai meghatározással szolgálnak: minden, ami pénzt hozhat, műalkotásnak minősül. (...) A bizonytalan meghatározásnak egy a célja: sok pénzt keresni rajta.” [9] A magyar Lakner József ugyanezt, bár kissé más megközelítésből, de a lényegét tekintve szinte ugyanígy fogalmazza meg: „Az a műtárgy, amit az adott kor, az adott társadalom annak tart. Mit tart annak? Azt, amit a műkereskedelem forgalmaz.” [10] Sőt, Hans Belting véleménye szerint ma már ebben a folyamatban nemcsak a műkereskedelem, hanem a művészetekkel foglalkozó olyan más, hagyományosan „szent” intézmények is részt vesznek, mint például a múzeumok: „Amióta kultúránk ugyanolyan készségesen kötelezi el magát mind a muzealizálás, mind a marketing elve mellett, azóta a múzeum sem csupán a kultúrához kapcsolódik – amiként a művészeti vásár sem csupán a piachoz

köthető. A múzeumban megszentelődik az az áru, amellyel aztán a művészeti vásáron kereskednek. (...) A műalkotások ára kulturális rangjuk cégére is – nemegyszer megnehezítve egy-egy mű megvásárlását ugyanazon múzeum számára, amely megelőző kiállításpolitikája révén akaratlanul is felszórította az árat. Az árak természetesen a piac törvényei szerint alakulnak és ezért könnyen keltik azt a benyomást, hogy a művészet pusztá áruvá silányul, amellyel a pénzüket befektetni szándékozók spekulálhatnak. A magas árak, amelyeket olykor még élő művészek alkotásai is elérhetnek, azonban más megvilágításban is szemlélhetők. Ezek a művészet ama régi mítoszának szemléletes szimbólumai, amely napjainkban már csak az árakban fejeződhet ki; sőt az árak fokozatosan magukra veszik azt az aurát is, amelyet a művészet egyre inkább elveszít. Az árak ámulatot keltenek – pedig ez tulajdonképpen a művészet feladata lenne, amelyet maga, a saját eszközeivel, már nem tud teljesíteni. Ily módon az árak hozzájárulnak a művészet kívánatos reinitizálásához...” [11]

A fenti szemléletbeli változást Judith Benhamou-Huet Andy Warhol személyéhez köti: „Andy Warhol forradalmi változást hozott a művészeti értékek felfogásában. Ő a művészet legfőbb mércéjének a pénzt tartotta, melyet az emberek egy alkotásért hajlandók voltak fizetni.” [12], majd így folytatja: „Jean Baudrillard francia szociológus szerint Warhol koncepciója azért nagy jelentőségű, mert tökéletesen kifejezi, hogy társadalmunkban nagyobb fontosságot tulajdonítunk a mű értékének, mint magának a műnek: »Warhol ment a legmesszebb, hiszen megsemmisítette a művészeti alkotást és a művészt mint olyant, és jogfosztottá tette az alkotói munkát. E gépies sznobizmus mögött valójában a tárgy, a jelzés, a kép és a látszólagos érték felértékelése áll, melynek napjainkban legszebb példája maga a műtárgypiac. Már rég nem a dolgok valós értékét mutató árról van szó, hanem az érték bálványozásáról, mely a piacon nyilvánul meg, és aminek köszönhetően a műalkotás, mint olyan, megszűnik létezni.«” [13] Ehhez képest a New York-i Museum of Modern Art – „nem megerősített hírek szerint” [14] – maga is 15 millió dollárt (négy milliárd forint) fizetett ki azért, hogy birtokában tudhassa a művész híres Campbell Soup című sorozatát, amelynek darabjain a cég leveskonzerv-dobozának a képe látható... És bár a fentebb leírt folyamatokat Pisoschka Dossi ugyan egy kissé másfelől közelíti, de végül ő is ugyanerre a végkövetkeztetésre jut: mivel „egyetlen más piacon sem uralkodik olyan elemi bizonytalanság az adás-vétel tárgyát képező áru értékét illetően, mint a művészeti piacon (...) életbe lépett (...) a művészeti alkotások megítélésének egy olyan befolyásolási rendszere, amelyet egyre inkább a piaci érdekek határoznak meg” [15] – vagyis ha nagyon lecsupaszítva akarjuk megfogalmazni, akkor a pénz!

Márpedig a műkereskedelmi piacon, a múzeumi, vagy magánvásárlások során, és persze mindenekelőtt az árveréseken – rendre olvashatjuk-hallhatjuk a sajtóban – ma

nagyon nagy pénzek forognak. És ha elfogadjuk Walter Benjaminnak azt az állítását, miszerint „az ár az árut egyenlővé teszi mindazzal, ami megvásárolható ugyanazon az áron”, akkor bizony ha a világ ma árverésen mindeddig legrágábban elkelt műalkotásáért, Pablo Picasso *Nu au plateau sculpteur* (Akt, zöld levelek és szoborportré) című, 1932-ben festett képéért 2010 májusában a Christie’s New York-i aukcióján volt valaki, aki 106.482.500 dollárt (22,7 milliárd forint) adott, akkor az bizony ma „annyit ér”. És ha ez így van, akkor bizony rendre fel fog merülni az a kérdés is, amikor szóba jön mondjuk az idehaza jelenleg legmagasabb áron, 230 millió forintért (a Kieselbach Galéria 2006 decemberi aukcióján) elárverezett festmény, Csontváry Kosztka Tivadar *A szerelmesek találkozása* című műve, hogy ugyan vajon ennyi pénzből mennyi mit is (az éppen aktuális szemlélet és/vagy demagógia szerint autópályát, lélegeztetőkészüléket, iskolatejet, nyugdíjemelést stb. stb.) lehetne venni, csinálni, elérni.

Persze ez sem új keletű vélekedés; Mikszáth Kálmán már 1901-ben arról írt, hogy „Gyakran van szó társaságokban a képek túlságos áráról. Azt mondják, abnormis, hogy egy nagy piktör többet kapjon egy képért, mint amennyit egy nagy államférfi, egy lángeszű bíró (vagy akármiféle) egy egész életen át szerezhethet működésével. No én ezt nem irigylem a festőművészeketől, de bizonyos kifogásaim és kételyeim nekem is vannak. Az például az én fejembe se fér, hogy egy szép major egy szép erdővel, a háta mögött egy kis réttel, néhány gyönyörű fával többbe kerüljön és többet érjen egy képre festve, mintha örökáron megveszem természetben. Ez kétségkívül bolondság. De (teszi hozzá mindjárt a köztudomásúan okosnak is tartott nagy író – M.G.) miért volna a bolondság egy kisebb bázis, mint az okosság? Mivel hogy ez is, az is megvan az emberekben. Éppen olyan jól lehet építeni az egyikre, mint a másikra....” [16]

Lássuk tehát a továbbiakban, hogy hogyan is épít a műkereskedelem erre a „bolondságra”...

III. A galériáktól az árverésekig és vissza, avagy miről szól és – főleg – miről nem szól ez a dolgozat

„Az aukció a legtranszparensabb piactér”
(Ludman Lajos műgyűjtő)

III.1. Az árverések piacorientáló szerepe

Amióta az ember „művészetet csinál”, vagyis számtalan különböző olyan dolgot hoz létre, „amelynek (George Kubler szerint – M.G.) nem a használhatóság, a technikai és racionális megoldás a fő jellemzője, amelyet kevésbé értelmünkkel használunk, mint inkább közvetlenül hat érzelmeinkre, s érzékenységünket változtatja meg, amely kiegészítő – azaz szimbolikus és nem valóban létező jelentésre vonatkozó – jelek egész sorát bocsátja ki” [17], azóta ezeket a tárgyakat egymás között időről időre át is ruházza: előbb elcseréli a nálánál ügyesebb vadással némi mamuthúsrá, később pénzt ad érte az alkotónak, vagy netán valaki másnak, aki az adott tárgyat éppen áruba bocsátja. Márpedig amikor az ember így tesz, vagyis amikor bármilyen módon műtárgyakat ad-vesz-cserél, akkor valójában máris „műkereskedik”.

A műkereskedésnek persze, mint ez a fenti példából is kitetszik, számtalan formája lehet: „műtárgyat” – a festménytől a könyvig, a szobortól a metszetig, a szőttestől a régi automobilig, a nyomtatott plakáttól az ékszerig, a fotótól a katonai kitüntetésekig és még ki tudja, mitől miig – lehet csereberélni, netán egy műteremben az alkotótól, egy galériában a képkereskedőtől, egy ócskapiacon a handlétől, vagy éppen egy aukción az árverőház közvetítésével megvásárolni. Ezeknek a módoknak valamennyi formája része a műkereskedelemnek, ám közöttük mégis óriási különbségek vannak; olyan különbségek, amelyek számottevően befolyásolják azt, amiről a továbbiakban itt szó fog esni.

Ha ugyanis nagyon leegyszerűsítve nézzük a műkereskedelem fentebb vázolt területeit, akkor két alapvető „formát” különíthetünk el közöttük: a nyilvánosság elől elrejtve történő, illetve a nyílt, a nagyközönség által is megismerhető adásvételeket. És mivel ez a kettősség alapvetően meghatározza, hogy a műkereskedelem melyik területének lehet egyáltalán bármiféle hatása arra, hogy a műtárgyak értékét a közönség körében befolyásolja, a továbbiakban ennek a különbségnek a mentén fogom szétválasztani, hogy miről beszélek, illetve miről nem ebben a dolgozatban.

Tehát.

Nem, vagy csak nagyon ritka esetekben lesz a továbbiakban szó az „elsődleges”, vagy „közvetlen” műkereskedelemtől, vagyis azokról a cserékről, vagy adásvételekről, amikor valaki közvetlenül a művésztől, netán egyik gyűjtő a másiktól, egy múzeum az alkotótól, vagy egy gyűjtőtől, esetleg éppen egy gyűjtő egy múzeumtól szerez meg egy műalkotást; ezeknek az üzleteknek a legnagyobb része ugyanis nem nyilvánosan zajlik, a benne szereplő műtárgynak az adott pillanatban a vételárban realizált értéke nem válik ismertté, így értelemszerűen nem is lehet hatással a műkereskedelemben zajló folyamatokra. Az a „hoci-nesze” típusú adásvétel például, amelynek során David Geffen amerikai műgyűjtő 1994-ben Doris Ammann svájci műkereskedő közvetítésével – egyes hírek szerint [18] a bécsi repülőtéren – elcserélt egy, a tulajdonában lévő 16. századi festett perzsa kéziratot a teheráni múzeummal egy annak a birtokában volt Willem de Kooning-festményre, aligha befolyásolta azt, hogy ugyanezt a képet bő tíz évvel később, 2006 novemberében már az akkori második legmagasabb műtárgyáron, 137,5 millió dollárért adhatta tovább egy másik amerikai műgyűjtőnek, Steven Cohennek.

Pedig a különböző becslések alapján az is tudható, hogy a világ műkereskedelmének a nagyobbik része magánüzletekben zajlik. Harry Bellett például, amikor azt írja, hogy a New Yorkiak különböző aukciókon „1999 novemberében három nap leforgása alatt 74,5 millió dollárt (68,7 millió eurót, azaz 17,175 milliárd forintot) költöttek a kortárs művészetre”, vagy hogy „2001 májusában az impresszionista, modern és kortárs művek eladásából két hét alatt együttvéve csaknem 550 millió dollár folyt be a Sotheby’shez, a Christie’shez és a Phillipshez”, azonnal azt is hozzáteszi, hogy „és ezek még csak a nyilvános eladások. A magánügyletek értékét az említett nagyságrend ötszöröse-tízszerese között becsülik.” [19] Egy 2005-ös adat szerint „Európában nyolc-milliárd euró, míg az Egyesült Államokban 10-17 milliárd dollár az aukciósházak és galériák éves forgalma. Szakértők szerint azonban ez csak a jéghegy csúcsa. Becslések szerint ezek az összegek a valós éves forgalom legfeljebb húsz százalékát teszik ki, mivel a műtárgyak java nem a nyilvánosság előtti aukciókon cserél gazdát.” [20] Ráadásul ez az arány még akkor is többé-kevésbé igaz volt, amikor pedig az aukciós piacokon az árak éppen az egeket verdesték, vagyis minden pénzügyi mérlegelés látszólag a nagyobb haszonnal kecsegtető „nyilvános” értékesítés felé kellett volna tolja a trendeket: „Az árverésen kívüli eladások értéke az utóbbi években látott aukciós boom ellenére még mindig két-háromszorosan meghaladja a nyilvános értékesítés forgalmát – számítja Arne Glimcher, a PaceWildenstein elnöke. A 20. századi és kortárs képzőművészetre szakosodott tekintélyes New York-i galéria vezetője 25-30 milliárd dollárra becsüli a tavaly (2007-ben – M.G.) lezajlott privát tranzakciók volumenét. Ezzel szemben a Christie’s és a Sotheby’s forgalma nagyjából kilenc milliárdra rúgott; ez természetesen nem azo-

nos a világ aukciós összforgalmával, de mindenképpen meghatározó szeletét jelenti a »tortának«.” [21] Ugyanakkor, ha már ennél az összehasonlításnál tartunk, azt is meg kell jegyezni, hogy ezekben a „privát” üzletekben ma már maguk az amúgy „hivatalos üzletmenetükkel” a nyilvánosságot képviselő aukciósházak is egyre jelentősebb szerepet visznek: „az amerikai Craig-Hallum Capital Group számítása szerint a Sotheby’s 2007 során 668 millió dollár értékben ütött nyélbe privát üzleteket” [22], míg a cégnek egy 2009-ben kiadott reklámlevele szerint, bár elsődleges kereskedelmi formájuk továbbra is az árverések rendezése marad, az egyre növekvő fontosságú privát üzletek az elmúlt három évben 1,48 milliárd dollárt hoztak a cégnek [23].

Ami pedig a hazai helyzetet illeti, arról egy jelentős magyar műgyűjtő úgy vélekedik, hogy „becslések szerint a műtárgypiaci forgalom egytizede az árveréseken, a többi a szabad piacon, azaz a galériákban, a régiségboltokban, a régiségvásárokon, a lakásüzletekben (nem legális kereskedő-gyűjtők forgalmazása), a gyűjtők egymás közti forgalmában, valamint a gyűjtők és privát személyek között zajlik.” [24] Egy másik vélemény alapján „óvatos becslések szerint a hazai műkereskedelem harmadát-negyedét bonyolítják csak az aukciósházak, a rajtuk kívül kötött üzletek viszont – bármely szerző esetében – nagyjából harmadával alacsonyabb árakat mutatnak az aukciós kirakati árakhoz képest” [25]. Hogy ez a – nem is akármekkora – különbség miért van így, arra részben válasz lehet az is, amit egy budapesti galéria vezetője (tulajdonképpen panaszként) a következőképpen fogalmazott meg az árverések „lélektanáról”: „Miközben az emberek az aukciókon szinte gondolkodás nélkül képesek kifizetni több százezer forintot is szinte akármióért, addig egy kortárs alkotásért nemigen mernek kiadni akár csak pár tízezret sem egy galériában” [26].

A „nyilvános” és a „privát” műkereskedelem egymásmellettségét a hazai műkereskedelmi színtér egyik piacvezető aukciósházát (és egyben galériáját) irányító Kieselbach Tamás így kommentálta egy újságcikkben: „A galériás eladás és az aukció két egymás mellett létező forma; nálunk nagyon eltolódott az aukciók felé a piac – mondta a galériás, aki most inkább a privát értékesítés felé indult el. Azt látja, hogy a Christie’s és a Sotheby’s is ezt a formát erősíti most – az aukció lehetővé teszi egy háznak, hogy megismerje a vevőket, de aztán azokat el lehet érni másképp is.” [27] Persze a „másképp” elért vevőkkel kötött (privát) üzletek, mint erre fentebb már utaltam, nem nyilvánosak – „az eladásokról, az árakról nincs nyilvános lista (...) Az aukciók eredményei nyilvánosak, a galériás eladás azonban más szabályok szerint működik – hívta fel a figyelmet Kieselbach Tamás” [28] –, tehát nem tudják jelentősen befolyásolni a műkereskedelem árainak tendenciáit.

Ugyanakkor a fentiekkel kapcsolatban mindenképpen ki kell térjünk egy jelentős változásra a világ műkincspiacán: az elmúlt néhány évben (jellemzően 2006-tól) a

világ nyugati felén ugyanis egyre gyakrabban adnak hírt a magánüzletekben létrejött műkereskedelmi tranzakciókról is; olyannyira, hogy a 2006/2007 fordulóján érvényes műkereskedelmi „toplista” első három helyén például kizárólag olyan műalkotások álltak (és állnak egyébként mind a mai napig; ismét felhívom a figyelmet, hogy a dolgozatban szereplő adatok lezárásának határideje 2011. április 1.), amelyek nem nyilvános aukción kerültek új tulajdonosaikhoz, ám az üzlet ténye mégis nyilvánosságot kapott. (Ez a három kép: Jackson Pollock: No. 5. 1948: 2006 novemberében David Martinez mexikói üzletember 140 millió dollárért vette meg David Geffentől, a közvetítő egyes hírek szerint Tobias Meyer, a Sotheby’s kortárs részlegének a vezetője volt; Willem de Kooning: Woman III.: ugyancsak 2006 novemberében 137,5 millió dollárért Steven Cohen vásárolta meg ugyancsak Geffentől, Larry Gagosian New York-i galerista közvetítésével; Gustav Klimt: Adele Bloch-Bauer I.: 2006 júniusában Ronald S. Lauder 135 millió dollárért szerezte meg a Bloch-Bauer család hagyatékából egy per során Ausztriától a család leszármazottainak visszajuttatott festményt egy olyan zártkörű – öt múzeum és tíz magángyűjtő részvételével, és többek között a Christie’s árverezőház szakértőinek közreműködésével lefolytatott – tárgyalássorozat végén, amely semmiképpen sem tekinthető „árverésnek”, már csak azért sem, mivel a kiszivárgott hírek szerint végül nem a legtöbbet ígérő ajánlattevő nyerte el a kép megvásárlásának a jogát, mivel a képet áruba bocsátó örökös, Adele Bloch-Bauer unokahúga, a Los Angelesben élő, akkor kilencvenéves Maria Altmann ragaszkodott ahhoz, hogy a festmény a nagyközönség számára látható maradjon, s ezt Lauder biztosította, aki a képet az általa működtetett New York-i Neue Galerie-ben helyezte el.)

Ezekben az esetekben persze az is érdekes, hogy az ilyen hírek hol és hogyan látnak napvilágot. Merthogy 2006 tavaszán például a libanoni The Daily Star című lap – és nyomában több internetes hírportál cikke [29] – számolt be egy hasonló tranzakcióról: eszerint egy Anthony Tannouri nevű francia-libanoni műgyűjtő 62 millió dollárért eladta volna Sandro Botticelli Szűz Mária a gyermek Jézussal és Szent Jánossal című festményét a Malajzia Banknak. Ez az ár igencsak kiemelkedő helyet biztosít(ana) Botticellinek a műkereskedelmi toplistán, ám például a www.productionmyarts.com weboldal, amely többé-kevésbé folyamatosan frissítve közli a mindenkori száz legdrágábban eladott festmény „örökranglistáját”, ezt a képet soha nem szerepeltette az összeállításában. Ugyanakkor az adásvételnek a sajtóban megjelent tényét (tudtommal) soha senki nem cáfolta.

Hasonló, a nem nyilvános műkereskedelemben történekről meglehetősen bizonytalanságot tükröző eset Magyarországon is előfordult: egy napilapban megjelent cikkben például a szerző az egyik ismert és jelentős hazai magángaléria egyik vezetőjére hivatkozva azt írta [30], hogy Gyarmathy Tihamér egyik műve 2004-ben egy

részleteiben nem említett üzlet során 32 millió forintért cserélt volna gazdát. Ha ez igaz, akkor ez a kép az akkori magyarországi festményeladási rangsorban igencsak előkelő (tekintve, hogy az eladás pontos hónapját nem ismerjük, nagyjából úgy a harmincadik hely körüli) pozíciót foglalna – foglalt volna – el, miközben abban az időben Gyarmathy képei a nyilvános aukciókon 1,6; 2,4; 3,8 millió forintos árakon cseréltek gazdát. Egy 32 milliós, nagy nyilvánosságot kapó adásvétel – tehát például mindekelőtt egy aukciós leütés – bizonyosan alaposan „felverte” volna a festő képeinek az árát, az egyetlen helyen megjelent (igaz, később úgyszintén soha sehol nem cáfolt) hír azonban kérdés, hogy mennyiben befolyásolhatta a műtárgypiacot. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy Gyarmathyról később is megjelentek hasonló „híresztelések”: eszerint egy hazai gyűjtő – aki már korábban is százmilliós nagyságrendben vásárolt képeket a festőtől egy budapesti galériában – „elvitte a Gyarmathy-életmű két kimagasló festményét, 25-25 millió forintos áron – mesélte e sorok írójának Körmendy Anna egy korábbi beszélgetés során” [31]. A hírt mindenesetre enyhén szólva is érdekesen „árnyalja”, hogy a „sorok írója” mindössze a H-Tommy szignóval „vállalja” az egy bulvárújságban megjelent cikkét... Pedig talán éppen ugyanerről az üzletről beszél máskor-máshol is Körmendi Anna, amikor egy cikkben azt idézik tőle: „Aztán ismét visszajött az úr, és elvitte a Gyarmathy-életmű egyik kimagasló festményét, 25 millióért” [32]. Na most akkor hány képről és mennyi pénzről is van szó? Egyszer 32 millió? Kétszer 25 millió? Egyszer 25 millió? Ezekre a híresztelésekre így tehát aligha lehet biztonsággal hagyatkozni egy adott festő pillanatnyi piaci „értékének” meghatározása során...)

Persze ettől eltekintve ilyen, illetve ehhez hasonló hírek azért időről időre fel-felbukkannak, keringenek a világban. Judith Benhamou-Huet – már idézett – nemzetközi műtárgypiaci szakértő például *A művészet mint üzlet. A műkereskedelem és az aukciók világa* című, franciául eredetileg 2001-ben megjelent könyvében is említ egy ilyen esetet: eszerint „Larry Gagosian New York-i műkereskedő nemrégiben állítólag 40 millió dollárért (10,7 milliárd forintért) adta el egy magánvásárlónak Jasper Johns egyik – az ötvenes években készült – képét. Ez a 40 millió dollár a legtöbb, amit egy még élő művész alkotásáért fizettek” [33]. A fenti idézetben a sok látszólagos tény között a legfontosabb szó azonban alighanem az „állítólag”, ez ugyanis azonnal bizonytalanná teszi magukat az amúgy szépen hangzó állításokat. Vagyis mindaddig, amíg a fenti üzlet, illetve a 40 milliós eladási ár tényét valaki „hivatalosan” is meg nem erősíti, addig én sajnos kénytelen vagyok a 2001-ben érvényes eladási listában Jasper Johns „értékét” az általa addig nyilvános árverésen 1988-ban elért legmagasabb leütési árával, 17,05 millió dollárral „számon tartani”. Az pedig már más kérdés, hogy később aztán Johns alaposan megdöntötte ezt a – de még az „állítólagos” – rekordját is: 2006 októberében, mint ezt

már fentebb említettem, 1959-ben festett False Start (Hamis kezdet) című festményét Kenneth Griffin amerikai műgyűjtő 80 millió dollárért vette meg David Geffentől; és bár ez az adásvétel is egy magánüzlet keretében jött létre, ám erről az amerikai sajtó már részletesen, ha úgy tetszik „bizonyíthatóan” – tehát a mi mostani szempontjaink szerint is figyelembe vehetően – beszámolt (s emiatt ez az ár természetesen szerepel is a www.productionmyarts.com már említett listáján).

A fentiek miatt tehát amiről ebben a dolgozatban a továbbiakban elsősorban szó lesz, azok a nyilvánosságot kapott műkereskedelmi üzletek, ezeken belül is mindenekelőtt a nyilvános, pontosan dokumentált eladási összegekkel dolgozó árverések, hiszen „a piaci folyamatok csak az árverések – mint koncentrált piaci értékesítések – alapján követhetők nyomon” [34]. És ha az idézetben szereplő „csak”-kal nem is érthetünk teljesen egyet (hiszen láttuk: ma már egyre több magánüzlet is nyilvánosságot kap), az igaz, hogy az árveréseken elért árak – és persze az ezekről rendszeresen beszámoló híradások – befolyásolják valóban „koncentráltan” a teljes piacot. (Szép példát mutatott erre a 2008 júniusában megrendezett 39. Art Basel művészeti vásár, ahol a madridi Marlborough Galéria standján Francis Bacon 1970-ben festett triptichonját 80 millió dollárért kínálták – nagyjából annyiért, amennyiért ugyanezen a vásáron tíz évvel korábban még Van Goghot, vagy Picassót lehetett vásárolni –, miután a művésznek egy 1976-os, ugyanígy három képből álló munkájáért pár nappal korábban, a Sotheby’s New York-i, májusi árverésén 86,281 millió dollárt, a korábbi ezt megelőző Bacon-rekordnál – Tanulmány X. Ince pápáról (1962), 2007 május, Sotheby’s, New York – több mint 33,5 millió dollárral többet fizetett ki új tulajdonosa; mint pár nappal később kiderült, Roman Abramovics orosz milliárdos.) És – egy kicsit más megközelítésből nézve ugyanezt a kérdést – bár „igaz, hogy az aukciókon előforduló műtárgyak az összforgalomnak csak egy részét jelentik, ugyanakkor azonban egy megbízható, reprezentatív mintát adnak a teljes műtárgykínálatról, ennek megfelelően a gyűjtői ízlésről és annak alakulásáról is; és ami a legfontosabb, ebben az esetben ezek többé-kevésbé számszerűsíthetők is.” [35] És végül még egy érv az aukciók kiemelkedően fontos szerepe mellett (legalábbis ami ennek az írásnak a szempontjait illeti): „a műalkotások java kerül ide, továbbá az aukciókon az árakat többé-kevésbé a kereslet-kínálat alakítja, ennél fogva (itt; bár persze távolról sem mindig, de erről majd még később – M.G.) érvényesülnek a piaci viszonyok” [36]

Ugyanakkor fontosnak tartom előrebocsájtani azt is, hogy a továbbiakban az árveréseken elért eredményeken belül is teszek még egy további (műfaji) „szűkítést”, ugyanis ezeken belül is – néhány kivételtől eltekintve – elsősorban a festmények piacára fókuszálok. „A kilencvenes évek közepétől a világon (...) felértékelődött a klasz-

szikus képzőművészeti médiumok közül a festészet jelentősége – írja Albert Ádám [37], s rögtön hozzát teszi: – Ebben piaci szempontok is szerepet játszanak, a színes kép kelendőbb áru.” „A festménypiac (...) trendjei jellemzik, sőt meghatározzák a hazai műtárgypiacot” – állítja a már idézett magyar gyűjtő is [38], s állítása alighanem nemcsak a hazai, de az egész világpiacra is igaz. Ráadásul a festmények mennyiségileg is „uralják” ezt a piacot: ami a hazai arányokat illeti, „a műfajok között mára végképp rögzült a festészet és a grafika hegemoniája. Ez a két kategória adja a hazai műkereskedelem összforgalmának nagyjából kétharmadát. A sokszor befektetési céllal vásárolt ékszerek és ezüsttárgyak részesedése tíz százalék körül van, majd az egyéb dísztárgyak – kerámiák, szőnyegek, fegyverek stb. – következnek, megelőzve a ma már szinte pangó bútorpiacot” – írja Kaszás Gábor [39]. (Itt jegyzem meg, hogy a szerző a cikkben külön kiemeli: „Némiképp külön kasztot jelent a könyvek és a papírrégiségek gyűjtőtábor. A műkereskedelem e szegmense az előző évekhez hasonlóan 2007-ben is a festmények után a legnagyobb, majdnem 15 százalékos piaci részesedést ért el. A nagyszámú könyvárverésen – Budapesten és vidéken több mint hetvenet rendeztek tavaly – a néhány ezer forintos szakkönyvektől a többmilliós ritkaságokig szinte minden kalapács alá került.” A könyvpiac azonban ma már valóban „külön szakma”, így azzal én sem foglalkozom ebben az írásban.)

Ráadásul a festmények nemcsak „meghatározzák”, de emellett még kiemelkedően dominálják is a világ – és benne természetesen Magyarország – műtárgypiacát; a lehető legkézzelfoghatóbban bizonyítja ezt, hogy a legmagasabb leütési árak között csak elvétve lehet a festményeken kívül más műtárgyakra is bukkanni: a világ összesített aukciós „toplistáján” például, ahol a legmagasabb (festmény)árak már százmillió dollár felett járnak, a legdrágább bútor, a Badminton Cabinet nevű szekrényremek például „csak” 19.045.250 fontért (kicsivel több, mint 36,5 millió dollár), a legdrágább, csak szöveget tartalmazó nyomtatott könyv, a Canterbury mesék egyik első kiadású, 1477-es, William Caxton által nyomtatott példánya 500.000 fontért (7,6 millió dollár), a legdrágább kézirat, Leonardo úgynevezett Hammer kódexe pedig 30,8 millió dollárért talált vevőre. Ha pedig a hazai piacra tekintünk, a harmincmillió forint feletti leütések mára már csaknem másfélszáz tételt tartalmazó listájában a festmények között mindössze egyetlen más tárgyat találunk, egy 1867-es 3 krajcáros piros tévnyomatos Kőbánya bélyeget levélen, 38 milliós leütéssel, és miközben a legmagasabb magyarországi festmény-leütés 230 milliós volt (Csontváry Kosztká Tivadar: A szerelmesek találkozása című képéért a Kieselbach Galéria 2006 decemberi árverésén fizettek ennyit), addig a legdrágább hazai kézzel írott könyv, a Jura Civilia, azaz a tárnoki városok 15. századi, kézzel írott jogkönyvének ára „mindössze” 22 millió (2003 május, Központi Antikvárium), a legdrágább „szóló” kéziraté 15 millió – Vörösmarty

Mihály Keserű pohár című versének kéziratáért 2000 márciusában a Központi Antikváriumnál adtak ennyit –, a legdrágább ékszeré, egy art deco stílusú, 142 briliánssal és 78 zafírral díszített Cartier melltűé pedig (BÁV, 2004 június) „potom” 10 millió forint.

III.2. Az árverésekkel kapcsolatban felmerülő bizonytalansági kérdések

A továbbiakban tehát maradok mindenekelőtt a festményárveréseknél – csakhogy ezekkel kapcsolatban is felmerül még további nem is egy „probléma”.

Sokszor és sokan vetik fel ugyanis például azt a gyanút, hogy a műtárgypiacon forgó pénzeknek egy része vajon nem pénzmosási céllal érkezik-e erre a területre. Hogy itt és most csak egyetlen ilyen példát említsek, a 2009-es „nyár nagy szenzációja az aukciósházakban (...) a pénzmosás – egy Svájcban megjelent cikk kapcsán, amely az aukciókon lebonyolított illegális pénzügyi tranzakciókra hívta fel a figyelmet. A téma tovább gyűrűzött körkérdés formájában, hogy vajon a világszerte rendezett művészeti aukciók mennyiben adnak lehetőséget a pénz tisztára mosására, és egyáltalán, hogyan is történik ez. Mint kiderült, nagy nyilvános aukciókon előfordulhat, hogy valaki olyan – nem túl értékes – műtárgyat visz árverésre, amelyet aztán a vele való megállapodás alapján egy általa állítólag nem ismert személy az értékének a sokszorosáért szerez meg. A vételár ilyenkor olyan illegális úton szerzett fekete pénz, amelyet a műtárgy tulajdonosa adott át előzetesen a licitnyertes vevőnek. Így a pénzt a leütés ellenértékeként lehet feltüntetni, és ezáltal megtörtént a tisztára mosása.” [40] Nos, én a továbbiakban erről a – természetesen amúgy is gyakorlatilag bizonyíthatatlan – kérdéstről nem kívánok beszélni, azon egyszerű oknál fogva, mivel ezt nem műkereskedelmi, hanem kriminalisztikai, tehát rendőrségi ügynek tekintem. Ugyanilyen megfontolásokból nem beszéllek arról, hogy vajon a műkereskedelemben megforduló művekből mennyi lehet hamis; minden olyan művet, amelyikről – akármilyen szóbeszéd is keringjen róla bármilyen körökben – nem bizonyosodott be minden kétséget kizáróan, hogy nem valódi, és minden „hivatalos” helyen eredetiként szerepeltetnek, én is annak tekintek. Ugyanakkor megjegyzem, hogy a hamis képek problémája érdekes módon ugyancsak az árverések felé irányíthatja az érdeklődésünket, hiszen „az aukciók népszerűsége évről évre (azért is – M. G.) nő, a közönség ugyanis az ott megvásárolható műkincsek eredetiségében bíz meg a legjobban. Az általános vélekedés szerint ott a legkisebb a kockázata annak, hogy hamis műért fizessünk több százezer, esetleg több millió forintot. Ennek ellenkezőjére is volt már példa ugyan a történelemben, de a hírnevüket féltő aukciósházak elvileg nem engedhetnek meg maguknak efféle botrányokat.” [41]

Nem teszek azután különbséget ebben az írásban a „gyűjtők” – mondjuk talán úgy: a maguk „gyönyörűségére”, de mindenképpen valamifajta esztétikai-gyűjtele-

ményépítői szempontok szerint licitálók – és a „befektetők”, tehát a kizárólag pénzügyi megfontolások alapján műtárgyakat vásárlók között, hiszen ezt az elkülönítést sokszor (például egy-egy megbízott útján árverező, de még akár egy személyesen licitáló esetében sem mindig) nem is lehet egyértelműen megtenni. „A gyűjtők tábora nem osztható befektetési céllal vásárló gazdagokra és megszállott szakértőkre, a műértőnek is tehetősnek kell lennie, és a tehetősebbeknek sem árt, ha képzik magukat. Az a szerencsés, ha a szenvedély és a racionalitás találkozik egy személyben – állítja Törő István”, a Virág Judit (volt Mű-Terem) Galéria egyik vezetője egy cikkben, s ugyanott a Múcsarnok igazgatója is kifejti a véleményét a kérdésről: „»Kicsi még a magyar gyűjtői kör, általában az anyagi és erkölcsi érvek egyaránt latba esnek« – mondja Petrányi Zsolt arra célozva, hogy a hazai vásárlókat egyszerre hajtja a gyűjtőszendvedély és az, hogy befektessék pénzüket.” [42] Gereben Katalin, az Equilor Befektetési Zrt. leányvállalataként kifejezetten a műtárgyra szakosodott Equilor Fine Art Kft. ügyvezető igazgatója pedig egy a témában tartott konferencián úgy fogalmazott: a hazai műkincspiacon „nem válik el élesen a kizárólag a szenvedélyüknek hódoló gyűjtők és a hidegfejű befektetők csoportja: a műkincsbefektetés előbb-utóbb mindenkinél, aki belevág, szenvedélyes műgyűjtéssé válik, de egyetlen gyűjtő sem kerülheti el, hogy gyűjteménye idővel befektetésként kezdjen el funkcionálni”. [43]

Sejtéseink persze lehetnek arról, hogy ki éppen mikor miért vásárol; mint ahogyan például – a hazai műkereskedelem egyik nagy forgalmat bonyolító, speciális területére figyelve – dr. Pogány György, az ELTE könyvtártudományi tanszékének tanára is felsorolja egy interjúban, hogy „a könyvaukciókon elsősorban háromféle látogató jelenik meg. Létezik egy nagyon komoly tőkével rendelkező réteg, amely megpróbál létrehozni egy lehetőleg minél impozánsabb kollekción, általában nekik köszönhetjük, hogy a leütési árak több millió forintig kúsznak. A licitálók egy másik rétege nem befektetési céllal jár az árverésekre, ők leginkább egy bizonyos tematikába illő sorozat darabjait gyűjtik össze, az ő esetükben csak igen ritkán beszélhetünk milliós tételekről. A harmadik kategóriába sorolhatjuk az esetenkénti érdeklődőket.” [44] Hasonló megfigyeléseket természetesen más típusú árveréseken is tehetünk. Ami a festményárveréseket illeti, ott a Kieselbach Galéria 2007 tavaszi aukcióján például egy egyetemi hallgató érdekes felmérést végzett: minden egyes leütés mellé feljegyezte a nyertes tárcaszámot is, s az így kapott listából próbált meg különféle következtetéseket levonni a vásárlók „összetételére” nézve [45]. Vizsgálata mindenekelőtt azt mutatta meg, hogy aznap este a Vígszínház „zsúfolásig” megtelt, több mint ezer fő befogadó nézőterén például „mindössze” százhusz aktív licitáló volt (a vételi megbízások tárcaszáma, valamint a telefonos licitálók nevében versengők tárcaszámait mögött persze nyilván az ilyen nyertes licitek esetében elhangzott tárcaszámok említésének

számánál többen „rejtőzhetnek”, ám hogy pontosan hányan, és hogy közülük esetleg ki vásárolt több művet is, azt természetesen nem tudhatjuk). A százhusz licitnyertes közül hatvankilencen egy-egy képet vásároltak, huszonheten viszont háromnál is többet. Az összesítésből az is kiderül, hogy két tárcsa (természetesen a telefonos, illetve a megbízásos vételeken kívül) aznap tizenkét, illetve tizenöt alkotást vásárolt (közülük az egyik – jutalékokkal együtt – csaknem százmillió forintnyi értékben); ezekben az esetekben tehát például talán jó okkal lehet akár viszonteladóra, akár esetleg komoly céges befektetőre gyanakodni – csak éppen biztosat nem tudhatunk; mint ahogy azt is legfeljebb csak megtippelhetjük, hogy aki pedig csak egy vagy két képet vásárolt aznap, az biztosan a „hiányait” pótolni jött gyűjtő lenne. Mindenesetre az aukciók közönségének összetételéről Polgár Árpád árverezőház-vezető egy helyen azt monda: az ő tapasztalatai szerint „a vásárlók fele gyűjtő, a másik fele egyenlő mértékben oszlik meg a kereskedők, a lakberendezők és a befektetők között” [46].

És végül, de nem utolsósorban nem nagyon beszélek ebben a dolgozatban a műtárgypiac, illetve ezen belül az árverések mindenkori „árszintjét” befolyásoló gazdasági hatásokról. Persze jól tudjuk, hogy ilyenek vannak: az olajválságtól az Öbölháborúig, a 2001. szeptember 11-dikei New York-i merénylettől a befektetési piacok időnkénti ingadozásáig, illetve 2008-ban ezeknek a szinte teljes, és a műtárgypiacot is igencsak alaposan „magával rántó” összeomlásáig sokszor és sok minden befolyásolta és befolyásolja a műtárgyak mindenkori árát; ám ezek olyan közgazdasági-pénzügyi megközelítést igényelnének, amilyennel ebben a mostani megközelítésben én nem tudok foglalkozni.

III.3. Az árveréseken felmerülő bizonytalansági kérdések

Ez a dolgozat tehát az árverésekről, mint az egyetlen nyilvános, követhető, dokumentált (tehát bármikor visszakereshető) műkereskedelmi formáról szól, amely éppen a fenti tulajdonságai miatt a leginkább képes befolyásolni, vagy ha úgy tetszik: „képezni” az egyes műtárgyak mindenkori értékét – csak hogy itt is vannak még némi újabb problémák, amelyek szintén nem kis mértékben befolyásolják a továbbiakat.

Például: „előfordul, hogy a sikeresnek tűnő licitet követően mégsem lesz üzletkötés, hiszen licitálni gyakorlatilag minden következmény nélkül lehet. (Hogy ez a talán első hallásra akár hihetetlennek is tetsző állítás mégis mennyire igaz, arra itt és most legyen elég csak az a példa, hogy a Sotheby’s árverezőház 2010 februárjában pert indított két kínai vásárlója ellen, akik többszöri felszólítás ellenére sem fizették ki a cég egyik előző évi hongkongi árverésén nekik leütött műalkotások árát. [47] – M.G.) Jóllehet, az »indított« és »leütött« művek publikált aránya a jobb nevű árveréseken ma már 90 százalékos, vagy afölötti, piaci pletykák szerint a leütött, ám végül át nem

vett (ki nem fizetett) alkotások aránya megközelíti a 60 százalékot is. Erről természetesen nincsenek hivatalos információk, hiszen senkinek sem érdeke, hogy a tömegével bentragadt (majd pedig évek múltán újra felbukkanó) művekről számot adjon” – írja például a hazai árverési helyzetről egy internetes portál egyik cikke [48], de a nemzetközi helyzetről sem sokkal jobb bizonyítványt állít ki Harry Bellet, aki egy név nélkül nyilatkozó francia árverési biztost idéz: „Fiktív eladás, van ilyen. Meg »javított« jegyzőkönyv is. De nem szokás beszélni róla.” [49] Nagy ritkán azonban egyszer-egyszer mégiscsak „kibuknak” az ilyen esetek: „egy (...) árverezőház 2007-ben kerek 100 ezer eurós eladást mondhatott magáénak, de a licit nyertese végül nem fizetett. (Hasonló esetek a német nyelvterületen másutt is előfordulnak...)” – írja például Varga Marina egy, a németországi műkereskedelemtől szóló beszámolójában [50].

Ugyanennek a kérdésnek egy másik oldala az a Magyarországon sokszor felpanaszolt probléma, miszerint a hazai aukciósházák árveréseiken nem közlik az úgynevezett limit-, vagy védőárat, tehát azt az összeget, amely alatt a beadó és a ház megegyezése értelmében az árverező még érvényes licit esetén sem adhatja el a tárgyat. (Az árverések különböző formáiról, az azokon szereplő különféle technikákról és az ezekhez kapcsolódó különféle árakról a következő fejezetben részletesebben szólok.) „Nem titok, hogy az aukción a beadó és a kereskedő megállapodása következtében sokszor úgy születik leütési ár, hogy nem történik vásárlás. Az egyik galériában szinte minden árverésen indul Kassák-kép, de még egyszer sem kaptam követői díjat (panaszolta például egy beszélgetésben az ugyanebből a problémából fakadó azonnali következőt Csaplár Ferenc, a Kassák Múzeum néhai igazgatója – M.G.). A galéria vezetője arra hivatkozik, hogy eddig egyetlen képet sem adott el. Ennek ellenkezőjét nem tudom bizonyítani. Egy másik ház árverésén indult egy korai Kassák-mű. Leütötték, ám valójában nem vitték el. Végül aukción kívül egy osztrák gyűjteménybe került.” [51] „Az európai gyakorlat szerint – folytatja szinte ugyanezt a gondolatot Pátzay Vilma, a nyolcvanas-kilencvenes évek egyik legjelentősebb hazai műkereskedelmi vállalkozásának, a Műgyűjtők Galériájának egykori vezetője [52] – az árverési katalógusok egy-egy műtárgy esetében két árat tüntetnek fel: egy alsó és egy felső becsértéket. Természetesen a tulajdonosnak joga van egyfajta védőárhoz ragaszkodni (vagyis egy olyan összeghez, ami alatt a tárgy nem adható el – M.G.), de ez nem haladhatja meg a felső becsértéket, hanem általában tíz százalékkal alatta marad. A magyar műkereskedelemben sajnos nem honosodott meg ez a forma – itt van egy kikiáltási ár, amely nagyjából a becsértéket jelenti (szerencsés esetben ez a legalacsonyabb eladási ár), a konkurenciaharc következtében azonban sokszor a tulajdonosok olyan irreálisan magas védőárakat kényszerítenek az aukciósházákra, amelyet szinte lehetetlen teljesíteni – így aztán irreális leütési árak születnek –, és az árverezőházakon kívül senki nem ismeri az igazságot.” Márpedig az

igazság ezekben az esetekben eszerint nem ritkán az lehet, hogy tehát bár az aukción megtörténik a leütés, azt mégsem követi adásvétel. (Nyugaton a védőár is nyilvános, vagyis ott pontosan lehet tudni, hogy a licitek során elérték, illetve túllépték-e ezt a limitet, vagy sem; utóbbi esetben nyilvánvalóan nem jött létre üzlet. Ez történt például a Sotheby's 2006. november 15-i New York-i kortárs képzőművészeti árverésén Fehér László Kisfiú című festményével, amelyet a cég előzetesen 40.000-60.000dollar (8,5-12,7 millió forint) közötti értékre becsült, a licit 20.000 dollárról indult érte, el is jutott 29.000-ig, ám mert ez az összeg nem érte el az előzetesen megállapított limitárat, a kép végül visszakerült eredeti tulajdonosához, egy hazai gyűjtőhöz.)

Vannak aztán időnként fel-felbukkanó híresztelések némely aukción úgynevezett „töltelékkepekről” is. Kováts Lajos, az egykori Blitz, a mai Bumbum Galéria tulajdonosa például, amikor a szakmának – időlegesen – hátat fordított, kiadott egy kis (kereskedelmi forgalomba nem került) füzetecskét Aukciós szótár címen; ebben erről a következőket írja: „Olyan festményt jelöl, ami részt vesz ugyan az árverésen, de ténylegesen nem eladó. Csak a színvonal emelése érdekében kérték kölcsön, ezzel »fényezik« az aukciós anyagot. Általában problémamentes marketingfogás. Ritkán azonban megtörténhet, hogy valaki belekapaszkodik (egy ilyen képbe – M.G.), mint buldog a postástáskába. Ilyenkor rekord-közeli árak is szülehetnek. A buldognak mégis meg kell elégednie a Friskies-zel a postástáska helyett. Ugyanis (az ilyen képre – M. G.) hiába licitál, a 4-es metró áráért sem fogja megkapni a tételt soha.” [53] És bár a szöveg kellő „tréfássággal” igyekszik tompítani mondanivalója élet, a továbbiakban a szerző megnevez néhány szerinte ilyen célra „jól” felhasználható magyar festőt, sőt egy, a hazai árverések történéseit figyelemmel kísérők részéről alighanem minden különösebb nehézség nélkül „azonosítható” konkrét képre is utal, mint amelyik szerinte szintén „megtette már, amit lehetett”. Mindezt persze nyilván sem ő (alighanem ezért is kell a tréfával elütött hangnem, illetve a konkrét vádakát nélkülöző sejtetés), sem más nem tudja bizonyítani... Mint ahogyan azt a szintén időről időre fel-felbukkanó kételkedést sem – se pro, se kontra –, hogy vajon a telefonos licitek vonalainak a másik végén minden esetben valódi vásárló ül-e; hiszen természetesen ez sem ellenőrizhető. Vagyis ezekben az – és persze az összes többi fent említett – esetekben az árverések történéseit regisztráló egyet tehet: minden nyilvánosan megtörtént leütést valóságosnak fogad el.

Vannak azonban – ritkán – olyan esetek is, amikor a létre nem jött üzlet ténye kitudódik, megjelenik a sajtóban, és utóbb senki nem cáfolja a pedig az üzleti hírnevet igencsak megtépzáló közlést; ezekben az esetekben természetesen tudomásul veszem az üzlet elmaradásának a tényét.

A Polgár Galéria 1999. május 26-i árverésén például a 634. tételként szerepelt egy Kovács Margit-kerámia, a Szomjúság című, 24 centiméteres, színes mázas terra-

kotta-szobrocška. Kikiáltási ára 75.000 forint volt – a leütési pedig 10 millió! (Ez több mint 133-szoros áremelkedést jelent! Az aukción indított többi Kovács-kerámia reális áron kelt el.) Az esetre természetesen felfigyelt a szaksajtó, s kérdezősködéseik nyomán Polgár Árpád a Műértő újságírójának a következőket mondta el: a tételre „végtelen”, azaz értékhatár nélküli vételi megbízásuk volt, s valaki a teremben ugyancsak „végtelenül” licitált; ez az illető aztán a vételi megbízást adó javára történt tízmilliós leütés után elhagyta a termet. „A ház hivatalos, a sajtó számára is kiadott leütési listáján ugyan a tízmillió forint szerepel (...), de az összeget (és a jutalékot) természetesen a vevő nem fizette ki. Polgár Árpád elmondta, hogy a megbízóval kiegyezett egy, a forgalmi értékhez közeli árban, amely – lapunk más forrásból származó információja szerint – 340 ezer forint volt.” [54]

Még ugyanebben az évben újabb „szenzációs” leütés történt ugyancsak a Polgár Galériában: „Polgár Árpád tavaly (1999 decemberében – M. G.) (...) »megnyerte magának« az év legdrágább képét eladó ház címét. A 120 millió forintos, telefonos licitálónak történő leütést (...) általános hitetlenkedés követte. Polgár úr tavasszal levelet intézett a HUNGART Egyesülethez, amelyben közölte, nem áll módjában kifizetni a követői díjat, mert a licitnyertes nem fizette ki a vételárat” – írta 2000 októberében a Műértő című lapban Berényi Péter [55]. A galerista pert indított az újságíró ellen, ám azt csak két, a történetek szempontjából nem releváns pontban nyerte meg; ennek a két állításnak az esetében a lap helyreigazítást is közölt.

Egy évvel később ismét Polgár Árpáddal foglalkozott a lap; ezúttal éppen az ő „reklamáló” levelére válaszolt benne Berényi: „Polgár Árpád abban is tévedett, hogy az írások az ő személye elleni támadások. Pusztán arról van szó, hogy a műkereskedelem utóbbi éveinek történetében az ő nevéhez fűződtek a legnagyobb botrányok. Számomra az elhíresült Murillo-ügy volt az utolsó csepp a pohárban...” [56]

És hogy mi is volt ez a bizonyos „elhíresült Murillo-ügy”?

Bartolomé Estéban Murillo (1617–1682), a spanyol barokk festészet egyik legnagyobb festője több száz képet festett életében. Száz évvel a halála után már az egyik legkeresettebb művész volt; munkái a világ legjelentősebb múzeumaiban (Louvre, Prado, Ermitázs, Pitti, Alte Pinakothek), illetve magángyűjteményeiben megtalálhatók. A budapesti Szépművészeti Múzeumban öt képét őrzik; ezek 1818 és 1821 között kerültek a gyűjteménybe. A múzeum Murillo-szakértő művészettörténésze ezeken kívül két hazai magángyűjteményben lévő Murillo-képet ismert. Ezek egyike, A bűnbánó Magdolna című, nagyméretű (154 x 94 centiméteres), védett festmény kétszer is szerepelt hazai kiállításokon: először 1968-ban a Szépművészeti Múzeum Murillo és kortársai című tárlatán, majd 1981-ben a Magyar Nemzeti Galéria hazai magángyűjteményekből összeállított válogatásán – és mindkettőn Murillo saját kezű alkotásaként.

Ez a különleges kép került kalapács alá a Polgár Galéria 2000. szeptember 19-i árverésén, a hazai műkereskedelemben szokatlanul magas (ugyanakkor nemzetközi összehasonlításban rendkívül kedvezőnek mondható), 44 millió forintos kikiáltási áron.

A magyarországi aukciós gyakorlatban ritka kép és a magas kikiáltási ár egyaránt felborzolta a kedélyeket és szokatlanul nagy érdeklődést váltott ki a kép iránt. Bár a galéria öt különböző nemzetiségű szakértő 1899-ben kiadott attestjével – eredetigazolásával – támasztotta alá a kép valódiságát (a festmény akkor került egy párizsi aukción a Lähne-család birtokába, akiknek mai leszármazottja kívánta ismét áruba bocsátani a művet), a Szépművészeti Múzeum nyilvántartási osztályának vezetője az árverés előtt kijelentette: a kép nem Murillo saját kezű alkotása, hanem a kölni Wallraf-Richartz Múzeumban őrzött Murillo Magdolna-kép 19. századi másolata.

A sajtó hatalmas port vert a kép és a körülötte dúló háborúság körül; nyilván ennek is volt köszönhető, hogy az árverés napján a szokásosnál is többen voltak a Polgár Galéria árverési termében. Amikor sorra került a 116-os tétel: „Bartolomé Estéban Murillo, A bűnbánó Magdolna, védett, kikiáltási ára 44 millió forint”, rövid feszült csönd után egyetlen tárcsa emelkedett a levegőbe. „44 millió először! Másodszor! Senki többet? Harmadszor!” – és koppant a kalapács.

Már ott, a leütés pillanatában kétféle vélemény fogalmazódott meg a teremben: az egyik szerint az illető nagyon jól járt a képpel, mert az „tutira eredeti”, a másik szerint viszont a licitáló „kamu” vevő volt, valójában a galéria tulajdonosa „magának ütötte le” a képet, hogy azt sugallja: az emberek a felfokozott „balhé” ellenére sem hisznek a múzeum szakemberének, hanem igenis valódinak ismerik el a festményt. Persze ezek csak suttogások voltak, bizonyíthatatlanok, a tény a 44 milliós leütés maradt.

Csakhogy a vevő – a galériás szerint „egy ismert műgyűjtő” – nem fizetett, ehelyett a hírek szerint újabb szakértői véleményeket, eredetvizsgálatokat kért a kép valódiságára. (Erről egyébként később maga Polgár Árpád is beszámol önéletrajzi könyvében [57], ám a „végkifejletről” szemérmesen hallgat.) Végül ugyanis szép csendben – miközben a sajtó már régen újabb szenzációkkal szórakoztatta a nagyközönséget – az üzletből a leütés ellenére sem lett semmi; a kép visszakerült eredeti tulajdonosához, annak a gangos bérházban lévő pesti lakásnak a falára, ahol 1953 óta lógott.

De hát mindezekről a furcsaságokról, mint láthattuk, ezen a piacon (legalábbis nyilvánosan) nem szokás beszélni – ezért aztán a továbbiakban én sem fogok.

IV. Muszájból vagy örömből?, avagy az árverések fajtái és jellemzői

„Az egyetlen barométer,
amely jelzi a festészet értékét,
az árverési csarnok.”

(Pierre Auguste Renoir (1841–1919) francia festő)

„Az a rendszerint hivatalos, nyilvános eljárás, amellyel különféle vagyontárgyakat adnak el a legnagyobb vételárat kínáló vevőknek” – ezt a meghatározást adja a Magyar Értelmező Kéziszótár az „árverés” címszó alatt. És bár magáról a lebonyolítás módjáról a szócikk nem beszél, azt azért alighanem mindenki tudja, hogy egy árveréshez minimum mire van szükség: egy helyszínrre (ami lehet akár valóságos, akár virtuális, vagyis például egy internetes weboldal), egy lebonyolítóra, minimum egy áruba bocsátandó tárgyra, valamint minimum két licitálóra, hogy megvalósulhasson a „legnagyobb vételárat kínáló vevő” kitétel feltétele.

Árverés azonban – persze – többféle is lehet. Az egyik lehetséges megközelítés alapján alapvetően kétfélét kell megkülönböztetnünk: hatóságit és kereskedelmi, nagyon egyszerűen fogalmazva attól függően, hogy a tulajdonos kényszer hatására, vagy önként válik-e meg a tulajdonában lévő tárgytól. (Franciaországban a kétféle árveréstípust két különböző szóval is nevezik meg: az előbbire a judiciaire, az utóbbira a volontaire elnevezést használják.) A hatósági árverések közé – legalábbis a jelenlegi magyarországi szabályozás alapján – a bírósági, vagy adóvégrehajtási eljárás során elrendelt vagyoneértékesítések, a gazdasági társaságok üzletresz-átruházási eljárásai, valamint a közös tulajdon megszüntetésének során végrehajtott árverések tartoznak (és ezekről a továbbiakban egyetlen szót sem ejtünk).

Kereskedelmi árverés viszont minden olyan aukció, amelynek során valaki önként bocsátja áruba a tulajdonában lévő tárgy(ak)at, hogy az(ok)ért az adott pillanatban a lehető legmagasabb árat tudja megkapni. Azok az (elsősorban művészeti) aukciók, amelyekkel a nagyközönség általában az árveréseket azonosítja, természetesen ebbe a csoportba tartoznak. (Zárójelben azonban érdemes lehet megjegyezni, hogy bizonyos esetekben a kétféle, tehát a „hatósági” és a „művészeti” árverés akár „keveredhet” is egymással; nézzük csak meg például Fejér Sándor (1878–1914) Árverés című festmény-

nyét: a képen egy szegényes műteremszoba egyik oldalán egy szemmel láthatóan magába roskadt festő látható, miközben a kép másik felén egy szigorú, kalapácsos férfiú, vélhetőleg maga a végrehajtó, egy asztal mellett ülve bocsátja éppen áruba a művész képeit az összegyűlt érdeklődőknek, akik közül néhányan már boldogan szorítják hónuk alá a – feltehetőleg potom pénzért – megszerzett műveket... Teljesen nyilvánvaló, hogy itt nem a szó klasszikus értelmében vett művészeti árverést látunk, hanem egy „végrehajtást”, vagyis amikor a művész munkáit például valamilyen adósság fejében, az ő akarata ellenére „kótyavetyélik el”. [58])

Egy másikfajta megközelítés szerint az árveréseket annak alapján is megkülönböztethetjük egymástól, hogy az úgynevezett holland, vagy az úgynevezett angol technikát alkalmazzák-e a lebonyolításuk során: az előbbi esetben a licit a kikiáltási ártól lefelé indul el – „Ki ad érte ennyit? Ha ennyit nem, akkor ennyivel kevesebbet?” és így tovább, egyre kisebb összegeket sorolva –, s végül, ha egyik árnál sincs jelentkező, a tétel akár az induló összeg töredékére is lemehet; ám ha ott valaki megadja érte az éppen aktuális árat, arra más már ismét csak felfelé licitálhat, tehát végső soron akár az is előfordulhat, hogy a leütési ár végül mégiscsak magasabb lesz a kikiáltási árnál. (A mai magyarországi gyakorlatban a hatósági árveréseken ezt az ereszkedő licitlépcsős holland formát használják.)

Az angol árverési technika viszont a kikiáltási ártól csakis emelkedő liciteket fogad el, vagyis ott ha egy tételre az induló áron nem érkezik licit, azt nem adják el. A világ – és természetesen Magyarország – művészeti árverésein ma ez az elfogadott licitálási mód.

Persze az – és innentől most már szigorúan csakis a kereskedelmi – árveréseknek az idők során sokféle sokféle formája alakult ki, mondjuk csak a brit úgynevezett gyertyás árverésektől a Kínában honos kendős árverésekig (ezekről a következő, az árverések történetét bemutató fejezetben szólok majd részletesebben), vagy mondjuk éppen az úgynevezett Vickrey-árverésig, amely abban különbözik az általunk ismert nyílt ajánlatos árverési formától, hogy abban mindenki egy zárt ajánlatot tesz (vagyis senki nem tudhatja, hogy a többiek mennyit ajánlanak ugyanazért a tételért), s a tétek kibontása után közülük szerzi meg a tárgyat a legmagasabb ajánlatot tevő licitáló.

A ma legelterjedtebb és így egyben legismertebb licitálási forma azonban a nyílt ajánlatos, emelkedő licitlépcsős aukcióké – csak hogy ennek is kétféle rendszere van, amelyek közül az egyik a német, a másik az angolszász nyelvterületen elterjedtebb. A német módszerben – Magyarországon minimális kivételtől eltekintve jelenleg ez a használatos – a kikiáltási ár az egész aukció meghatározója: ez orientálja a közönséget a tárgynak az árverező által vélt értékéről, ez az az összeg (hiszen ez alatt nem lehet eladni a tárgyat), amit eladás esetén az árverező gyakorlatilag garantál az eladónak. Ez az ár a szokás szerint általában a tárgy pillanatnyilag reálisnak tartott értékénél

valamivel alacsonyabb – hogy az érdeklődőket licitálásra ösztönözze –, s ettől indulva meghatározott lépcsőnként emelkednek az egymást követő licitárak (bár az árverésvezető adott esetben a szabályos licitlépcsőtől eltérő ajánlatot is elfogadhat; ez főleg már a milliós nagyságrendű licitlépcsők „magasságában” szokott előfordulni). Ezzel szemben az angolszász világban – tehát például a Christie’s és a Sotheby’s árverésein is – nem a kikiáltási árat adják meg az aukció előtt, hanem egy úgynevezett becsértéket, amely az adott tárgy pillanatnyilag vélt piaci értéksávjának alsó és felső határát jelzi. Ennek az árnak „egyszerűen a kereslet és a kínálat találkozásából kellene kialakulnia, de (...) a valóságban sokkal inkább a marketingstratégia egyik fontos összetevője” [59]. Magán az aukción aztán a tényleges kikiáltási árat az árverés vezetője szabja meg, legtöbbször éppen az adott pillanatban, az addigi tételek sikereinek, a terem hangulatának, a mutatkozó érdeklődésnek – például az előzetesen leadott vételi megbízásoknak – megfelelően, és (a német módszerhez hasonló okból) általában az alsó becsérték kétharmadánál-háromnegyedénél. (Ilyen becsértékes árverésekkel néhány hazai aukciósház – például a Blitz Galéria, a Nagyházi Galéria, vagy közös árverésén a MissionArt Galéria és a Pintér Aukciósház – is próbálkozott, ám egy-két kísérlet után ezek általában abbamaradtak, s ezek a házak is visszaálltak a német módszerre.) Ugyanakkor az angolszász árveréseken megállapítanak egy úgynevezett védő-, vagy limit-, vagy biztonsági árat is: ez az az összeg, amely alatt a beadóval történő megállapodás értelmében az árverezőhöz még érvényes licit esetén sem adhatja el a tárgyat, vagyis ilyen esetben hiába történik leütés, azt nem követi adásvétel, a tárgy a beadónál marad. (Ilyen megállapodás persze a fix kikiáltási áras „német” árverés esetében is létrejöhet a beadó és az árverező között; az ebből adódó problémákról az előző fejezetben már esett szó.) „Az Egyesült Államokban a becsült értéknek vagy magasabbnak, vagy ugyanannyinak kell lennie, mint a biztonsági árnak (...), de Franciaországban például sosem lehet tudni, hogy a műtárgy el van-e adva vagy sem, amikor a kalapács lesújt. A licitálás (ugyanis – M. G.) a becsült érték alá is mehet (vagyis hogy hiába emelkedik az ár, a legmagasabb ajánlat is még a limitár alatt marad – M. G.), ami azt jelenti, hogy nem adják el az alkotást.” [60] (Ez történt például az előző fejezetben már említett Fehér László-kép New York-i aukcióján is.)

Mindenesetre akármelyik módszer szerint is folyják egy árverés, érvényes licit(ek) esetében mindenképpen lesz egy leütési ár: ez az az összeg, amelynek valamelyik licitáló általi megadása után már nincs újabb (magasabb) ajánlat, tehát annak háromszori bemondása után az árverező lekoppint az árverezőkalapáccsal. Csakhogy ez ilyenkor még mindig nem az a teljes összeg, amit a szerencsés licitnyertesnek majd ki kell fizetnie, hogy megkapja a megszerzett tárgyat, a leütési összeghez ugyanis még különféle jutalékok jönnek hozzá; Magyarországon például jelenleg az árverezőhöz ál-

talában (a vevő felé számított, merthogy a legtöbb helyen a beadótól is levesznek a vételárból tíz százalékot) húsz százalékos „munkadíja” (ami ugyan cégenként változhat, sőt van olyan aukciósház is, ahol ez az összeg a leütési ár nagysága arányában alakul), a HUNGART-nak, tehát a képzőművészeti szerzői jogvédő hivatalnak kifizetendő öt százalékos úgynevezett szerzői (követői) díj (erről korábban már esett szó), valamint az egy százalékos kulturális járulék. (Emellett van olyan hazai aukciósház is, ahol ha a vevő az aukción például nem készpénzzel, hanem bankkártyával fizet, ezért a kényelmi kedvezményért még további három százalékot is felszámítanak neki.)

Érdemes végül azt is megjegyezni, hogy amikor – legtöbbször a sajtóból – az egyes árveréseken elért eredményekről értesülünk, akkor jó tudnunk, hogy az angol-szász területeken általában már a jutalékokkal megemelt árat szokták közzétenni, míg Magyarországon a leütési árat. Vagyis például amíg a világ sokáig árverésen legdrágábban elkelt képe, Pablo Picasso Garçon á la Pipe (Fiú pipával) című festménye esetében a köztudatban a sajtóban megjelent 104 millió (egészen pontosan 104.168.000) dolláros ár szerepel, miközben a 70 millióról indult licit végén a kalapács „csak” 93 millió dollárnál koppant 2004 májusában New Yorkban, addig a legdrágábban leütött magyarországi mű, Csontváry Kosztka Tivadar A szerelmesek találkozása című képéért a vevőnek a „közismert” (és a hivatalos listákban szereplő) 230 millió forint leütés után 2006 decemberében nagyjából 289,8 millió forintot kellett kifizetnie.

Persze amíg akár New Yorkban, akár Budapesten idáig eljutottunk, addig hosszú út vezetett...

V. A feleségektől a műkincsekig, avagy az árverések története

„A hatvanas évek a kritika kora volt.
Most a műkereskedők korát éljük.”
(William Tucker angol szobrász)

V.1. A világ árveréseinek története

V.1.1. A kezdetektől a római birodalom bukásáig

„Az aukciók története időszámításunk előtt 500-ra nyúlik vissza” – ezzel a mondattal kezdődik az EconPort Microeconomics Digital Library nevű internetes szöveggyűjtemény [61] egyik oktatási segédanyaga (amelyet a budapesti Corvinus Egyetem angol nyelvű MBA-programja is használ [62]). A kategorikus kijelentés (amelyet amúgy az szövegben semmilyen hivatkozás nem támaszt alá) azért is figyelemreméltó, hiszen a kereskedelemnek – és ezen belül is a műkereskedelemnek – az ezen a speciális megvalósulási formájának területén végbement történéseket csakis ilyen és ehhez hasonló, maximum érdekességük miatt így-úgy feljegyzett-idézett „nyomokból” lehet rekonstruálni; már legalábbis ami a kezdeti időket illeti. Az említett anyag szerint egyébként ebből a régmúlt korból Hérodotosz (Kr. e. 484 körül – 424) tesz említést egy árverésről, amelyen Babilonban feleségeknek szánt nőket bocsátottak áruba, s a görög történetíró beszámolója állítólag arra is kitért, hogy az ár természetesen a hölgyek szépségével volt egyenes arányban, illetve hogy a „kevésbé attraktív asszonyokat pénzügyi kompenzációval adták az ajánlat tevőjének” [63].

Az viszont biztos, hogy nem sokkal később a görögök, s majd a rómaiak már rab-
szolgákat, azaz elfogott hadifoglyokat árvereztek; ezeken a latinul „sub hastarium”-nak (szó szerint: lándzsa alatt) nevezett adás-vételeken az élő hadizsákmánnyal hazatérő légionáriusok adták el „portékájukat”. A római birodalomban „atrium auctionarium” névvel jelölték az ilyen adás-vételek lebonyolítására létrehozott helyszíneket, ahol a „dominus” (a tulajdonos, vagyis az „áru” beadója), az „argentarius” (a „bankár”, azaz az „árverezőház” tulajdonosa), a „praeco” (a kikiáltó, tehát az árverés levezetője) és az „emptor” (a vevő) vettek részt az üzlet lebonyolításában. Hogy ezeken az árveréseken

a licitek emelkedőek, avagy csökkenőek voltak-e, nem tudjuk, bár az a tény, hogy a latin „augeo, auxi, auctus” ige „növel, nagyobbít, gyarapít, gazdagít” jelentéssel bír, arra engedhet következtetni, hogy ezeken az „auctio”-kon talán mégis inkább emelkedő licitekkel találtak új tulajdonost az egyes tételeknek.

Később már nemcsak hadifoglyokat, illetve néha zsákmányolt ingóságokat (amelyek között, mint ezt majd később látni is fogjuk, minden bizonnyal lehetnek esetenként akár műtárgyak is), de ingatlanokat, földeket is értékesítettek ezen a módon; sőt Kr. u. 193-ban Marcus Didius Julianus (133–193) szenátor – Publius Helvius Pertinax (126–193) császár megölése után – az egész római birodalmat „árverés útján” szerezte meg: a korábbi császárt megölő testőrség, a praetoriánusok ugyanis a polgárháború rémével szembenező Rómában a két trónkövetelő közül annak ígérték az uralmat, akitől több előnyt reméltek – természetesen anyagi értelemben is. Julianus végül Flavius Sulpicianus, a volt császár apósa húszezres ajánlatával szemben a testőröknek fejenként ígért 25.000 sestertiuszal (más források szerint [64] 6250 drachmával) nyerte el a trónt – ám annak kényelmét mindössze két hónapig élvezhette, akkor ugyanis Septimus Severus (146–211) emberei őt is megölték [65].

Árverésen azonban nemcsak államot lehetett venni, előfordult olyan is, hogy maga „az állam” vásárolt; ez tehát azt jelenti, hogy már a rómaiak is ismerték (és ha de jure meg talán még nem is fogalmazták, de facto azonban már érvényesítették) az állami elővételi jog fogalmát. Kr. e. 146-ban ugyanis, amikor a római birodalom seregei Achaia provincia néven uralmuk alá hajtották Hellaszt, Korinthosz eleste után a városban szerzett hadizsákmányt annak rendje és módja szerint elárverezték. A megvételre felkínált tárgyak között volt a Kr. e. 5. század végén működött Thébai Arisztidésznek egy képe is, amelyért II. Attalosz pergamoni király (Kr. e. 159–138) nem kevesebb, mint 600.000 sestertiuszt ígért. Lucius Mummius, a győztes római seregek hadvezére, és egyben a tartomány frissen kinevezett konzulja azonban – elsősorban éppen az összeg kiemelkedő nagysága miatt – felfigyelt a tételre, semmisé tette az Attalosz javára történt leütést, azaz „életbe léptette” az állami elővételi jogot, és a képet Rómába vitette, ahol azt Ceres templomában tették közszemlére. „Ez volt az első eset, hogy Rómában egy idegen festő munkáját nyilvánosan kiállították” – írja az idősebbik Plinius (Kr. u. 23/24–79), akitől a történetet tudjuk [66]. (Az esetnek egyébként a fentiekén túlmenően van még egy, a kor művészetfelfogására jellemző érdekessége is: Mummius ugyanis, aki tehát úgy gondolta, hogy egy ilyen értékes műnek – nyilván az, ha egyszer Attalosznak annyi pénzt megért volna – nem máshol, mint a birodalom fővárosában van a helye, amikor rábízta a hajósokra a Rómába szállítandó képet, nyomatékosan a lelkükre kötötte, hogy nagyon vigyázzanak rá, mert ha annak az úton bármi baja történne – velük fogja újrafestetni! [67])

Az egyetlen, név szerint is ismert római árverező egyébként egy bizonyos Lucius Cecilius Iucundus volt, akinek a pompeji ásatások során, 1845-ben találták meg az aukciós „számláit”: a Néro császár uralkodása (Kr. u. 54–68) idejéről származó, összesen 127 darab írott viasztábla rabszolgák, feleségnek szánt nők, élelmiszerek, illetve ritkábban háztartási eszközök és – bizonyítva egyúttal, hogy ebben az időben is zajlottak már „művészeti árverések” is – műtárgyak adás-vételéről szól [68].

Egy biztos: Rómában az aukciók idővel annyira népszerűek lettek, hogy a Caligula néven közismertté lett Gaius Caesar Augustus Germanicus császárnak (Kr. u. 37–41) már rendelettel kellett szabályoznia azok lebonyolítását; tulajdonképpen mind a mai napig alapvetően ezek az akkor lefektetett irányelvek szabják meg az árverések mikéntjét.

V.1.2. A középkortól a 20. századig

A Nyugatrómai Birodalom 476-ban bekövetkezett bukása után több száz évre eltűnnek az aukciók nyomai az európai kereskedelem történetéből. Az első ismert információ arról, hogy mégiscsak zajlik azért ilyen tevékenység, Franciaországból ismert, ahol IX. (Szent) Lajos király (1214/15–1270) 1254-ben kiadott rendelete határozta meg először az árverésvezetők státuszát és feladatait, majd 1556-ban II. (Orleans-i) Henrik (1519–1559) király rendeletben szabta meg azoknak – a szövegben „Huissiers-Priseurs” névvel említett „végrehajtó-becsüsöknek” – a körét, akiknek a részére engedélyezi az elhunytak utáni tulajdon-átruházásnak ezt a formáját [69]. (Érdemes megjegyezni, hogy ez a szabályozás gyakorlatilag egészen az ezredfordulóig szinte változatlan formában maradt fent; ekkor reformálta meg Az ingóságok nyilvános árveréseken való önkéntes érvényesítését szabályozó 2000. július 10-i törvény a francia árverési biztosok jogállását, megszüntetve azok monopóliumát a magánjellegű nyilvános árveréseken. [70].) De ezekben az években már a virágzó antwerpeni „tőzsdén” – amely valójában piacként működött, ahol több mint száz műkereskedő is jelen volt portékáival – is rendeztek időnként árveréseket [71]; a 16. század végén már képzőművészeteket is, amelyek festmények és nyomatokat árultak, mégpedig úgy, hogy magas kikiáltási árról indították a tételeket, s azt csökkentették lépésenként mindaddig, amíg valaki annyiért el nem vitte a tárgyat; ebből a módszerből ered az ereszkedő licitú aukciók „holland árverési forma” elnevezése [72]. És azt is bizvást az árverések elterjedtségét bizonyító ténynek tekinthetjük, hogy az 1595-ben kiadott angol Oxford szótárban is már benne van az aukció fogalmának a magyarázata [73].

1604-ben Hollandiában egy zsákmányolt portugál hajó teljes rakományát árverezték el: a Kínából visszafelé tartó járműnek a világ másik felén kiürített raktereit

a portugál hajósok egyszerű ballasztként több tonna kínai porcelánnal rakták tele; az eset érdekessége, hogy ez az aukció indította el a kínai porcelánok iránti máig tartó gyűjtői érdeklődést Nyugat-Európában [74], aminek legújabb rekordjaként 2010 novemberében egy – előzetesen pedig mindössze „csak” 800.000-1,2 millió fontra becsült –,1740 körül készített Csing dinasztia-kori vázát a londoni Bainbridges aukciósház árverésén már nem kevesebb, mint 53,1 millió fontért (85 millió dollár, 17,29 milliárd forint) vásárolt meg valaki. [75]

Egyébként ez az 1604-es „kínai kapcsolat” azért is érdekes, merthogy nagyjából ugyancsak az 1600-as évek kezdetétől vannak információink arról is, hogy Kínában is tartottak árveréseket: ott a kolostorok adománygyűjtésének egyik lehetősége volt, hogy az elhunyt szerzetesek hagyatékát ezen a módon értékesítették. Kínában egyébként úgynevezett „kézfogásos” aukciók zajlottak: a két, egymással versengő ajánlattevő egy kendő alatt, partnerük számára láthatatlanul megfogta az árverező egyik, illetve másik kezét, s ujjaikkal jelezték neki ajánlatukat [76].

Különleges, ma már igencsak szokatlannak tűnő árverési formák másutt is adódtak: Angliában és Skóciában például – ahol az árveréseket korábban a „roup” szóval jelölték; a ma világszerte használt „auction” kifejezést William Warner (1558–1609) „fordította le” és vezette be a köztudatba Plautus egyik művének angolra ültetése során – 1688-tól kapott nagy lendületet a kereskedelemnek ez a formája, miután III. (Orániai) Vilmos (1650–1702) került az angol trónra Hollandiából; tíz évvel később a Kelet-Indiából érkező tárgyakat már jórészt az úgynevezett gyertya-árveréseken értékesítették, aminek lényege, hogy egy egy inches (2,54 centiméteres) gyertyát meggyújtottak, s annak égése alatt lehetett megtenni az ajánlatokat; a tárgy végül annak került a birtokába, aki a láng ellobbanásakor a lépcsőnként emelkedő (ma angol típusúnak nevezett) licitet éppen tartotta [77].

Visszatérve Németalföldre: 1664-ben Jacob Isaakszoon van Ruisdael (1626 körül – 1682) tájképfestő engedélyt kapott a haarlemi polgármestertől, hogy a köréje csoportosuló művészekkel együtt alkotásaikat – a műkereskedőket tömörítő céhek ellenállása ellenére is, akik „abból indultak ki, hogy a műalkotások iránti kereslet konstans érték, és az árak stabilan tartása érdekében ahhoz kell igazítani a kínálatot”, illetve hogy „a nyilvános áruba bocsátás (...) a műalkotások ellenőrizhetetlen túlkínálatához és csökkenő árakhoz vezet” – mégis nyilvános árveréseken értékesítsék, mondván: ezek az események „érdeklődést kelthetnek a művészet iránt, és ösztönözhetik a művészet iránti keresletet” [78].

A műkereskedelemnek ez a – mint időközben kiderült: szerencsés esetben befektetésnek sem utolsó – formája aztán az elkövetkező évszázadok alatt annyira kedvelt lett, hogy az 1904-ben egy André Level nevű üzletember és tizenkét társa által

Franciaországban létrehozott La Peau de l'Ours (Medvebőr; a név utalás La Fontaine meséjére, amelynek két hőse már akkor előre eladta a medve prémjét a szőrmekezelőknek, amikor még el sem ejtették az állatot) nevű egyesület már egyenesen megalakulásakor kimondta alapszabályában, hogy tíz év fennállás után az összes addig megszerzett, elsősorban az új, még be nem futott, azaz olcsón megszerezhető művészek alkotásaiból álló kollekciónak árverésre fogja bocsátani. 1914. március 2-án megtartott „beígért” aukciónak azért is érdekes, mert ez volt az első eset, hogy kubista festmények kerültek kalapács alá, ráadásul rögtön nem is akármilyen sikerrel: Pablo Picasso Komédiások című képe például – amelyet az egyesület annak idején 1000 frankért szerzett meg – 11.500 frankos leütési árat ért el. (Az már más kérdés, hogy miután ezt a szép summát egy német műkereskedő, Heinrich Tannhauser (1859–1934) fizette ki a képért, a másnapi Paris-Midi újságírója igencsak felháborodottan kiáltott a francia művészet elleni összeesküvést [79].) Érdemes azt is megjegyezni, hogy Levelék az árverésükön befolyt összeg húsz százalékát visszajuttatták a művek alkotóinak.

Persze ugyanezekben az években azért nemcsak a német, de a francia műkereskedők is igencsak aktívak voltak: Paul Durand-Ruel (1831–1922) például, aki az egyik legfontosabb alakja a műkereskedelem történetének (ő kínálta először az impresszionisták műveit párizsi, londoni és New York-i galériáiban, ő szervezte az impresszionisták első kiállítását New Yorkban 1886-ban, ezzel hívva fel az amerikai gyűjtők figyelmét a modern francia művészetre, és sokat tett azért is, hogy az amerikai múzeumok a francia impresszionisták műveivel gazdagodjanak) 1891 és 1922 között közel 12 ezer festményt adott el, s ezek között több mint ezer Monet, csaknem ezerötyszáz Renoir, több mint négyszáz Degas és Sisley, nagyjából nyolcszáz pedig Pissarro alkotása volt [80].

Néhány évvel a Medvebőr Egyesület (akik, lám nem hiába „ittak” előre a műtárgybefektetés sikerére) aukciója után a francia–német műkereskedelmi „kapcsolatok” egy másik, nyilván hasonlóan nem kisebb érzelmi hullámokat kiváltó eseménye volt, amikor 1920-ban a már 1907 óta Párizsban élő, ám a háború alatt onnan Svájcba menekült, elsősorban kortárs képekkel foglalkozó német műkereskedő, Daniel Henry Kahnweiler (1884–1979) gyűjteményét – közte szintén számos kubista alkotást (amúgy magát a „kubizmus” szót is éppen Kahnweiler alkotta meg) – a franciák háborús jóvátételként elkobozták és 1921 és 1923 között (miközben amúgy Kahnweiler már ismét galériát működtetett Párizsban, ám neki nem engedték meg, hogy saját korábbi gyűjteményéből bármit is visszavásároljon, így fivére és néhány barátja segítségével tudott csak néhány művet mégis újra megszerezni) több árverésen értékesítették (1921. június 13-14., november 17-18., 1922. július 4., 1923. május 7-8., Hotel Drouot, Párizs); nota bene: a francia művészek (többek között Picasso, Braque, Léger, Juan Gris) „modern” munkáit ezeken az aukciókon is jórészt külföldiek vásárolták fel, többnyire potom áron;

a svájci műgyűjtő bankár Raoul la Roche (1889–1965) például egymaga harminc művet vásárolt ekkor [81].

De a „háborús helyzet” később is összefonódott bizonyos árverésekkel: 1939. június 30-án például Luzernben, Svájc legrégebbi, 1907-ben alapított aukciósházában, a Fischerben a Német Birodalom a vezetői által „elfajzottnak” ítélt művészek korábban német közgyűjteményekben volt 125 művét árvereztette el, hogy ezzel is növelje a háborúban álló ország valutakészleteit. A képek között mások mellett Gauguin, Picasso, Braque, Klee, Kokoschka munkái szerepeltek; ifjabb Joseph Pulitzer (1913–1993) például itt vásárolta meg Henri Matisse *Füldöző nők teknősbékával* című 1908-as nagyméretű vásznát (amelyet később a Saint Louis-i Művészeti Múzeumnak adományozott), de itt kelt el Van Gogh Gauguinnek dedikált önarcképe is 40.000 dollárért. Az aukció amúgy nem volt túlzottan sikeres – nagyjából mindössze félmillió svájci frank bevételt hozott –, mivel a vásárlók egy részét elbizonytalanította a képeket megbélyegző hitleri propaganda, mások pedig azért maradtak távol az árveréstől, mert még ennyire sem akartak „kollaborálni” a náci rezsimmel. Hermann Rupf (1880–1962) svájci műgyűjtő (aki maga August Macke *Kertvendéglő* című képét, illetve Ewald Mataré *Fekvő tehén* című szobrát vásárolta meg az aukción 900, illetve 438 frankért), március 13-án még így írt barátjának, Kahnweilernek: „Ami a német képek luzerni árverését illeti, azt gondolom, senkinek nem kellene megvenni őket, hogy ennek a bandának csak költségei legyenek, bevételei viszont nem. Vagy lehetőség szerint mindent egészen alacsony áron kellene megvenni, ha lehet, senkinek sem kellene ráígérnie.” [82] A Luzernben mélyen áron alul eladott műtárgyak azonban még mindig jobban jártak, mint például az az ötezer „elfajzott” festmény, rajz és szobor, amelyeket 1939. március 20-án Berlinben a tűzoltóság felügyelete mellett égettek el, vagy mint azok a Picasso-, Braque-, Léger-, vagy Masson-munkák, amelyeket 1943 júliusában Párizsban a Tuillériák kertjében vetettek máglyára [83]. (Egyes becslések szerint a III. Német Birodalomban összesen mintegy tizenhatezer műalkotást semmisítettek meg szervezett keretek között.)

V.1.3 A nagy árverezőházak

A napjainkban is működő árverezőházak közül a legrégebbi, a Stockholms Auktionsverk 1674. február 27-én kezdte meg máig tartó tevékenységét. A cég – amelynek az évek során olyan nagynevű ügyfelei is voltak, mint XII. Károly svéd király (1682–1718), vagy a drámaíró August Strindberg (1848–1912) – gabona- és állat-értékesítéssel kezdte, később az ágyútól (Károly) a könyvig (Strindberg) szinte mindenre kiterjedt a kínálatuk, ma már azonban fő profiljuk természetesen nekik is a műtárgyak adás-vétele.

V.1.3.1. A Sotheby's

1744. március 11-dikén Londonban Samuel Baker, aki 1733 (más források szerint 1734) óta működtetett könyvkereskedést az angol fővárosban, árverést rendezett: egy bizonyos Sir John Stanley nevű förendi férfiú 457 darab könyvét vitte kalapács alá, köztük ritka és értékes darabokat is, ám mai szemmel nézve igencsak szerény összeget, mindössze 826 fontot kapott értük. Kicsit több mint két és fél évszázaddal később, 2010 decemberében azonban az azzal az első, 1744-es árveréssel létrehozott aukciósház, a Sotheby's már egyetlen egy könyvért, John James Audubon (1785–1851) Amerika madarai című, 1827-ben nyomtatott (igaz: 435 darab kézzel színezett illusztrációval díszített) munkájáért nem kevesebb, mint 7.321.250 fontot (11,5 millió dollár, 2,422 milliárd forint) kasszírozott, amivel ez a tétel lett minden idők legdrágább nyomtatott könyve. A két esemény között történt „névváltoztatásnak” pedig az az oka, hogy az alapító 1778-ban bekövetkezett halála után a cég vezetését Baker addigi – a cégbe 1767-ben betársult – partnere, Georg Leigh mellett az alapító unokaöccse, John Sotheby (1778–1807) vette át, s mivel az ezt követő majd egy évszázadban (egészen pontosan 1861-ig, a családi „vonal” megszakadásáig) a Sothebyk lettek az üzlet meghatározói, így a ház végül róluk kapta máig közismert nevét. John Sotheby volt az is, aki a vállalkozás üzleti profilját kiterjesztette: a könyvek árverezése mellé bevezette előbb az egyéb nyomtatványokét, majd a medálokét és az érmékét is; egészen a 20. század elejéig a cég gyakorlatilag csakis ilyen tárgyakkal foglalkozott.

A Sotheby család irányítása alatt az árverezőház egyre nagyobb ismertségre tett szert, olyannyira, hogy 1821-ben, Napóleon halála után például a császár könyveit Szent Ilona szigetéről már egyenesen hozzájuk szállították Londonba, hogy ők értékesítsék azokat. Emellett olyan más hírességek könyvtárai is az akkor még a londoni Wellington Streeten működő aukciósházban cseréltek gazdát, mint John Wilkesé (1725–1797), III. György király (1738–1820) parlamenti ellenzékének vezéréé, Talleyrand (1754–1838) volt londoni franciaországi követé, a politikus Benjamin Heywood Brighté (1787–1843), Lansdowne márkié, aki 1782-83-ban volt rövid ideig angol miniszterelnök, vagy éppen a Buckingham hercegeké.

Az első világháború végére azonban a Sotheby's már képzőművészeti tárgyakkal is foglalkozott (első festményaukciójukat 1913-ban tartották, első kínai régiségekből összeállított anyagukat pedig 1922-ben vitték kalapács alá), sőt bevételeinek mind nagyobb hányada származott ezeknek a tárgyaknak az árverezéséből. A sikerek nyomán a dinamikusan fejlődő vállalat 1917-ben az elegáns New Bond Streetre tette át a székhelyét, ahol központja ma is működik.

1936-ban csatlakozott a céghez Peter Cecil Wilson (1908–1987), korábban az MI5, vagyis az angol titkosszolgálat ügynöke, akinek a vezetésével aztán a Sotheby's igazi „világvállalat” lett; a nemzetközi piacon való megjelenés első lépését 1955-ben a New York-i iroda megnyitása jelentette.

1957-ben Londonban a Sotheby'snél került kalapács alá William Weinberg gyűjteménye: a német pénzember – aki a nácizmus elől menekült Amerikába, miközben egész otthon maradt családját megölték – az 1940-es években vásárolta össze az impresszionisták jelentős műveit; csak Van Goghtól tíz képe volt. A Sotheby's meg is adta a nem akármilyen anyagot felvonultató aukció módját: ez volt az első eset, hogy egy árverést gondosan felépített médiakampány vezetett be, amelynek része volt a királynőnek küldött meghívó is. „Ez volt az az év, amelyben megszületett az impresszionizmus-mánia” – írta később az eseményről Peter Watson angol művészeti szakújságíró [84].

Egy évvel később, 1958. október 15-én ugyancsak a Sotheby's bonyolította le – az ekkor már a cég elnökeként tevékenykedő Wilson vezetésével – a Goldschmidt-gyűjtemény (sokak szerint az évszázad árverésének tartott) értékesítését is: aznap este ugyan mindössze hét, ám nem akármilyen festmény, egy-egy Van Gogh és Renoir, két Cézanne, valamint három Manet került kalapács alá. A képekért végül – mintegy bizonyítva Watson állítását – összesen 781.000 fontot adtak a licitálók; soha azelőtt egyetlen árverésen nem fizettek még festményekért ekkora összeget. Ráadásul a hét kép egyikéért, Paul Cézanne *Garçon au Gilet Rouge* (Fiú vörös mellényben) című festményéért – mint később kiderült, Paul Mellon amerikai műgyűjtő képviselőjében – egy New York-i képkereskedő egymaga 220.000 fontot (610.000 dollár) adott, ami ötszöröse volt az addig árverésen valaha is egyetlen képért kifizetett összegnek. De a rekordok mellett az esemény társadalmi rangja is szenzációszámra ment: az ezernégy-száz meghívott vendég között – akiknek kötelezően estélyi ruhában kellett megjeleníteniük, míg a kívül rekedteknek zártláncú televízió közvetítették az eseményt – olyan hírességek voltak, mint Somerset Maugham, Anthony Quinn, Kirk Douglas, vagy Lady Churchill, és a sok híresség ráadásul a világon ekkor lapozgathatott először színesen nyomtatott árverési katalógust.

Az ilyen és ehhez hasonló sikerek nyomán a cég terjeszkedése is egyre folytatódott: 1964-ben felvásárolták a Parke-Bernet árverezőházat, az Egyesült Államok addigi legnagyobb, képzőművészeti tárgyakkal foglalkozó aukciós vállalkozását, amelynek vezetője, Louis Marion ráadásul még azzal is azzal büszkélkedhetett, hogy 1961-ben 2,3 millió dollárért ő adott el egy árverésen egy Rembrandtot a New York-i Metropolitan Múzeumnak, ami akkor leütési világsúcsnak számított. (Ezt a rekordot nagyjából két évtizeddel később majd éppen Marion fia, John fogja többszörösen is megdönteni – már mint a Sotheby's akkori vezetője.)

Az egyre jobban terjeszkedő vállalat 1967-ben Párizsban, Los Angelesben és Houstonban, egy évvel később Melbourne-ben, Firenzében és Torontóban nyitott képviseletet; 1969-ben Zürich, München és Edinburgh következett, majd folyamatosan további európai, amerikai és ázsiai városok csatlakoztak a hálózathoz: a cégnek a kétezres évek elején Afrikában Johannesburgban és Fokvárosban, Ausztráliában Sydneyben és Melbourne-ben, Ázsiában Tel-Avivban, Szingapúrban és Hongkongban, a tengerentúlon New Yorkban és Torontóban, Európában pedig Párizsban, Zürichben és Milánóban volt fióküzlete. A sikerek nyomán a Sotheby's annyira megerősödött, hogy 1977-ben megjelenhetett a tőzsdén is saját részvényeivel.

Az 1980-as évek elejének gazdasági visszaesése persze őket is érzékenyen érintette – a bajba került céget 1983-ban az Alfred Taubman vezette befektetői csoport vásárolta fel –, az évtized második felében azonban az aukciósház már ismét régi fényében tündökölt: egy 1987-es svájci árverésen a remélt ár több mint ötszöröséért, 50 millió dollár feletti összegért adták el a walesi hercegnő ékszereit, 1989-ben az impresszionista és modern képek árverezéséből befolyt összegük meghaladta az egymilliárd, 1998-ban pedig, amikor szerte a világon már több mint száz Sotheby's fiók működött, összes aukciós eredményük elérte a csaknem kétmilliárd dollárt.

Ebben a hatalmas pénzforgalomban az elmúlt években néhány igazán kiemelkedő egyedi aukciós siker is alaposan kivette a részét. 2010 februárjában az ő londoni árverésükön fizetett ki egy Iwan Wirth nevű brit műkereskedő (egyes hírek szerint Lily Safra londoni műgyűjtő megbízásából) 65.001.250 fontot (104,327 millió dollár; 20,375 milliárd forint) Alberto Giacometti *L'Homme qui marche I.* (Sétáló ember I.) című, 1961-ben készült, csaknem életnagyságú szobráért, amivel ez az alkotás lett egyrészt minden idők legdrágább szobra, másrészt az árveréseken valaha is elkelt második legdrágább műtárgy. Ugyancsak a Sotheby's büszkélkedhet a második legdrágábban leütött festménnyel is: Pablo Picasso 1905-ben festett *Garçon á la Pipe* (Fiú pipával) című képéért 2004 májusában a cég New York-i árverésén kifizetett 104.068.000 dollárral (21,5 milliárd forint) ők viselhetik az aukciós leütések „bonzermét”, de az övék a negyedik helyért járó elismerés is: ez Picasso *Dora Maar au Chat* (Dora Maar macskával) című, 1941-ben készült képéért jár, amelyért 2006 májusában szintén New Yorkban adtak 95.216.000 dollárt (19,6 milliárd forint). De a Sotheby's nem csak festményekkel, vagy szobrokkal ért el ilyen kiugró sikereket: 1995-ben egy genfi aukción egy 100,10 karátos gyémántot 16.548.750 dollárért, egy 1999-es New York-i aukción egy 1933-as Patek Philippe Henry Graves Jr. Supercomplication zsebórát 11 millió dollárért, 2009 májusában az RM Auctions házzal közösen rendezett modena-maranellói árverésükön egy 1957-es Ferrari 250 Testarossát 9.020.000 euróért (12,15 millió dollár) ütöttek le. Ők vitték kalapács alá a mindeddig legdrágábban elárverezett fotográ-

fiák mindhárom „dobogását” is: Richard Prince Cowboy (2001/2002) című nagyítá-
sáért 2007 novemberében New Yorkban 3.401.000 dollárt, Andreas Gursky 99 cents
II. Diptychon című, 2001-ben készített felvételéért 2007 februárjában Londonban 1,7
millió fontot (3,313 millió dollár), Edward Steichen 1904-ben készült Tavi holdfény
című – a világ egyik első színes – felvételéért pedig 2006 februárjában ugyancsak az ő
New York-i árverésükön 2,9 millió dollárt adtak meg. És hogy mivé lett az egykori 18.
századi egyszerű könyvkereskedés (meg persze az aukciós piac érdeklődése is) azóta,
azt jelzi, hogy a Sotheby’snél talált új gazdára a világ jelenlegi legdrágább eredeti rajz-
film-kockája – Walt Disney Hófehérke és a hét törpe című alkotásának egyetlen (bár
két részből, a mozgásfázist rögzítő celluloidlapból és a háttérfestményből álló) rajzáért
1991-ben fizettek 209.000 dollárt –, valamint baseballütője is: a George „Babe” Ruth
által használt – és dedikált – fadarabért, amellyel a sztár élete első Home Run-ját ütötte
1923. április 18-án a Yankee stadionban, 2004 decemberében adott meg egy nyilván
fanatikus sportrajongó 1,26 millió dollárt.

A Sotheby’s ráadásul egy ideje már luxusingatlanok forgalmazásával is foglalko-
zik –International Realty nevű részlegük a világ minden táján kínál csodálatos birtoko-
kat –, a Sotheby’s Diamonds a Steinmetz-cel szövetkezve a gyémántkereskedelemben
érdekelt, míg a cég művészeti iskolája, a Sotheby’s Institute of Art különböző szintű
tanfolyamokat kínál az érdeklődőknek: a londoni és a New York-i kurzusok egy része
a professzionális műkincskereskedőknek, becsüsöknek, művészettörténészeknek szól,
de szerveznek az érdeklődő nagyközönség igényei szerint megtervezett oktatásokat,
valamint művészeti- és aukciós utazásokat is [85].

V.1.3.2. A Christie’s

A világ mai másik legismertebb aukciósházának a története is a 18. századi Londonban
kezdődött: James Christie (1730–1803) 1766. december 5-én tartotta első árverését.
Ő a könyvkereskedő Bakerrel szemben már a kezdetektől kifejezetten bútorokra és
festményekre specializálódott, vagyis nyugodtan mondhatjuk, hogy a világ első, s így
mint ilyen, a ma legrégebben működő művészeti aukciósházának az alapjait rakta le.
Ráadásul Mr. Christie már a kezdeti időkben is nagystílusú adás-vételekben gondolko-
dott: sok kiemelkedő üzlete közül a talán leghíresebbet Nagy Katalin (1729–1796)
oroszlánbőrrel kötött; ennek eredményeképpen látható ma Nagy-Britannia első mi-
niszterelnökének, Sir Robert Walpole-nak (1676–1745) a festménygyűjteménye a
szentpétervári Ermitázsban.

James Christie árverései az elegáns londoni Pall Mallon a kezdetektől fog-
va meghatározó szerepet töltek be az angol felső tízezer életében. (Ennek kap-

csán született az a korabeli londoni aukciós körökben terjedt bonmot, miszerint „a Christie’s olyan gentlemanek cége, akik megpróbálnak árverezni, míg a Sotheby’s olyan árverezők, akik megpróbálnak gentlemanek lenni” [86]. És mivel az „urak” a nyári szezont általában vidéki birtokaikon töltötték, ekkortól alakult ki az árveréseknek mind a mai napig érvényben lévő szeptember és május-június közötti főszezonja is. Ugyancsak az „úri közönség” igényei – és persze pénzügyi lehetőségei – hozták nyilván magukkal, hogy a francia forradalom idején a Párizsból Londonba menekült és anyagilag megszorult arisztokratáktól felvásárolt ékszerekből a Christie’s rendezte az első ékszerárveréseket. És végül aligha véletlen az sem, hogy James Christie képmását 1778-ban a kor legjelentősebb, a királyi család tagjait is megörökítő portréfestője, Thomas Gainsborough (1727–1788) festette meg; a kép ma a Los Angeles-i Paul Getty Múzeumban látható.

A cég töretlen és meredeken ívelő fejlődését azonban alaposan megakasztotta az 1929. október 25-i „Fekete péntek”: a New York-i tőzsdekrachot követő kétéves gazdasági válság nyomán a Christie’s – akárcsak egyébként legnagyobb konkurense is – közel került a végső összeomláshoz. És mivel a Sotheby’s „előbb ébredt”, és kezdett 1933-ban új üzletpolitikába, 1936-ban a Christie’s akkori elnöke, Alec Martin (1884–1971, aki tizenkét évesen irodaszolgaként kezdett a cégnél dolgozni) is új irányt hirdetett: mivel egészen addig az aukciókon nagy többségben kereskedők, tehát viszonteladók adták-vették a tárgyakat, amelyeket aztán ők közvetítettek tovább – persze a maguk hasznát is rátéve – a végső tulajdonosoknak, az új cél közvetlenül a „privát” eladók és vásárlók elérése lett. (Nem véletlen, hogy a kereskedők jelentős része ezt követően jó ideig bojkottálta is az árverezőházakat.)

A James Christie alapította aukciósház, túljutva a nehézségeken, az idők folyamán alaposan kinőtte magát: a londoni, a New York-i és a párizsi központokon kívül – ahol rendszeresen tartanak képzéseket az alapszintű tanfolyamoktól egészen a mesterkurzusokig – a cégnek a 2000-es évek elejére már Amsterdamtól Hongkongon, Beverly Hillsen, Los Angelesen, Madridon, Melbourne-ön, Milánón, Rómán, Sydney-n, Tel Avivon át Zürichig szerte a világon 41 országban voltak irodái, amelyekben azokban az években több mint 2200 alkalmazott tevékenykedett (s közülük kereken félszázan csak a sajtókapcsolatokkal foglalkoztak; hiszen, mint ezt a szakmában időnként emlegetett mondás tartja, a műkereskedelemnek és a terrorizmusnak az a közös vonása, hogy egyik sem lenne meg a sajtó figyelme nélkül).

1998-ban a céget hétmilliárd francia frankért (226 milliárd forint) az a François Pinault francia üzletember (többek között olyan világmárkák tulajdonosa, mint a Gucci, vagy a Samsonite), vásárolta meg, aki 14,5 milliárd dolláros vagyonával 2009-ben a 34. helyen állt a világ leggazdagabb embereinek listáján, s aki nagyjából 2500

darabosra becsül kollekciónak maga is az egyik legjelentősebb modern és kortárs képzőművészeti gyűjtemény tulajdonosa. A „vérfrissítés” eredményeképpen 2000 első félévében a Sotheby’s forgalma már 1,172 milliárd dollár volt, ami 16 százalékkal volt magasabb az előző év hasonló időszakánál; csak ebben a hat hónapban 124 általuk árverezett tárgy ára haladta meg az egymillió dollárt.

A legkiemelkedőbb aukciós sikerek között a Christie’snél kelt el a ma a világon mindaddig legdrágábban aukción leütött festmény: Pablo Picasso *Nu au plateau sculpteur* (Akt, zöld levelek és szoborportré) című, 1932-ben készült vásznáért 2010 májusában New Yorkban valaki nem kevesebb, mint 106.482.500 dollárt (22,7 milliárd forint) adott meg. Ugyancsak övék az örök toplista ötödik helye: Gustav Klimt *Adele Bloch-Bauer II.* című portróját 2006 novemberében New York-i árverésükön 87,936 millió dollárért értékesítették. Szintén náluk talált új gazdára a világ jelenlegi második legdrágább szobra, egy Kr. e. 3000 körül készült, 8,3 centiméteres mezopotámiai nőstényoroszlán-faragás: 2007 decemberében adtak érte a cég egyik árverésén 57,161 millió dollárt (9,87 milliárd forint). De ugyancsak az árverési tevékenységét egykor bútorokkal (is) kezdő James Christie utódai büszkélkedhetnek a világ máig legdrágábban eladott bútorának aukciós sikerével is: az 1726-tól csaknem harminc szakma legkiválóbb mesterei által ötévnyi munkával, Firenzében készült úgynevezett *Badminton Cabinet*, ez a nyolc lábon álló, 386 centiméter magas és 232,5 centiméter széles, szoborokkal, festményekkel, kőberakásokkal, veretekkel díszített szekrény, amelynek felső részében a szobrok és girlandok között egy óra is helyet kapott, s amelynek madár- és virágmotívumos kőintarziáinak elkészítéséhez többek között lazúrkövet, achátot, vörös és zöld jaspist, ametisztet, kvarcot és sok másféle egyéb drága- és féldrágakövet használtak fel, 2004 decemberében 19.045.250 fontért (több mint 36,5 millió dollár) lett Londonban II. János Ádám, Lichteinstein hercegének tulajdona. A világ legdrágábban elkelt kézírata, Leonardo da Vinci úgynevezett *Hammer-kódexe* ugyancsak náluk cserélt gazdát 1994-ben, New Yorkban, 30.802.500 dollárért, mint ahogyan a világ legdrágább hegedűje, egy Stradivari (2006, New York, 3,54 millió dollár [87]), gitárja (Brownie, 1999, London, 316.879 font; egykor Eric Clapton pengette), tollaslabda-gyűjteménye (1990, London, 15,4 millió dollár), játékmackója (1994, London, 110.000 font), Barbie babája (2010, New York, 302.500 dollár) és dugóhúzója is: a még James Christie idejéből származó ezüst darabért 1997-ben Londonban adott valaki 18.400 fontot [88].

V.1.3.3. Botrányok és megújulás

A világ két vezető aukciósházának kétségtelenül hatalmas sikereit az 1990-es években két botrány homályosította el. 1995. november 8-án egy televízióadásban a már említett Peter Watson képzőművészeti szakújságíró – a Sotheby's egyik munkatársától kapott iratokra hivatkozva – arról számolt be, hogy az 1980-as években a cég Londonban és New Yorkban olyan műtárgyakat árvezett el, amelyeket származási országukban védettnek, vagyis külföldre el nem adhatónak nyilvánítottak. Watson ráadásul nemcsak azt állította, hogy a Sotheby'snek tudomása volt arról, hogy ilyen tárgyakat bocsát kalapács alá, hanem a bemutatott bizonyítékok alapján azt is, hogy a vállalat egyes védett tárgyaknak az aukciókra történő kicsempészésében is tevőlegesen részt vett.

A cég természetesen tagadta a vádakot, illetve azt állította, hogy ha a nyolcvanas években elő is fordulhatott ilyesmi, a kilencvenesekben már biztosan nem történhet hasonló eset. Watson erre Olaszországban megvásárolt egy régi festményt, s azt – itáliai műgyűjtőnek adva ki magát – felajánlotta a Sotheby'snek árverésre, sejtetni engedve, hogy sikeres üzlet esetén (természetesen nem létező) gyűjteménye további darabjait is a londoni cégen keresztül kívánja értékesíteni. Az első pozitív érdeklődés megnyilvánulásától kezdve aztán végig rejtett kamerával rögzítette, amint a Sotheby's egy munkatársa „elintézte” a kép Olaszországból Londonba, egy magáncímre történő szállítását, hogy aztán a festmény majd onnan már mint „angliai” műtárgy kerülhessen a Sotheby's aukciójára. Egy újabb adásban Watson nyilvánosságra hozta a felvételeit, majd később mind a két adás történetét és az azokban felhasznált dokumentumait egy könyvben is közzétette [89].

Ez az eset azonban, bár természetesen nem kis visszhangot váltott ki a műtárgypiacon (sőt, alighanem részben ennek is köszönhető a Nagy-Britanniában 2003 végén kihirdetett úgynevezett Illegális műtárgy-kereskedelem bűncselekményéről szóló törvény, amely szabadságvesztéssel, illetve enyhébb esetben pénzbírsággal rendeli büntetni mindazokat, akik nem tiszta eredetű – ahogy a törvény fogalmaz: „tainted cultural objects”, azaz „fertőzött” – műtárgyakat tudatosan forgalmaznak [90]), még nem okozott különösebb vihart a nagy árvezetőházak környékén – nem úgy, mint az, amelynek a végén már több bírósági ítélet is született. Alfred Taubman, a Sotheby's akkori elnöke és egyben főrésztvevője ellen az volt az amerikai versenyhatóságok vádja, hogy megegyezett a konkurens Christie's vezetőjével, Anthony Tennanttal, megállapodásban rögzítették a két cégnek az eladott tárgyak után beszedett jutalékainak összegét – megszüntetve ezzel az 1980-as években még fennállt üzleti versenyhelyzetet –, s ezzel 1993-tól kezdve hat éven át mintegy 400 millió dollárral károsították meg a két cég

ügyfeleit. Az ügyben a terhelő tanúvallomást Taubman ellen egyik munkatársa, a cég vezetésének korábbi elnöke, Diana Brooks tette, aki maga is részese volt a megállapodásoknak, ám vallomásaért cserébe vádalkut kötött a hatóságokkal és megúszta némi házi őrizettel és pénzbírsággal.

(Zárójelben jegyezzük meg, hogy persze ezen a téren sincs sok új a Nap alatt: az első árverési spekulációról, vagyis amikor mesterségesen próbálták meg befolyásolni a piaci mozgásokat, már 1758-ból van adatunk, amikor is egy párizsi aukción kereskedők egy csoportja inkognitóban felvásárolta az általuk forgalmazott művészek képeit, hogy ezzel – jelentős kereslet látszatát keltve – ériék el a művészek képeinek áremelkedését [91].)

A Taubman-perben 2001-ben két ítélet is született. Amerikában a Sotheby'st 45 millió dollárra büntették, míg a Christie'st – cserébe az eset kivizsgálása során a hatóságokkal történt együttműködéséért – felmentették. Taubmant – aki időközben 2000 februárjában távozott a Sotheby's éléről – egy év és egy nap börtönre és 7,5 millió dolláros pénzbüntetésre ítélték, a Nagy-Britanniában élő Tennant viszont egészen egyszerűen közölte, hogy nem óhajt Amerikába utazni, hogy bíróság elé álljon, a két ország kiadatási egyezménye pedig ilyen esetekre nem vonatkozik. Fél évvel később az Európai Bizottság is meghozta a maga ítéletét: ők a Sotheby'st a versenyszabályok megsértéséért 20,1 millió dollárra büntették (az összeg a cég éves forgalmának hat százaléka; az unió trösztellenes törvényei szerint ilyen esetekben a kiszabható maximális büntetés az éves forgalom tíz százaléka lehet), míg a Christie's itt is mentességet kapott. (A kétszeresen is felmentett cég azonban vállalta, hogy az ezeken a pereken kívüli összes költségeket megfedezi vetélytársával, hiszen az eset után több ezer ügyfél indított pert a két aukciósház ellen kártérítésért; ezeknek az ügyeknek az elsimítása fejéenként 256 millió dollárjába került a két háznak [92].)

A világ két vezető árverezőcége azonban ezt a botrányt is túlélte, sőt néhány év alatt ismét hihetetlen (üzleti) magasságokba szárnyaltak: 2005-ben a képzőművészeti tárgyak árverési piacának 95 százalékát birtokolta a Christie's és a Sotheby's; előbbi csak a New York-i piacon 759 millió dollár (közel 161,7 milliárd forint) értékben árverezett el képzőművészeti alkotásokat, míg versenytársuknak csak a februári londoni árverése önmagában 103,8 millió dolláros (22,1 milliárd forint) forgalmat hozott [93]. 2006 májusában a Christie's New York-i kortárs képzőművészeti aukciójának 91 tétele 143.187.200 dolláros összleütést ért el, ugyanott-ugyanakkor a Sotheby's ugyancsak kortárs alkotásokért 128.752.000 dollárt kasszírozott. Júliusban Londonban az 1800 előtti festmények összleütési ára a két házban csaknem 60 millió font (24 milliárd forint) volt; ebből a Sotheby's 28,8 milliót, a Christie's 30,8 milliót ért el. A 2006-os év első félévi aukciós összforgalma a Christie'snél 2,1 milliárd dollárt (kerekén 500

milliárd forint) tett ki, ami 38 százalékkal több, mint az előző év hasonló időszakának eredménye, míg a Sotheby's 1,96 milliárd dollárt ért el, ami ötven százalékkal több, mint az előző év első felének forgalma [94]. Az év végére a Christie's jutalékokkal együttes összbevétele 4,67 milliárd dollárt ért el (ez 36 százalékkal magasabb előző évi bevételüknél); ebből 1,23 milliárdot hoztak az impresszionista és a modern árverések tételei (ezen a területen az emelkedés nyolcvan százalékos), s 822 milliót a háború utáni és kortárs alkotások (az emelkedés itt 46,8 százalékos 2005-höz képest). A Sotheby's ugyanebben az évben 3,75 milliárdos összforgalmat könyvelhetett el, ugyancsak a konkurenciáéval nagyjából azonos emelkedést produkálva az egy évvel korábbi eredményhez viszonyítva; náluk az impresszionisták és a modernnek 923,4 millió bevételt hoztak (ez 79 százalékkal több ez előző év ugyanezen a területen elért eredményénél), a háború utáni és a modern művek árverései pedig 647 milliót (ez 61 százalékkal haladja meg a 2005-ös év hasonló bevételeit).

A 2007-es évben a tendencia tovább folytatódott: az első féléves jelentések alapján például a Sotheby's összeladása 2,9 milliárd, a Christie'sé 3,25 milliárd dollár volt az év első hat hónapjában (ami 44, illetve 45 százalékos emelkedést jelent az előző év hasonló időszakához képest). Egy évvel később pedig már egyenesen úgy tűnt, hogy a műkereskedelmi boom megállíthatatlan: 2008 februárjában a Christie's londoni impresszionista és modern képek árverése 105,4 millió fontos (36 milliárd forint) bevételt hozott, ugyanekkor a Sotheby's, kortárs képek árverése 95 millió fontot (32 milliárd forint). Májusban a Christie's New York-i impresszionista árverésén 277,3 millió dollár, júniusban a cég londoni impresszionista aukcióján 168,4 millió font volt a bevétel. Ugyancsak júniusban a Sotheby's Londonban 102 millió fontot kaszírozott az ő impresszionista képeiért. Szeptember 15-én pedig a Sotheby's ugyancsak Londonban Damien Hirst árverésének első napján 70.545.100 fontért adta el a kortárs művész 54 alkotását (a kalapács alá vitt 56-ból); ez a legmagasabb összeütés, amit egyetlen művésztől egyetlen alkalommal valaha is elértek aukción (korábban 1993-ban Pablo Picassónak a Stanley J. Seeger-gyűjteményből származó 88 alkotásért adtak összesen „potom” 20 millió dollárt). A kétnapos Hirst-árverésen végül összesen 218 alkotás kelt el (az indított 223-ból), s a teljes bevétel 111.464.800 font (200.752.179 dollár) volt.

V.1.3.4 Válság és kilábalás

És akkor – bár nyilván teljesen véletlenül, de mégis konkrétan a Hirst-árverés második napján – egyszer csak beütött az egész világot sújtó hitel- és az azt követő súlyos gazdasági válság...

Az ilyen „vészterhes” időkben természetesen megbolydulnak a műtárgyiacok is, méghozzá mindjárt kétféle „előjellel” is: az egyik ilyenkor hangoztatott közkeletű vélekedés szerint ugyanis ha gazdasági válság van, akkor az emberek nem vásárolnak műtárgyakat; a másik ugyanilyen közkeletű nézet szerint viszont éppen ellenkezőleg, az emberek ilyenkor kifejezetten szívesen menekítik műkincsekbe a pénzüket a bizonytalanná vált tőzsdei vagy ingatlanbefektetések helyett. És hogy kinek van igaza? Egy biztos: a Sotheby’s 2008 november eleji New York-i árverése egyszerre adott új muníciót mind a két véleményt hangoztató tábor tagjainak.

Az aukció jó előre beharangozott sztárja egy valóban nem akármilyen Picasso-kép volt: az 1909-ben, a katalán festő kubista korszakában készült Arlequin több mint ötven éven át Enrico Donati olasz származású amerikai szürrealista festő birtokában volt, aki azonban az év áprilisában elhunyt (véletlenül egyébként éppen a kép készítésének évében született), s örökösei áruba kívánták bocsátani a művet. Az árverezőház legkevesebb 30 millió dollárt várt volna a festményért – ám hogy végül is mennyit kaphatott volna érte, az (legalábbis egyelőre) nem derült ki, a beadók ugyanis a hivatalos közlés szerint „magántermészetei okokra hivatkozva” az árverés előtt pár nappal visszavonták a képet az aukcióról. Sokak szerint a háttérben azonban éppen az a félelmük állhatott, hogy a válság miatt nem lesz vevő a „drága” képre, márpedig ha az visszamarad, azzal jelentősen rontja az esetleges jövőbeni eladásnak az esélyeit is.

Ott maradt viszont a kínálatban egy másik sztár-festmény: az orosz Kazimir Malevics 1916-os Szuprematista kompozíciója, amelyiket 1927-ben előbb egy varsói, majd egy berlini művészeti vásáron még személyesen maga a művész szerepeltetett, majd Berlinben egy raktárban helyezte el, mielőtt visszautazott volna a Szovjetunióba. Csakhogy onnan 1935-ben bekövetkezett haláláig már soha többet nem engedték kiutazni, a képet pedig Hugo Haring (1882–1958) német építész vette magához, s később eladta az amszterdami Stedelijk Múzeumnak. A festmény ötven éven keresztül ott volt látható, ám 2008 áprilisában sokévi pereskedés után (négy másik Malevics-képpel együtt) a múzeum ezt a vásznat is kénytelen volt jóvátételként visszaszolgáltatni a festő örököseinek, akik a New York-i árverésen kívánták azt értékesíteni. Nos, a Malevicset végül nem kevesebb, mint 60.002.500 dollárért (11,8 milliárd forint) ütötték le, ami azt jelenti, hogy ez a kép (egyben minden idők legdrágább orosz műalkotásaként) az akkori 13. legdrágább árverésen elkelt mű lett, egyben az akkori huszadik legdrágább festmény a műkereskedelem történetében. (Egyes sajtóhírek vásárlójaként az orosz milliárdos Roman Abramovicsot emlegették.)

Ami viszont az árverés egészét illet, az bizony mégis inkább csak sikertelenre „sikeredett”: az aukciót megelőző becsértékek alapján 338 és 475 millió dollár közötti összegre értékelték a teljes anyagot, ám az árverés végén mindössze 224 millió dollár-

ros bevételt könyvelhettek el. A kalapács alá vitt hetven tétel közül a cég mindössze kilencet tudott legalább az előre becsült áron eladni, huszonötre pedig egyáltalán nem érkezett licit; az el nem kelt képek alkotói között olyan sztárok is voltak, mint Picasso, vagy Modigliani.

És még két beszédes mutató a visszaesésre: 2008. szeptember 16-ig, azaz a válság kirobbanásának napjáig az az évi műtárgypiacon az egymillió dollár alatti kikiáltási árról indított műveinek nyolcvan százalékára akadt vevő, szeptember 17-től az év végéig ez az arány 55 százalékra esett vissza. A Sotheby'snek a 2007-es 213 milliójával szemben 2008-ban alig 28,3 millió dollárra csökkent az éves nyeresége (a cég részvényeinek árfolyama a 2007 októberi 57 dolláros csúcsról 2008 novemberére alig 9 dollárra esett vissza); nyilván ennek volt köszönhető az is, hogy Bill Ruprechtnek, a cég vezérigazgatójának a jövedelme a 2007-ben még neki kifizetett 10,3 millió dollár helyett 2008-ban már csupán 2,1 millió dollár volt.

Végül is az összesítések alapján a világ mintegy 2900 árverezőháza csaknem 5,5 millió 2008-as aukcióján összesen 8,3 milliárd dolláros összforgalmat ért el, ami kerekén egymilliárddal volt kevesebb, mint a 2007-es összeredményük. Ugyancsak „látványos” adat, hogy amíg 2007-ben még összesen 1254 műalkotás ára lépte át az egymillió dolláros leütés-határt (ez nagyjából annyi, mint amennyit a megelőző két évben együttesen ütöttek le egymillió felett), addig 2008-ban már „csak” 1090 alkalommal licitáltak egymillió dollár fölé az árakat a vásárlók.

Meglehetősen „ellentmondásos” címekekkel jelentek meg aztán a lapok 2009 májusának két egymást követő napján is, miután a két nagy vezető árverezőház megindította szokásos New York-i tavaszi aukciós nagyvetését. Az eseményt a Sotheby's kezdte, és mivel az ő első estjükön a beharangozott két nagy „sztár”, az egyaránt 16-16 millió dollárra becsült Picasso-kép (lányáról, Majáról festette 1938-ban), illetve Alberto Giacometti A macska című, 1951-ben készült szobra egyaránt vevő nélkül maradt, a másnapi lapok egymást túllihegve „A műkincspiacot is elérte a válság”, „Válság a köbön: senkinek sincs pénze Picassóra”, „Hihetetlen! Nem kelt el Picasso képe”, „Válságban a műkincs-kereskedelem is” címekekkel sokkolták az olvasókat. A két nagy fiaskó mellett további kellemetlen tény volt, hogy az este az előzőleg a becsértékek alapján elvárt 118,8 millió dollártól messze elmaradva mindössze 62.370.500 dollárt hozott, ami pedig a legalacsonyabb összforgalom volt 2001 novemberére – vagyis a szeptember 11-dikei merénylet utáni mélypont – óta; egy évvel azelőtt az ugyanilyen tavaszi aukciósorozat első napján még 235,4 millió dollárt fizettek ki a Sotheby'snél az akkor még eszerint sokkal nagyobb kedvvel licitáló vásárlók.

Másnap aztán pódiumra lépett a Christie's is, és láss csodát, náluk meg 14,6 millió dollárt adtak Picasso 1968-ban készült Mousquetaire a la pipe (Muskétás pipá-

val) című képéért, s az előző napi másik „nagy vesztes”, Giacometti egy férfiportróját meg egyenesen az előzetesen becsült ár duplájára, 7,8 millió dollárra tornázták fel a licitálók. Több se kellett az előző nap még a műtárgypiacot temető sajtónak: egyből „Magához tért a műkincspiac”, „Kedvező jel a műkincspiacon” és más hasonló hangzatos címekkel vigasztalták aznapi olvasóikat. Ami pedig megint csak a tényeket illeti: a Christie’s első napi összforgalma 102.767.000 dollár volt, 48 kalapács alá vitt tételükből 38 talált vevőre, vagyis 17 százalék maradt vissza. (A Sotheby’s előző esti 36 tételéből 29 kelt el, azaz az ő sikertelenségi rátájuk 19 százalékos volt.)

A következő napokon aztán mind a két háznál a klasszikus modernnek után a háború utáni és kortárs művészek kerültek terítékre: ezen az elmúlt években legnagyobb sikereket hozó területen a Sotheby’snek az előzetesen várt 52-72 millió dolláros bevétel helyett be kellett érnie 47 millióval (egy évvel korábbi ugyanilyen aukciójuk 315 millió dollárt hozott!); míg a Christie’s ugyanebben a kategóriában 93,7 millió bevételt ért el (ők előzetesen 104,5 millió dollárt reméltek). Utóbbi cégnél az ezen az estén árverésre kínált 54 műalkotásnak több mint kilencven százaléka kelt el, közülük harminc tétel egymillió dollárnál magasabb áron.

Ami pedig a két cég összesített eredményeit illeti: 2009 első félévében a Sotheby’s aukciós összforgalma 87 százalékkal maradt el az előző év azonos időszakaétól, a Christie’s esetében pedig 49 százalékos volt a visszaesés. Mind a két cég erőteljesen vissza is fogta a tevékenységét: kevesebb aukciót rendeztek, azokon kevesebb műtárgyat kínáltak, azokat is alacsonyabb árakon, elbocsátottak munkatársakat, irodákat zártak be.

De a válság nem csak a két legnagyobbat sújtotta: Clare McAndrew közgazdász számítása szerint 2008-ban az előző évinél 12 százalékkal alacsonyabb volt a világon a műkincspiaci forgalom, 2009-ben pedig további 26 százalékos visszaesést volt kénytelen elkönyvelni a szakma. A szakember számításai szerint a két év alatt összesen majdnem 17 milliárd euróval zuhant vissza a világ műkereskedelmi forgalma, s ez a legnagyobb visszaesés volt azóta, hogy az 1990-es évek elején a japán ingatlanpiaci buborék kidurranása a nemzetközi műkereskedelmet is a padlóra küldte. Ugyanakkor McAndrew arra is felhívta a figyelmet, hogy a visszaesés ellenére is abszolút értékét tekintve továbbra is nagyon erősnek nevezhető a piac: a 2009-ben elért 31,3 milliárd eurós árverési összforgalom még így is nagyobb volt, mint 2006 előtt bármikor. [95].

Ezt megerősítendő az év végi adatokból is az derült ki, hogy a Christie’s 2009-es összbevétele végül elérte a 2,1 milliárd fontot (659 milliárd forint), ami ugyan 24 százalékkal kevesebb volt 2008-as hasonló mutatójuknál, a cég azonban így is sikeresnek értékelte a teljesítményét: mint hangsúlyozták, a 10 millió dolláros kategóriába eső árúk 61 százalékan sikeresen adtak túl, a több mint 5 millió dollárra becsült műkincsek

körében pedig 60 százalékos volt az értékesítési arányuk. Ugyancsak sikeresnek ítélte végül a 2009-es évet a nagy konkurens Sotheby's is: mint közzétették, bár 2,8 milliárd dolláros összforgalmuk 47 százalékkal kevesebb volt az előző évihez képest, de 2009 utolsó negyedében már ismét jelentős nyereséget értek el (nem utolsósorban aukción kívüli privát-eladásoknak köszönhetően: ezen a téren 27 százalékos növekedéssel 474 millió dollárra növelték a forgalmukat, míg ugyanezen a területen a Christie's csak szinten tudta tartani előző évi 410 millió dolláros forgalmát); nyilván ennek volt köszönhető, hogy a korábbi „spórolás” után egy több mint egymillió dollár értékű részvénycsomaggal egészítették ki William Ruprecht igazgatótanácsi elnök fizetését.

A legutóbbi első féléves, a 2010-es év első hat hónapját összesítő eredmények szerint pedig a Sotheby's 84,1 millió dollár nettó profittal zárt (ami a második legjobb eredmény erre az időszakra vonatkoztatva a ház történetében); első félévi aukciós eladásai összesített értéke (a jutalékokkal együtt) elérte a 2,2 milliárd dollárt, ami 116 százalékos növekedés az egy évvel korábbi hasonló időszak mutatóihoz képest. A rivális Christie's első féléves jelentése szerint az ő aukciós bevételeik (jutalékokkal együtt) 1,71 milliárd fontra (2,57 milliárd dollár) rúgtak, szemben az egy évvel korábbi 1,2 milliárddal. Edward Dolman vezérigazgató a cég történetének egyik legsikeresebb félévéként határozta meg az első hat hónapot: mint hangsúlyozta, ebben a félévben ők adták el az 50 millió dollárnál magasabbra értékelt műtárgyak 75 százalékát, s ezek között volt a jelenlegi aukciós világrekordot jelentő Picasso-festmény is. Az Artprice által közzétett statisztikák szerint az árverési bevételek 2010 első felében hetven százalékkal haladták meg az előző esztendő hasonló időszakáét, ám az ő adataik szerint a Christie's és a Sotheby's összforgalma ugyanakkor még mindig 25 százalékkal maradt el 2007-es eredményeiktől.

Az ősz azonban már megint újabb jelentős sikereket hozott: a Sotheby's és a Christie's – valamint a harmadik legnagyobb piaci szereplő, a Phillips de Pury & Company – árverésein összesen több mint egymillió dollárért adtak el impresszionista, modern, illetve kortárs (vagy ahogyan ezt a kategóriát Nyugaton nevezik: második világháború utáni) műtárgyakat. Különösen jó volt az üzlet szempontjából a november: csak ebben a hónapban a Sotheby's 68.962.500 dollárért (minden idők addigi tizenötödik legmagasabb leütési árán) adott el egy Modigliani-aktot (miközben ugyanezt a képet ugyanők 1999-ben még csak 16,8 millió dollárért árverezték el), 35.922.500 dollárért egy Alma-Tadema-festményt (ez 1995-ben 2,8 millió dollárért cserélt gazdát egy árverésen), 35.362.500 millió dollárért pedig egy Andy Warhol által festett Coca Colás üveget; a Christie's 48.802.500 dollárért egy Matisse-bronzreliefet, 42.642.500 dollárért egy Roy Lichtenstein-vásznat, 23.882.500 dollárért pedig egy másik Warholt, egy Campbell leveskonzervet. Warhol emellett még a Phillips de Pury

& Companynál is tarolt: Men in Her Life (Férfi az életében) című munkáját ez a ház adta el 63.362.500 dollárért.

De nem csak a képzőművészeti alkotások piacán szárnyaltak az árak: egy 24,78 karátos rózsaszín gyémántot (platina gyűrűben) a Sotheby's genfi ékszerárverésén 45.442.500 svájci frankért (45,82 millió dollár) vásárolt meg Laurence Graff londoni ékszerkereskedő és gyémántgyűjtő, s így elmondhatja, hogy pillanatnyilag övé a világ legdrágább gyémántja. És – talán hogy a jó vételekre legyen mivel koccintani –, ugyanebben a hónapban a borok aukciós piacán is új világrekord született: a Sotheby's hongkongi borárverésén három palack 1869-es Châteaux Lafite-Rothschildért 1.815.000 hongkongi dollárt (232.692 dollár) fizetett ki valaki, amivel ez az ital lett a világ legdrágább bora – mintegy három napra. Merthogy akkor egy üveg (igaz, az hatliteres) 1947-es Cheval Blanc a Christie's genfi borárverésén 298.500 svájci frankkal, azaz átszámítva 304.375 dollárral átvette a megtisztelő címet. És ez még akkor is igaz, ha két nap eltéréssel valaki a Skinner aukciósház bostoni árverésén pedig kerek 320.000 dollárt adott egy tételért, merthogy ott az illető egyszerre egy ötven dobozból álló kollekciónak szerzett meg magának, amelyben 1995 és 2004 közötti évszámú Chateau Haut Brion, Chateau Lafite Rotschild, Chateau Latour, Chateau Margaux és Chateau Mouton Rotschild borok voltak.

Mindezek után a 2011 január-februárjában kiadott összesítések szerint a Christie's 2010-es összbevétele végül – a 245 éves cég minden eddiginél magasabb üzleti eredményét produkálva – elérte az ötmilliárd dollárt (1043 milliárd forint; a részletezés szerint ebből 2 milliárd Amerikában, 1,7 milliárd Nagy-Britanniában és Európában, míg 772,9 millió dollár Ázsiában és a Közel-Keleten folyt be a kasszába), míg a Sotheby's éves összbevétele 4,8 milliárd dollárt tett ki (937 milliárd forint; ez a 2007-es csúcsev után a második legjobb eredmény a cég életében), amiből 4,2 milliárd (851 milliárd forint) volt az árverések haszna, a többi a magánüzleteké.

V.1.4. A többiek

A két nagy mellett persze – mint ezt éppen az iménti 2010 őszi sikerek között is láthattuk – nagy számban vannak jelen az aukciós piacon a kisebb szereplők is; hogy mennyivel „kisebbség”, arra nézve csak annyit, hogy az 1796-ban a James Christie cégének alkalmazottjából önállósult Harry Phillips (†1840) által alapított brit Phillipsnek, amelyet ma a világ harmadik legnagyobb aukciósházának tartanak, 1999-ben mindössze 150 millió dolláros forgalma volt – miközben a Christie'snek és a Sotheby'snek ugyanakkor együtt 4,57 milliárdnyi [96]. A Bernard Arnault vezette Phillips – a divat- és kozmetikaiiparban érdekelt, többek között a Louis Vuitton Moët Hennessy

konszernt birtokló Arnault, aki 2009-ben 26 millió dollárjával a hetedik volt a világ leggazdagabb embereinek listáján, 1999-ben 107 millió euróért vette meg a céget, kerekén tizedannyiért, mint amennyiért egy évvel korábban Pinault a Christie'st [97] – ezért 2001-ben egyesült a svájci székhelyű De Pury & Luxembourg árverezőcéggel (Simon de Pury 1997-ben még a Sotheby's európai elnöke volt, s ezt követően alapította meg társával közös saját cégét), ám mivel a várt fellendülést ez a lépés sem hozta meg, Arnault 2003 januárjára több lépcsőben az összes részesedését eladta de Puryéknek. A Phillips ezután mindössze 80-90 munkatárssal folytatta az árveréseket New Yorkban, Londonban és Genfben, azt remélve, hogy így azért legalább a piacon maradhat [98]. A cég papírjainak többsége 2008 őszén a Mercury Group nevű orosz kereskedelmi konszern kezébe került, a vállalkozás élére pedig egy magazinkiadótól hoztak új embert, Bernd Rungét. Ő azóta elsősorban tematikus árveréseket rendez, ezekhez magazinstílusban szerkesztett katalógusokat készített, az árverésekre pedig DJ-ket szerződtet. Ennek ellenére a 2009-es év első háromnegyedében aukciós össz-forgalmuk mindössze 60 millió dollárt tett ki, míg egy évvel korábban még a válsággal együtt is majdnem 300 milliós bevételt értek el.

A Phillips de Pury & Company mellett az 1793-ban Thomas Dodd régi nyomtatványokkal kereskedő ügynök és Walter Bonham könyvszakértő által alapított Bonhams aukciósház szerepel még viszonylag gyakrabban a hírekben. Az 1850-es évek óta ékszerek, porcelánok, bútorok, fegyverek és különleges borok árverezésével foglalkozó cég ma hetven tárgycsoportban rendez rendszeresen aukciókat, méghozzá – londoni központja melletti huszontkét egyéb angliai fiókján kívül Svájcban, Monacóban, Németországban, Ausztráliában, valamint Los Angelesben és San Franciscóban – évente átlagosan hétszáz alkalommal, azaz többször, mint akármelyik konkurensé [99].

1993-ban a világ több jelentős árverezőháza – többek között az 1707. március 14-én I. József által létrehozott bécsi Dorotheum (amely a maga évi hatszáz árverésével, vidéki, valamint prágai, brüsszeli, düsseldorfi, müncheni és milánói képviselőivel, s mindenekelőtt a 2010-es évben elért, rekordot jelentő 143 millió eurós össz-forgalmával ma a világ ötödik, az európai kontinensnek pedig a legjelentősebb árverezőháza), a Skandináviában piacvezető Bukowskis, a világon ma a legrégebben ugyanannak a családnak a vezetésével működő kölni Lempertz, a New York-i Swann, a svájci Koller, az olasz Porro&C., a francia Artcurial – létrehozta az International Auctioneers elnevezésű szövetséget, amelynek tagjai közösen, egymás munkáját segítve – például az általuk évente kétszer, nyolcvanezer példányban kiadott International Auctioneers Magazinban – tájékoztatják ügyfeleiket, hogy egy-egy témakör gyűjtője a szövetséghez kötődő bármely ház öt érdeklő árverésről értesülhessen. A szövetséghez tartozó árverezőházak évente mintegy nyolcszáz aukciót bonyolítanak le, együttes ügyfélkörük

350 ezer főre tehető, összesített forgalmuk 2003-ban meghaladta a 330 millió eurót, vagyis a két legnagyobb, a Christie's és a Sotheby's mögött az aukciós piac harmadik legjelentősebb szereplői voltak [100].

A fentieken kívül persze szerte a világon számos más kisebb aukciósház is működik; ezek egy része rendszeresen, mások csak alkalmanként tartanak árveréseket, amelyeken hatalmas mennyiségű kisebb értékű tárgy cserél gazdát. Ráadásul ezen a „kis piacon” a nagyok is jelen vannak, hiszen minden nagy aukciósháznak megvan a maga kisebb értékű tárgyakkal foglalkozó fiók-hálózata is, amelyek mindegyike akár hetente több aukciót is tart. Miközben ugyanis például a „nagy” Christie's évente négyszer-ötször impresszionista mesterek remekműveit kínálja londoni központjában luxusvásárlóinak dollármilliókért, addig a kessingtoni „kis” Christie'sben a vékony pénztárcájú gyűjtők örömeire minden nap másféle áru kerül kalapács alá: szerdánként például olcsó festmények, csütörtökönként pedig hétköznapi bútorok és szőnyegek. Így aztán az Antik Trade Gazette című londoni hetilap, amely felsorolja az összes angol fővárosi aukciót (és a nagyobb vidékieket is), hetente akár száz feletti árverés kínálatával jelenik meg. Ezek után nyilván az sem meglepő, hogy ma az eladott műtárgyak számát tekintve Londoné az első hely a világ aukciós piacán: minden negyedik árverésre kerülő műtárgy felett itt koppan a kalapács. Az árverések pénzügyi eredményét tekintve azonban a vezetést a kétezres évek közepére már Amerika vette át: az eszerinti összesítésben az USA 42 százalékkal részesedett az aukciós világpiac össz-forgalmából, míg az angolok csak 30 százalékot könyvelhettek el; ami a világ többi részét illeti: Franciaország kilenc, Skandinávia és Németország három-három, Olaszország, Ausztrália és Új-Zéland, valamint a világ összes többi országa kettő-kettő, míg Európa többi országa hét százalékkal állt akkor ezen a listán. [101]. Azóta ez az arány azonban – elsősorban annak köszönhetően, hogy a keleti, azon belül is főleg a kínai műtárgypiac hihetetlen gyorsasággal erősödik – már jelentősen megváltozott: 2008-ban az USA 35,6, Anglia 35,7, Kína 7,2, Franciaország (amely 2007-ig biztos állandó harmadik volt) 6, Olaszország 2,7, Németország 2,4, Svájc pedig 1,5 százalékot hasított ki a világpiacból, az összes többi nemzet pedig a maradék 8,6 százalékon osztozott [102]. 2009-ben tovább folytatódott a kiegyenlítődés: akkor az USA 30, Nagy-Britannia 29, Kína pedig már 14 százalékot (ez utóbbi arány összeszerűen 4,2 milliárd eurót jelentett) mondhatott magáénak a világ műkereskedelmi forgalmából [103]. És végül 2010-ben megtörtént a nagy váltás: a Brit Műtárgypiaci Szövetség 2011 elején közzétett adatai szerint miközben a brit galériák és aukciósházak 22 százalékot hasítottak ki a világ az évi műkereskedelmi tortájából, addig a kanaiak a maguk hatmilliárd eurós forgalmával már 23-at! A britek számításai szerint az élen még mindig az Egyesült Államok állt 34 százalékos piaci részesedéssel – ám az Artprice nagyjából

ugyanakkor megjelentetett előző éves összesítése szerint már ez sem igaz: az ő adataik alapján (amelyeket kizárólag az árveréseken elért eredmények alapján számoltak, míg a britek a galériákban kötött magánüzletek becsült összegeit is beleszámolták a maguk összesítésébe) Kína 33 százalékkal az első a 30 százalékos USA és a 19 százalékos Nagy-Britannia előtt. „A boomból Peking, Sanghaj és Hongkong egyformán kiveszi a részét. A volt brit gyarmaton a Sotheby’s és a Christie’s ér el egyre látványosabb eredményeket, míg Peking és Sanghaj piacát a hazai aukciósházak – Poly International, China Guardian, Beijing Council, Hanhai Art Auction – uralják. Thierry Ehrmann, az Artprice alapítója és vezérigazgatója a sikert részben azzal magyarázza, hogy a világ tíz legmagasabb aukciós összleütést elért művésze között tavaly már négy kínai (Qi Baishi, Zhang Daqian, Xu Beihong, Fu Baoshi) volt.” [104] „A cég vezérigazgatója, Thierry Ehrmann szerint »ez a váratlan hír fordulópontot jelent a globális műkereskedelem történetében«” [105].

V.2. A magyarországi árverések története

V.2.1. A kezdetektől a rendszerváltásig

A magyarországi aukciók történetének „születésnapjaként” (annak ellenére, hogy könyvárverésekre vonatkozó adatok már a 18. század elejéről is vannak – ezeken erdélyi kollégiumokban egy-egy elhunyt professzor hagyatékát értékesítették ilyen módon –, valamint hogy a 18. század végén II. József már rendeletben írta elő, hogy az akkora már komoly könyvárverésekké lett hasonló alkalmakra készüljön katalógus [106]) 1773. augusztus 23-át tekinthetjük: ezen a napon írta alá Mária Terézia az Első Magyar Királyi Zálogház alapító okiratát, márpedig a hazai aukciók (s ezen belül is különösen a művészetiiek) elsősorban a zálogtevékenységből nőttek ki. A latin nyelven, húsz ív finomított kutyabőrre írt, vörös bőrbe kötött okirat a zálogtárgyak felvételével, kezelésével, őrzésével kapcsolatos valamennyi körülményt olyan alaposan szabályozza, hogy tulajdonképpen mind a mai napig ezek képezik a záloghitelezés működésének alapjait, ugyanakkor biztosította a cégnek azt a lehetőséget, hogy a ki nem váltott zálogtárgyakat árveréseken értékesíthesse.

Az alapítás aláírásával egyidejűleg Pozsonyban meg is nyílt az Első Magyar Királyi Zálogház, amelynek 12.600 forintos induló tőkéjét az államkinestár bocsátotta rendelkezésre. Az ekkor már hatvanhat éve működő bécsi Dorotheum mintájára megszervezett intézmény elsődleges feladata – tekintve, hogy abban az időben bankok, vagy más pénzintézetek még nem működtek az országban – elsősorban a megfelelő zálogtárgyak fejében magánszemélyek által folyósított kölcsönök után szedett magas

uzsorakamatok letörése volt; a Királyi Zálogház 5,6 százalékos kamatra adott megfelelő zálogtárgyak fejében kölcsönt ügyfeleinek [107]. A cég székhelyét Pozsonyból 1787. június 1-jével előbb Budára, a Vízivárosba, majd onnan 1802 tavaszán Pestre, a mai Királyi Pál utca és Szerb utca sarkán lévő egykori Clarissa zárdába helyezték át (miközben a korábbi pozsonyi központ fiókintézményként működött tovább). Az új helyszín a forgalom jelentős növekedésével is együtt járt: az addigi évi harmincezer zálogtárgyról az 1820-as évek elejére évi ötszázezerre emelkedett az itt megforduló darabok száma [108]. Az ügyintézés nyelve 1823-tól lett a magyar.

A királyi zálogház tevékenységének kezdeti időszakából a cégnek a műkereskedelemben elfoglalt szerepéről nincsenek adataink, bár feltételezhető, hogy az évente zálogban megfordult több tízezer tárgy között lehettek akár műtárgyak is. A királyi mellett ráadásul működtek az országban magánzálogházak is; ezek tevékenységének szabályozásáról először 1881-ben született rendelet. És bár a zálogba tett tárgyak 80-90 százalékát tulajdonosaik általában kiváltották, a ki nem váltott, a zálogházakban visszamaradt tárgyakat már ekkor is jórészt árveréseken értékesítették. És mivel a 19. század végére a zálogba tett tárgyak száma már elérte az évi egymillió darabot [109] – aminek csaknem a felét nemesfém-tárgyak és ékszerek tették ki –, az árverésre kerülő tételek száma is jelentős kellett legyen (s minden valószínűség szerint ezek között is lehettek műtárgyak is). Emellett elvben a műkereskedői iparendeléssel rendelkezők is rendezhettek aukciókat, bár ezzel a lehetőséggel – megfelelő tőke és árverésre alkalmas helyiség hiányában – a legtöbben nemigen éltek. Igazi kivételként azonban mégiscsak volt egy jelentős képzőművészeti árverés a 19. század közepén Pesten: 1856-ban a bécsi udvar engedélyével a budai várban őrzött császári képgyűjteménynek mintegy ötszáz darabját vitték kalapács alá – rossz állapotukra való hivatkozással... [110]

A magyar országgyűlés 1888-ban alkotott törvényt (1888. évi XXII. törvény-cikk) a zálogházak működéséről, s ugyanebben a határozatban mondták ki egy árverési csarnokok felállítását is; erre azonban egészen 1920-ig nem került sor. Az 1910-es évek végéig tulajdonképpen komoly műkereskedelmi vállalkozásra nincs is példa Budapesten.

Árverésekre azonban igen. 1906 februárjában például az 1891-ben irodalmi és könyvkereskedelmi részvénytársaságként alapított, majd 1903-ban a budapesti Nagymező utcában már kiállítótermet is nyitó (s azután majd egészen 1918-ig működő) Könyves Kálmán Magyar Műkiadó Rt. rendezett kiállítást Rippl-Rónai József képeiből, s a tárlat végén árverést is tartott az anyagból; ezt az alkalmat tekintjük az első nyilvános hazai műtárgyaukciónak. A kiállításon a bemutatott 318 mű közül több mint 180 képet vásároltak meg a látogatók a tárlat ideje alatt, majd az azt követő, 1906. március 1-jén, 2-án és 3-án megtartott háromnapos aukción összesen 381 Rippl-Rónai-mű

került kalapács alá a Nagymező utcában, s valamennyi el is kelt; az árverésből 44.000 korona folyt be, amiből 12.000 illette a rendező Könyves Kálmán Szalont [111]. Maga a festő (aki ez után az erkölcsi-anyagi siker után vehette végre feleségül francia élettársát, illetve vásárolhatta meg két évvel később új kaposvári otthonát a Róma dombon) pár év múlva így emlékezett vissza az eseményre: „1906-ban a »Könyves Kálmán«-szalonban csinált kiállításom (...) erős próbája volt (...) nemcsak piktúrámnak, hanem annak is, hogy fejlődött-e már nálunk odáig a műízlés, hogy művészi bűvárokódásaim leszűrődéseit akceptálja” [112]. Ráadásul a Franciaországból hazatért festő művésziművészetbefogadói aggályaihoz – jól mutatva egyúttal a hazai árverések még igencsak kialakulatlan helyzetét is – „még aztán az az aggodalomkeltő feltevés is járult, hogy a művásárló közönség helytelenül fogja fel az addig Budapesten teljesen ismeretlen önkéntes műárverés mivoltát. Itt, különösen a bohémvilágban, eddig csak önkéntelen, »hivatalból« való árverések »tartattak«. Önkéntes műárverés, pláne eleven művész képeinek árverése, csak úgy egyik szemmel nézve, némi joggal keltette azt a gyanút, hátha ez a művész maga sem becsüli sokra a műveit, ha azokat kész csak úgy elkótyavetyélni. Nos, lelkiismeret-furdalás és nagyizálás nélkül elmondhatom, az aukció erkölcsi és anyagi sikere arról győzött meg, hogy egy sereg ember ízlése hajlik immár itthon is afelé az ízlés felé, mely az én piktúrámban dokumentálódik.” [113]

A sikert tehát Rippl-Rónait igazolta – és egyben a művészeti árverések létjogosultságát is. Így aztán az 1910-es évek körül el is indult némi fellendülés a hazai árverések terén. Az 1909-ben alakult Magyar Amatőrök és Gyűjtők Egyesülete, népszerű nevén a Szent György Céh – amelynek célja éppen hazai aukciók tartása lett, méghozzá abból a célból, hogy lehetőleg itthon tartsa a magyar magángyűjtemények kalapács alá kerülő anyagát – például 1910-től évi négy árverést rendezett (ezeken az egyesület tagjainak nem kellett jutalékot fizetniük a leütési ár felett [114]), a cég lapja, az 1912-től (1922-ig) Siklóssy László szerkesztésében megjelenő A Gyűjtő pedig 1913-ban már arról tudósíthatott, hogy „bankfiókok és mozik módjára bukkannak fel apró aukciós intézetek, sőt ezek árveréseire járni már társadalmi esemény” [115]. Ugyancsak 1913 végén a Művészházban árverezték el a nagybányai festészet egyik első jelentős gyűjtőjének, dr. Jánossy Béla budapesti ügyvédnek a hagyatékát; az eset pikantériája, hogy a Nagybányán érettségizett Jánossy, aki az ugyancsak nagybányai Réti István festőművész hatására lett műgyűjtő, 1912-ben éppen elhibázott gyűjtői stratégiájából bekövetkezett tönkremenetele miatt lett öngyilkos [116]. A műtárgypiac igazi fellendülését azonban a háború alatt a pénz rohamos romlásából adódó üzletelési, s ezen belül is az értékörzés egyik legbiztosabb formájának tartott műtárgyvásárlási láz hozta meg, elsősorban azonban a magánszférában; a hivatalos aukciók száma ebben az időben jelentősen visszaesett.

Az 1918 októberi polgári forradalom alatt a Királyi Zálogház neve Magyar Népköztársaság Állami Zalogházára, majd a Tanácsköztársaság kikiáltása után Magyar Állami Zalogházra változott. 1919. április 2-án a tanácshatalom elrendelte az árverések megszüntetését, a kisebb záloggal terhelt tárgyakat visszaadatta tulajdonosaiknak, míg a nagyobb értékűeket állami tulajdonba vették [117].

Az I. világháborút követően újabb lendületet kapott a hazai árverési piac (többek között a határokon túlra került területekről menekültek tulajdonának úgynevezett vagyonmentő vásárai révén, amelyeken 1920-ban 21 ezer, 1921-ben 14 ezer, 1922-ben 22 ezer ingóságot – köztük festményeket, műtárgyakat, bútorokat, ékszereket – árvereztek el [118]), s – ennek talán legjellemzőbb példájaként – az Ernst Múzeum létrejöttével megszületett az első, szakemberek által vezetett, elegendő tőkével és megfelelő helyszínnel rendelkező, színvonalas műkereskedelmi vállalkozás is. Az 1872-ben született Ernst Lajos – aki már a 19. század végén jelentős és sokrétű magángyűjteménnyel rendelkezett – 1901-től az 1894-ben a Magyar Képzőművészek és Műpártolók Egyesületének kiállítóhelyeként megalakult Nemzeti Szalon ügyvezető igazgatójaként kapcsolódott be a műkereskedelmi tevékenységbe. Pozíciójának 1909-ben történt elvesztése után határozta el, hogy gyűjteményét saját múzeumában helyezi el, és állandóan változó kiállításokkal egészíti ki az abban bemutatottakat. 1912-re a pesti Nagymező utcában erre a célra négyemeletes, műtermes házat – a mai Ernst Múzeum épületét – építtetett. Az állandó tárlat, illetve az időszakos kiállítások, valamint az intézmény működéséhez szükséges bevételeket biztosító, 1917-től rendszeresen meghirdetett művészeti aukciók szervezésében Ernst segítőtársa Lázár Béla (1869–1950) művészettörténész, művészeti író lett. Az első árverést az Ernst Múzeumban 1917. február 28. és március 5. között tartották (ezen Holitscher Róbert műépítész porcelán-gyűjteménye került – szerencsére csak jelképesen – kalapács alá; az aukció katalógusában Ernst Lajos azt is hangsúlyozta, hogy árveréseinek célja, hogy megakadályozza, hogy a magyarországi kulturális javak külföldre kerüljenek), majd 1937-ig általában évente két, összesen ötvenöt árverést rendeztek. Az éveken át tartó sikerek ellenére azonban a vállalkozás – részben Ernst konok gyűjtői magatartása miatt – csődbe jutott, s a gyűjtő, miután nem sikerült megállapodnia az állammal kollekciója eladásáról, 1937-ben öngyilkosságot követett el. [119].

A néhai Ernst Lajos gyűjteményének darabjai 1939-ben már a Postatakarékpénztár Árverési Csarnokában kerültek kalapács alá. Az 1888-ban kimondott országgyűlési törvénnyel létrehozott, s jó három évtizeddel később valóban létre is jött Állami Árverési Csarnokban ugyanis az ekkor már Állami Zalogház néven működő egykori királyi intézmény 1920-ban megkezdte az ingóságok árverésével való üzletszerű foglalkozást, s az első sikerek nyomán – 1920-ban 43 ezer, 1923-ban pedig már több

mint 63 ezer tárgy került kalapács alá, köztük a napi használati tárgyak mellett egyre több műtárgy is [120] – a cég vezetése hamarosan elhatározta a kizárólag művészi tárgyakat kínáló aukciók megtartását is. Az Árverési Csarnok első ilyen rendezvényére 1920. október 6-án került sor, s az esemény rangját jelzi, hogy azon – sok más közéleti személyiség között – Horthy Miklós kormányzó is megjelent. Két évvel később, az 1922-23-as üzleti évben már közel 15ezer műtárgy került itt kalapács alá [121].

1924. július 1-jén az Állami Zálogház és Árverési Csarnok egyesült a Magyar Királyi Postatakarékpénztárral, s ez a lépés végre megszüntette a kereskedelmi cég kezdetektől folyamatosan vissza-visszatérő forráshiányát. 1925-ben ráadásul miniszteri rendelet született arról, hogy a közhatósági, bírósági és jegyzői árveréseken kívül aukciókat csakis a csarnokban lehet tartani (a magánzálogházakban visszamaradt tárgyak is csak itt kerülhettek kalapács alá), vagyis ez döntés – elméletileg legalábbis – monopóliumot biztosított az Állami Zálogház részére. Azért csak elméletileg, mert időről időre azért más vállalkozások is kaphattak engedélyt aukciók rendezésére: az Ernst Múzeum folyamatos árverései mellett így tartott esetenként aukciókat a Nemzeti Szalon, Fränkel József műkereskedése, valamint más galériák is. Az 1894-ben a Magyar Képzőművészek és Műpártolók Egyesületének kiállítóhelyeként megalakult Nemzeti Szalon, amely 1897-től a Kossuth Lajos utca és a mai Semmelweis utca sarkán, 1907-től pedig az Erzsébet téren már a kifejezetten a részére emelt új épületben működött, 1923-ban első árverését ráadásul éppen Magánbirtokból származó válogatott műtárgyak (festmények, plasztikai művek stb.) kínálatából rendezte [122], ami azt mutatja, hogy a műtárgyak „áramlásának” ez a módja a gyűjtők között ekkorra már bevált formává vált. Ugyanakkor az is igaz, hogy a kor legjelentősebb magyar műgyűjtői ekkor még inkább külföldön vették, illetve adták el műtárgyaikat: Nemes Marcell például (aki már 1913-ban is Párizsban árvereztette el 18-19. századi festménygyűjteményét [123]) 1928-ban is az amsterdami Mensing aukciósházban bocsátotta kalapács alá 68 festményét és 64 iparművészeti tárgyat; illetve halála után a hagyatéka is Münchenben került árverésre: 1931-ben 657, majd két évvel később 865 tételt adtak el ott a Nemes-örökségből [124]. Hogy ezeken az alkalmakon milyen pótolhatatlan műtárgyak hagyták el az országot, annak érzékeltetésére elég talán néhány fontosabb művet kiemelni a Nemes-gyűjtemény 1913-as párizsi, majd 1928-as amszterdami árverésén eladott festmények közül: Sandro Botticelli Jézus születése (jelenleg Columbia Museum of Art), Paul Cézanne Vörös mellényes fiú (jelenleg Bührle-Stiftung, Zürich), Lucas Cranach Páris ítélete (jelenleg The Metropolitan Museum of Art, New York), Francisco de Goya Játszó gyermekek (jelenleg Museo del Prado, Madrid), El Greco Szeplőtelen fogantatás (jelenleg Thyssen-Bornemisza gyűjtemény, Madrid), Edouard Manet A Rue Mosnier zászlódíszben (jelenleg Paul Getty Museum, Los Angeles),

Rembrandt Férfi tollas kalappal (jelenleg The Art Institute of Chicago), Auguste Renoir A Heriot család (jelenleg Barnes Foundation, Merion), Jacopo Tintoretto Krisztus és a házasságtörő nő (jelenleg Statens Museum, Koppenhága), Vincent van Gogh Csendélet hagymákkal (jelenleg Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo) [125]. Persze ha úgy vesszük, Nemes is csak korábbi „hagyományok” folytatója: már Keglevich János gróf képgyűjteményét is Bécsben árverezték el 1871-ben [126], az 1909-ben elhunyt Elischer Gyula nagyjából ezer darabos, többek között Dürer- és Rembrandtműveket is tartalmazó metszet- és grafikagyűjteményéből pedig – igaz, szerencsére csak miután egy részét a Szépművészeti Múzeum megvásárolta – mintegy hatszáz darabot Lipszében bocsátottak kalapács alá 1911-ben [127]. Berkó Pál és Fehér Béla szerint „Siklóssy László, a huszadik század első felének kiváló művészettörténésze több ezerre becsüli a külföldi árveréseken elkótyavetyélt hazai műkincsek számát” [128]. Ez a szám persze elenyészőnek tűnhet, ha azt nézzük, hogy Mravik László szerint viszont „a magyar árveréseken 1917 és 1944 között több millió műtárgy, köztük több százezer igen igényes darab cserélt gazdát” [129] – csakhogy ebben az esetben minden egyes „elkótyavetyélt” darab fájó vesztesége a hazai művészettörténetnek. (Nyilván ezzel függött össze, hogy az országgyűlés 1929-ben törvényt alkotott – 1929. évi XI. törvény –, miszerint műtárgyakat külföldre csakis hivatalos, állami engedéllyel lehet kivinni; más kérdés, hogy ezt a jogszabályt nemigen tartották be.)

Ugyanakkor – talán éppen a közismert, nagy gyűjtők külföldi „kapcsolatai” hatására is – úgy tűnik, a hazai árverések mellett a művészetkedvelő közönség ebben az időben már a világ aukciós piacai iránt is tanúsított bizonyos érdeklődést, erre engedhet legalábbis következtetni, hogy több művészeti folyóirat is időről időre beszámol nemcsak a hazai, de a nemzetközi aukciós világ híreiről is. Az 1927-ben Gyöngyösi Nándor dr. főszerkesztésében indult, egy évben tíz alkalommal megjelenő Képzőművészet című lap például mindjárt első számának Műgyűjtő rovatában nemcsak az Ernst Múzeum akkori aukciójáról ad részletes beszámolót („Legnagyobb árat Munkácsy (10.000) és Breughel (11.200) értek el. Tanulság: hozzáértő kezek a mai nehéz viszonyok között is tudnak képeket aránylag jó áron értékesíteni.” [130]), de az ott elért árakat azonnal össze is hasonlítja a nemzetközi trendekkel: „Érdekessége ennek az árverésnek (tudniillik a Christie’s londoni aukciójának – M.G.), hogy az olyan élő angol festők, mint Orpen, vagy A. E. John, kik ugyanazt a nívót képviselik, mint a mi mesterreink, milyen szép árakat érnek el egy londoni árverésen. Bezzeg nálunk Benczúrnak kell lenni valakinek, hogy 800 milliót adjanak egy képéért – s akkor is Amerikából kell jönni a vevőnek.” [131] A lap egy más helyen ugyanis arról is beszámol, hogy Benczúr Gyula egy női aktját ennyiért vásárolta meg egy Budapesten pénzügyi tárgyalásokat folytató amerikai bankár [132]; az idézett londoni Christie’s aukción egyébként az

említett Sir William Newenham Montague Orpen (1878–1931) ír festő képért 1050 guinea-t, azaz a lap szerint magyar pénzben 365 milliót adtak [133].

Az 1930-as évek közepétől az 1925-ben indult, előbb Majovszky Pál, majd az ő halála után 1936-tól Oltványi-Ártinger Imre szerkesztésében megjelent Magyar Művészet című folyóiratban is egyre gyakrabban közölnek hasonló beszámolókat a hazai események mellett [134] a világ különböző helyein megtartott árverésekről is: 1936-ban például három számban is foglalkoznak a Christie's londoni Oppenheimer-árverésével [135], az 1937/2. szám Művészeti hírek rovatában pedig a 32 hírből nyolc tudósít különböző külföldi árverésekről (Christie's, London; Mensing & Zoon, Amsterdam; R. Glandaz, illetve Coty, Párizs; Storr Wells, New York; C. C. Boerner, Lipcse; valamint egy meg nem nevezett berlini aukció), az azokon elért jelentősebb, illetve érdekesebb leütések összegeiről [136].

A második világháború alatt ugyan 1939-től érezhető volt a visszaesés a műkereskedelmi forgalomban, ám mivel egyfelől a vagyonmentés egyik legfontosabb eszköze éppen a zálog volt, másfelől meg mert sok menekülő igyekezett megszabadulni értékeitől, illetve pénzzé tenni azokat, míg másokat meg nyilván vonzottak az olcsó befektetési lehetőségek, aukciók még ekkor is zajlottak. Az alapító halálával megszűnt Ernst Múzeum vállalkozását továbbvivő gróf Almásy-Teleki Éva például 1939-től újra rendezett árveréseket a Nagymező utcában (1944-ig összesen tizenháromat); 1942 novemberében tizedik nagy művészeti aukcióján például kilenc nap alatt kettő híján háromezer tárgy – festmények, ékszerek, ezüsttárgyak, porcelánok, szőnyegek, bútorok és sok más egyéb – került itt kalapács alá [137]. És mivel az állam még az 1944-ben deportáltaktól elkobzott vagyontárgyak értékesítésére is a Postatakarékpénztárt, illetve az Árverési Csarnokot használta fel, a kereskedés szó szerint a lehetséges utolsó pillanatig folyt: az 1944. március 2. és 17. közötti napokon – vagyis a német megszállás előtt két nappal bezárólag – még 2310 műtárgyat árvereztek el a csarnokban; az aukciók idejét ugyan már a légitámadások miatti elsötétítésekhez kellett igazítani, de ez az üzletmenetet egyáltalán nem zavarta [138].

A háborút követően az elszabadult infláció és a hazai műtárgyállomány kifosztása (csak a zálogház budapesti központjából mintegy kétszázezer tárgyat hurcoltak el [139]) után nehezen indult újra a műkereskedelmi élet, bár az Árverési Csarnok újra megkezdte működését és a volt Ernst Múzeumban akkor megalakult Almásy, Grünberger, Réthi, Rutz és Szilárd Mű- és Régiségkereskedelmi Vállalat is három árverést is rendezett már 1946-ban (ebből kettőn Fényes Adolf hagyatékát, illetve – a harmadik alkalommal pedig kizárólag – más magángyűjteményekből származó műtárgyakat vittek kalapács alá; a hosszú nevű cég egyébként 1948-ig, az államosításig végezhetette tevékenységét, s ez idő alatt összesen kilenc árverést tartott). A hivatalos

műkereskedelem mellett persze ezekben az években nyilván másféle formában is szép számmal köttetek „üzletek”: tudunk például olyan esetről, hogy valaki egy, az ostrom alatt „kifogyott” békebeli öltönyéért cserélt egy Czóbel-képet [140].

1948. augusztus 5-én a Minisztertanács elrendelte az Állami Zálogház és Árverési Csarnok Nemzeti Vállalat létrehozását, amely – szigorú minisztériumi felügyelet mellett, hiszen a cél egyrészt a magán zálogházak beolvasztása, illetve az ekkor 5500 iparigazolvánnyal rendelkező „maszek” hasznáلتcikk-kereskedő tevékenységének „megfojtása” volt – jogfolytonosan átvette a Postatakarékpénztár zálogüzletágának tevékenységét; a cég 1951 óta működik Bizományi Áruház Vállalat (BÁV) néven. A „megújított” zálogház fő tevékenysége azonban – annak ellenére, hogy 1949-ben például még közel kétszázezer tételt (köztük a külföldre távozottak, kitelepítettek, internáltak értékeit) vittek itt kalapács alá, s ennek több mint nyolcvan százalékát sikerrel is árverezték [141] – egyre inkább a bizományosi árusítás lett. Az Árverési Csarnokot 1950 májusában fel is számolták, s a hazai műkereskedelem így fokozatosan a „láthatatlan”, a hivatalos formák melletti területekre szorult vissza: a művészek műtermeibe, a gyűjtők közti cserékre, az Ecséri piac hasznáلتcikk-kereskedelemebe, vagy később egyes (merthogy csak ezen a címen lehetett iparendélyt kapni) „képkeretező-galériákba”. 1957-től azonban a BÁV is újraindította művészeti aukcióit: a kalapács alá kerülő tárgyak száma hamarosan meghaladta az évi ezer darabot (az 1957-es első BÁV-os árverésen 1400 tételt indítottak, ám ezek közül szinte csakis a festményekre volt vevő), s nem voltak ritkák az akkor jelentős összegnek számító több tízezer forintos leütések sem [142]. (Az első BÁV-aukción egy Rippl-Rónai Zorka-pasztel kikiáltási ára 2500, Franz Geffels (1635–1699) Posilippo bejárata című festményéé 4000, Jacopo della Guercino (1591–1666) Alexandrai Szent Katalinja pedig 15.000 forint volt.) A művészeti árverések eredményeinek tapasztalatai alapján a BÁV 1961-től rendezi meg csak képeket forgalmazó aukcióit: az első ilyen Ferenczy Károly Karám című képe például 27.000 forintért, míg Gulácsy Lajos Sárgaruhás nő című munkája 4000 forintért kelt el. 1962-től kezdődően azonban az értékesebb műalkotásokat – valuta-bevételi okokból – az Artex külkereskedelmi vállalat közvetítésével jórészt Nyugat-Európában értékesítették.

Ami pedig a BÁV (mostani teljes nevén a Bizományi Kereskedőház és Zaloghitel Rt., vagyis az 1773-ban alapított egykori Első Magyar Királyi Zalogház jogfolytonos utódaként a jelenlegi legrégebbi hazai vállalat) jelenét illeti: a cég 1991. október 1-jével kétmilliárd forint alaptőkével zártkörű részvénytársasággá alakult, majd privatizálták, s 1997. december 4-én kétmillió darab ezer forintos névértékű, névre szóló törzsrészvényét bevezették a Budapesti Értéktőzsdére (igaz, ezeket 2000 júliusában aztán ki is vezették onnan). 2001-ben a társaság zártkörű részvénytársasággá alakult, s

azóta három üzletággal foglalkozik: ezek a zálog, a kereskedelem és az ingatlanhasznosítás [143]. A BÁV műkereskedelmi forgalma 2006-ban 1,5 milliárd forint körül volt, ez a cég nettó árbevételének körülbelül húsz százaléka [144]; 2008-as árverési bevételeik pedig 619 millió forintot tettek ki.

V.2.2. A rendszerváltástól napjainkig

A mai hazai műkereskedelem alapjai – annak ellenére, hogy Németh Lajos már egy évtizeddel korábban is azt írta egy cikkében, hogy „Mint világszerte, nálunk is jó üzlet a műtárgykerekedés. Nagy a konjunktúra. Jelenleg Magyarországon az egyik legvirágzóbb üzleti forma a kép-eladás és -vásárlás, hiszen a vagyongyűjtés egyéb formáit szankciók nehezítik. Talán sehol sem oly nagymérvű és látványos az értékelkedés, mint a műtárgyak esetében, a velük való üzleti foglalkozás tehát busásan jövedelmező vállalkozás” [145] – az 1980-as évek végén jöttek létre, amikor a BÁV mellett egyre több új vállalkozás jelent meg a piacon, s ezek egy része fokozatosan bekapcsolódott az árverezésbe is [146].

A BÁV műkereskedelmi monopóliumát elsőként a Bécsi utcai Qualitas Galéria törte meg 1983-ban, bár ez még szintén egy állami vállalat, a Művészeti Alap fenntartásága alatt működött. Ugyanennek az évnek a végén azonban Dutka Sándor már – elsőként – magánvállalkozóként kapott „képzőművészeti szaküzlet” nyitására engedélyt: ez volt a Rákóczi úti Művész Galéria. Dutkát aztán egyre többen követték: 1990-ben a Magyar Műkereskedők Egyesülete már tizenkét taggal alakulhatott meg. (Közben persze volt több rövid életű próbálkozás is: 1983-ban Saphier Dezső műgyűjtő a Visegrádi utcában, 1984-ben Kováts Lajos az akkori Néphadsereg, ma Falk Miksa utcában működtetett rövid ideig egy-egy galériát.)

A hivatalosan 1987-ben alakult Műgyűjtők Galériája (amely részben még ugyancsak egy állami céghez, a Lapkiadó Vállalathoz kötődött [147], miközben később rész tulajdonként már kanadai magántőke is volt benne; a később önállósult, sőt egy idő után már külföldön, például az Art Baselen is megjelent vállalkozás 1997-ben megszűnt) 1988-ban rendezte meg az első „nem-BÁV-os” aukciót („ettől az eseménytől számítható a magyarországi műtárgypiac rendszerváltása” – írja ennek jelentőségéről Grécsi Emőke [148]), ráadásul rögtön az első évben mindjárt hármat is. Ők vezették be Magyarországon először, hogy a külföldi vevők átutalással, és akár valutában is kiegyenlíthették műtárgyvásárlásaik számláját (miközben a BÁV árverésein ekkor még csakis készpénzzel, ráadásul csak forinttal, és kizárólag a helyszínen lehetett fizetni).

1991-ben nyílt meg az első, kimondottan csak képek, ráadásul kvalitásos, 19-20. századi magyar festmények eladására specializálódott galéria, a Blitz, amely 1993-tól

rendezett aukciókat. (Vezetője, Kovács Lajos többféle művészeti vállalkozás – például a MEO Kortárs Képzőművészeti Gyűjtemény 2001-es megalapítása és három évig tartó működtetése – után 2005-ben bezárta ugyan a boltot, s attól fogva azóta szaknácádással és művészeti könyvkiadással foglalkozott, 2009-ben azonban újra galériát nyitott Bumbum néven és már aukciókat is rendezett.)

A magyarországi műkereskedelem 1990 körüli megpezsztülése egy rövid időre a Sotheby'st is idecsalta: a világcég 1991-ben nyitott irodát a magyar fővárosban – ám 1999-ben be is csukta azt. (Ezt követően azonban évente egyszer kelet-közép-európai árverésén rendszeresen szerepeltetett – hol több, hol kevesebb – magyar anyagot is Londonban; 2007 júniusában egy ilyen árverésen érte el Moholy-Nagy László: Z IV. című, 1923-ban készült képe 804.000 fontos (260 millió forint) leütéssel a Magyarországon kívüli legmagasabb magyar festményárat.)

1995-től működik – az azóta elhunyt – Kovács Dezső Belvárosi Aukciósháza (ma Dunaparti Aukciósház és Galéria néven); 1994-ben nyílt meg (és még ugyanebben az évben – az akkor Budapesten még saját irodát fenntartó Sotheby's-zel közösen – meg is rendezte első árverését) a Balaton utcában az 1984-től egy Járőr utcai garázsban régiségkereskedőként működött Nagyházi Csaba cége, a Nagyházi Galéria; 1994-ben nyitotta meg első galériáját a Falk Miksa utcában Kieselbach Tamás, aki 1997 szeptemberében rendezte első aukcióját; ugyanez év májusától működik a Virág Judit és Törő István vezette Mű-Terem (2007-től Virág Judit) Galéria, amely 1998 októberében kezdte meg árveréseit (az elsőn mindjárt az akkori időben szenzációnak számító 150 millió forintos bevétellel); az 1987-től kezdetben egy József körüti üzletben műkereskedő és 1995-től már aukciókat is tartó Polgár Árpád ugyancsak 1997-ben nyitotta meg Váci utcai galériáját, majd jöttek sorban a többiek, a Marsó Diána vezette, grafikákra szakosodott Arte Galéria, 2001 májusában Hajdú Kata vezetésével az Abigail, 2003-ban pedig a Forró Tamás vezette Belvedere Szalon és Aukciósház. Közben azonban néhányan kénytelenek voltak le is húzni a rolót, mint például az 1993-ban alakult Detre & Ferenczy árverezőház, a Premier Aukciósház, a Páholy Aukciósház, illetve Kovács Zsolt és Varga László vállalkozásai. Vidéken is több próbálkozás indult művészeti aukciók rendezésre, ám ezek közül mindössze a debreceni Villás Galéria (1990 nyarán nyitottak, 1999 áprilisában rendezték az első árverésüket, s azóta is évente három aukcióval várják a közönséget), valamint az árverési piacra csak 2006 tavaszán kilépő, ám korábban kiállítóként és művészetszervezőként már évek óta működő miskolci MissionArt Galéria tudott tartósan megmaradni. Összességében Magyarországon ma körülbelül ezer iparendéellyel rendelkező műtárgykereskedő tevékenykedik (miközben „a szakma közülük mintegy hatvanat tart jelentős szereplőnek”) [149].

Kelet-Európában mindenesetre ma vitathatatlanul a magyarországi a legdinamikusabban fejlődő műtárgypiac: miközben 1992-ben – amikor Csók István Műtársarok című képe a BÁV aukcióján elsőként lépte át az egymillió forintos leütési határt – a hazai árverések éves összletése még csak 200 millió forint volt, addig ez az összeg 2004-ben már meghaladta az 5, 2006-ban pedig a 6 milliárd forintot; 2009-ben a kilenc legnagyobb hazai aukciósház összesített árverési bevétele 8,632 milliárd forint volt. A forgalom 70-75 százalékát a festmények teszik ki, s ezek 90-95 százaléka magyar alkotók műve [150]. A Magyarországon mindeddig legdrágábban leütött műtárgy Csontváry Kosztka Tivadar A szerelmesek találkozása című festménye, amely a Kieselbach Galéria 2006 decemberi árverésén 85 millió forintos kikiáltási árról indulva végül 230 milliós leütéssel talált új gazdára.

Ami viszont a világban való jelenlétünket illeti: a magyarországi árverések forgalma az európai piacon 1,5 százalékot, a teljes világpiacon pedig mindössze 0,1 százalékot tesz ki [151]. Vagyis – ahogyan erre Einspach Gábor felhívja a figyelmet – „a viszonylagos fejlettség ellenére sem szabad elfelejtenünk, hogy egyetlen jelentős Van Gogh, vagy Cézanne festmény leütési ára meghaladja az egész magyar aukciós piac több éves bevételeit” [152]. Ami pedig az árveréseknek a hazai gazdasági életben elfoglalt helyét illeti, arra nézve azt tartjuk szem előtt, hogy „a Budapesti Értéktőzsde egyetlen gyengébb napján is nagyobb értékek cserélnek gazdát, mint amennyi a magyar műtárgy-kereskedelem egész évi forgalma, az állampapírokról nem is beszélve” [153], illetve hogy „a 2000-ben elért közel ötmilliárd forint éves árverési forgalom nem éri el a tőzsde egy átlagos napi forgalmát, tehát a műtárgyak értékesítése nemzetgazdasági szempontból nem tekinthető jelentős piacnak” [154].

Persze akik az árveréseken licitálnak, azokat a legkevésbé sem a nemzetgazdasági szempontok érdeklik, hanem az, hogy megszerezzenek valamit, ami – így vagy úgy, de – értékkel bír a számukra.

VI. Mi mennyi?,
avagy mitől értékes egy „értékes” festmény

„Egy árucikk értéke nem annak igazi természetétől,
hanem az emberek véleményétől függ,
még akkor is, ha ez a vélemény teljességgel téves.”

(Antonio de Covarrubias y Leyva (1514/24–1602) spanyol jogtudós)

„Ez egy értékes festmény” – halljuk időnként egy-egy műtárgyra vonatkoztatva a megállapítást; de vajon tudjuk-e ilyenkor, hogy a szavakba foglalt tény mire is vonatkozik pontosan? Vajon hányféleképpen lehet „értékes” egy festmény (illetve bármilyen műtárgy)? Nyilván sokakban merül fel ez a kérdés, különösen olyankor, amikor a sajtóhírekben az árverések (hol dollárban, hol forintban mért) sokmillió leütéseiről hallanak, vagyis amikor bizonyos műtárgyak „értéke” esetenként szó szerint is „vagyonokban” ölt testet.

Az „érték” a Magyar Értelmező Kéziszótár szerint elsődleges jelentésében „valaminek az a tulajdonsága, amely a társadalom és az egyén számára való fontosságát fejezi ki”. Hogy aztán ez a „fontosság” adott esetben konkrétan miben jut kifejezésre, annak nyilván sokféle formája lehet; mégis az a tény, hogy az „értékes” ellentéte, vagyis az „értéktelen” a magyar nyelvben számtalan más szinonimája között a „fil-léres” szóval is kifejezhető, azt jelzi, hogy az „érték” fogalma nagy általánosságban azért nem utolsósorban az adott dolog pénzben kifejeződő „fontosságához” (is) társul.

Hogy mindez így van a műtárgyak esetében is – amelyeket ráadásul sokan előszeretettel mondanak „műkincseknek”, ahol a „kincs” szó aztán kifejezetten a tárgy anyagi értelemben vett érték(esség)ére utal –, azt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy, mint ezt már láttuk korábban, minálunk maga az árverésen történő műtárgy-értékesítés szokása is részben magából a zálogtevékenységből, vagyis a zálogtárgyak (köztük műalkotások) anyagi értéke fejében biztosított zálogkölcson-adás, azaz az „érték” pénzben történő konkrét megjelenésének a rendszeréből nőtt ki. És hogy mindez mennyire így működik ma is, arra aligha kell jobb bizonyíték, mint hogy a 2008-as gazdasági válság hatására az Egyesült Államokban egyből ötven százalékkal megemelkedett a műtárgyak zálogba vételével foglalkozó cégek – például az Art Capital Group, vagy az Art Finance Partners – forgalma (ezek a vállalkozások a náluk elhelyezett műalko-

tások értékének a feléig folyósítanak hitelt, általában 6-18 százalékos éves kamatra). Ráadásul ma már nemcsak Amerikában – illetve még nagyon sokfelé a világban – működnek olyan vállalkozások, amelyek műtárgy-fedezetű hiteleket folyósítanak ügyfeleiknek, azaz egy adott kölcsön biztosítékeként egy vagy több műtárgyat vesznek letétbe, hanem már Magyarországon is [155].

A kérdés tehát a továbbiakban az, hogy vajon az egy-egy árverésen kalapács alá kerülő műtárgy vevője milyen „értéket” vesz meg, amikor sokszor a külső szemlélődő számára akár irreálisan magasnak tűnő összeget is kifizet egy-egy festményért (vagy általában bármilyen más műalkotásért)?

Mindenekelőtt az nyilván világos, hogy a szó szoros értelmében vett műtárgyakat az emberek nem azért birtokolják, hogy azokat bármilyen szükségszerű okból valamilyen praktikus célra alkalmazzák, hanem hogy gyönyörködjenek bennük, azaz ezeket nem használati, hanem élvezeti-esztétikai értékük miatt vásárolják. (Lehet persze egy műtárgyvásárlásnak praktikus oka is, mondjuk egy majdani drágábban történő eladás szándéka, a megvásárolt műtárgynak azonban ekkor sem használati értéke lesz vevője számára, hanem befektetési.)

Persze adott esetben egy-egy műtárgy megvásárlása mögött annak esztétikai értékén túl más szempontok is közrejátszhatnak: Hannah Arendt (1906–1975) német–amerikai filozófus – a műtárgyakhoz képest jóval tágabb körrel beszélve – pontosan írja le azt a folyamatot, amelynek során „a kultúra termékeit a nyárspolgárok először haszontalannak nyilvánították és megvetették, mígnem a művelt nyárspolgár le nem csapott rájuk, olyan fizetőeszköznek tartván őket, amellyel magasabb társadalmi pozíciót vásárolhat magának, vagy nagyobb önbecsülésre tehet szert – azaz magasabbra juthat, mint ami saját véleménye szerint a dolgok természetes rendjében, vagy a születés alapján megillette volna. A kultúra értékei ebben a folyamatban bármely más hasonló értékhez hasonló bánásmódban részesülnek, vagyis, az értékre mindig is jellemző módon, csereértékként funkcionáltak.” [156] Ez a „csereérték-funkció” – most már kifejezetten a műtárgyakra vonatkoztatva – hozta aztán magával, hogy „az új nagypolgárság, amely Franciaországban a szétvert és elszegényedett nemesség helyére lépett, a legkedvezőbb távlatokat nyitotta meg a műkereskedelem előtt, mert azt ambicionálta, hogy a művészet pártolásának nemesi kiváltságát is magához ragadja. Az ipari forradalom korának urai automatikusan átvették azt a szerepet, amelyet a múltban a feudális rendszer uralkodói körei játszottak. A műtárgyak birtoklása – a hasznosságon túl – azt is jelentette nekik, hogy végérvényesen diadalmaskodtak az eddigi kiváltságos osztály felett, s mintegy igazolta hatalomra és érvényre jutásukat.” [157] Ezeknek a gyűjtőknek az egyike volt „Monsieur de Comondo (...) Művészeti érdeklődése a képek nézegetése közben szüntelen ásítozásban nyilvánult meg. De

egy új felső társadalmi réteg tipikus képviselője is volt. A képeket nemcsak süllyedő vagy emelkedő árfolyamú értékpapirokként fogta fel, hanem megadta nekik az érték-tárgyaknak kijáró tiszteletet is. Ezek a gyűjtők nem azért vásároltak, mert szerették a művészetet; gyakran közömbösen nézték, vagy éppen utálták a műtárgyakat. Úgy gyűjtöttek képet, ahogy más versenyistállót tart, mert ilyen drága kedvtelés megfelelt társadalmi helyzetüknek, és mások szemében tekintélyt szerzett nekik.” [158]

Ugyanez a szempont felmerült egyébként a Magyar Nemzeti Galéria Munkácsy-kiállítása kapcsán kialakult „eredetiség-vitában” is: „A (...) Munkácsy-képek nem egyszerűen csak befektetések tárgyát képezik, hanem annál sokkal személyesebbet: olyan büszkeségei ezek a gyűjtőknek, amelyekben egyszerre manifesztálódik a nagy festőével analóg sikeres életút és az általa elért jólét” [159]. És mindez persze szintén nemcsak nálunk van így: „A Kennedy-hagyaték 1996-os eladásáról szólva Robert Lacey pengeélesen fogalmazta meg, mi készíthet egy első látásra – civilben, nem a filmekben – épelméjű embert, mint Arnold Schwarzenegger, hogy 772.500 dollárt (körülbelül 175 millió forintot) fizessen az Egyesült Államok elhunyt elnökének fából készült, sportolásra alkalmatlan golfütőjéért. »A Sotheby’s vásárlói a legkülönbözőbb vágyaikat követik. Választásukat magyarázhatják ízléssel, érzellemmel, történelemmel – valójában azért adják ki a pénzüket, hogy életük új dimenziót nyerjen, azért, hogy a társadalmi rangsorban feljebb lépjenek.«” [160] Ezekben a „dimenziókban” pedig a műtárgyaknak különösen kiemelt szerep jut, hiszen ezeket „státuszszimbólumként betöltött funkciója” mellett éppen rendszerint „magas ára avatja az uralkodó osztály zártkörű előadására érvényes belépőjeggyé [161].

Ha viszont a fenti pszichológiai szempontokat félretesszük, akkor visszajutunk kiinduló kérdésünkhöz: vajon miből, milyen elemekből is állhat össze tehát egy műtárgy, ezen belül is a továbbiakban elsősorban egy-egy festmény értéke?

Az mindenekelőtt teljesen nyilvánvalónak tetszhet bárki előtt, hogy minden egyes festménynek van egy – mondjuk talán úgy: „elsődleges” – anyagi értéke: a hordozóanyag és a készítés során felhasznált festékek konkrét ára. Hogy ez a legegyszerűbb „értékmérő” már önmagában is mennyire befolyásolhatja egy-egy műalkotás megítélését, arra nézve gondoljunk csak például arra, hogy bizonyos szentképek (például mindenekelőtt a pravoszláv ikonok) esetében nem véletlenül használtak valódi ezüst-, vagy aranylemezeket a művek díszítésére, díszítésének „gazdagítására”: ez a gesztus a kép készítője részéről mindenekelőtt az ábrázolt szenteknek kijáró szakrális tisztelet megnyilvánulása volt, miközben persze emellett, illetve ezzel összefüggésben egyúttal a (mű)tárgy anyagi értékét is igencsak kézzelfoghatóan fejezte ki. De ugyanígy különleges – és persze különlegesen drága – festőanyag volt a középkorban az ultramarin is, amelyet a jórészt Afganisztán környékén bányászott lazurit őrleményéből

állítottak elő, s ára vetekedett az aranyéval; aligha véletlen, hogy az ezzel festett ragyogó kéket legtöbbször csakis és kizárólag a szentképek Szűz Mária-alakjai köpenyének a színezésére használták. A művek anyagukból fakadó „értékrangsorának” a másik végén pedig ott találhatjuk például az 1960-as évekből az „arte povera”, azaz a már a nevében is „szegény művészet” alkotásait: ezek esetében a művészek hangsúlyozottan értéktelen anyagokból – sok esetben például szemétből – hozták létre a legtöbbször applikált munkákat, képeket. (Aztán hogy ezek a „szegény” művek ma esetenként már mekkora összegekért cserélnek gazdát, az persze más kérdés...) Az egyszerű festővászon anyagi értékének kereskedelmi (még ha nem is műkereskedelmi) megjelenésére pedig aligha kell szemléletesebb – és persze egyúttal abszurdabb – példát említenünk, mint hogy Csontváry halála után a képeit eredetileg csak a jó vászon-alapanyag miatt akarták árverésre bocsátani, miközben ennek a „jó” vászonnak az értékét a potenciális vásárlók – vásárolók, kereskedők, fuvarosok – szemében alighanem alaposan lerontotta a rájuk kent mindenféle „haszontalan” festék.

Persze jól tudjuk, „a festmények (...) nem annyit érnek, mint amennyi vásznot, ecsetet, festéket és munkaórát használt a művész; a munkaérték-elméletben az ehhez hasonló dolgok értékének és árának meghatározódása kivétel és egyedi” [162], vagy más megfogalmazásban: „a műtárgyaknak (...) az értékét nem az anyaguk, nem elsősorban a materiális jellegük határozza meg, hanem az eszmei tartalom, ami a szépségben ölt testet” [163], ami tehát azt jelenti, hogy minden műnek van természetesen egyfajta művészettörténeti-esztétikai értéke is (a Csontváry-vásznakat a vásárolók és társaik elől felvásárló Gerlóczy Gedeon például éppen ezt látta meg a műtermi hagyatékban): ez természetesen függ az alkotó személyétől, a keletkezés korától, a mű technikájától, méretétől, kidolgozottságától és még nyilván sok minden mástól (ezekre azonban én itt és most nem térek ki, hiszen elsősorban nem művészettörténeti aspektusból közelítem a kérdést). Az „eszmei” és a „materiális” érték szoros összefonódásáról Hans Belting a következőket írja: „Noha alapjában véve a művészet mindössze egy eszme, a műveknek, amelyekben materializálódik, mindig volt helyük valahol, és nevük is volt. Még ha – mint Marcel Duchamp gyanította – fikcióról van is szó, a művészet akkor is szükséges fikció, amelyben a kultúra materializálódik. Az eszményi és a materiális érték paradox módon összefonódik, bármennyire önállósult is az anyagi érték a művészeti piac mai praktikái következtében. Bármennyire is a vásárlóérték az, amire a művészeti piac figyel, bármennyire is a tulajdonérték az, amit a művészeti múzeum hirdet, figyelmünkre végül mégiscsak a szimbolikus érték tarthat igényt.” [164]

VI.1. „Pénz-művek”

A fentiekkel összefüggésben azonban (már csak a dolog különlegessége miatt is) érdemes lehet itt megjegyezni, hogy – legalábbis tudtommal egyetlen – egy műalkotás esetében a mű „anyagi” és „művészi” értéke mégiscsak élesen elválnak egymástól: a Kis Varsó művészcsoport a 2003-as MEO Art Fair kortárs képzőművészeti vásáron állította ki Jó föld című alkotását, amely egyetlen szál „életnagyságú” búzakaralászt formáz – színaranyból. A kiállításon természetesen külön ör által vigyázott mű felirata szerint pedig az alkotás „anyaga” Horváth Béla műgyűjtő, „formája” viszont a csoport két alkotója, Gálik András és Havas Bálint tulajdona. (Az pedig már igazán művészetelméleti-esztétikai kérdés, hogy a műben a búzakaralás, vagyis a gabona – amit a magyar népnyelv sok helyen az „élet” szóval nevez meg – színaranyból történő megformázása hogyan indíthatja meg a néző gondolkodását „az élet értéke” kérdése felé. S ugyancsak más, de alighanem nem kevés „technikai” problémát felvető kérdés, hogy adott esetben vajon ki diszponálhat a mű felett, azaz például hogyan tudjuk eladni: ki kezdeményezhet, illetve ki akadályozhat meg egy esetleges áruba bocsátást, illetve hogy ha ez megtörténne, akkor a „tulajdonosok” hogyan, milyen arányban osztoznának meg a vételáron.)

A fenti példának egyenesen az „ellentéte” viszont az 1969-ben született osztrák Michael Marcovici Egymilliárd dollár című 2009-es alkotása – ami nem más, mint pontosan az, amit a címe jelöl: tizenkét szabvány fa raklapra pakolt tízmillió darab százdolláros bankjegy. Az egymilliárd dollárból álló mű – azaz valójában maga az egymilliárd dollárnyi „művészi” bankjegycsomag – egyúttal a világ legdrágább műalkotása is lett, hiszen soha korábban még senki nem állított elő ennyi pénzből egyetlen művet (és akkor a művész a tizenkét darab fa raklap árát még nem is számolta hozzá az alkotás értékéhez – és egyben címéhez). Az Egymilliárd dollár azonban természetesen csak „ideiglenes” alkotás lehetett, hiszen Marcovici csak rövid időre kaphatta ugyanabban az időben kölcsön egy sereg pénzintézettől a művét képező bankjegyekötegeket (az természetesen fel sem merült benne, hogy hamis pénzt, vagy netán fénymásolatokat használjon, hiszen ezzel éppen a mű „alapkoncepcióját” ütötte volna agyon), maga a művész mégis elégedetten nyilatkozott munkájáról, ami „annak ellenére, hogy (...) mindössze egy koncepció megvalósulása, egyáltalán nem tanulság nélküli. Rámutat arra, hogy mennyire relatív az érték és az árképzés a művészetben (és az élet más területein). Nehéz lenne példát találni arra, hogy ez a kettő olyan pontosan egybeesik, mint az egymilliárdos alkotás esetén.” [165]

És ha már – persze kizárólag ebben a „művészi megjelenítés-vonatkozásban” – pénz és művészet kapcsolatánál tartunk, akkor semmiképpen nem hagyhatjuk fi-

gyelmen kívül a magyar Lénárd Anna egy 2006-os munkáját sem: a 300 dollár című alkotás a művész egy nyári diákmunkájának borralalóival keresett „összegét” jeleníti meg, úgy, hogy Lénárd a pontosan ekkora összeget kitevő papírbankókat húsz, különböző méretű, lazán egymásra szórt „kötegetben” bronzba öntötte, vagyis klasszikus szobrászati módon formázta meg az összesen háromszáz dollárt kiadó papírbankókat. Ráadásul a művész alkotása vételárát is pontosan 300 dollárban határozta meg, vagyis annyit kér a bronzplasztikáért, amennyit azok a mű kiindulási alapjaként a művészet eszközével a valóságból „megjelenítenek”.

Ugyanílyen „önmagát értékelő” műalkotást hozott létre 2008-ban a Borsos Lőrinc művésznéven alkotó Borsos János–Lőrinc Lilla képzőművész-páros is: az ő Diákhitel tartozásom forintban című nagyméretű (150 x 200 centiméteres) munkájukon egy vegyes technikával készített számsor látható, pontosan annak az összegnek a (művészi) megjelenítése, amennyi a művészek tartozása volt a hitelüket folyósító pénzügyintézetrel szemben. A kép eladási ára „természetesen” megegyezett a rajta látható összeggel: pontosan 789.279 forint volt. A művészek azt is kinyilvánították, hogy tartozásukat csakis ennek a képnek az eladásából befolyt összegből egyenlítik ki. Ez végül meg is történt, hiszen a műalkotást az Esterházy Magánalapítvány – természetesen a képen szereplő összegért – megvásárolta.

Borsos Lőrinc ráadásul a fenti kép áruba bocsátásának ideje alatt még egy másik „pénzművészeti” akciót is szervezett: 200 Ft című, egy papír 200 forintost ábrázoló, az eredeti bankjeggyel tökéletesen megegyező méretű festményt is eladásra kínáltak egy internetes aukciós oldalon, „természetesen” 200 forintos kikiáltási árról indítva a tételt. A háromhetes licitálási idő lejártakor azonban a „200 Ft”(-os mű) nem kevesebb, mint 16.000 forintért, vagyis nyolcvanszoros áron kelt el! [166]

Még ennél is nagyobbbat nőtt azonban kétszáz dollár értéke 1962 óta: Andy Warhol ugyanis akkor készítette 200 One Dollar Bills (200 egydolláros bankjegy) című selyemszita-nyomatát, amely mű pontosan az, amit a címe is állít: kétszáz darab egydolláros bankjegy élethű képe húsz sorban, tíz oszlopban egymás alatt-felett-mellett. A kép először 1986-ban került árverésre, s akkor 385.000 dollárt adtak érte. 2009 novemberében a Sotheby’s New York-i aukcióján azonban már hatmillió dollár volt a kikiáltási ára, amit már az első ajánlat azonnal 12 millióra emelt, s végül a „kétszáz dollárért” heves licitharcok után új tulajdonosa nem kevesebb, mint 43.762.500 millió dollárt (7,9 milliárd forint) adott (amivel az egykori pop-császár műveiért mindaddig kifizetett második legmagasabb árat sikerült „kiverekednie”).

És ha már a pénz(bankó), mint művészetnél tartunk, akkor említsük meg az 1955-ben született amerikai Steve Litznert, ismertebb (művész)nevén James Stephen George Boggsot is, aki elsősorban ugyancsak kézzel rajzolt amerikai „bankjegyeiről”,

vagyis az azokat ábrázoló grafikáiról ismert. Boggs ugyancsak eredeti méretben megrajzolt bankjegy-műveit (amelyeknek azonban mindig csak az egyik oldalát rajzolja meg) kizárólag „névértéken” váltja be, de meglehetősen kacifántos módon: közvetlenül nem bocsátja őket áruba (a műkereskedelemben), hanem az általa rajzolt (például) tízdollárost valamilyen 10 dollár értékű árura költi. Ha tehát egy műgyűjtő eredeti (bár csak „féloldalas”) Boggs-bankjegyet akar szerezni, ki kell nyomoznia az eddig elkészült példányok hollétét. „Könnyítésül” Boggs az öt felkereső gyűjtőknek azt mindig megmondja, hogy különböző névértékű rajzait mikor hol költötte el, a többi a gyűjtő dolga. (Emellett – munkássága másik vonulataként – Boggs az ezekért a pénz-rajzaiért vásárolt valódi, éppen „annyit” érő tárgyakat, a mellékük kapott nyugtát és esetenként a kerek összegű „bankóból” visszajáró aprót is saját műalkotásaként értékesíti.) [167]

És végül, csak az (elgondolkodtató) érdekesség kedvéért említsük meg még a fenti művészi „folyamatok” ellenpéldáját is, a magyar Antimedia csoport által elindított Ingenyműtárgy akciósorozatot, amelynek során fiatal művészek egy csoportja „az utcán, vagy kereskedelmi intézmények perifériáján (...) ingyen hozzáférhetővé tesz műalkotásokat. Bárki odamehet, és ingyen elviheti, ami neki tetszik – amíg a készlet tart.” [168] Vagyis ezek a művészek éppen hogy „kivonják a pénzt egy olyan folyamatból, amely hozzá van kötve a pénz fogalmához, értékéhez” [169] – vagyis a műkereskedelemből. Nyilván nem véletlen, hogy a csoport az első ilyen akcióját éppen a 2008-as budapesti Art Fair, vagyis az egyik legismertebb hazai műkereskedelmi rendezvény alkalmából hajtotta végre; mialatt a Műcsarnok termeiben vezető hazai és külföldi galériák standjain sok százezer forintos, meg milliós képek cseréltek gazdák, ők az épület előtti lépcsőn ingyen osztogatták a műveiket. Azóta több hasonló megmozdulásuk volt, nemcsak idehaza, de például Párizsban is [170].

VI.2. A szerző és a proveniencia érték meghatározó szerepe

Visszatérve azonban a nem ingyenes, és nem is „pénzből álló”, vagy „pénzt ábrázoló” műtárgyakra: a bennük elsődlegesen felhasznált anyagok értékén túl már kifejezetten a művész(ettörténet)i érték felől nézve a műtárgyakat egy bizonyos közvélekedés szerint a „rég” műalkotás alapvetően „értékesebb”, mint az új. „Az idő előszelektálja az értékeket, mert a rostán csak az marad fenn, ami újra és újra feltölthető különböző korok változó tartalmával. Lezárt életmű esetében megmondható, melyek a kiemelkedő alkotások és a művész egész munkássága áttekinthető, még a laikus érdeklődő számára is” – ad némi magyarázatot erre a vélekedésre Juhász Sándor [171]. Anélkül, hogy ebbe a kérdésbe itt és most mélyebben belemennénk, jegyezzük csak meg, hogy a magát a művészettörténetet, mint önálló tudományt megteremtő Johann Joachim Winkelmann

(1717–1768) egész életműve az ókori, tehát a „régii” művészetnek az azt követő „újabb” korokénál való előbbrevalóságát hangsúlyozza: „Ha eredeti műveket akarunk alkotni, nem tehetünk mást, mint hogy utánozzuk a régieket” – írta egy helyen, s a „modern” Berninit egyenesen „a művészet megrontójának” tartotta. Giorgio Vasari egyik anekdotája szerint pedig a fiatal Michelangelónak is azt javasolta Lorenzo Pierfrancesco de Medici (1463–1503) a szobrász Alvó Cupido című szobra láttán, hogy „ha elásná, azt hinnék, antik mű; úgy igazítsd, hogy réginek nézzék, és küldd el Rómába, sokkal többet kapsz érte”. A történet (egyik variációja) szerint így is történt: a „megtalált” művet Baldassare del Milanese műkereskedő antik relikviaként adta el Raffaele Sansoni Galeotti Riario (1461–1521) bíborosnak [171]. De ugyanezt a „kor-alapú” értékrendet mutatja talán az a tény is, hogy míg a hazai árverési leütési toplista élén ma Csontváry 230 millió forinttal áll, addig a kortárs (élő) alkotók jelenlegi (2011. április 1-jén érvényes) árverési rekordját Reigl Judit „mindössze” 28 millió forinttal tartja.

A fenti különbségnek részben lehet persze az is az oka, hogy van természetesen egyfajta – akár hallgatólagosan is kialakult – „értékrangsor” az egyes művészek között is: Radnóti Sándor – a szövegben Mravik Lászlót idézve – számol be arról egy írásában, hogy bár „Pulszky Károly, a budapesti Országos Képtár igazgatója ugyan korántsem a nevek, hanem a minőség bűvöletében él, de amikor 1896-ban egy koncepció üggy során megtámadják, akkor »a vádak közé – sőt a főbbek közé – kerül az is, hogy a Scarpa-gyűjteményből vett férfiképmás nem Raffaello, hanem egy Piombo nevű jelentéktelen festő műve. Megjegyzendő, hogy a vétel idején a szakirodalom már inkább hajlott Piombo szerzőségére, mely nézetet maga Pulszky is osztotta. Természetesen attól, hogy kinek a nevét viseli, a kép nem lett rosszabb. Sajnos, akkoriban Magyarországon nagyon kevesen tudták, hogy ki az a Piombo, s így még kevésbé azt, hogy az 1510-es években készült művei a legjobb Raffaello-képekkel is állják az összehasonlítást. Sőt, talán az érett reneszánsz portréművészete éppen Piombo mesterműveiben kristályosodik ki a legtisztább formájában.«” [173] Radnóti a fenti történethez lábjegyzetben még azt is megjegyzi [174], hogy Pulszkyt – Francis Haskell (1928–2000) angol művészettörténész kifejezésével élve – akár az attribucionizmus (vagyis a stílusjegyek alapján történő szerző-meghatározást preferáló művészettörténeti nézet) mártírjának is nevezhetjük, hiszen üldöztetései nyomán előbb idegösszeomlást kapott, később emigrálni kényszerült az országból, s végül 1899-ben öngyilkos lett. Pedig, lám, egy értékes képet szerzett meg az általa vezetett gyűjteménynek, még ha az – mint azt korábban többen hitték (vagy legalábbis szerették volna hinni) – nem is Raffaello munkája volt. De vajon valóban „értékesebb” lett volna egy ténylegesen Raffaello által festett kép, mint a Piombo általi, illetve többet ért-e a kép addig, amíg Raffaello munkájának hitték, mint azután, hogy kiderült, az „csak” Piombo műve?

Ezek a kérdések persze nem csak Raffaello és/vagy Piombo vonatkozásában merültek fel a művészet történetében. Richard Wollheim (1923–2003) brit művészfilozófus például „Rembrandtról, valamint egy tanítványáról beszél. A szemlélő »másként nézi Rembrandtot, mint Aert de Geldert, csupán azért, mert tudja, hogy az Rembrandt, noha a szemmel látható bizonyítéknak azt kell mondania neki, hogy Aert de Gelder egy meghatározott lelkiállapotban úgy tudott festeni, hogy műve megkülönböztethetetlen mesterétől.«” [175]. De ez még csak hagyján, mert a szemlélő magát Rembrandtot is másként nézi – sőt, ami most a mi szempontunkból még ennél is fontosabb: másként is fizeti meg –, ha (úgy) tudja, hogy az „Rembrandt”, illetve ha (meg) tudja, hogy az nem az: a művész Saskia mint Minerva című képéért (amelyet 1931-ben még csak 6700 fontért vett meg valaki) 1965-ben 125.300 fontot fizettek, ám mivel ezt követően több szakértő is megkérdőjelezte a festmény szerzőségét, tíz évvel később már csak 2500 fontért tudták eladni. Mindennek pedig nem más az oka – magyarázza a dolgot Wollheim –, mint hogy „a tudás (...) kétféleképpen is befolyásolhatja a látást: hathat arra, amit látunk, és arra, ahogy. Meggyőződések, ismeretek érzékenyvé tehetik a nézőt valamire, amin különben átfutott volna a tekintete...” [176]

Arthur C. Danto amerikai művészeteoretikus pedig (és még mindig Rembrandt kapcsán) arra mutat rá mindezzel kapcsolatban, hogy „ellentétben azzal, micsoda változást hozott Rembrandt-értelmezésünkben az az állítás, hogy A lengyel lovas nem Rembrandt műve – arról nem is beszélve, mit gondolhatunk most arról az ismeretlenről, aki ilyen művet tudott alkotni –, az a kérdés, hogy valami műalkotás-e vagy sem, igencsak halvány akademizmusnak és elvont filozofálásnak tűnhet. De a műalkotás presztízse olyan jellegű, hogy a kétféle átértékelés mégis hasonlóságokat mutat. Ha valami Rembrandt műve, akkor díszhelyre tarthat igényt a legnagyobb gyűjteményekben, és örökös célpontja lesz a művészi zarándokutaknak. Egy Rembrandt főmű pedig, például az Éjjeli őrjárat, az oltár szerepét kapja a nemzeti öntudat katedrálisának szánt múzeumokban, ez esetben az amsterdami Rijksmuseumban. Ezzel szemben ha egy kép pusztán A lengyel lovas mesterének műve, akkor csak a 17. századi kismesterek szakértői fognak érdeklődni utána, s a Rembrandt-iskolának szentelt kisebb termekben kap majd helyet. Van azután még egy következménye a szó legprimitívebb értelmében vett átértékelésnek: ha Rembrandt műveként jelenne meg a piacon, A lengyel lovas ára talán átlépné a százmillió dolláros álomhatárt, amelyre a művészeti világ olyan régen vár.” [177] (És csak csendben jegyezzük meg, hogy a műkereskedelmi piac azóta már többször is átlépte ezt a Danto által nagyjából két évtizede még csak a jövőbe vizionált „álomhatárt”...)

Ugyancsak nagyon nem mindegy – sem művészettörténeti, de főleg nem műkereskedelmi szempontból – annak a Reneszánsz ruhás fiatal lány című képnek a sorsát tekintve az a közelmúltban tett felfedezés sem, amely szerint a korábban 19. század

eleji munkának tartott, s 1998-ban a Christie's egyik New York-i árverésén ennek megfelelően 19.000 dollárért eladott képen egy vizsgálat kimutatott egy olyan ujjlenyomatot, amely a szakértők szerint erős hasonlóságot mutat azzal, amelyet a Vatikánban őrzött Szent Jeromos-portrén találtak, és amelyet annak a képnek a festőjének, Leonardo da Vincinek tulajdonítanak. Ha ugyanis bebizonyosodik, hogy a jelzetlen krétarajz valóban a reneszánsz mester keze munkája, akkor az értéke a szakértők szerint akár a 150 millió dollárt is elérheti [178].

Hasonló kérdéseket felvető eset előfordult egyébként a magyar piktúra történetében is: a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításán sokáig szerepelt egy Tabán című kép, amelyet sokszor reprodukáltak és sok külföldi kiállításon is szerepelt – mindaddig, amíg alkotóját Galimberti Sándornak vélték. Ám miután Matits Ferenc művészettörténész vizsgálódásai kiderítették, hogy a Tabán alkotója „csak” Simon György János, a kép kikerült az állandó kiállításról és egyszer sem szerepelt sehol [179]. (Az igazsághoz azonban hozzátartozik, hogy a Tabánt azóta – szerzőként természetesen már Simon nevével – többször is kiállították, sőt a Galéria állandó kiállításába is visszakerült.)

A „névfetisizmus” persze a műkereskedelemben is jelentős szerepet játszik: 1974-ben a Christie's egyik árverésén egy ismeretlen 16. századi mester munkájaként kikiáltott férfiportré 2800 fontért került új tulajdonoshoz. Évekig tartó kutatómunka nyomán azonban a szakemberek a képet ifj. Hans Holbein (1497–1543) 1540 körül készült alkotásaként, ifjabb Sir Thomas Wyatt portréjaként azonosították, s így 2006 júliusában a Sotheby's árverésén már két és három millió font közötti becsértéken vitték újra kalapács alá. Csakhogy mivel a Tate Britainben éppen akkoriban előkészítés alatt állt nagy Holbein-kiállítás kurátora – a kép szerzőségére vonatkozó kételyei miatt – a portrét nem válogatta be a tárlat anyagába, így az végül nem kelt el az aukción. Ekkor egy londoni képkereskedő, Mark Weiss újabb szakértők és restaurátorok bevonásával mégiscsak elfogadtatta a képet Holbein eredeti alkotásának, s 2007 tavaszán a világ egyik legnagyobb nemzetközi régiségvásárán, a Maastrichti TEFAF-on (The European Fine Art Fair), ahol a világ talán legszigorúbb szakmai zsűrije szűri meg a vásárra bekerülő műtárgyakat, hogy még véletlenül se kerülhessen hamis darab a kínálatba, ötmillió fontért kínálta galériája standján [180].

A fenti esetekben még különböző művészek munkáinak a vélt, vagy valós „értékét” vetettük (illetve vetették mások) össze, ám akkor arról még nem is beszéltünk, hogy néha akár egyazon művész munkáinak a „művészi értéke” is kinek-kinek mennyire mást és mást jelenthet (még azon az „alapvetésen” túl is, amely szerint „mindenütt a világon van egy értékrend a festői életműveket illetően, amely az egész életmű alapján alakul ki, ezen belül persze a festő jobb, kevésbé jó képei árában mutatnak ingadozást, és persze közbeszól az aktuális divat is” – állítja az egykori galériás Pá-

tzay Vilma [181]). James Lord (1922–2009) például leír egy esetet, amikor Alberto Giacomettit – 1965-ben, amikor a festő éppen amerikai íróbarátja portréját készítette – Párizsban felkereste egy műkereskedő, hogy a művész nála lévő régebbi munkáit újabbakra cserélje be. „Megérkezett a kereskedő. (...) Körülbelül fél óra után Alberto megjelent, láthatóan elégedetten önmagával, bejelentette, hogy visszaszerzett két korai akvarellt és két korai rajzot négy új rajzért cserébe. Az egyik rajz és mindkét akvarell tájkép volt, miközben a másik rajz egy gyönyörűséges női akt. – Ez az egyetlen, amit 1935-ben modell után csináltam – mondta Alberto –, miközben a rajzokból, amelyeket cserébe adtam, tizenkettő egy tucat. – Mulatott azon, hogy a műkereskedőt csak az izgatta, hogy olyasmit vegyen, ami eladható.” [182] Vagyis a képkereskedő kifejezetten üzleti (és minden valószínűség szerint azon belül is az éppen a pillanatnyi divat diktálta) szempontja – „ami eladható” – ebben az esetben láthatóan nem esett egybe magának az alkotónak az értékpreferenciájával, akinek számára a „tizenkettő egy tucat” új munkáinál nyilvánvalóan sokkal értékesebbek voltak régebbi, és általa a kereskedőnél nyilván sokkal jobban ismert – merthogy saját – munkásságában (vagy legalábbis annak adott szakaszában) egyedülálló alkotásai.

Mint ahogy ez az eset is mutatja, van aztán minden műnek természetesen bizonyos „történeti értéke” is: egy-egy műhöz az idők során rengeteg ismeret, információ „tapad”, s ezek, vagyis az adott műalkotás „előélete” ugyancsak beépülnek a mű „értékébe”. Hogy csak az ezen a téren az alighanem legkirívóbb példát említsük: a Mona Lisa ma már aligha nézhető mindazon könyvtárnyi ismeretek – valamint a róla készült parafrázisok, persziflázások, pastich-ok – nélkül, amelyeket keletkezése óta összehordtak róla (egészen A da Vinci-kód című áltudományos bestsellerig bezárólag), s amelyek az elmúlt időben mind-mind így vagy úgy beleépültek nemcsak a történetébe, de az „értékébe” is. Hogy ez mennyire így van, azt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy amikor 1911 augusztusában Vincenzo Peruggia (1881–1947) olasz múzeumi segédmunkás a köpenye alatt kilopta a Louvre-ból a Mona Lisát, a világhírű festmény hűlt helyét a megtalálásáig eltelő két évben többen látogatták meg, mint korábban ugyanennyi idő alatt magát a képet; vagyis a lopás pillanatában már maga a lopás ténye is azonnal egyfajta újabb (szenzáció-), „értéket” adott hozzá a kép történetéhez [183]. Ráadásul egy ilyen „érték” adott esetben akár pénzben is materializálódhat: Rieder Gábor egy írásában [184] az oslói Blomqvist aukciósház igazgatójának, Knut Forsbergnek a The Art Newspapernek adott nyilatkozatát idézi, aki szerint „a Munch Múzeum 2004-es kirablása (amikor is a világhírű festő két művét, a Sikoly egy változatát, valamint a Madonna című képeket vitték el fegyveresek az oslói múzeumból – M.G.) miatt megélné a figyelem (a festő – M.G.) művei iránt.” Ugyanezt Richard Elgheim, egy másik norvég árverezőház vezetője is megerősítette, aki szerint a Munch-művek „ára

különösen erősen növekedett 2005 óta, legalábbis részben a rablásnak köszönhetően”. És hogy a szakemberek nem a levegőbe beszélnek, arra bizonyíték a festő Lányok a hídon című, 1902-ben készült munkája, amelyet 1996-ban még „mindössze” 7,7 millió dollárért adtak el egy árverésen, 2008 májusában viszont a Sotheby’snél már több mint 30 millió dollárért. Lehet, hogy ebbe az áremelkedésbe tényleg belejátszott a 2004-es rablás híre is? Rieder Gábor mindenesetre azt állítja idézett írásában: „Bármilyen furcsa, a műtárgylopások egyre nagyobb előnyt jelentenek a művészetipar globális versenyfutásában”.

A műalkotások történetének az árverésekkel kapcsolatban megjelenő legfontosabb eleme mindenesetre (és természetesen nem csak a lopások tekintetében) valóban az adott mű „előélete”, azaz provenienciája: egy jól dokumentálható történetű, sokszor reprodukált, szakmailag alaposan feldolgozott, ismert gyűjteményekben, korábbi kiállításokon, árveréseken megfordult festmény mindenképpen biztosabban – és vélhetően jobb áron – talál vevőre, mint egy hasonló kvalitású, ám az ismeretlenségből „előbukkant” társa.

És ha már a képek történeténél, illetve előbb a Louvre-nál és a Munch Múzeumnál tartottunk: természetesen maga a múzeum, vagyis az a tény, hogy egy adott műtárgy bekerül-e valamelyik közgyűjteménybe, is erősen befolyásolja az adott tárgy – és persze alkotója – „értékét”. „Sokáig biztos támpontot jelentett egy mű megítélésében, ha az alkotás múzeumban volt látható” – írja már idézett cikkében Juhász Sándor [185], és hogy ez a szempont adott esetben mennyiben befolyásolhatja a műkereskedelem történéseit is, arról Gottfried Honegger, az 1917-ben született svájci művész számol be, miszerint amikor az 1960-as években New Yorkban a neves galerista, Martha Jackson kiállítást rendezett a műveiből (nota bene, a művész szerint csakis azért, mert korábban „Sam Francis (Samuel Lewis Francis (1923–1994) amerikai festő – M.G.) (...) képet vett tőlem”), „a megnyitó napján hatalmas tömeg hömpölygött a galériában (...) de vevő egy sem akadt. Két nappal később Alfred Barr – a MoMA igazgatója – vásárolt egy képet. Márpedig ha ő vesz, akkor... Négy nap múlva mind a harminc kép elkelt.” [186] És hogy ez a fajta múzeumi „érték-képzés” mennyire áll összefüggésben egyfelől a közönség „rajongásával”, másfelől pedig akár egyes alkotók konkrét, anyagilag is mérhető aukciós sikereivel, arra nézve gondoljunk csak arra, hogy miközben 2005 tavaszán a Magyar Nemzeti Galériának a hazai árverési toplistára élmezőnyében a legtöbb képpel szereplő Munkácsy képeiből rendezett kiállítása előtt hosszú sorok kígyóztak, addig attól alig kétszáz méterre, a Budapesti Történelmi Múzeumban a sajnos sokkal kevésbé közismert és (köz)elismert, aukciókon még a legmagasabb áron elkelt képével is csak a legdrágább Munkácsynál 7,8-szer „kevesebbet érő” leütést magáénak mondható Farkas István kiállításán sokszor alig lézengett egy-két látogató.

Ugyanakkor nyilván az sem véletlen, hogy az ICOM (a Múzeumok Nemzetközi Tanácsa) A gyűjteménygyarapítás etikai szabályai című – 1970-ben megfogalmazott, s azóta háromszor (utoljára 2004-ben) a megváltozott viszonyokhoz igazított – ajánlásai között azt is nyomatékkal fogalmazza meg, hogy „A múzeumok (...) sohase gyűjtsenek tárgyakat kizárólag kereskedelmi értékük miatt”.

VI.3. Különleges alkotók „értéke”

Hiszen, mint ezt a Munkácsy–Farkas párhuzam is mutatta, bizony sokszor a „közismertség” – vagy ahogy ma már talán inkább mondhatjuk: a megfelelő „píározás” – is alaposan befolyásolja az „értéket”, vagy legalábbis az azt egy bizonyos szempontból azért csak kifejező aukciós árakat – és nem csak a „komoly” művészet területén; az erre időről időre felbukkanó (bulvár-)példák közül álljon itt néhány elgondolkodtató különlegesség.

Egy Los Angeles-i aukción 2005 júniusában kelt el a színésznőként körülrajongott, ám festőként finoman fogalmazva sem számon tartott Marilyn Monroe (1926–1962) egyetlen szál vörös rózsát ábrázoló festménye. A különösebb művészeti értéket nem mutató képen két felirat is van; az egyik így szól: „Boldog születésnapot, Kennedy elnök, Marilyn Monroe-tól”; a másik: „Boldog születésnapot, 1962. június 1., minden jót, Marilyn-Marilyn”. A dátum a színésznő utolsó, harminchatodik születésnapját jelzi, néhány hónappal később már halott volt, s műve soha nem jutott el az amerikai elnök kezébe. A festmény azonban így is nem kevesebb mint 78.000 dollárért (15,8 millió forint) kelt el; csak összehasonlításképpen: ez több, mint amennyiért mondjuk a mégiscsak szakmailag is elismert kortárs osztrák festőművész, Arnulf Rainer Absturz (Zuhanás) című képe 1999 májusában a bécsi Dorotheum árverésén gazdát cserélt (826.000 schilling, azaz akkori áron számolva 62.000 dollár).

A filmsztárral ellentétben nem személyének, hanem életkorának „különlegessége” tette „értékessé” a pár éve talán legismertebb amerikai gyermeksztár, Marla Olmstead műveit: a 2000-ben született kislány ötéves korára már több tucat festményt adott el, összesen legalább 40.000 dollárért (16 millió forint). Ráadásul sikerei hatására az árai is gyorsan emelkedtek: 2005-ben már 8-10.000 dollár (1,6-2 millió forint) alatt nem lehetett Olmstead-képet venni. Ennek ellenére Anthony Brunelli New York-i galériatulajdonos – aki több kiállítást is rendezett Marla képeiből – listáján egy sereg műgyűjtő várt arra, hogy a gyermeksztár legújabb műveit megszerezhesse. [187] Marlának azóta természetesen már saját honlapja van (www.marlaolmstead.com; ezen 2009 novemberében egy ötven példányban sokszorosított (!) Marla-kép darabját 625 dollárért – több mint 112.000 forint – kínálták), szerepel

a Wikipediában, s nevének beírására ugyancsak 2009 novemberében a Google keresőprogram 25.700 találatot adott ki.

Csakhogypersze az ilyen siker legtöbbször kérész-életű, hiszen a (bulvár)médiának mindig újabb és újabb szereplőkre van szüksége; mivel Marlával a címlapon pár évvel később már nemigen lehetett eladni a lapokat, új „sztárt” kellett – és természetesen lett is: 2010-ben a világsajtó egy nem elhanyagolható része már Kieron Williamson nevéből volt hangos: A valóban nem akárhogyan festő hétéves brit fiúcska ebben az évben már a második kiállítását rendezhette meg szülővárosában, a norfolki Holtban, s azon fél óra alatt az összes képét eladta a világ minden tájáról érkező érdeklődőknek, összesen nem kevesebb mint 150.000 fontért (több mint 50 millió forint). Kieront a brit sajtó nemes egyszerűséggel „Mini-Monet”-nak titulálta, mások Picassóhoz hasonlították, persze van hivatalos weboldala (www.kieronwilliamson.com) és a netes keresőkön is szép számmal (2010 októberében több mint 91 ezer találattal) szerepel.

De a gyermek-művész még csak hagyján... 2005. június 20-án a Bonhams londoni aukciósház modern és kortárs művészek munkáinak árverésén ugyanis együtt vitte kalapács alá többek között Pierre August Renoir, Paul Signac, André Derain, Carlo Carrá, El Liszickij, Otto Dix, Ferdinand Léger, Oscar Kokoschka, Fernando Botero, Niki de Saint Phalle, Hermann Nitsch, Andy Warhol, vagy éppen olyan mai sztárművészek, mint Damien Hirst és Maurizio Cattelan műveit – valamint egy Congo művésznevű alkotó három képét. És mialatt az előbbieik közül Renoir szobrára (amelynek értékét a cég szakemberei előzetesen 28-35.000 fontra becsülték), Signac és Botero képeire, Saint Phalle plasztikájára, Warhol munkájára (amelyért pedig legalább 350-450.000 fontot reméltek), vagy a mai sztárok közül Hirst (2-3000) és Cattelan hat darab (egyenként 2500-3500 font közé becsült) munkáira egyáltalán nem akadt licitáló, és Derain is csak 3600, Nitsch pedig az eredetileg becsült 20-30.000 helyett csak 18.000 fontot hozott a konyhára, Congo képeit az eredetileg becsült 6-800 helyett végül 14.750 fontért ütötték le (ami a jutalékokkal együtt 5,2 millió forintos árat jelent); ugyanannyiért egyébként, mint mondjuk Kokoschka szignált akvarelljét. Márpedig ez az ezt a szép sikert elérő Congo nem más, mint egy csimpánz, „aki” 1945-ben született, s művészi pályája csúcán, két és négy éves kora között körülbelül négyszáz képet festett. Az egyesek által „a majomvilág Cézanne-jának” is nevezett Congo akkor először kalapács alá kerülő három (egy tételben kínált) alkotásáról Howard Rutkowski, a Bonhams egyik vezetője az aukció előtt a következőket nyilatkozta a cég honlapján: „Nem hiszem, hogy korábban valaha is árvereztek volna képeket egy majomtól”.

Nos, Rutkowski úrnak alighanem ebben igaza is volt – de valóban csakis a majmok tekintetében. Mert az igaz ugyan, hogy Congón kívül más festő majmokról is tudunk (hogy mi, magyarok ne menjünk messzire, volt nekünk is „művészmajom-

sztárunk”: Böbe, az 1963-ban, Guineában született csimpánzlány, aki, miután anyját lelőtték, egy éppen ott dolgozó magyar mérnök „közvetítésével” került a veszprémi állatkertbe, ahol aztán hamar a látogatók kedvence lett, nem utolsósorban azért, hogy igen ügyesen festett, sőt agyagszobrokat is készített), ám arról addig valóban nem hallottunk, hogy ezeknek az állatoknak a képeit árveréseken – ráadásul más (ember-)művészek munkáival együtt – kínálták volna eladásra. De mindez valóban csak a majmokra vonatkozik; más állatok alkotásaiból ugyanis már nem is egy árverést tartották, még olyan, a Bonhamsnál nagyobb hírű aukciósházban is, mint például a Christie’s.

A nagyközönség – sőt, talán a szakma jelentősebb része is – először alighanem az 1999-es velencei Képzőművészeti Biennále orosz pavilonjában találkozhatott a lampangi (Thaiföld) Elephant Art Academy „növédekének” munkáival és azokkal a fotókkal, amelyek az ormányosokat munka közben, az ormányukba fogott ecsetekkel „dolgozva” örökítették meg. Az akadémia alapítója két, Moszkvában született és végzett, de azóta már főleg Amerikában élő és dolgozó művész, Vitalij Komar és Alekszander Melamid volt, akik akkor már évek óta foglalkoztak különböző állatok (kutya, majom) „művésszé képzésével”. Az elefánt-művészek által készített képek pedig igencsak szép sikereket arattak: az első ilyen művekből rendezett (igaz: jótékony célú) árverésen a bangkoki Hilton Hotelben egyetlen festményt sem adtak el 50.000 dollár alatt. Talán ez keltette fel a Christie’s aukciósház figyelmét is az új „siker-művészet” iránt, aminek köszönhetően 1999-ben New Yorkban már ez a patinás ház bocsátott egyik árverésén kalapács alá néhányat az ormányos mesterek munkáiból – és bizony ők is sok ezer dolláros bevételt értek el velük.

VI.4. A hely szelleme

Visszatérve azonban most már ismét az emberek alkotta műtárgyakra, persze az is igaz: attól, hogy valami mondjuk Amerikában sikeres, nem biztos, hogy másutt is az; ez pedig azt jelzi, hogy bizony a műveknek lehet bizonyos – nevezzük talán úgy – „helyi” értékük is. König Frigyes Munkácsy-díjas festőművész, a Képzőművészeti Egyetem rektora is felhívta a figyelmet arra egy interjúban [188], hogy „Szász Endre például komoly egzisztenciális sikert ért el Kanadában”, miközben idehaza „»giccs-nyanúsként« támadták alkotásait. Munkácsy nemzetközi karrierjét megkérdőjelezhető szalonképek képviselik, művészileg valóban értékes alkotásai nem lettek világhíresek” – tette hozzá König, jelezve egyúttal azt is, hogy a „helyi” – Munkácsy esetében például a francia–amerikai – (üzleti) érték sokszor mennyire más, mint a szakma által elismert művészi.

Van aztán néha olyan eset is, hogy konkrétan ugyanaz a tárgy más-más helyen (vagy néha akár ugyanazon is) más-más értéket képvisel. A Magyar Művészet 1937-ben például arról számolt be, hogy „C. C. Boerner Leipzig grafikákat árverezett, amelyen érdekes volt, hogy Dürer »Halálfejes címer« (B.101) három példánya közül az egyik 510, egy másik 1200, míg a kifogástalan állapotban lévő 12.100 márkáért kelt el” [189].

Persze ebben az esetben még könnyen mondhatjuk, hogy ugyanannak a metszetnek nyilván három erősen eltérő állapotú példányáról lehetett szó, mint ahogyan annak a két szitanyomott – tehát színezését kivéve tökéletesen egyforma – Andy Warhol Monroe-portrénak a színei sem voltak egyformák, amelyek közül a Red Marilyn 1989 májusában 4,07 millió, az Orange Marilyn viszont 1998 májusában a Sotheby’snél már 17,3 millió dollárért kelt el egy-egy árverésen. Ebben az esetben persze mondhatjuk azt is, hogy közben eltelt majdnem tíz év, azalatt felmentek az árak; mint ahogyan például Maurizio Cattelan 1999-ben két példányban készített A kilencedik óra című enviroment-je – amely II. János Pál pápát ábrázolja életnagyságú szoborként, amint éppen földre dönti egy rázuhant meteorit – is a keletkezési évében még csak 80.000 (22,8 millió forint), két évvel később, 2001 májusában a Christie’s New York-i árverésén viszont már 886.000 dollárért (250 millió forint) kelt el; igaz, másik változata eközben éppen hatalmas botrányok közepette a velencei biennálén készült bemutatódni a világ közönsége előtt.

De vajon mit mondjunk Yves Klein francia festőnek az 1950-es évek második felében a milánói Apollinaire Galériában megrendezett tárlatáról és annak pénzben materializálódott fogadtatásáról? „Ezen a kiállításon tizenegy sötét, ultramarinkék képet (a színt a festő szabadalmaztatta is, az árnyalat azóta is IKB, azaz Internationale Klein Blue néven ismert – M. G.) mutattak be – írja egy szövegében maga a művész [190] –, melyek árnyalata, értéke, arányai és mérete pontosan megegyezett. A kiállítás rendkívül szenvedélyes vitákat váltott ki, és ez jól demonstrálta a jelenség értékét... (...) A »vásárlók« megfigyelése még szenzációsabb eredményre vezetett. Mindenki kiválasztott magának egyet a tizenegy képből, és kifizette az árát. Természetesen minden festménynek más volt az ára...” Vagyis, csak hogy jól értsük: a tizenegy tökéletesen egyforma, 78 x 56 centiméteres vászonért („természetesen”) volt, aki többet, mások kevesebbet adtak. Eszerint tehát aki olcsóbban jutott hozzá akkor egy eredeti Kleinhez, azé eszerint kevesebbet ér, mint aki többet fizetett a pontosan ugyanolyan festményért? És ez a különbség vajon akkor is megjelenik-e, ha az akkori vásárlók újra forgalomba bocsátanák a műveket?

Az azonos tárgyak különböző helyen és alkalommal különböző áron történő aukcionálásának talán legkirívóbb – ráadásul magyar vonatkozású – példáját azonban nem valamilyen kép, hanem egy bélyeg adta (ám ennél, tekintettel arra, hogy

ugyanarról a sorozatban készült tárgyról van szó, még jobban látható a „helyi értékek” eltérése). A hazai árverési leütési árak élmezőnyében a festményeken kívül mindössze egyetlen egy más tárgy szerepel: az 1867-es, 3 krajcáros piros tévnyomatos bélyeg (borítékra ragasztva, Kőbánya bélyegzéssel) 1997 decemberében a Hungarofila árverésén ért el 38 millió forintos leütési árat (ami akkor egyébként a legmagasabb összegű hazai aukciós sikert jelentette). A kiemelkedően magasra taksált „értékre” persze van magyarázat: a sorozat 5 krajcáros piros bélyegei mellett ugyanis tévedésből néhány – amúgy zöldnek lennie kellő – 3 krajcárost is pirosan nyomtak, s ezek közül egy pár ki is került a forgalomba; ma összesen hat darab ismert ezekből, de mindössze kettő van közülük borítékon – ezek egyike volt a Budapesten elkelt (és szerencsére egy kifejezetten erre a vételre „összeállt” alkalmi konzorciumnak köszönhetően a Magyar Bélyegmúzeumba került) példány. 2005 májusában azonban a Corinphila zürichi árverésén kalapács alá került a másik, ugyancsak borítékon lévő, ugyancsak Kőbánya bélyegzésű (ráadásul mind a kettő ugyanarra a bécsi címre adták fel), piros 3 krajcáros bélyeg is, s ezért ott végül nem kevesebb, mint 500.000 svájci frankot, azaz a jutalékokkal együtt körülbelül 100 millió forintnak megfelelő összeget fizetett ki valaki. (Az ár nemzetközi viszonylatban is figyelemreméltó voltát jelzi, hogy az International Auctioneers Magazine 2005/2. számának a tavaszi árverési szezon legnagyobb sikereit felsoroló összeállításába is bekerült a magyar 3 krajcáros bélyeg képe.)

Ezek után természetesen merülhet fel a kérdés: vajon akkor most mennyit is érhet valójában ez a bélyeg; 38 milliót (a jutalékokkal együtt 42-t), vagy 100-at? Netán – „reálisan” – a kettő átlagát, tehát mondjuk úgy 71 milliót? Vagy leginkább: 1997 decemberében Budapesten 38 (42) milliót, 2005 májusában pedig Zürichben 100-at? Merthogy ott és akkor valakinek éppen annyit ért meg az egyik, illetve a másik, bár praktikusán amúgy ugyanolyan darab? [191]

Ennek nyomán pedig alighanem levonhatjuk a „végső tanulságot” is a fejezet címében feltett kérdésre nézve: azt ugyanis, hogy eszerint tehát az árveréseken a leütési árban megjelenő „értéket” minden esetben az éppen akkori-ottani kereslet sorolja be egy-egy pénzben (dollárban, forintban) konkrétan megjelenő árkategóriába. Vagyis a fentebb felsorolt tényezők – és még ki tudja, mikor éppen még mi, a terem „hangulatától” az árverésvezető személyéig – adnak ki egy alkalmankénti „értéket”: ez jelenik meg abban a pillanatban, amikor egy-egy árverésen koppan a kalapács. És ebben az utolsó mondatban nagyon fontos az „árverésen” és a „koppan a kalapács” – mert hogy ott és akkor ebben a szimbolikus gesztusban manifesztálódik az eladás, illetve a másik oldalról a vétel, vagyis adott esetben egy komoly licitharc végén megszületett „győzelem” ténye. Merthogy az árveréseknek azt a (már korábban is említett) pszichológiáját semmiképpen nem hagyhatjuk figyelmen kívül, amikor a műkereskedelemtől

beszélünk. „Az aukción ott ül két ember, aki beleszeret a tárgyba. Elkezdnek harcolni egymással, és akár a kikiáltási ár többszörösére is emelkedhet a leütési” – mondja erről a messze el nem hanyagolható tényezőről Nagyházi Csaba árvezetőház-tulajdonos [192], míg Einspach Gábor, a Kieselbach Galéria munkatársa ugyanezt így fogalmazza meg: „Az árverés feszültség, harc, küzdelem, ahol nemcsak pénztárcák csapnak össze, hanem hihetetlenül erős egók is. Ha a vevőt elkapja a hév, olykor irreális árat is képes megadni a műtárgyért” [193].

Mindez azonban már átvezet minket dolgozatunk „alapkérdéséhez”, az árverések, illetve általánosságban is a műkereskedelem értékképző szerepéhez.

VII. Miért annyi?,

avagy hogyan alakítja a műkereskedelem maga is a művek árát

„Hogyan áll össze egy mű ára?
Húsz százalékban a szerző nevéből,
nyolcvan százalékban a műkereskedő nevéből.”
(Golovits Lajos műkereskedelmi szakértő)

„Nemcsak a kívülállók, hanem olykor a szakmabeliek számára is nehezen megfogható, mi határozza meg egy műtárgy értékét, vagy azt, hogy a több ezer tehetséges művész közül melyikből lesz drágán megfizetett márka. A művészeti karrier egyfajta összeesküvés eredménye – vélte egy tekintélyes német gazdasági hetilap szerzője. Száznál nem több véleményformálóból álló hatalmi network dönti el, mi történik a milliárdos forgalmú globális műtárgypiacon, ahol 18 ezer galéria, 22 ezer múzeum, kiállítási intézmény, köz- és magángyűjtemény, 1500 aukciósház és körülbelül 500 vásár van jelen. Nem tudni, név szerint ki ez a száz. Befolyásos, kiterjedt kapcsolatrendszerrel rendelkező kereskedők, aukcionálók, gyűjtők, tanácsadók jöhetnek szóba” – állítja egy, a világ művészeti piacát elemző cikkében Varga Marina [194]. Hans Belting művészetfilozófus még szűkebbre húzza meg a „network” körét: szerinte csakis „a galériák vezetőinek piaci stratégiája dönt arról, hogy mi válik később művészettörténetté, és mi nem” [195]. György Péter pedig még ennél is tovább megy: ő már egyenesen azt állítja, hogy nemcsak a „művészi karrier”, de az egész „kortárs művészet ma részben egy jól körülhatárolt érdekcsoport (...) által diktált és fenntartott elitkulturális piaci termék” [196].

Mármost mielőtt tovább vizsgálánánk ezt a műtárgypiacot irányító „összeesküvést”, jegyezzük meg, hogy éppen ami ezt a bizonyos „nem tudni név szerint, ki ez a száz” „hatalmi networköt” illeti, annak azért legalábbis egyfajta „nézete” 2002 óta mégiscsak viszonylag jól nevesíthető: azóta teszi ugyanis közzé az Art Review művészeti magazin minden évben Power 100-as listáját, vagyis azoknak a névsorát, akiket a szakma az adott évben a világ képzőművészetének aktuális alakulására a legnagyobb hatással bíróknak tart. Ami a legutóbbi (szám szerint a kilencedik), 2010-es ilyen listát illeti, annak az élén – fényesen bizonyítva egyébként a fentebb három helyről is idézett tendenciát – Larry Gagosian amerikai galerista áll (aki abban az évben már a kilencedik galériáját nyitotta meg a világban, ezúttal Párizsban; 2004-ben

egyébként volt már egyszer listavezető), a második helyen a londoni Serpentine Galéria társigazgató-kurátora, a svájci Hans Ulrich Obrist (egy évvel korábban ő volt az első), a harmadikon ismét egy New York-i műkereskedő, Iwan Wirth, a negyediken a szintén New York-i David Zwirner galériatulajdonos, míg őt az ötödik helyen végre már nem egy magángalériás, hanem a New York-i Museum of Modern Art, a MoMA igazgatója, Glenn D. Lowry követi. A listán, amelyen összesen huszonhét galerista szerepel (és ezzel ők alkotják a legnépesebb csoportot, vagyis eszerint ők teszik ki a hatalmi „networknek” több mint az egynegyedét) az első művész – az összesen tizenhatból, és ő is csak a tizenharmadik helyen – a kínai Aj Vej-Vej (Ai Weiwei), de Damien Hirstnek (aki pedig 2005-ben és 2008-ban még vezette is a listát; egyébként ez volt mindösszesen az a két alkalom, amikor egyáltalán művész állt a rangsor legelőjén) 2010-ben például már csak az 53. pozíciót sikerült elcsípnie. (Charles Saatchi a 81.; 2002-ben még ő állt az első ilyen lista élén.) Az erőssorrend „tulajdonképpen nagyon szomorú, de legalább őszinte szembenézés a tényekkel: elsősorban nem a művészek azok, akik a piacot mozgatják” – írja a listával kapcsolatos elemzésében Rasovszky Péter [197].

Leo Castelli (1907–1999) New York-i galériás – 1957-ben nyitotta meg az első bemutatótermét, ő karolta fel először Jasper Johnst, Andy Warholt, Robert Rauchenberget, és miután utóbbi 1964-ben elnyerte a Velencei Biennále fődíját, ez neki is meghozta a sikert (ha élne, biztosan előkelő helye lenne a Power 100-ban) – a maga idejében, nagyjából két és fél évtizeddel ezelőtt még egy kicsit máshogyan látta a helyzetet: ő egy interjúban úgy fogalmazott, hogy „a piacot teljesen, de teljesen a műgyűjtők uralják. Divatokat gyártanak és fojtanak meg, hajsza folyik az újdonságért, állandóan az új művészeket keresik, akiket az elején áron alul lehet megvenni és két-három év múlva, amikor mindenki őket akarja és már nincs belőlük eladnivaló, a többszörösét érik.” [198] Persze a műgyűjtők nyilván valóban nem kis „hatalommal” rendelkeznek a műkincsek piacán; „kétségtelenül bírunk némi befolyással” – mondta egy interjúban szerényen Peter Ludwig német műgyűjtő-múzeumalapító 1986 szeptemberében a Beaux-Arts Magazinban [199], amit az is mutat, hogy általában olyan húsz körüli műgyűjtő szokott szerepelni az Art Review százas listáján (az ő csoportjuk azért nehezebben számszerűsíthető konkrétan, hiszen több olyan szereplő is van – említsük például csak Francois Pinault-t, a Christie’s árverezőház-birodalom és egyben a világ egyik legjelentősebb privát műgyűjteményének is a tulajdonosát –, akiknél nem egyértelmű, hogy mikor éppen melyik „hatalmi pozíciójuk” alapján sorolódnak be a Power 100-ba). Csakhogy azt is látnunk kell, hogy ez a valóban létező befolyásukat a gyűjtők természetesen nem, vagy csak nagyon korlátozottan érvényesíthetnék a műkereskedők nélkül; „a nagy műgyűjtők együttműködnek azzal a kereskedővel (vagy

kereskedőkkel), akik a művészek felfuttatásáról gondoskodnak” – mutat rá a nyilvánvaló összefüggésre Raymonde Moulin [200].

Akárkinek is legyen igaza, a fenti megnyilatkozásokból egyvalami azért biztosan kihallható: az tudniillik, hogy mindezen vélemények szerint a műkereskedők, a galériások, a kurátorok, a műgyűjtők, vagyis tulajdonképpen – közreműködő szereplői révén – maga a műtárgypiac is alaposan befolyásolja az oda bekerülő művek értékét. És hogy mennyire? „Azt mondják, hogy egy mai művész ismertségében és megítélésében a marketing jelentősebb szerepet játszik, mint maguk a művek. Galériások, kurátorok, kritikusok mind-mind azon munkálkodnak, hogy napjaink műalkotásai között megmondják nekünk: mi a művészet, és mi nem. (...) Az ilyen típusú befolyásolás nyilván a múltban sem volt ismeretlen, de »ipari« méreteket csak az utóbbi évtizedekben öltött” – állítja a jelenségről Juhász Sándor szakújságíró [201]. De ugyanezt mondja Spengler Katalin műkereskedelmi szakértő is: „El kell ismernünk, hogy a galériatulajdonosok (...) kulcsfontosságú szerepet játszanak a művészeti világ szálainak mozgatásában” [202]. Márpedig ha ez igaz, akkor viszont tényleg könnyen úgy állhat a dolog, ahogyan azt Hans Belting már 1986-ban kijelentette, amikor azt mondta, hogy „a galériatulajdonosok piaci stratégiája határozza meg, hogy mi váljék ezután művészettörténelemmé” [203].

VII.1. Klasszikus műkereskedői „mesterfogások”

Mindez azonban, még ha ma talán (ahogyan erre Juhász Sándor is utalt) úgy is tűnik, természetesen ugyancsak nem előzmény nélküli, hiszen ugyanez a – mondjuk úgy – „műkereskedői értékbefolyásolás” már a modern műkereskedelmi galériák 19. századi megjelenése idején is megvolt; az alábbiakban az erre irányuló „szakmai fogásokból” villantunk fel néhányat.

„A modern művészet kialakulása idején felbukkanó valamennyi műkereskedő közül kiemelt megítélést érdemel Paul Durand-Ruel (1831–1922; aki – M.G.) (...) az impresszionisták legfőbb támogatója lett. Elkezdte felvásárolni a műveiket, (...) kiállításokat szervezett számukra, népszerűsítő írásokat jelentetett meg (maga is írt) róluk és albumokat adott ki képeik reprodukcióival. Ő volt annak az új típusú műkereskedői szemléletnek az első képviselője, amely a képzőművészeti alkotások forgalmazását nem csupán pénzszerzésnek tekinti, hanem távlatokban gondolkodik, az autentikusnak tartott és az adott pillanatban még kevésé elismert művészeti irány felfuttatásába is nagy energiát fektet.” [204] Nyomatékosan felhívnám azonban a figyelmet a fenti szövegben a „nem csupán” kitételre, hiszen azért nyilván Durand-Ruel sem volt a maga zsebe ellensége: „Az (általa – M.G.) újdonságként bevezetett egyéni kiállítások egy-egy mű-

vész személyének és műveinek felértékelését célozták. Durand-Ruel rendszeresen levelezett a művészekkel: a levelek arról tanúskodnak, hogy megpróbált befolyást gyakorolni rájuk, témajavaslatokat tett, az elfogadtatás, eladhatóvá tétel szempontjai szerint próbálta rávenni őket bizonyos stiláris módosításokra.” [205] S ennek a tevékenységének meg is lett az eredménye: „Néhány művész (Monet, Renoir) életpályájának során árnyalataiban is tisztázódott, hogy a Durand-Ruellel (...) kialakított személyes és üzleti kapcsolatuk hogyan módosította egyéni (anyagi) karrierjüket.” [206]

Durand-Rouel ráadásul olyannyira biztos volt kereskedői praktikái hosszú távú eredményességében, hogy adott esetben – és persze nem utolsósorban a saját további haszna érdekében – nemcsak eladott, de vissza is vásárolt bizonyos képeket: „Az egyiptomi Khalil bejtől (1831–1879; a világ akkori egyik legnagyobb műgyűjtőjétől – M.G.), egyik legjobb vásárlójától, gyűjteményének aukcióján két képet vásárolt vissza; az egyikért, egy Delacroix-ért, amelyet annak idején 27.000 frankért adott el, 46.000 frankot fizetett, a másikért, egy Rousseau-képért, amelyért 14.000 frankot kapott, most 27.000-et adott. Még örülhetett, hogy sikerült neki a két képet szerény nyereséggel, mégpedig 80.000 frankért újból eladni. Kétségtelen bizonyítéka azonban hozzáértésének, (...) hogy ez a két kép 1912-ben már rekordárat ért el: az egyik 205.000 frankon, a másik 270.000 frankon kelt el.” [207] És ha ezt persze bizonyítani nyilván senki nem tudja, de aligha járunk messze az igazságtól, ha azt feltételezzük, hogy ebbe a jelentős áremelkedésbe – mint minden műtárggyal kapcsolatos más hasonló folyamatban – a művek provenienciája is alaposan belejátszott, aminek természetesen éppúgy része a műkereskedelemben történt többszörös, visszatérő megfordulásuk.

Az előbb már szóba került Monet, mint Durand-Rouel egyik állandó – és részben éppen a kereskedő közreműködése nyomán is sikeres karriert befutott – művésze. Róla, pontosabban most kifejezetten az ő értéknövekedéséről azt lehet érdemes tudnunk, hogy „1881-ben huszonnégy képét még darabonként 300 frankért adta el Durand-Ruelnak, 1900-ban már 6000 és 6500 frankot számított fel neki képenként. Tizenkét évvel később elküldött Durand-Ruelnek egy levelet, amelyet az Egyesült Államokból kapott. Ebben egy üzletember, név szerint Andrew B. Hammel, azt kérdezte tőle, hogy megkaphatná-e egy képét 10.000-12.000 frankért.” [208] És hogy a művek ilyen történő felértékelődésével Monet a „másik oldalról” is mennyire tisztában volt, arra idézzük az alábbi történetet: „Az impresszionisták első kiállításán (1874-ben rendezték meg a fotográfus Nadar műtermében a Boulevard des Capucines 35. alatt – M.G.) Doria gróf (Armand Doria 1824–1896 műgyűjtő – M.G.) 300 frankért megvette Cézanne egyik képét. (...) Doria gróf hagyatékának aukcióján a közönség hangosan nyilvánította nemtetszését, amikor Cézanne (...) képéért 6750 frankot, tehát meglepően magas összeget ajánlottak. Manővert gyanítottak és tudni akarták a vevő nevét. A te-

rem csak akkor nyugodott meg, amikor a vevő jelentkezett: »Én, Claude Monet.«» [209] Vagyis bő huszonkét évvel az első eladás után a maga is sikeres festőkolléga minden további nélkül adott meg 22,5-szeres árat Cézanne festményéért. És hogy ezzel azonnal ő maga is mennyivel járult hozzá a művész képeinek értéknövekedéséhez, arra megint csak idézzük a kereskedő Durand-Ruelt: „Ahhoz, hogy az árakat magas szinten lehessen tartani, (...) a műkereskedőnek mindig készen kel állnia arra, hogy nyilvános aukción ráígérjen azoknak a művészeknek a műveire, akik iránt érdeklődik» [210] – és megint csak aligha járunk messze az igazságtól, ha ebben a mondatban az „érdeklődik” szót úgy értelmezzük, hogy „akiket árul”. És hogy például éppen ezeknek, vagy az ehhez hasonló kereskedői „machinációknak” mekkora szerepük volt mondjuk konkrétan abban, hogy Louisine Waldron Elder Havemeyer (1855–1929) amerikai műgyűjtő, az egyik legnagyobb tengerentúli 19. századi francia festészeti gyűjtemény tulajdonosa 1880-ban még potom 500 frankért vehette meg az első Degas-ját, 1912-ben pedig már nem kevesebb mint 478.500 frankot kellett fizessen egy másikért, vagyis hogy harminckét év alatt a festő műveinek az árai 957-szeresen emelkedtek meg – hát ez az, amit megint csak senki nem tudhat egyértelműen kijelenteni. De hogy Degas, vagy egyáltalán az impresszionizmus, vagy még tágabban véve a modern stílusirányzatok sikerébe a divat és a korizálás változása mellett az ilyen alkotásoknak a műkereskedelemben elért folyamatos, ha úgy tetszik: egymást gerjesztő sikerei is belejátszottak, az egészen biztos. Ugyanezt bizonyítja Wilhelm Uhde (1874–1947) német író és művészettörténész alábbi története is. Uhde volt az egyik legelső, aki már 1907-től Henry Rousseau-képeket vásárolt (amiért a Le Figaro akkor alaposan ki is gúnyolta), írt a festő művészetéről, ő rendezte az első Rousseau-kiállítást Párizsban, valamint a festő halála (1910) után emlékkiállítását is a Bernheim Jeune Galériában. Ehhez felkutatta az összes fellelhető Rousseau-képet. „A legszebbek egyikét egy párizsi mosónőnél találta meg. Évtizedekig kályhaellenzőként szolgált, és vastag koromréteg borította. A kiállítás sikert hozott, az árak emelkedtek. Két évvel később az Hotel Drouot egyik aukcióján egy őserdőszakasz már 8850 frankon kelt el. (...) Amikor Uhde az első világháború után, gyűjteményétől megfosztva, visszatért Párizsba, egy Rousseau-kiállításon viszontlátta azt a képet, amelyet a mosónőtől 40 frankért vett meg. Vissza is vásárolhatta volna. Ára 300.000 frank volt.» [211]

Míg Paul Durand-Ruel tehát elsősorban a művészek oldaláról igyekezett befolyásolni az aktuális piaci árakat, kor- és pályatársa, Ambroise Vollard (1866–1939) már a vevői oldaláról is: „Saját módszert fejlesztett ki (...), ez pedig az eltűnő opciók technikája volt. Amikor vevők keresték fel a galériáját, megmutatott nekik három festményt, de az árakról egyetlen szót sem ejtett. Ezek után leült, és úgy tett, mintha elszunnyadt volna. Közben kihallgatta a vevők beszélgetését, megtudhatta, mi a véleményük a ké-

pekről, szándékukban áll-e megvásárolni valamelyiket. Később felocsúdott, és érdeklődött a szándékaik felől. Az érdeklődők azt felelték, nem tudnak még dönteni, másnap visszajönnének. Amikor ígéretükhöz híven ismét megjelentek, a műkereskedő kevésbé értékes képet mutatott nekik, és amikor az előző nap látott képeket szerették volna újra látni, vagy azt mondta, hogy nem találja őket, vagy azt, hogy közben eladta, vagy hogy nem is emlékszik rájuk. Ugyanezt a játékot megismételte a harmadik napon is, egyre érdektelenebb képeket mutatott a vevőknek, míg aztán megértették, hogy hogy jobb lesz, ha azonnal vásárolnak valamit, mielőtt még a végén valami nagyon silány darabbal kell beérniük.” [212] És hogy a régi „fogások” mennyire hatnak mind a mai napig is, arra álljon itt most csak egy gondolat, amely napjaink művészete-műkereskedelme felől utal vissza éppen Vollard-ra: „tarthatatlan állítás, amely szerint a modern művészet kizárólag blöff, ámítás, amely becsapja a művészet iránt érdeklődő közönséget. Ezt a gyanút már Vollard idejében is ismerték. Amikor a nagy műkereskedő közzétette Emlékezéseit, Gabriel Brunet azt írta a *Mercure de France*-ban, hogy Vollard egy nagyon fontos és érdekes pontot nem említett: azt ugyanis, hogy a műkereskedők tulajdonképpen »festészeti irányítók«, akiknek gazdag fantáziája és üzleti trükkjei fedezik fel a nagy neveket, és tolják előtérbe ezt vagy azt a művészeti irányt.” [213]

De térjünk vissza még egy példa erejéig Vollard-ék idejébe. A már Durand-Ruelnél megismert kereskedői fogást alkalmazta egy harmadik kortársuk, Hector-Henri-Clément Brame (1831–1899) párizsi műkereskedő is: ő már az 1860-as évektől visszavásárlási garanciával árulta a képeket: „egy 5000 frankért eladott művet hajlandó volt egy év múlva 6000-ért visszavásárolni – a kliense így egyrészt sokkal könnyebben szánta rá magát a vételre, másrészt pedig egy év múlva (...) 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 már akár 7000-re is felszökhet.” [214] És hogy ez a „trükk” is mennyire él mind a mai napig, arra idézzük Mary Boone példáját, aki 1977-ben nyitja meg a galériáját New Yorkban, s majd „1999 augusztusában (...) elad egy képet a műtárgyakba fektető Canal Capital Corporationnek. A kép ára egymillió dollár, de Boone kötelezi magát, hogy két éven belül visszavásárolja 1,4 millió dollárért. Ez a garancia a vásárlót (...) minden kockázat ellenében fedezi” [215] – és nem utolsósorban nyilván a fentebb idézett „okoskodásra”, vagyis inkább a kép megtartására készíti.

Bizonyos képek későbbi, drágábban történő célzott visszavásárlásának a fogása persze szintén nem csak ma, és még csak nem is csak a 19. században lett ismert: már „Rembrandtról tudjuk például, hogy kénytelen volt néha magas áron visszavásárolni az árveréseken felbukkanó képeit, nehogy a túlkínálat leszorítsa az árait” [216]. Ugyanakkor ezeknek a „magas áron” történt visszavásárlásoknak még egy nagyon fontos

másik szempontja is volt: „Rembrandt, ha vásárlóként olykor maga is részt vesz árveréseken, felveszi az árakat, hogy »növelje mestersége presztízsét«, hiszen »a magas áraknak, melyeknek köszönhetően a művész anyagi körülményei javulnak, szimbolikus jelentőségük van. A közönség szemében növelik a művész árszóját.«” [217] Hogy a műkereskedelemnek, és azon belül is főleg maguknak az árveréseknek a műtárgyak éppen aktuális árát befolyásoló szerepe mennyire közismert szempont volt Magyarországon is, arra nézve idézzük a már a korábban említett, 1909-ben megalakult Szent György Céh alapszabályát, ahol azt olvashatjuk, hogy „aukcióinkkal vevő és eladó részére közömbös területet fogunk teremteni, hol a kereslet és kínálat önként fog kialakulni, nem is említve azt, hogy aukcióink így az egész ország műkereskedelmében árszabályozóképpen fogják hatásukat éreztetni” [218]. Végül hogy a képek drágábban történő visszavásárlása által végrehajtott „árszabályozás” adott esetben milyen, akár már jogi következményeket is maga után vonó üzletekre sarkallhat egyeseket, arra álljon itt egy 2008-as történet, amelyet a The Artnewspaper hozott nyilvánosságra. Eszerint Rodney Menziesről, az ausztráliai Deutscher-Menzies és Lawson-Menzies aukciósházak tulajdonosáról, és egyben közismert műgyűjtőről kiderült, hogy saját árverezőházaiban saját gyűjteményének a darabjait bocsátja aukcióra – és egyben vásárolja is vissza azokat, hogy így „megfuttatva” emelje tovább az értéküket. Így érte el például Picasso 1954-ben festett Sylvette című portréja nála 2008 júniusában az addigi ausztrál leütési rekordot jelentő 6,9 millió ausztrál dolláros (6,5 millió amerikai dollár) árat. Menzies azt nem titkolta, hogy a kép az övé volt, de hogy az árverés után is újra az övé lett, azt igen; azt állította, hogy a képet egy amerikai műgyűjtő vásárolta meg az aukción. Amikor kiderült, hogy valójában ő volt a vevő is, konkurensei jogi útra terelték az ügyet [219].

VII.2. Az árak emelkedésének öngerjesztő hatása

Térjünk azonban most vissza a jelenbe, annál is inkább, hiszen az elmúlt években elsősorban a kortárs művészet piacán volt megfigyelhető a műkereskedelem által (ön)gerjesztett árrobbanás. Sokak szerint ezt a „kortárs hullámot” Jasper Johns indította el, amikor 1988. november 9-én a Christie’s 7 millió dollárért, az addig valaha egy élő művész munkájáért kifizetett legmagasabb árért adta el egy árverésen White Flag (Fehér zászló) című, 1955-ben festett képét Hans Thulin svéd műgyűjtőnek. Másnap, november 10-én pedig a konkurens Sotheby’s-nél már nem kevesebb, mint 17 millió dollárért ütötték le a festő False Start (Hamis kezdet) című 1959-es munkáját – vagyis az első kiemelkedő sikert követően (amivel, ne feledjük, november 10-én reggel nyilván az összes újság megfelelő rovata tele volt) a művész értéke röpké 24 óra alatt 10 millió

dollárral nőtt...(És aztán még alaposan tovább is, hiszen az utóbbi kép – mint ahogy erről korábban már esett szó – 2006 októberében már 80 millió dollárért cserélt gazdát.)

Közbevetőleg azonban jegyezzük meg: hasonló gyors értéknövekedésre azért korábban is voltak példák; hogy itt és most csak egyet idézzek: Picasso *Fiatalember* csokorral című, 1905-ben festett képe 1973-ban egy árverésen 50.000 dollárért kelt el, majd néhány hónappal később a vevője már 900.000 dollárért adta tovább. „A hihetetlen különbségre nincs, nem is lehet magyarázat” – vélte 1980-ban (fogalmazásukból ítélve némi értetlenkedő fejszóválással) a Berkó–Fehér szerzőpáros [220]; pedig hol voltunk akkor még a valóban nagy műkereskedelmi boomtól?

Hogy utóbbira megint csak szinte véletlenszerűen kiragadott példákat mondjunk: az 1973-ban született, Lipcsében élő Matthias Weischer képei például 2004-ben még 1000 euró alatt keltek el, 2006 végén pedig – amikor munkái már Charles Saatchi londoni galériájában is ott voltak; ettől a tényről egyébként aligha függetlenül – már hat számjegyű árakon!

A kínai Jü Min-csün (Jü Minjun) 1995-ben festett *Kivégzés* című képét elkészültekor 5000 dollárért adta el egy hongkongi képkereskedőnek. Ő egy évvel később már 32.000 dollárért adta tovább a művet egy brit befektetési bankárnak, aki tíz évig őrizte azt anélkül, hogy egyszer is kiállították volna, majd 2007-ben árverésre bocsátotta. Az addig tehát nyilvánosan soha nem látott festmény szó szerint „berobbant” a köztudatba: a Sotheby’s októberi londoni árverésén 2,935 millió fontért (5,99 millió dollár; több mint egymilliárd forint) ütötték le; soha ennyi pénzt nem adtak még korábban kortárs kínai művész alkotásáért. Csakhogy maga a festő ekkor már egyáltalán nem volt ismeretlen a londoni aukciók világát figyelő érdeklődők előtt: A pápa című 1997-es művéért a Sotheby’s 2007 júniusi aukcióján valaki már megadott 2,148 millió fontot, s ez az siker nyilván rendesen „megágyazott” az újabb, s az előzőt természetesen megint csak jócskán felülmúlónak.

A Sotheby’s 2007. február 7-én tartott 1945 utáni és kortárs művészeti aukciójának legnagyobb szenzációja az 1959-ben született skót Peter Doig *Fehér Kenu* című festménye volt, amely 5,7 millió fontért (11,3 millió dollár) talált vevőre, s ezzel Doig a legmagasabb árat elért kortárs európai festő rekordját állította fel. És csak hogy lássuk a kiemelkedő összeg (legalábbis biztosan egyik) okát: a festmény nem máshonnan, mint a Saatchi-gyűjteményből került az árverésre; a képet amúgy Charles Saatchi az 1990-es évek elején 40.000 fontért vásárolta a művésztől, vagyis 142,5-szeres ár-emelkedést ért el vele. Saatchi egyébként nem csak Doigon, vagy éppen – mint ez már korábban láttuk – Hirstön keresett ennyit: az 1961-ben született Marc Quinn 1991-ben elkészített *Self* (Önmagam) című, saját, öt hónapon át apránként összegyűjtött, csaknem ötliternyi véréből megalkotott és azóta is folyamatosan mélyhűtötten tárolt port-

részobrárt például 13.000 fontért vette meg, majd 2005 áprilisában 1,5 millió fontért adta el egy amerikai műgyűjtőnek; ez is 115-szörös áremelkedést jelent. Na jó, ő persze Saatchi, ami már önmagában is jelentős értéknövelő tényező ma ezen a piacon...

VII.2.1. A világhír hatása az árakra

Merthogy a név, láttuk már korábban a művek értéke kapcsán, nagyon is nem mindegy a műkereskedelemben (sem). És persze – ne legyünk igazságtalanok –, nemcsak a műkereskedő, de a művész neve sem. Vegyük csak például azt az alkotót és annak is azt a munkáját, amelyiket 2004 decemberében egy felmérés során a megkérdezett ötszáz brit művész, művészettörténész, múzeumi kurátor, kritikus és galerista a modern művészetre a legnagyobb hatást gyakorolt alkotásként nevezett meg. Nos, az ötszáz megkérdezett szakember összesített véleménye alapján – miközben mondjuk Picasso Avignoni kisasszonyok című festménye csak a második helyre tudott felkapaszkodni, a dobogó harmadik fokára pedig Andy Warhol Marilyn Monroe-sorozata került – ez a mű nem más, mint Marcel Duchamp Fountain (Forrás) című műve.

1917-ben az akkor éppen harminc esztendő francia, de akkor már két éve New Yorkban élő művész a Society of Independent Artists (Független Művészek Társasága) kiállítására adta be ezt az „alkotását”, ami nem más volt, mint egy hanyatt fektetett piszoár, vagyis egy férfivizeldékben alkalmazott porceláncsésze, méghozzá a Mott Works Bedfordshire típusú terméke, amelyet nagyipari méretekben, tízezzrel állítottak elő, s amelyet Duchamp a Fifth Avenue 118. alatti Iron Works vasboltban vásárolt. És bár a művész éppen úgy, mintha az egyedi, általa létrehozott műalkotás lenne, szignálta a kiállításra beadott darabot – igaz, nem a saját, hanem a csészét előállító cég vezetőjének, R(obert) Muttnak a nevét írva rá –, ennek ellenére a kiállítás szervezői (Duchamp maga is tagja volt a zsűrinek, de nem árulta el, hogy a mű az övé) nem voltak vevők erre a fajta – nota bene: éppen akkor, pontosan ezzel a gesztussal kitalált, és később ready made, azaz talált tárgy néven elhíresült – művészetre; a Forrást „eldugták” egy függöny mögé (amin Duchamp úgy megsértődött, hogy lemondott a Társaságban viselt vezetőségi tisztéről), vagy durvábban fogalmazva: úgy vágták ki a tárlatról, hogy az egyszer és mindenkorra el is tűnt a művészet történetéből.

Legalábbis ami magát az „eredeti”, Duchamp által akkor szignált piszoárt illeti. Merthogy a műről fennmarad egy (és tényleg csak egyetlen) fénykép, Alfred Steiglitz (1864–1946) amerikai fotóművész felvétele, amely megjelent a Duchamp által is szerkesztett, összesen két számot megért The Blind Man (A vak ember) című lapban, mint „a mű, amelyet kizsűriztek a kiállításról”. („Mutt úr (...) fogott egy közönséges használati tárgyat, s oly módon helyezte el, hogy haszna és jelentősége új cím alatt és új

szempontból jelenjék meg – új eszmét alkotott e tárgy számára” – írta a kép melletti korabeli műelemzés.) Ennek a fotónak az alapján aztán 1964-ben (amikorra Duchamp amúgy egyéb műveinek, például a bajuszos, majd később a „megborotvált” Mona Lisának, a Nagy Üvegnek, a többi ready made-nek, és persze nem utolsósorban magának az addigra legendássá vált Forrásnak a nyomán már jócskán világhírű lett) az 1924-ben született Arturo Schwartz milánói művészettörténész és műkereskedő „rekonstruálta” az elveszett eredeti művet, vagyis szerzett néhány ugyanolyan, vagy legalábbis nagyon hasonló piszoárt, és ezek közül az akkor már 77 éves művész nyolc darabot – természetesen ezúttal is az R. Mutt nevet pingálva az oldalukra – „hitelesített” is az aláírásával.

Négy évvel az új Forrás(ok) megalkotása után Marcel Duchamp meghalt, s ez a tény, mint ezt már korábban is említettük, általában igencsak felveri a piacon a művek árfolyamát. Ráadásul időközben a Forrásnak számtalan parafrázisa (hogy csak egyet említsünk: az 1947-ben született amerikai művész, Sherry Levin például 1991-ben aranyból öntötte ki) és könyvtárnyi irodalma született, amelyek abban nagyjából mind egyetértettek, hogy – Ted Cohen amerikai filozófiaprofesszor megfogalmazása szerint – „a műalkotás nem maga a piszoár, hanem a gesztus”, vagy ahogyan Arthur C. Danto ugyanezt írja, a tárgy maga csak „része” a műnek. „Duchamp Fountainja, mint mindenki tudja, látszatra egy piszoár – az is volt, mielőtt műalkotássá lett volna, s olyan újabb jellemzőkre tett volna szert, amelyek a műalkotásokat megkülönböztetik a többi tárgytól, például a piszoároktól (a mű keletkezési dátuma 1917, noha komoly higiénia-történeti kutatásokat igényelne, ha magának a piszoárnak a keletkezési dátumát is meg akarnánk állapítani. Ez tette lehetővé, hogy Duchamp a műnél később keletkezett piszoárokat is Fountainnak nevezzen, miután az eredeti elveszett: a mű keletkezési dátuma továbbra is 1917)” – írja Danto [221], majd így folytatja műelemzését: „mi akkor e máig vitatott mű konceptuális támasztéka? Véleményem szerint az a kérdés, amellyel szembesít bennünket: miért lehet ez – a tárgy – műalkotás, ha egy másik pontosan ugyanilyen tárgy vagyis az ott – a közönséges piszoárok osztálya –, pusztán iparilag előállított higiéniai termék? Zsenialitás kellett ahhoz, hogy így tegye fel valaki a kérdést, hiszen korábban semmi ilyesmit nem kérdeztek soha, noha Platóntól kezdve újra és újra feltették a kérdést, mi a művészet, s szegényes fantáziával meg is válaszolták a mindenkori elfogadott művészet alapján. Duchamp nem egyszerűen azt kérdezte, »mi a művészet?«, hanem azt, »miért lehet valami műalkotás, ha valami más, ami pontosan ugyanúgy néz ki, nem az?«. (...) A kérdés ilyenén változata radikálisan újfajta tudatelmélethez vezetett. Duchamp esetében a – műalkotás formájában – feltett kérdés valódi filozófiai kérdés...” [222]. És hogy egy későbbi, a Duchamp Forrásának már a mi mostani alapvető gondolatmenetünk szerinti további történetét „előkészítő” értelmezést is idézzek: „A Forrás művészettörténeti jelentőségét Duchamp gesztusá-

nak, nem pedig magának a tárgynak kell tulajdonítani. Az ilyen szemléletet vállaló művek nem valók a műkereskedelemben, sőt, a kiállítások befejeztével ki kellene őket dobni a kukába – állítja Milan Knizak cseh képzőművész, aki a 2008-as prágai Kortárs Művészeti Triennálén ki is állított egy művet, amelyen (Duchamp gesztusát René Magritte-ével „megfejelve”) két teljesen egyforma piszoár volt látható egymás mellett, az egyik „Ez nem művészet”, a másikon „Ez művészet” felirattal („Toto není umění / This is not a piece of art – Toto je umění / This is a piece of art”), s amelyeket a kiállítás befejeztével a művész valóban kidobott a kukába [223].

Duchamp alkotásának azonban, akármennyire is a „gesztust”, vagy a „filozófiát” tekintjük a művész valódi „művének”, és akármennyire is nem lenne „való” a műkereskedelemben, mégiscsak van egy (nyolc) tárgyasult, megfogható, vagyis ha tesszük, ha nem, a műkereskedelemben is eladható „része”. Úgyhogy 1999-ben a nyolc „eredeti” (1964-es) Forrás egyike valóban fel is bukkant a Sotheby’s New York-i árverésén, ahol aztán Dimitri Daskalopoulos görög műgyűjtő végül nem kevesebb, mint 1.762.500 dollárt (akkori árfolyamon átszámítva kerekén 470 millió forint) adott meg érte. (Csak közbevetőleg: az eset kapcsán alighanem két kérdésbe nem érdemes mélyebben belegondolni: az egyik az, hogy vajon a vevő által ezért a szép összegért megszerzett Forrás pusztán művészetelméleti értelemben hogyan viszonyul az 1917-es „eredeti” – vagyis a több ezerből akkor a művész által kiválasztott – piszoárhoz; illetve a másik, hogy vajon ennyi pénzből hány darab – igaz, nem műalkotás – vizeldécészét vásárolhatott volna magának a görög milliárdos...)

És ha már Duchamp műve kapcsán tettünk egy rövid kitérőt a művészetfilozófia területére, tegyük meg ugyanezt a mű műkereskedelemben való kerülésének a tényével is: „kiderült, hogy (a polgárpukkasztó Duchamp – M.G.) semmit nem tud kitalálni, amire a polgár ne lenne vevő. Szó szerint, még a semmit is megveszi. Ez a polgár védekezése a polgárpukkasztás ellen. Pusztán sznobságból a művész oldalára áll, deklarálva, hogy a művész szabadságának ő is részese. Hiába szánta Duchamp ready-made-jeit anti-giccsnek, anti-kertitörpének; vizeldéje is kertitörpe-elbánásban részesült: valaki megvette (sok-sok kertitörpe árért), és most büszkélkedik vele, mikor partyra jön hozzá a jobb társaság. Irigylis is mindenki, mert az ára csak nő. Jó befektetés.” [224] Vagy ahogyan ugyanerről a kérdéssel Danto – még jóval a(z) egyik példány) Forrás fentebb említett árverési sikere előtt – írta: „A Fountain nem felel meg minden művészetkedvelő ízlésének, és megvallom, bármennyire is csodálom filozófiailag, ha nekem adnák, amilyen gyorsan lehet, kicserélném többé-kevésbé bármely Chardinre vagy Morandira – vagy, tekintve a művészeti piac túlzásait, egy közepes kastélyra a Loire völgyében.” [225] Nos, hogy a Forrásért végül megadott 1,76 millió dollárból Danto úr tudna-e venni egy közepes kastélyt a Loire völgyében, azt nem

tudom. De hogy Duchamp műve végül ennyiért kelt el, abban maga az a tény is közrejátszott, hogy a különleges és ritka, sokak által vágyott művészettörténeti „csemege” egyszer csak megjelent a műkereskedelemben, az egészen biztos. Mint ahogyan az is, hogy ha Daskalopoulos úr – vagy majd valamelyik örököse – egyszer rászánja magát, hogy újra áruba bocsássa a Forrást, az 1999-es vételár sokszorosát (akár már majd tényleg egy közepes Loire-völgyi kastély árát) fogja tudni bekasszírozni érte. Hiszen csak arra gondoljunk, hogy Duchamp: Belle haleine – Eau de toilette (Szép illat) című 1921-es munkájáért, ami nem más, mint egy egyszerű kölnisüveg dobozban a művész Rose Sélavy-ként megjelenő női alteregó-arkképével, tíz évvel a piszoár után, 2009 februárjában a Christie’s párizsi Yves Saint Laurent és Pierre Bergé gyűjteményének árverésén már 8.913.000 eurót (11.489.968 dollár) fizetett ki valaki.

„Az emberekkel bármit meg lehet etetni” – mondta volna állítólag egyszer annak idején maga Marcel Duchamp. Márpedig a művészeti piacon a galériáknak és árverési csarnokoknak nevezett „etetővályúk” körül ma egyre többen tolonganak éhesen, és akik a „bármit” két kézzel szórják eléjük, azok nem mások, mint a műkereskedők.

VII.2.2. Az ár hatása a világhírré

Duchamp Forrása esetében teljesen nyilvánvaló, hogy a különleges mű a születése és az eladása között eltelt bő nyolc évtizedben – az összes ráakódott „legendáriumával” együtt, illetve részben azoknak is köszönhetően – valóban világhírré tett szert, s ez a tény nagyban befolyásolta az érte 1999-ben (mindeddig) egyetlen alkalommal megadott összeg nagyságát. Lássuk azonban most ennek a folyamatnak a fordítottját.

2006. október 9-én (a dátumokat majd érdemes lesz figyelni) a Sotheby’s londoni aukcióján egy Kate Moss angol szupermodellről – Andy Warhol Marilyn Monroe-sorozatának parafrázisaként – készített, hat azonos portréból álló, többszínű szitanyomatért, amelyet előzetesen 10-15.000 fontra becsült az árverezőház, hosszas licitverseny után végül 50.400 fontot adott meg valaki. A sorozatot alkotója, a Banksy néven szereplő, ismeretlen személyazonosságú, bár ekkor már Angliában meglehetősen közismert graffitiművész egy évvel korábban egy kiállításán 1500 fontért adta el. Ugyanezen az aukción a művésznek egy zöld festéket könnyező, stencilezett Mona Lisa-portréja 57.600 fontot ért meg valakinek. A meglehetősen szokatlan témájú és technikájú tételnek a Sotheby’s kínálatába történt beemelését az aukciós ház szóvivője a brit művész „kiemelkedő nemzetközi fontosságával” indokolta.

Egy héttel később a Bonhams aukciósház ugyancsak londoni árverésén Banksy 6000 fontra becsült Think Tank című alkotását, a Blur együttes hasonló című lemezéhez készített borítójának fémlemezre fűjt eredeti graffitijét már 62.400 fonton ütötték

le, míg egy másik, ugyancsak ehhez a lemezhez készített hasonló munkát becsértékének négyszereséért, 31.200 fontért.

2007 februárjában a Sotheby's aukciója előtt az addigi sikerek láttán Banksy *Bombing Middle England* (Közép-Anglia bombázása) című képét már 50.000 fontra becsülték – de a leütési ára megint csak jóval magasabb, 102.000 font lett; a művész két másik graffitije pedig 37.200, illetve 31.200 fontért talált vevőre. Másnap Banksy honlapjának nyitó oldalán új rajz jelent meg: a kép egy elegáns árverési termet ábrázol árverésvezetővel, segédekkel, érdeklődő tömeggel, az éppen licitálás alatt álló mű pedig barokk cirádás keretben egy felirat: „I can't believe you morons actually buy this shit” (Nem tudom elhinni, hülyék, hogy megveszitek ezt a szart)... Ám a művész „hitetlenkedése” ellenére az árveréseken nem akármennyi fontban realizálódó művészi érték láttán Banksy ügynöke, Steve Lazarides galériát nyitott Londonban, ahol a street art és a graffiti művelőinek munkáit mutatja be, az angol vasúttársaság sebtében „kézikönyvet” adott ki a dolgozóinak, nehogy véletlenül a többi graffitivel együtt esetleg egy Banksy-művet is megsemmisítsenek valamelyik hozzájuk tartozó épület, kerítés, esetleg vagon oldalán, egy bristoli háztulajdonos pedig, aki volt annyira szerencsés, hogy háza falára Banksy fújjon graffitit, az épületet a Red Propeller nevű művészeti galérián keresztül mint műalkotást bocsátotta áruba. Ekkorra már közismertté lett az is, hogy az ismeretlen művész gyűjtői között olyan nagynevű hírességek vannak, mint például Christina Aguilera, Angelina Jolie, Brad Pitt, Keanu Reeves, vagy Jude Law.

2007 áprilisában megint csak a Bonhamsnél Banksy *Space Girl and Bird* (Űrlány és madár) című, megint csak a Blur együttes lemezének borítójához készült, egy 133 x 54 centiméteres acéllapra spray-vel fújta képéért már 288.000 fontot (110 millió forint), a kikiáltási ár hússzorosát fizeti ki valaki.

2008 februárjában a Bonhams *Urban Art* (Városi művészet) aukcióján egy Banksy által hamisított borítójú *Paris Hilton-CD* – amelyből a művész ötszáz példányt készített, és azokat a zeneboltok polcaira csempészve „terjesztette” 2006-ban; amint a forgalmazók észrevették a hamis borítójú CD-eket, természetesen leszedték azokat a polcokról, néhányat azonban addigra már eladtak belőlük a valószínűleg mit sem sejtő vásárlóknak – az egykori 11 fontos ár helyett most 3120 fontért cserélt gazdát. És még ugyanebben a hónapban megszületett az eddigi Banksy aukciós rekord is: a Sotheby's New York-i, az afrikai AIDS-betegek megsegítésére rendezett jótékonysági árverésén valaki 1,87 millió dollárt fizetett ki a művész egyik, eredetileg „mindössze” 250-350.000 ezer dollárra becsült, vászonra stencilezett festményéért – ami egyébként nem más, mint egy Damien Hirst-kép „Banksyesítése”...

Az árveréseken elért (anyagi) sikerek hatására Banksy jelentősebb bristoli graffitijeit a város tanácsa műemlékvédelem alá helyezte (amikor egy vandál „kollé-

ga” megrongálta az egyiket, a város saját pénzén restauráltatta azt), bizonyos munkáit ma már világszerte plexilapokkal védik, volt olyan graffitije, amit vevője az épületből kibontott fallal együtt vitt haza, 2009-ben Bristolban megrendezett kiállítása az év harmincadik leglátogatottabb tárlata lett a világon, majd 2010-ben film is készült róla (amely természetesen továbbra sem fedi fel az inkognitóját), amelyet az év végén a dokumentumfilm-kategóriában Oscar-díjra is jelöltek, és amelyik 2011 januárjában be is jutott a díjért versenyző öt „döntős” alkotás közé (végül azonban nem nyerte el az aranyozott szobrocskát). Márpedig akárhogyan is nézzük, mindez a sikersorozat kizárólag azzal a szimpla műkereskedelmi történéssel indult végül szédítő (font- és dollár-) magasságokba szárnyaló útjára, hogy egy árverezőház egyszer csak úgy döntött, hogy kínálatába emeli az addig ugyan már közismert, ám a műtárgypiacon korábban egyáltalán nem jegyzett alkotó néhány munkáját. Vagyis Banksy esetében egyértelműen kijelenthetjük, hogy az ő munkáinak villámgyors értéknövekedésében gyakorlatilag kizárólag a műkereskedelem – és persze az abban elért fokozatos sikereire ráépülő egyre nagyobb ismertsége és népszerűsége – játszotta az elsődleges szerepet.

VII.3. A kereslet hatása az árakra a műtárgypiacon

Merthogy a népszerűség, illetve az ennek nyomán fellépő gyűjtői kereslet azért különösen fontos tényező témánk szempontjából, hiszen még valamit pontosan látnunk kell, mint a műkereskedelem egyik legfontosabb jellemzőjét: azt ugyanis, hogy ez az egyetlen olyan piac a világon, ahol a konkurenciaharc nem lefelé, hanem felfelé nyomja az árakat! „Egy műtárggyal kapcsolatban nem azon van a hangsúly, hogy a szerencsés tulajdonos milyen jó vásárt csinált; éppen ellenkezőleg: azon, hogy a lehető legnagyobb összeget fizesse ki vágyai tárgyáért. Az elv fordítva működik: azért fizettek ilyen sokat, mert e szélsőséges gesztusnak nyomós oka volt. Hogy mi? Természetesen a műalkotás minősége. Hogy egyedi és pótolhatatlan, tehát megfizethetetlen...” [226] – ám én, mondhatja a szerencsés licitnyertes, mégis meg tudtam fizetni! Akkor ugyanis, „amikor legomboljuk a művek vételárát, akkor elsősorban a pénz és a piaci viszonyok bonyolult szerkezetének az egyik vetületét tesszük láthatóvá” – írja Pernecky Géza, ám a gesztusban a gazdaságiakról azonnal a személyes szempontokra fordítva a figyelmét ugyanilyen fontosnak tartja annak a kifejeződését is, miszerint – „a kép azért került olyan sokba, mert ára volt annak is, hogy egyesek ahhoz segítettek hozzá minket, hogy a művészettel reprezentálhassuk magunkat – és a pénzünket” [227]. Ez a – már korábban is említett – (presztízs) vásárlói pszichózis aztán lassan odáig vezet, hogy ma már sok esetben sokak szemében valóban „nem maguk a képek, hanem a megvásárlásukra fordított összeg az, amely ilyen hatalmas jelentőségű eseménnyé avatja a művészetet” [228].

Mármost ami ennek a folyamatnak a Pernecky által is már pedzett gazdasági oldalát illeti (anélkül, hogy ebbe mélyebben belemennénk), az – nagyon egyszerűen fogalmazva – arra épül, miszerint „az eredeti képzőművészeti produktumok egyediek, ezért a kínálatnak a kereslethez igazodása egyáltalán nem lehetséges. Áruk nem alakulhat a kínált mennyiség változásától függően, mivel a lehető legkisebb mennyiség, egyetlen darab kerül a piacra.” [229] Ebből kifolyólag tehát az ő adás-vételük során más befolyásoló tényezőknek kell belépniük a folyamatba: a műtárgyak esetében „a kereslet (...) nagymértékben függ az alkotó, a kiállító, vagy a forgalmazó ismertségétől, presztízsétől és hírnevétől – nem kis részben azért, mert a megbízható forrásból vásárlás csökkenti a vevő pénzügyi kockázatát. A hírnév eleve felkelti a vevők érdeklődését, keresletet indukál, ezzel árfelhajtó hatású. (De – M.G.) Nemcsak az lehetséges, hogy a nagyobb esztétikai értéket képviselő termékért magasabb árat hajlandó fizetni a vevő, hanem a fordítottja is: éppen a magasabb ár miatt válik sokak számára vonzóvá, sőt nagyobb esztétikai értéket képviselővé az alkotás. Ilyen esetekben az ún. Veblen-hatás érvényesül (a vevők az ár nagyságából következtetnek a minőségre), mert a növekvő árra növekvő kereslettel reagálnak a vásárlók.” [230] (Pontosan ezt a folyamatot láthattuk Banksy esetében.)

Ez a pszichózis aztán sokszor olyan, a piac sajátosságait nem ismerők szemében megmagyarázhatatlan „aránytalanságokhoz” is vezethet, mint – hogy egy hazai példát idézzünk – hogy például „néhány nagynevű művész (Rippl-Rónai József, Vaszary János, Kádár Béla, Perlrott Csaba Vilmos stb.) képinek ára az egekbe szökött, túlértékeltté vált. Az eset furcsaságai közé tartozik, hogy (egy – M.G.) több mint egy tucatszor megfestett Zorka-paszell annyit ért (21 MFt), mint egy jó id. Markó Károly (Vénusz és Adonisz, 9 MFt) és egy jó Munkácsy Mihály (Kézimunkázó nő, 12 MFt) együttvéve” – „panaszodik” az értékek ilyenén „eltorzulásáról” Lakner József [231]. Csakhogy azt ő maga is azonnal hozzáteszi, hogy ez a változás egyáltalán nem magától történt: „a kilencvenes évek végén kialakult »vízfej« egyértelműen a befektetési magatartás következménye volt. Az említett festők alkotásai jó befektetésnek bizonyultak (volt olyan év, hogy az árak megduplázódtak), ezért a befektetők első számú célpontjaivá váltak. A túlhajszolt árak újabb és újabb műveket hoztak (sem azelőtt, sem azután annyi Zorka nem bukkant fel a piacon, mint ebben a néhány évben) és beindult egy, a minőségtől majdnem független növekedési spirál, amely a valódi értékektől elszakadó árakat eredményezett.” [232]

Ennek a folyamatnak a megítélése persze sokféle lehet; én itt most csak kettőt idézek, olyanokat, amelyek megint visszavezetnek a műkereskedőknek az árak alakulásában játszott szerepéhez: „Azt hiszem, nem tesz jót a műkereskedelemnek a konkurenciaharc, mert nem lefelé, hanem felfelé nyomja az árakat. Ha az egyik

árverezőház visszautasít egy képet a tulajdonos túlzott árigénye miatt, az szalad a másikkhoz, amelyik elfogadja, és mivel az eladás valóságos volta nem tudható (erről esett már szó korábban A galériáktól az árverésekig és vissza című fejezetben – M.G.), így aztán a valótlan leütési ár jut a köztudatba” – hívja fel az kereskedők versenyéből fakadó lehetséges piaci „ártorzulások” veszélyeire a figyelmet Pátzay Vilma [233], Varga Mátyás pedig tágabb értelemben közelíti meg a kérdést, amikor azt írja: „Nem lennénk igazságosak, ha szó nélkül hagynánk a művészet társadalmi szerepének megváltozását. A művészet az utóbbi évtizedekben igen gyakran iparrá vált, és a »művészi érték« fogalma egyre elválaszthatatlanabb lett a »kereskedelmi érték« fogalmától. És éppen az új (kortárs) művek tekintetében a marketing szerepe igen sokszor – az »eladhatóság« kritériuma alapján – olyan műveket állít középpontba, amelyeknek művészi értékük alapján nem biztos, hogy ott lenne a helyük.” [234]

Varga Mátyásnak pusztán esztétikai szempontból persze természetesen igaza van abban, hogy a műtárgypiacon így vagy úgy eredményesen „megcsinált” művek és/vagy alkotók közül nem biztos, hogy mindegyik valóban „ér” annyit, amennyire a piac beárazza, de korábban már láttuk, hogy egyrészt a minőség és az éppen vélelmezett érték (vagyis az aktuális ár) között ezen a piacon milyen sokszor nincs logikus összefüggés, másrészt azt is, hogy az, amit az egyes művek (és itt és most tényleg tekintsünk el a szerző felvetésétől, hogy mennyire érdemesen vagy érdemtelenül, mert ez a mi szempontunkból most nem releváns kérdés) árképzésében Varga Mátyás itt egyszerűen „marketingnek” nevez, az tulajdonképpen a műkereskedelem résztvevőinek szerteágazó munkájának az eredménye. Márpedig – mint ahogyan erről is esett már szó korábban – a műkereskedelem felől nézve „egy tárgy (...) akkor számít műalkotásnak, ha művészek, kritikusok, galériások, múzeumigazgatók, kurátorok, szakértők és gyűjtők egyetértenek abban, hogy művészet. Kvalitást akkor tulajdonítanak neki, ha művészek, kritikusok, galériások, múzeumigazgatók, kurátorok, szakértők és gyűjtők ebben is megegyeznek. Ez azt jelenti, hogy egy műalkotás értéke társadalmi konstrukció. A művészeti rendszerben úgynevezett kulturális tőkével rendelkező művészeti szakértők döntenek a művészi értékről. A piacon a pénzzel vagy úgynevezett gazdasági tőkével rendelkező művészeti szakértők tekinthetők mérvadónak. Minthogy a galériások és kritikusok, múzeumigazgatók és gyűjtők, aukcionátorok és művészettörténészek személyes kapcsolata révén a két rendszer szorosan össze van fonódva egymással, és kölcsönösen hat egymásra, a szavazatok az idők során ideálisan egybehangolódnak. William Grampp gazdaságtudós például abból indul ki, hogy egy műalkotás piaci értéke összhangban van művészi értékével. »Amikor azt mondom, hogy a gazdasági és esztétikai érték konzisztens minőségek, akkor ezen azt értem, hogy ha mondjuk A festmény a piacon kívül jobbnak számít B festményénél, akkor A piaci ára

is magasabb lesz, Mint B-é.« Megfordítva ez azt jelenti, hogy ha A drágább, mint B, akkor A-nak jobbnak is kell lennie B-nél. Grampp tézise az esztétikai és gazdasági érték összhangjáról azt implikálja, hogy az a művész, aki többet keres, mint egy másik, egyszersmind jobb művész is. De melyik félen múlik a dolog? A szakértelmen, vagy a vásárlóerőn? Ha a művészetben alkalmazható mércék megszűntével a szakértelem mint értékelési eszköz egyre inkább veszít jelentőségéből, a művészetben pedig, csakúgy, mint a társadalom többi szférájában, feltartóztathatatlan a kommercializálódás, akkor annak meghatározása, hogy mi számít művészetnek, egyre inkább a gazdasági hatalom függvényévé válik.” [235] „Egy műalkotás értékét a kapitalista társadalomban csak akkor ismerik el, ha pénzzé konvertálhatósága szavatolható. Ezen a ponton kerülnek a képbe a galériások és műkereskedők. Ők változtatják pénzzé a művészetet. Ők befolyásolják a vágynak azt a mechanizmusát, amely a művészeti piacot mozgásban tartja. Ők toboroznak művészeket, és versenyeztetik őket, ők ösztönzik a gyűjtői keresletet és ellenőrzik a kínálatot. A fogadásokat, amelyeket istállójuk lovaira kötnek, promóterek – szövetséges galériák, kurátorok és kritikusok – hálózata biztosítja. Ami az első pillantásra afféle rulettnek látszik, amiben az ember számokra tesz, közelebb-ről megvizsgálva nem más, mint kiszámított kockázat, ami ítélőképességgel (szem), a korszellem iránti ösztönrel (orr) és szövetségesek hálózatával (befolyás) párosul.” [236] Ebben a piaci küzdelemben a fenti erények mellett azonban még valamire nagy szüksége van a jó galériásnak: a gyorsaságra: „az első (...) kereskedő, aki szemet vet a műre, időlegesen monopolhelyzetbe kerül. Ő két módon maximalizálhatja a hasznát: vagy raktáron tartja a viszonylag olcsón megszerzett műveket, és kivár, vagy pedig igyekszik előnyös helyzetbe hozni a vásznakat (például a művész hírnevére, az ügyfelek lelkesedésére és a spekulációs vásárlások megsokszorozására játszik), így sok képet ad el és rövid idő alatt feltornássza a képek árát.” [237]

Piroschka Dossi fent hosszabban idézett gondolatmenetének a vége, valamint Raymonde Moulin két lehetséges értéknövelő üzleti modellt felvázoló gondolata azonban azt is pontosan mutatja, hogy abban, hogy maga a műkereskedelem is egyre jobban befolyásolja az oda bekerülő művek értékét, egyfelől végső soron a résztvevők nagyon is komoly (műkereskedelmi) szakmai tudása játssza a főszerepet – másfelől viszont sokszor éppen „csak” maga a piac az ő néha bizony kiszámíthatatlan történéseivel. Maurice Rheims (1910–2003), aki 1935 és 1972 között az egyik legismertebb árverési becsüs volt Franciaországban, beszámol például egy aukcióról, amely 1995 júniusában zajlott a párizsi Charpentier Galériában: „Azon a napon (...) egy 18. században élt, fiatalon elhunyt portugál bankár gyűjteményének az árverésére készültünk. A terem tömve volt (...) Nagyon gyorsan, már a második licitálás során nyilvánvalóvá vált, hogy a piaci normák ezen az árverésen nem fognak érvényesülni, hiszen a legna-

gyobb vásárlók korlátlan anyagi eszközökkel rendelkeztek. Még a tapasztalt régiségkereskedők is megnémultak, és – noha saját üzletükben is rendkívül magas árakon adtak el – meglepődve konstatálták, hogy a piaci áraknak fittyet hányva Niachos (Stavros Spyros Niarchos 1909–1996; görög hajómánás – M. G.) több mint hárommillió régi frankot fizetett egy XV. Lajos korabeli fésülködőasztalkáért. A Dautriche mester nevével fémjelzett műtárgyat egy nappal korábban még kevesebb mint a feléért lehetett volna megvásárolni a régiségkereskedésben. Amint az antikváriusok visszatértek a boltjukba, az árak ugrásszerűen emelkedni kezdtek, és többé nem volt megállás” [238] – mutat rá a történet arra a már korábban is többször látott tényre, miszerint a műkereskedelemben egy akár váratlanul is bekövetkező siker azonnal mennyire tovább befolyásolja az árakat. Ráadásul ezek az eladók részéről minden ilyen esetben azonnal az éppen aktuális szinthez árban „hozzaigazított” új értékek azonnal a másik oldalról, a vevők részéről is „igazolást” is kapnak: „A műtárgyak azok közé a javak közé tartoznak, amelyeknek magas ára csak fokozza a kívánatosságukat. Egy műalkotás (...) csak akkor válhat igazi státusszimbólummá, ha az ára azzá teszi. Ezért aztán, amint azt Tobias Meyer, a Sotheby’s kortárs művészeti sztárukcionátora megállapítja, mindig éppen annyira drága, amennyire annak kell lennie.” [239] Nyilván nem véletlen tehát, hogy amikor a 2004-es Turner-díjas Jeremy Deller brit videó- és installációművészt egyszer megkérdezték, hogy „miről ismeri fel, hogy valami művészet-e, röviden és velősen válaszolt: az áráról” [240].

És ha már megint a művészekhez kanyarodtunk, akkor végezetül érdemes röviden az ő szemszögükből is vetni egy pillantást a műkereskedők-műkereskedelem által befolyásolt árakra, hiszen azok a szó legszorosabb értelmében is az ő „bőrükre” mennek. A művészek szempontjából értelemszerűen kétféle vélemény fogalmazódhat – és, mint látjuk rögtön, fogalmazódik is – meg: „míg (Robert – M.G.) Rauschenberg megharagudott Robert C. Scullra (1916–1986, amerikai műgyűjtő – M.G.), mivel az óriási hasznot húzott egy képéből, Jasper Johns egy hasonló esemény alkalmával pezsgőt bontott, mert tudta: a viszonteladói piacon elért magasabb ár készülő művei számára is értéknövekedést jelent” [241].

VII.4. A kereslet „élenkítésének” fortélyai

Láttuk tehát az eddigiekben, hogy a műkereskedelemben a gyűjtői vágy, a folyamatos kereslet adott esetben komoly árfelhajtó hatást indukálhat, azaz önmagában is eredményezheti egyes műtárgyak értéknövekedését – ez pedig jelentős visszahatással van magára a műtárgypiac működésére is. Ennek az egyik leglátványosabb jeleként ma már például „a modern párizsi műkereskedelem gyakran aggasztóan hasonlít a

»show business«-re. A műkereskedők már nem tesznek egyebet, mint hogy ügyesen és nagy ügybuzgalommal lebonyolítják a képeladást, s a művészet üzemszervezésével, korszerű propagandamódszerekkel úgy népszerűsítik a művészek nevét, mint az autómárkákat. Így »kreálnak« hírességeket. A kiállítások, amelyeket némely párizsi művészi galéria manapság rendez, a rafinált pszichológiai módszerekkel dolgozó közönségbefolyásolás mintapéldái: gondos tervezés és előkészítés után következik plakátokkal és sajtóhírekkel a beharangozás, majd a megnyitást vagy a »vernissage«-t nagy társadalmi eseménnyé dagasztják, amelynek az ismert nevű előkelőségek jelenléte, a gazdag büfé és a pezsgő adja meg a mondén mázt. Mivel ilyenkor a költségek tetemesek, a sikertelenség kockázatát, amennyire csak lehet, ki kell zárni. Ezért a dicsérő kritikákat már előre megrendelik és meg is írják. A híres műkritikus, aki a pompás kiállítási katalógus előszaváért már zsebre vágta a magas honoráriumot, nem fog sajtókritikájában önmagának ellentmondani, és az a folyóirat, amelyet a galéria ad ki, támogat vagy lát el hirdetésekkel, aligha ír le akár egy rossz szót is olyan művészről, akit ez a galéria képvisel.” [242] Ezekben az esetekben tehát valóban egy jól felépített szakmai „csapat” dolgozik azon, hogy kellően „megcsináljon” egy művészt, akinek aztán a munkáit egyre magasabb áron tudja értékesíteni. És ez persze a munkák előállítójának is elemi érdeke, nem is csak elsősorban a személyes nyeresége (hiszen láttuk korábban: az esetek nagy részében sokkal inkább a kereskedőnél, a galériásnál, vagy éppen az árverezőháznál csapódik le a haszon, mint az alkotónál), de a saját művészi megítélése szempontjából is: „Ha egy művész a megfelelő helyen kerül bele a művészeti rendszerbe, akkor van esélye arra, hogy sikeres legyen, és azt fogják mondani, hogy jók a művei. Ha nem találja meg a megfelelő ajtót, akkor nem sok esélye van arra, hogy sikeres legyen, és azt fogják mondani, hogy rosszak a művei” – állítja egy ismert műgyűjtő [243]. Eszerint tehát ha egy művész „jó helyen” – értsd: egy jó galériánál, egy jó műkereskedőnél – lép be a piacra, és ott ráadásul már az első eladásai is eredményt hoznak, akkor már (legalábbis egy ideig, amíg újabb „belépők” nem bukkannak fel) szinte nyert ügye van, hiszen „az a galériás, aki már investált egy művész pozicionálásába a művészeti piacon és már kezd vele pénzt keresni, előnyben fogja részesíteni a kiválasztott művészt olyan ismeretlen művészekkel szemben, akik ismételt pénzügyi kockázatot jelentenek számára (indulási költségek). Indulási költségeit csökkentendő (pedig – M.G.) együtt fog működni más olyan galériákkal, amelyek ugyanazt a művészt futtatják (sikeres koordináció).” [244] (Itt érdemes megjegyezni, hogy a nyugati világban általában megkülönböztetik egymástól a „galeristát” és a „műkereskedőt”, akit inkább az art dealer megjelöléssel illetnek: „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 művéssel foglalkozik, de azoknak nem csak a műveit adja el, hanem menedzseli is őket.” [245])

Mármost mindeddig jó ideje a magángalériák, az azokban tevékenykedő műkereskedők munkájáról beszéltünk, miközben korábban már utaltam arra, hogy elsősorban az árveréseket tekinthetjük azoknak az alkalmaknak, amelyek nyilvánosságra kerülő leütési áraikkal befolyásolhatják a műtárgyak mindenkor éppen aktuális piaci értékét. Persze azért arról is esett már szó korábban, hogy bizonyos, nagy nyilvánosságot kapó „magánvásárlások (...) a nyilvános árverésekhez hasonlóan jó eséllyel válhatnak olyan tényezővé, ami hozzájárul az árak emelkedéséhez” [246] – és nyilván nem véletlen, hogy a műtárgypiaci szakértő Judith Benhamou-Huet az árak kapcsán nem csak úgy általában „alakulást” ír, hanem kifejezetten és egyértelműen „emelkedést”. (Közbevetőleg pedig érdemes ismételtlen utalni arra, hogy ezekben a „magánvásárlásokban” ma már egyre nagyobb szerepet vállalnak maguk az árverezőházak is.) Ami pedig az árveréseknek az árbefolyásoló szerepét illeti, arról Harry Bellet – ezúttal ismét a művészek szempontjából közelítve – azt írja, hogy „a művészek árfolyama is a nyilvános aukciókon dől el, és az aukciósházak gyaníthatóan ezt is manipulálják” [247]. És bár erről már korábban is esett szó, idézzünk itt is egy véleményt arról, hogy miért pont az aukciók lehetnek az értéket leginkább befolyásoló műkereskedelmi alkalmak? „Robert Lacey, a Sotheby’s krónikása egyszerűen összegzi a problémát: az aukciók és az árverések hangulata izgalmasabb, mint a galériák csöndje. (...) A galériás hosszasan kapacitálja a tétova gyűjtőt, akit viszont könnyedén magával sodor az aukciók örvénylő hangulata. (...) Főleg ha nagy pénzek forognak.” [248] Márpedig, láttuk, ezen a piacon bizony általában nagy pénzek forognak. Sőt, az árverési csarnokokban az esetek nagy részében eleve nagyobbak, mint a galériákban: „általában nagy különbséget fedezhetünk fel az árveréseken és a galériákban látható árak között – írja Benhamou-Huet, aminek szerinte többek között az is az oka, hogy „az aukciósházak – katalógusok és különféle marketingeszközök segítségével – nagyobb érdeklődést tudnak kelteni” [249]. Hogy erre a tényre mindjárt idézzünk is egy példát: John William Waterhouse (1849–1917) angol festő Szent Cecília című festményét 2000 tavaszán a londoni műtárgypiacon 2,8 millió fontért kínálta akkori tulajdonosa, ám úgy tűnt, ennyiért nem akad rá érdeklődő. Ekkor azonban a kép a Christie’shez került, akik komoly reklámhadjáratot indítottak a lehetséges vevők meggyőzésére. Ennek nyomán a cég a katalógusában előzetesen már 3-5 millió fontra becsülte a művet, és amikor az június 14-én kalapács alá került az árverezőházban, a világhírű zeneszerző, Andrew Lloyd Webber nem volt rest egészen 6.603.750 fontig ellicitálni, csak hogy megszerezhesse. Ez „jóval több, mint a piaci ár” – mondja az esetről Benhamou-Huet [250] – de hát, láttuk már eddig is nem egyszer, az árveréseken sokszor „nem reális” árak is születnek

(már persze ha lenne egyáltalán „reális” ár, és nem éppen az ilyen és ehhez hasonló „csúcsvásárlások” befolyásolnák az egyes művek, vagy művészek értékét). Ráadásul ebben a folyamatban maguknak az árverezőknek egy másféle megközelítés nyomán is jelentős szerepük van, hiszen ezeket a „profitorientált cégeket úgy tartják számon, mint a műalkotások teoretikusait. Nyilvánvaló, hogy az általuk eladott alkotásokat így még többre fogják értékelni” – folytatja fejtegetését Benhamou-Huet [251], másutt pedig ugyanerről Rafael Jablonkát, az egyik legjelentősebb német galeristát idézi, aki szerint azért is „természetes, hogy a kikiáltási árak befolyásolják a piaci árakat, hiszen a szakmabeliek nagy rendszerességgel vásárolnak árveréseken” [252].

A továbbiakban végül arra hozok fel még néhány konkrét példát, hogy az árverezőknek hogyan és mivel tudják adott esetben befolyásolni a műkereskedelembé bekerülő műtárgyak értékét.

1997-ben az első londoni Sensation (Szenzáció, vagy más értelmezésben Érzékelés) című tárlatot, amelyen Charles Saatchi éppen a Hirst vezette YBA művészcsoporthat munkáit vonultatta fel, nem más, mint a Christie's aukciósház szponzorálta. A kiállítás után a bemutatott alkotásokból százharminc darabot adtak el, a bevétel 1,6 millió font (2,7 millió dollár) volt. Két évvel később, 1999-ben ugyancsak a Christie's támogatta (50.000 dollárral) Saatchi gyűjteményének bemutatóját a New York-i Brooklin Múzeumban. „Philippe Ségalot, a Christie's kortárs művészeti osztályának New York-i vezetője büszkélkedett is, hogy (cége – M. G.) »közreműködője lehetett egy olyan kiállításnak, amely új és izgalmas képzőművészetet hoz az Egyesült Államokba«” [253]. Igen ám, csak hogy a kiállítással csaknem egy időben, 1999 novemberében a Christie's New York-i nagy kortárs művészeti árverésén is ott szerepeltek ugyanazok az YBA-művészek, akiknek a munkái Saatchi gyűjteményének jó részét is alkotják; Chris Ofili egyik műve például 84.000 fontért, a művész addigi árverési rekordjának négyszerezéséért kelt el. Mindezek miatt Rudy Giuliani New York-i polgármester „bűnös összejátszással” vádolta meg a két intézményt – a múzeumot és az árverezők házat –, mondván, a közpénzekből fenntartott Brooklin Múzeumnak nem kellene „segítséget nyújtania” abban, hogy a kiállítása sikerével is felvert árak Saatchi vagyónát gyarapítsák. [254]

És ha már éppen ennél az 1999 novemberi New York-i aukciónál – meg persze az árverezők által folytatott „értékképzésnél” – tartunk: a licitálást megelőzően a Christie's egy úgynevezett „Pink Party”-ra hívta meg legfontosabb ügyfeleit, ahol az 1400 VIP-vendég személyesen láthatta a sztárszobrász Jeff Koonst, akinek három példányban készült Pink Panther (Rózsaszín párdúc) című 1988-as szobrának még egyetlen megszerezhető példánya (a másik kettő a chicagói Museum of Modern Art, illetve a Museum of Contemporary Art gyűjteményeiben található) két, csak a műre vigyázó testőr között ugyancsak megtekinthető volt. Ugyanezt a szobrot aztán a partit

követő aukción nem kevesebb, mint 1.817.500 dollárért vette meg valaki (egyenes hírek szerint Peter Brant újságkiadó-filmproducer); ez az összeg éppen a négyszerese volt a művész hat hónappal korábban elért addigi szerzői aukciós csúcsának. [255]

Pernecky Géza azonban nem csak ilyen „direkt” árbefolyásoló tényezőket sorol, amikor az árverezőházak munkáját elemzi. Ő többek között arra az újításra hívja fel a figyelmet, amelyet először Alfred Taubman, a Sotheby’s akkori elnöke vezetett be a cég működésébe, amikor „az árverési gyakorlatot a banktevékenységgel kombinálta” [256]. Ez például olyan, az ügyfelek számára vonzó lehetőségekben jelent meg, mint az először ennél a cégnél (és azóta aztán már széles körben) alkalmazott árgarancia, ami azt jelenti, hogy az árverezőház előzetesen vállalja, hogy a hozzá aukcióra beadott tárgy egy bizonyos árat biztosan el fog érni, illetve ha mégsem, akkor a valódi leütés és vállalat ár közötti különbözetet a ház kifizeti a beadónak, aki tehát így a valódi leütési ártól függetlenül is hozzájut az előre kialakított összeghez. Ugyancsak a banki világból vette át Taubman az előleg felvételének a lehetőségét, vagyis azt, hogy az árverésre beadott műtárgyra a beadó még az aukció előtt előleget vehetett fel a majdani eladási összeg terhére. A tárgy vevője pedig a részletfizetés kedvezményét vehette igénybe, vagyis a sikeres licit után nem kellett egy összegben kifizesse a vételárat. De ez még semmi, mert ha a vevőnek egyáltalán nem volt annyi pénze, amennyiért az árverés hevében megvette a vágyait túlzottan is felkorbácsoló műalkotást, az árverezőház, akár csak egy bank, hitelt is nyújtott neki. Így történt ez például 1987 novemberében is, miután a Sotheby’s New York-i árverésén Alan Bond ausztrál vállalkozó 53,9 millió dollárig licitált Van Gogh Íriszek című festményéért, miközben a zsebében csak a vételárnak mindössze a fele volt meg. Az aukciósház 27 millió dollár kölcsönt adott Bondnak, hogy ki tudja fizetni – nekik! – a kép árát. Mivel azonban Bond nem tudta a kölcsönszerződés szerint törleszteni a tartozását, így kénytelen volt – persze ekkor már sokkal alacsonyabb áron – eladni a képet a kaliforniai Getty Múzeumnak, ahol az ma is látható. (Érdemes megjegyezni azt is, hogy a képet 1947-ben 84.000 dollárért vette meg előző tulajdonosa.)

És végül álljon itt még egy meglehetősen látványos példa a műkereskedők által (is) befolyásolt árverési árakra. Az aukciók történetét bemutató fejezetben esett már szó Damien Hirst 2008 szeptemberében tartott kétnapos londoni árveréséről, ami nagyjából a kortárs műkereskedelmi boom csúcspontját jelentette. Nézzük akkor itt meg egy kicsit részletesebben is az akkor-ott történeteket – és annak a mi mostani szempontunk szerinti tanulságait.

Először is: az aukció egyik legjelentősebb „újítása” az volt, hogy a kalapács alá kerülő alkotásokat Hirst ezúttal egyenesen a műterméből (pontosabban: hat műterméből, ahol száz alkalmazottja gyártja nagyüzemben az általa kitalált, majd elké-

szülésük után általa szignált műveket) szállította, vagyis kihagyta az üzletből a „közvetítő” galériásokat, akik – lásd például csak a cápa „karrierjét” – korábban maguk is alaposan megszedték magukat Hirst művészetén. Az árverésen az eladásra kínált 223 alkotásból végül 218 kelt el, s ezek összesen 111.464.800 fontot (több mint 200 millió dollár) hoztak a konyhára. A legmagasabb árat, 10.345.250 fontot (18,6 millió dollár) egy formaldehidben álló bikaborjúért adtak, amelynek patáit és szarvait a művész 18 karátos arannyal borította be, s homlokára egy arany Napkorongot helyezett. De nem szerepelt rosszul egy újabb tigriscápa sem: az ezúttal Kingdom (Királyság) címre keresztelt, szintén formaldehidben úszó néhai tengeri ragadozó 9.561.250 fontért (17,2 millió dollár) került első tulajdonosához. Vagyis a siker (akárcsak a bevétel) hatalmas volt – vagy legalábbis kívülről mindenképpen annak látszott. Merthogy a teljes igazsághoz azért az is hozzá tartozik, hogy a rekordot hozó első estén elkelt műveknek legalább a felét olyanok vásárolták meg (vagy ha nem, akkor is legalábbis aktívan licitáltak rájuk, alaposan felve az árukat), akik kimondottan érdekeltek a művész minél nagyobb sikerében. Köztük volt például Jay Jopling, Hirst londoni, illetve Larry Gagosian, a New York-i galériása, akik, ha ezúttal az alkotó ki is hagyta őket a közvetlen üzletmenetből, de a már eddig náluk felhalmozott egyéb Hirst-művek miatt nem engedhetik meg maguknak, hogy a sztár alkotásai visszamaradjanak egy-egy aukción, hiszen az nemcsak Hirst művészi reputációját, de egyben természetesen az ő üzletüket is alaposan rontaná. Így aztán „Jopling az első napon értékesített 56 tétel közül húszra licitált, a két napon összesen 7,2 millió font értékben vásárolt, ezen felül 20 milliónyi értékű mű liciháborújában volt érdekelt. Gagosian 880.000 fontot költött és aktívan részt vett a 10,3 millió fontnál leütött aranyborjú licitjében. A Hirst műveiben szintén érdekelt Haunch of Venison galéria képviselőjében Harry Blain 1,3 millió font értékben vásárolt és hasonló (értékű – M.G.) tétel licitjében volt érdekelt” – számol be az aukciónak a nagy nyilvánosság elől talán részben rejtve maradó háttéréről Csizmadia Alexa [257]. A fenti árakhoz pedig összehasonlításként csak annyit: ezt az árverést megelőzően Hirst korábbi aukciós leütési csúcsa a 2007 júniusában a Sotheby’s londoni aukcióján a Lullaby Spring (Tavaszi altató) című alkotásáért (ami nem más, mint egy szép nagy gyógyszeres szekrény teli mindenféle pirulákkal) kifizetett 9,65 millió font (több mint 19 millió dollár) volt. Az az alkotás, amelyet 2002-ben 730.000 fontért vásárolt meg Hirsttől mostani eladója...

Azt azonban ezen a ponton még mindenképpen érdemes megjegyezni, hogy a műkereskedelem persze nem csak növelni tudja az egyes műtárgyak, vagy alkotók értékét, de ha éppen úgy tetszik neki (úgy áll érdekében), csökkenteni is. Samuel M. Kootz (1898–1982) New York-i galériatulajdonos például 1950 körül egyszerre dobta piacra Byron Browe (1907–1961) amerikai absztrakt festő – akinek 1945 és 1948 kö-

zött öt önálló kiállítást is rendezett a galériájában – több mint háromszáz művét, ráadásul az akkori piaci ár feléért, mert, mint mondta, már „nem tetszenek neki”; az 1980-as évek végén pedig Charles Saatchi járt el ugyanígy az olasz neo-expresszionista festőszobrásszal, Sandro Chiával. [258]

Befejezésül pedig – csak a dolog érdekessége miatt – lássunk egy különleges példát arra, hogy a technika mai fejlettségi szintjén már személyes kereskedői közreműködés sem kell a műtárgypiac által generált értékképzéshez, miután megjelent a piacon az önmagát áruló műtárgy. Caleb Larsen 1979-ben született amerikai művész 2009-ben készítette el szellemesen Deceive and Slaughter (mondjuk talán: Becsap és levág) című alkotását, ami nem más, mint egy fekete akrilkocka, benne mindenféle bonyolult elektronikákkal, amelyet egy kábellel az internethez kell csatlakoztatni. Ha ez megtörtént, a kocka felteszi magát az eBay internetes árverési portálra, és elkezd magát árulni. (Amikor Larsen először feltette a művet az elektronikus piacra, 1000 dolláros induló árat szabott meg neki.) Amikor valaki megadja – és persze ki is fizeti – érte a licit határidejében éppen aktuális összeget, elviheti a művet, de köteleznie kell magát, hogy ő is azonnal csatlakoztatja a világhálóra, hogy az onnantól újra tovább tudja magát árulni. Természetesen minden tulajdonosnak azt is vállalnia kell, hogy amennyiben valaki megadja a magasabb árat a kockáért, annak fizetés után valóban továbbadja a művet. Az első licitkörben a kocka az 1000 dolláros árról indítva 2500 dollárért került új tulajdonoshoz; 2011. február 10-én a (február 13-án az amerikai Pacific Standard Time szerinti 08:53:25-ig tartó) licit kereken 7500 dollárnál járt [259]. Anélkül, hogy egyetlen műkereskedő, galerista, art dealer közreműködött volna az „értékképzésében”...

VIII. Megéri-e vagy sem?,
avagy a műtárgy, mint befektetés

„A (...) műalkotások csak akkor jelentenek
értéket a polgárság szemében,
ha képesek közvetlen anyagi hasznot hajtani.”
(Karl Marx)

Az eddigiekben már számtalanszor láttuk, hogy egyes műalkotások esetenként milyen – sokak szemében akár irreálisnak is tetsző – árakat tudnak elérni a műkereskedelemben, a közvetlen előzőekben pedig azt is, hogy adott esetben maga a műkereskedelem is hogyan képes (legtöbbször a saját érdekei szerint, azaz felfelé) befolyásolni ezeket az árakat. Mindezek nyomán pedig természetesen sokszor és sokakban merül fel az a kérdés, hogy ha már a műtárgy eszerint ennyire „jól megy”, akkor vajon meg is éri-e bele fektetni?

Erre a kérdésre – mint gyakorlatilag szinte minden, a műtárgypiaccaal kapcsolatosra – többféle, akár egymásnak homlokegyenest ellent is mondó válasz létezik. Éppen ezért kezdjük a tényekkel: „a művészeti piacon (...), amelyet mindig is történetek működtettek, a galeristák arról mesélnek, hogy egyes gyűjtők hogyan tízszerézték meg tíz év leforgása alatt a befektetett pénzüket műalkotások vásárlásával és eladásával. Az újságok kulturális mellékletei árverési rekordokról tudósítanak, a művészeti magazinok tuti tippeket adnak a művészeti piac nagy befutóira, online szolgáltatók hirdetik a művészeti befektetés tizenkét aranyszabályát, művészet-indexek hozzák nyilvánosságra az ármozgások híreit a világhálón valós időben.” [260] Ugyanakkor a fenti „sikerpropagandával” szemben Európa egyik legjelentősebb műgyűjtője viszont arra hívta fel a figyelmet egy interjúban, hogy „aki azt hiszi, hogy a műtárgy hosszú távon mindig jó befektetés, téved. Persze mindig vannak olyan képek, amelyek rövid idő alatt megsokszorozzák az értéküket, és a sajtó rendszerint az ezekről szóló hírekkel van tele. Itt azonban inkább kivételekről van szó; a valóság ennél jóval összetettebb” – állítja Frieder Burda [261]. És hogy a „valóság összetettsége” tényleg mennyire így van, arra nézve gondoljunk csak bele abba, hogy miközben a valóban kiemelkedő áron elkelt festményekről szóló híradások ugyan tényleg azt a képzetet kelthetik a nagyközönség körében, hogy a műalkotások „en bloc” milyen remek befektetést je-

lentenek, azért ilyenkor mindig vegyük figyelembe azt is, hogy a hírekben szereplőkön túl a világ műtárgypiacán évente megforduló többi sok százezer műtárgyról azért nem véletlenül nem hallunk... Hiszen ahogyan egy ezzel kapcsolatos statisztika mutatja: „a műtárgyak átlagosan évi öt-nyolc százalékos hozamot ígérnek, a művészeti piac kínálatának csak egy százaléka ér el több mint húsz százalékos évi hozamot, további négy százalékos évente több mint tíz százalékra, a kínálat további öt százaléka több mint évi öt százalékosra számíthat. (...) Húsz százalékos a legjobb esetben értéktartó, a többi 65 százalékos pénzügyileg veszteséges üzletet jelent” – tárja fel a piac teljes spektrumának „lehetőségeit” Piroshka Dossi. [262] Márpedig „általános szabály szerint egy műalkotás akkor tekinthető megtérülő befektetésnek, ha a vételárnál negyven százalékkal többért sikerül túladni rajta. Ez az arány nem is annyira meglepő, ha figyelembe vesszük, hogy a nagy árverező házak a leütési ár tíz százalékát kéri el a vásárlótól jutalékként, s ehhez jönnek még az adók, valamint a biztosítások.” [263]

Mindenezek a fenti számok is elsősorban azt a szakértők által sokszor hangoztatott figyelmeztetést támasztják alá, miszerint műtárgyba fektetni minden, a hírekből megismert, akármennyire is vonzó sikersztóri ellenére is csakis akkor érdemes, ha valaki nagyon ért hozzá (vagy nagyon megbízható szaktanácsadója, galériása, műkereskedője van). Már csak azért is, merthogy enélkül aligha fogja megérteni az olyan, a sajtóban időről időre fel-felröppenő műkereskedelmi híreket, mint hogy például „az elmúlt három évben a magyar művészeti index – kizárólag az aukciókon elért adatokat alapul véve – 18,2 százalékkal haladta meg a rekordot rekordra halmozó BUX indexet” [264], vagy hogy „az utóbbi tíz esztendő alatt a kelendő képeknek 21 százalékos volt az inflációval korrigált éves hozama. Az aukciókon legalább kétszer megforduló alkotások statisztikája tehát azt jelzi, hogy képet venni jobb üzlet volt a közelmúltban, mint tőzsdézni. (Nem szabad persze figyelmen kívül hagyni, hogy a kiemelkedően jól teljesítő részvényekkel gyakran a képeknél is jobban lehetett keresni.)” [265] (Külön szeretném felhívni a figyelmet a második hír két utolsó mondatára, amelyek tipikusan az okos lány „hoz is, nem is” történetére emlékeztetnek; befektető legyen a talpán, aki ezek alapján biztonsággal dönteni tud, hogy akkor most mibe is érdemes investálja a pénzét...)

Mindezek ellenére is azonban bizvást igaznak tekinthetjük Ébli Gábor véleményét, aki a következőképpen fogalmaz – egyúttal némileg történelmi kontextusba is helyezve a hazai műkereskedelem mai helyzetét –: „Bármilyen értékelést is nyerjenek a műpiac pozitívumai, illetve visszasságai, a rendszerváltás óta az egyik vitathatatlan társadalmi sikertörténet a műgyűjtés újjászületése. Míg műtárgyak adásvétele a szocializmus idején egy szűk közösség ügye maradt, azóta a piac méretében megsokszorozódott és egészen új társadalmi rétegek figyelmét irányította a művészet felé. A motivációk között kétségtelenül erős a befektetési szempont, de ezt fölösleges és

álszent dolog elítélni. Egyrészt a ma gyakran értelmiségi hőskorként emlegetett szocializmus alatti műgyűjtés is mélyen át volt hatva tezaurációs döntésekkel, csak a mai piacgazdasági környezetben ezek jobban láthatóak, míg akkor erre fátyol borult. Másrészt nemzetközileg sem más a helyzet: külföldi és magyar gyűjtők nagyon hasonlóan egyensúlyoznak esztétikai élmény és józan számítás között. Végül azt se felejtjük el, hogy a magyar műgyűjtés fénykora (kb. 1890–1914) ugyanilyen befektetési lázzal indult...” [266] Az Ébli által itt hangsúlyosan kiemelt „befektetési szempont” pedig mindenképpen összefügg a műtárgyak árának mégiscsak fokozatos emelkedésével, aminek érdekes oda-vissza-hatásáról Lakner József a következőket írja: „Az árnövekedés harmadik hatása (vagy éppen ez jelentette az árnövekedést?) abban mutatkozott meg, hogy a műgyűjtésben, vagy inkább már a művásárlásban egyre jelentősebb szerepet kapott a befektetés. A gyűjtés célja mindig is az értékmegőrzés volt, de az utóbbi tíz évben megjelent egy olyan kör, amely elsősorban befektetési célból vásárolt.” [267] Ugyanezt a tendenciát emeli ki egy írásában Terray István is, aki azt mondja, hogy „a szárnyalás több összetevőnek köszönhető. Például annak, hogy az esztétikai érdeklődés vagy a művészet szeretete mellett a vásárlók túlnyomó többségénél a befektetési szempontok dominálnak. (...) Olyannyira, hogy a klasszikus gyűjtői módszerek mellett megjelentek már a piacon a műkincsalapok is, melyekbe minden szakértelem nélkül is befektethet bárki. A hírek szerint megjelentek a külföldi befektetők a hazai aukciókon is, akik vásárlás után a művet megőrzésre az adott galériában hagyják, eszükbe sem jut, hogy a házukat is díszíthetné.” [268] Ugyanakkor arra – Nyikos András befektetési tanácsadóra hivatkozva – Terray is felhívja a figyelmet, hogy bár az igaz, hogy a „gazdasági, pénzügyi problémák időszakában a műkincs ára felmegy; hozzáteszi azonban, hogy a műkincs hosszú távú befektetés (ráadásul nehezen mérhető hozammal), rövid távon könnyen bukhat is, aki ebbe fekteti tőkét [269]. Egy másik, igazán szakértőnek mondható valaki, a Magyar Régiség- és Műtárgykereskedők Országos Szövetségének elnöke, Nagyházi Csaba pedig ugyanerről azt mondja: „A műtárgy továbbra is jó befektetésnek számít, azonban megfelelő rutin, hozzáértés, és szerencse is kell hozzá” [270].

Az eddigiekben a műtárgyat tehát mint befektetési lehetőséget néztük – ám a kérdés természetesen megfordítva is feltehető, vagyis úgy, hogy a befektetési lehetőségek között válogatva a műtárgy milyen lehetőségeket rejt magában? Merthogy az is természetes, hogy amikor „világszerte közel 33,3 ezer milliárd dollárnyi vagyont keres befektetési lehetőséget, (akkor ez a tőke – M.G.) egyre nagyobb érdeklődést mutat a képzőművészet iránt – írja a Der Spiegel. A bankok már felismerték ezt a művészetben rejlő hatalmas gazdasági potenciált. A svájci UBS például külön Art Banking részleget állított fel azzal a meggyőződéssel, hogy ez jó eszköz lehet a vagyonos magánügyfelek

megnyeréséhez. Sokan közülük tisztán szenvedélyből gyűjtenek, sokan azonban pénzt akarnak keresni a megvásárolt – főleg kortárs alkotóktól származó – művek árának emelkedéséből. A vagyonok kezelésében történő változást jól mutatja, hogy míg az úgynevezett alternatív befektetési formák részaránya 2002-ben tíz százalékot tett ki, az idén (2007-ben – M.G.) várhatóan eléri a 22 százalékot.” [271]

A fenti tendencia már Magyarországra is „begyűrűzött”: 2006-ban az Equilor Befektetési Zrt. leányvállalataként megalakult a kifejezetten műtárgybefektetésekkel foglalkozó Equilor Fine Art Kft., s 2008 áprilisáig (emlékezzünk: még a 2008 őszi nagy piaci „összeomlás” előtt!) három konferenciát is rendezett – Az értékteremtés módjai, illetve kétszer Művészet és befektetés címmel – a nemzetközi és a hazai műtárgypiac aktuális alakulásáról, a műgyűjtés, illetve kiemelten a műtárgybefektetés lehetőségeiről. A második ilyen összejövetelen Gereben Katalin, az Equilor Fine Art ügyvezető igazgatója többek között azt a – korábban is már említett – tényre hangsúlyozta, hogy „a műkincspiacon nem válik el élesen a kizárólag a szenvedélyüknek hódoló gyűjtők és a hidegfejű befektetők csoportja: a műkincsbefektetés előbb-utóbb mindenkinél, aki belevág, szenvedélyes műgyűjtéssé válik, de egyetlen gyűjtő sem kerülheti el, hogy gyűjteménye idővel befektetésként kezdjen el funkcionálni. A műkincsbefektetések előnyeiről szólva Gereben Katalin elmondta, hogy a műkincsek árfolyama általában igen alacsony korrelációt mutat a hagyományos befektetési piacokkal, így stabilizálhatják portfóliónk hozamait. A hozzáértő szem ugyanakkor jelentős, a részvényt piacokat meghaladó hozammal kecsegtető befektetéseket is találhat a piacon. (...) A szakember kiemelte, a műkincsbefektetések elterjedésével együtt sem szabad elfeledkeznünk a műtárgypiac sajátosságairól, így a meglehetősen illikvid környezet és a sajátos költségstruktúra (aukciós jutalékok, biztosítás, szállítás díjai, a speciális tárolás és a restaurálás költségei) jelentette kihívásokról.” [272] Németh Éva, az anyacég vezetője ezzel összefüggésben ugyanakkor azt emelte ki, hogy „éppen ezért a (...) műtárgypiacon csak az lehet sikeres befektető, aki ennek a speciális szakértelmet igénylő összetett piacnak az elemeit ismeri, megfelelő szakértelemmel rendelkezik, hangsúlyozta a társaság vezérigazgatója. Aki viszont birtokába kerül ennek a tudásnak, kellőképpen odafigyel és körültekintő óvatossággal hozza meg befektetési döntéseit, az semmi máshoz nem hasonlítható profitra tehet szert.” [273]

A fenti idézet utolsó félmondata – elmondójának pozíciójából fakadóan, mondhatjuk: természetesen – megint csak a műtárgybefektetésekkel elérhető nagy siker lehetőségével kecsegtet. De csak hogy visszaidézzük a műgyűjtő Burda úr „jóval összetettebb valóságának” egy másik szeletét, álljon itt egy újabb műgyűjtői vélemény: „Ha ilyen (értsd: befektetési – M.G.) szempontból nézzük: egyszerűbb a pénzt bankba vagy aranyba fektetni, ugyanis egy műtárgyból nem lehet levágni, ha csak pénzünk

egy részéhez szeretnénk hozzájutni. A műtárgy ilyen szempontból problémás investíció. Műalkotásból olyat érdemes venni, ami garantáltan tartja az árát, mint például egy Matisse-, Van Gogh-, vagy Gauguin-festmény. Ezzel a megoldással csak az a probléma, hogy ilyen értékes munkákat kevés ember engedhet meg magának” – mutat rá a műgyűjtésben elérhető befektetési siker „másik oldalára” Nem’s Judit Párizsban és Delftben élő magyar festő és műgyűjtő, majd azonnal egy „olcsóbb” lehetőségre, a kortárs műalkotások vásárlására fordítja a szót: „Ha az ember a kortárs művészethez fordul pénzügyi és a könnyebb elérhetőség miatt, akkor a régi mesterekhez képest alacsony árakat és nagyobb választékot talál. Olyan kortárs alkotóktól ajánlott vásárolni, akiknek egész életművük garantálja, hogy árai nem változnak, vagy adott esetben akár emelkedhetnek is.” [274]

Ez a „kortársba fektetni”, mint adott esetben akár kifejezetten magas hozamot is ígérő művészeti befektetés sokszor merül fel a műgyűjtésről, illetve a műtárgyak befektetési szempontjairól szóló értekezésekben, s különösen így volt ez a 2008 őszi befektetési és gazdasági, majd ezzel együtt a műtárgypiaci krach bekövetkezése előtt. „Különösen dinamikus értéknövekedés tapasztalható a kortárs művészet területén. Közel 40 százalékos áremelkedésről számolt be az elmúlt egy év alatt a jó nevű kortárs alkotók esetében az Artprice.com online aukciósház” – állította például 2007 tavaszán egy elemzés; érdekes módon azonban mindjárt egy, a műtárgyakkal történő befektetések másik, a galériák oldaláról alkalmazott „fékjére” is felhívva a figyelmet, miszerint „a nagy szakmai tekintélynek örvendő német galériák például nagyon óvatosak, és nem hajlandók »spekulánsnyanús« ügyfeleket kiszolgálni. Az általuk futtatott alkotók műveit szívesebben adják el múzeumoknak, vagy régi, megbízható műgyűjtőknek, akik garantáltan nem azért vásárolnak, hogy szerzeményükkel valamely árverésen megpróbáljanak pénzt keresni.” [275] És még egy évvel később, 2008 nyarán is arról számoltak be a műtárgypiac elemzői, hogy „tavaly nagyjából hetven százalékkal emelkedett a világpiacon a kortárs művészeti alkotások árszintje, így az elmúlt öt évben közel négyszeresére drágult ez a szegmens – számítja az Artprice adatai alapján a német Manager Magazin. Ekkora emelkedést az arany vagy a kőolaj esetében sem tapasztalhattunk.” [276] Ugyanakkor ugyanez az írás érdekes módon már előrevetítette a pontosan fél évvel később valóban be is következett összeomlás lehetőségét: „A pénzügyi válsággal és a világgazdaság lassulásával dacoló boom azonban sokak szerint veszélyeket is rejt. A kortárs művészet ugyanolyan spekulatív piac, mint mondjuk egy feltörekvő ország semmiből megszülető műtárgypiac: az árak szédületes emelkedése ugyanúgy benne van a pakliban, mint egyes alkotók hirtelen zuhanása. A tőzsdéhez hasonlóan itt is irreális árszintet eredményezhet, ha hirtelen túlságosan sok pénz jelenik meg. Márpedig az elmúlt évek látványos áremelkedése (igaz, nem csak

a kortárs szegmensben) alapvetően az orosz, arab és távol-keleti milliárdosok vásárlásaival magyarázható, nem pedig azzal, hogy az alacsonytól a csúcskategóriáig mindenütt erősödött volna az érdeklődés. A korábbi tapasztalatok is óvatosságra intenek. A nyolcvanas évek végén tapasztalt kortárs művészeti boomban felkapott nevek több mint felét ma már nem jegyzik a piacon, és nehéz eldönteni, hogy a ma divatos sztárok mennyire bizonyulnak időtálló befektetésnek.” [277] Ugyanezt a veszélyt a kortársak műveivel elérhető nagy befektetői sikerrel kecsegtető „szirénhangokkal” szemben mások is gyakran hangsúlyozzák: „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” – idéz egy kijózanító véleményt Perneczky Géza [278], míg Piroschka Dossi Németországból hoz hasonló példát: „A berlini Galerie Nothelfer negyven év alatt kétszáz, közülük százhusz újonnan felfedezett művész munkáit állította ki. E művészek közül mindössze nyolc tudott tartósan megkapaszkodni a piacon.” [279] Vagyis a kortársakkal kapcsolatban alighanem az a megszívelendő tanács állhat legközelebb az igazsághoz, amelyik szerint „vegyél tíz kortárs művészt, várj harminc évig, a tízből hat sikeres lesz, kettő a »futottak még-be« fog tartozni, kettőnél meg kidobtad a pénzedet az ablakon” [280]. (És akkor még mindig kérdés lehet, hogy az arányok vajon valóban így alakulnak-e majd...?)

Végül befejezésül megint csak vessünk egy pillantást egy olyan művészre, pontosabban annak olyan alkotásaira, aki és amelyek kifejezetten a műtárgyakkal történő befektetés kérdését vizsgálják – persze egy meglehetősen különleges (hiszen művészi) nézőpontból. Az 1965-ben született belga Wim Delvoye sokféle más munkái mellett 1992 óta a Pekinghez közeli Yang Zhenben egy „művészet-farmot” (Art Farm) működtet, ahol altatásba injekciózott malacok bőrére tetovál (illetve az általa megadott minták alapján tetoválnak az asszisztensei). Az állatok „így fogyasztási cikkből egy csapásra műalkotássá válnak (és mint olyanok természetesen meg is vehetők, a tulajdonosok pedig az állatok csakis természetes úton bekövetkező elpusztulásáig, ami után megkapják az addigra a disznóval együtt alaposan „megnőtt” lenyúzott-kikészített bőrt a rá készített Delvoye-alkotással, az interneten folyamatosan élőben követhetik a saját „műtárgyuk” gyarapodását – M.G.). Az Art Farm Delvoye szándéka szerint a növekvő festmény dicső kapitalista metaforájával játszik. Műalkotásai növekedésükkel ironikusan demonstrálják, hogyan működik a befektetés. Akárcsak Adam Smith gazdasági alapelvei: hogyan operál a tőke a kamatokkal és az árréssel.” [281] „Delvoye és csapata kisméretű tetoválásokba investál, melyek együtt nőnek a disznóval. A gyűjtők pont ezt keresik a műalkotásokban: befektetik a pénzüket egy fiatal művész munkájába, azt remélve, hogy egy nap majd jelentős művésszé válik, de

legalábbis emelkedik az ársíója. Természetesen ez nem feltétlenül pénzügyi kérdés, de kellő idővel mindenki szeretné látni a hasznot.” [282]

VIII.1. Megtérülés-számítások

„Kellő idővel mindenki szeretné látni a hasznot” – fogalmazta meg előző gondolatmenetünk utolsó idézete az alighanem mindenképpen igaz és egyben mindenképpen akceptálható befektetői kívánságot; csak hogy persze egyáltalán nem mindegy, hogy adott esetben egy-egy műtárgy adásvétele (pontosabban vétele és későbbi eladása) kapcsán mekkora is lehet az a bizonyos várható haszon, illetve hogy ez a haszon hogyan is viszonyul a más befektetési formákkal elérhetőhöz. Ennek megállapításra különböző kutatók számtalan vizsgálatot végeztek; az alábbiakban ezekből mutatok be néhányat.

2000 tavaszán egy James Sproule nevű londoni közgazdász (és egyben műgyűjtő) nyolcvan darab, az év május 8. és 11. között árveréseken eladott olyan műtárgyat vett listába, amelyek az azt megelőző harminc év során egyszer már sikerrel szerepeltek aukción, vagyis korábbi és akkori eladásuk összege pontosan összevethető volt. Számításai szerint a nyolcvan alkotás közül Henri Matisse La Serpentine című 1909-es, egy posztamensre könyöklő álló lányfigurát ábrázoló bronzszobra (a Sotheby’s New York-i árverésén elért 14 millió dolláros leütésével) ugyan valóban 3488 százalékos áremelkedést ér el a két árverése között eltelt időben – és ezzel évi 116 százalékos hozamot hozott a tulajdonosának –, ám már a lista ötödik helyezettje, egy 6,28 millió dollárért elkelt Modigliani-festmény is csak évi 14,5, Van Gogh Virágok vázában című képe pedig már csak 5,5 százalékos nyereséget eredményezett, vagyis kevesebbet, mint amennyit például állampapírokba fektetve ugyanezen idő alatt el lehetett volna érni ennyi pénzzel; egy Hans Arp-mű alig érte el a 0,4 százalékos értéknövekedést, a lista végén álló kilenc alkotás pedig már egyenesen veszteséget „termelt”.

Sokkal nagyobb „merítés” alapján végzett hasonló vizsgálatokat a szintén brit művészeti közgazdász, Gerald Reitlinger (1900–1978), aki az 1760 és 1960 között eltelt kétszáz esztendő minden árverésének anyagát végigbogarászta, és kiválogatta belőlük az ezen idő alatt kétszer – illetve némely esetben akár még többször – kalapács alá került műtárgyakat. Ezekből aztán 1961-ben összeállított egy olyan adatbázist, amely fehéren-feketén megmutatja, hogy ugyanaz a mű mikor mennyiért került új tulajdonoshoz, azaz hogy hogyan változtatta a mindenkori pillanatnyi műtárgypiaci értékét. Ezt az adatsort 1986-ban aztán William Baumol, a New York és a Princeton egyetemek közgazdászprofesszora további „kezelésbe” vette, s az egyes leütési árakból kiszámolta, hogy ezek a kétszáz év alatt kétszer (vagy többször) árverésre került műtárgyak a mindenkori vételeik és a későbbi eladásaik dátumai között eltelt időben átlá-

gosan mindössze 0,55-0,6 százalékos nyereséget hoztak tulajdonosaiknak – miközben ugyanezen kétszáz év alatt a tőzsdei kötvények piacán a mindenkori átlagosan elérhető éves nyereség 2,5 százalékos volt. Vagyis ha valaki azon a pénzen, amit eszerint ez alatt a kétszáz év alatt egy adott évben egy – hangsúlyozom: „átlagos” – műtárgyban fektetett, kötvényeket vásárolt volna, akkor amikor azt a bizonyos műtárgyat eladta, „átlagosan” kevesebb hozamot kasszírozhatott, mint amennyit az ugyanakkor ugyanannyiért vett és ugyanakkor eladott értékpapírjaival elérhetett volna.

És hogy miért hangsúlyozom ennyire azt, hogy „átlagosan”? Hát csak azért, merthogy ezeket az – akármennyire is közgazdaságilag megalapozott – kijózanító érveket alighanem hiába soroltuk volna például annak a Wendell Cherry (1936–1991) nevű amerikai műgyűjtőnek, aki 1981-ben a Sotheby’s egyik aukcióján 5,3 millió dollárért, az akkori legmagasabb szerzői áron vette meg Pablo Picasso 1901-es *Yo, Picasso* (Én, Picasso) című önarcképét, majd 1989 májusában ugyancsak a Sotheby’s árverésén ugyanazt a képet már nem kevesebb, mint 47,85 millió dollárért adta tovább (az akkor megint csak új szerzői árcsúcsot jelentő összeget az egyszer már említett Stavros Niarchos görög hajómánás-műgyűjtő fizette ki); ő bizony alighanem csak hangosan nevetett volna a sok jeles férfiú bármennyire is alapos számításain a röpke nyolc év alatt szerzett több mint 40 millió dolláros hasznával... „Valószínűleg ő zsebelte be a valaha ismert legnagyobb műkincspiaci hasznot” – írja az esetről Harry Bellet [283].

De hát hogyan is mondta Frieder Burda úr: az ilyen kimagasló sikerek „inkább kivételek”... És hogy ez mennyire így van, vagyis hogy a Baumol professzor által (is) megállapított tendencia – „általában” – valóban mennyire igaz, arra egy másik hasonló vizsgálat eredményét is idézhetjük. Két közgazdász, a német Werner Pommerhene (1943–1994) és a svájci Bruno Frey ugyanis ugyanezt az összevetést elvégezte a II. világháború befejezésétől 1987-ig minimum kétszer értékesített festmények vonatkozásában. Ők 415 ilyen tételt találtak, s a két eladás közötti árkülönbségek összevetésével arra az eredményre jutottak, hogy ezeknek a műveknek az átlagos hozama évi 1,7 százalékos volt, vagyis szintén kevesebb, mint ugyanezen idő alatt a nyugati világban a pénzügyi befektetések átlagosan 2,4 százalékos jövedelme. [284] Egy másik, némileg jobb eredményt hozó vizsgálatban „Victor Ginsburgh, a brüsszeli szabadegyetem professzora (...) harminckét impresszionista és modern festő aukciós eredményeit foglalja össze. Ő az 1957-től 1988-ig terjedő időszakra vonatkozóan (...) 10,7 százalékos átlagos évi megtérülést mutatott ki.” [285] Csakhogy ebbe a magas átlaghozamba – az impresszionista munkák általános „szárnyalásán” túl – belejátszik Van Gogh *Vízililiomok* című festményének megint csak kiugróan magas sikere: ezért a képért „1948-ban 84.000 dollárt fizettek. 1987-ben elképesztő összeget, 53,9 millió dollárt adtak érte. A pénz értékvesztését leszámítva a *Vízililiomok* tehát évi 12,5 százalékos jövedelmezett,

ami már-már az álmok birodalma.” [286] Ha nem is ennyire az „álmok birodalmában” járva, de Takács Gábor egy cikke szerint is „2005 eleje és 2008 eleje között az Egyesült Államokban 67, világszerte pedig 48,9 százalékkal emelkedtek a műkincsi piaci árak. Ez sokkal nagyobb növekedést jelentett, mint amit ugyanezen időszakban a vezető tőzsdék elértek: a Dow Jones például mindössze 24,5 százalékot erősödött a szóban forgó három év alatt” [287], Rechnitzer János pedig a könyvében idéz egy közelebről meg nem nevezett 2001. december 31-dikei Népszabadság-cikket, amely szerint „két amerikai elemző ötezer műalkotás aukciós forgalmának tanulmányozása során arra a következtetésre jutott, hogy az elmúlt ötven évben a jövedelmezőség 8,2 százalékos volt, alig rosszabb, mint az USA ötszáz értékpapírra alkalmazott részvényindexe” [288].

Végül pedig nézzük meg a talán legtöbbször hivatkozott ilyen számítást, a New York University Stern Business School két professzora, Jianping Mei és Michael Moses által összeállított Mei and Moses Art Indexet. A két kutató a Standard and Poor 500 amerikai tőzsdeindex adataival összevetve vizsgálta, hogy miként alakult a művészeti piac értékesítéseinek árindexe az elmúlt ötven évben. Ráadásul ők „a művészeti piacot tovább bontották a remekművek, a közepes árszintű művek, illetve a 2003-as árakon 1500-2000 dollárt nem meghaladó árú művek csoportjaira. Az eredmények azt mutatták, hogy míg a nyolcvanas évek nagy műtárgypiaci boomjában a művészeti indexek mindhárom kategóriában számottevően magasabban mozogtak, mint a tőzsdei mutatók, a kilencvenes évek végének felfutásában ugyanez már csak az olcsóbb művekre volt elmondható (...). Az viszont, hogy a remekművek és a közepes árfekvésű művek árai jócskán elmaradtak a globális tőzsdeindextől, nem jelenti azt, hogy képzőművészetbe ma kevésbé érdemes befektetni, akár Nyugaton akár Keleten, az árak ugyanis itt is emelkednek, a 2000-es években is, és a remekművek sikeres eladásai húzzák a piacot, csak hát ahogy a hi-tech tőzsdei árfolyamának eddigi legnagyobb felfutása során keletkezett »buborék« is kipukkadt, ez történt a nyolcvanas évek művészeti árfolyamaival is. Amitől azonban még egyaránt érdemes befektetni mindkét területre, ma is, csak jól meg kell vizsgálni, hogy mibe.” [289]

A fenti részletezés ellenére leegyszerűsítve a dolgot „a Mei-Moses-Art-Index azt bizonyítja be, hogy a műalkotások az elmúlt ötven évben átlagosan 10,5 százalékos értéknövekedést értek el – foglalja össze a két professzor vizsgálatait Piroshka Dossi, ám rögtön tovább is árnyalja képet: – A kijelentés első pillanatra meggyőzőnek látszik, de ha jobban odanéz az ember, nyomban észreveszi, hogy a szerzők két lényeges tényezőről nem vesznek tudomást. Az értéknövekedést szemléltető lelkesítő diagram csak azoknak a műalkotásoknak az aukciós eredményeit mutatja, amelyek ténylegesen (értsd: eredményesen – M.G.) szerepeltek árverésen. Azok a művek, amelyek nem ta-

láltak vevőre és amelyeknek realizált értéke (így – M.G.) nulla volt, kimaradtak a statisztikából. (Márpedig – M.G.) ... az árverésre elfogadott műtárgyak legalább negyede nem talál vevőre.” [290] Mei és Moses emellett egy másik, „2002-ben publikált *Art as an Investment and the Underperformance of Masterpieces* (A művészet mint befektetés és a remekművek alacsony hatékonysága) című tanulmányukban 125 éves időszakra kivetítve vizsgálták meg a műtárgyakból származó bevételeket és azt találták, hogy a legmagasabb áron elkelt remekművek az átlagosnál kisebb hasznot hoztak. Az eredmény ellentétben áll azzal a közkeletű tanáccsal, mely szerint a mindenkori legjobb – tehát egyszersmind legdrágább – művekre érdemes összpontosítani, és a közkeletű tévedések birodalmába utalja azt a hipotézist, hogy ezek hosszú távon nagyobb nyereséget hoznának, mint a középső, vagy az alsó szegmensbe tartozók.” [291].

Ennek az utolsó megállapításnak az igazolására érdemes lehet végiggondolnunk egy olyan számítást, amelyet általában nem szoktak elvégezni. Példánk legyen a jelenleg legdrágább magyarországi árverési rekorder, Csontváry Kosztka Tivadar *A szerelmesek találkozása* című, 1902 körül festett képe. Az egy 1931-ben egy kis részletéről megjelent fekete-fehér fotót kivéve mindaddig a szakma elől is ismeretlenül, egy család birtokában rejtőzködött festményt 2006 decemberében a Kiesebach Galéria árverésén 85 millió forintos kikiáltási árról indulva 230 millióért ütötték le. Ez azt jelenti, hogy a különféle jutalékokkal együtt (az aukciós ház plusz húsz százaléka, a jogvédőnek fizetendő öt százalékos követési díj stb.) az új tulajdonosnak 289,8 millió forintot kellett leszurkolnia a képért. Eszerint tehát az illetőnek 2006 végén volt minimum 289,8 millió forintja. Ha ezt a pénzt a kép megvásárlása idején állampapírokba fektette volna, akkor (az elmúlt évek tapasztalatai alapján, amikor is ezek a papírok – a mindenkori banki alapkamat függvényében – hat és tizenegy százalék közötti éves hozamokat hoztak, csak évi hét százalékos nyereséggel számolva is a kamatos kamatokkal tíz év múlva az illetőnek 570.080.463 forintja és 34 fillérje lehetne. Tehát kerekén 570 millió forint – ennyit kellene a 2006 decemberi vevőnek tíz évvel később egy újabb aukción kapnia ahhoz, hogy legalább annyit nyerjen a Csontváryn, mint amennyit ugyanezen idő alatt állampapírokkal kereshetne. Igen ám, csak hogy ahhoz, hogy akkor majd eladóként ennyi pénzt kaphasson, a képet minimum tíz százalékkal többért, tehát 627 millió forintért kellene leütni, hiszen az akkori árverező is leveszi majd tőle a tíz százalékos beadói jutalékát (az egyéb költségekről nem is beszélve). Tehát egy 627 millió forintos leütés – ami persze az akkori vevő szempontjából sem ennyi lesz majd, hanem ennek az ugyancsak (a mostani szabályok szerint 26 százaléknyi) jutalékokkal megemelt összege, azaz 790,02 millió forint. Ennyit kellene tehát 2016-ban majd valakinek kifizetnie egy árverésen ahhoz, hogy a Csontváry mostani tulajdonosának legalább akkora nyeresége legyen a kép vétele és eladása között, mint

amennyit a képért 2006-ban kifizetett összeg állampapírokba fektetésével érhetne el. (És persze tekintsünk most el attól, hogy természetesen nem vettük figyelembe a tízéves inflációt, hanem csakis nominális értéken számoltunk, mint ahogyan a kép tízéves tárolásával járó költségeket – biztosítás, esetleges védelmi rendszerek – sem. Igaz, azt sem, hogy persze egyáltalán nem biztos, hogy az illető valaha is meg akar majd válni a képtől...)

De ha már a Csontváry kapcsán hazai vizekre eveztünk, akkor nézzük meg az itthoni általános befektetési helyzetet is, amelyről Rechnitzer a következőket állítja: „Az (árveréseken elért – M. G.) összegek káprázatosak, de ha arra gondolunk, hogy ezt a jövedelmet átlagosan 19 év alatt lehet elérni, akkor a számok már nem olyan bizalomkeltőek. Például a klasszikus 20. századi nagymesterek esetében a jövedelem 76.000 forint évente, ami egy mérsékelt takarékbetét kamatainak felel meg.” [292] Golovics Lajos műtárgypiaci szakértő pedig az oly sokszor ajánlott kortársak (egy része) kapcsán végzett el egy érdekes összehasonlítást: „Ezek a képek nagyrészt abban a korban születtek, amikor még 3-3,6 forint körül mozgott egy kiló kenyér ára. Ma vegyünk – az egyszerűség kedvéért – a hasonló kenyér árának 300 forintot. Leegyszerűsítve a számolást ez nagyjából százszoros ár. Visszatérve a művekhez. A maguk korában 2500-4000 forintos áron kínálták legtöbbjét, ami nagyjából egy havi fizetés volt abban az időben. (...) Ezeknek a műveknek ma 200-400.000 forint körül kellene mozogniuk, szemben a 20-50.000-es kikiáltási és (egy-két kivételtől eltekintve) a 100.000 alatti kalapácsárakkal szemben (...), hogy legalább az inflációt kövessék az árak.” [293]

VIII.2. Képek – aranyáron

Golovics Lajos tehát „kenyérben” számolt, a The Art Newspaper című szaklap egy nagy összeállítása [294] ezzel szemben az aranyba történő befektetés hozamaival veti össze a műtárgyakkal elérhető nyereségeket. Ha csak az általánosságokat nézzük, akkor a szerző számításai szerint aki 1988-ban 100 dollárt fektetett bármilyen Monet-képbe, az 2010-ben 215 dollár vehetett ki abból. Ez a számítás persze valóban megint csak „általánosságban” lehet igaz, hiszen ha például konkrétan a művésznek A trauville-i strand című 1870-es olajképét nézzük, az 2000 júniusában 11 millió fontot ért meg valakinek a Sotheby’snél, 2006-ban 16-20 millió fontos becsértéken nem kelt el, 2008 júniusában pedig „csak” 7.657.250 fontot adtak érte. Mármost Burns szerint az eredeti 11 milliós érték az inflációt figyelembe véve ma 13,8 millió fontnak felel meg, a 2008-as ár pedig 10,9 millió lenne, vagyis a képpel „elért” veszteség 2,9 millió font. Ugyanez a 11 milliós befektetés ezzel szemben aranyban 2008-ban 28,2 millió font nyereséget hozott volna a tulajdonosnak.

Ugyanezt a számítást végzi el a szerző William Turner Jupiter temploma című 1814-16-ban festett képével is, amelyért egy New York-i kereskedő 1982-ban 648.000 fontot adott a Christie'snél, 2009-ben viszont a Sotheby's árverésén ugyanezért a képert már 8,3 millió fontot fizettek ki. Ha csak az inflációt vesszük figyelembe, akkor az 1982-es ár 2009-ben 1,7 millió fontot ért volna, és aranyban is csak kétmillió fontot hozott volna az 1982-ben befektetett összeg – vagyis ebben az esetben a műalkotás magasan „túteljesített” a nemesfémmel szemben.

És Burns sorolja a további példákat (amelyekből én itt és most csak a fontosabbakat idézem). Az ifjabb Pieter Brueghel 1628-ban festett Szent György napi búcsú című vászna 1981 áprilisában a Sotheby'snél 275.000 fontot ért el a licitek során, 2005 júliusában viszont már 2,2 milliót. Az első vételár ekkor az inflációt beleszámítva 785.847 fontnak felelt volna meg, az aranyérték pedig 297.000-nek – újabb kép-siker!

Auguste Rodin egy bronz portréja 2009 júniusában Franciaországban 2,5 millió euróért (2,25 millió font) kelt el, majd 2010 májusában már a Sotheby's New York-i árverésén bukkant fel ismét, ahol 11,8 millió dollárt (7,3 millió font) adtak meg érte. Az egy évvel korábbi összeg aranyban ekkor 3,2 millió fontot ért volna.

A fiatalon elhunyt Jean-Michel Basquiat műveinek az értéke nagyot emelkedett az elmúlt években: Burns számításai szerint aki 1998-ban, tíz évvel a halála után 100 dollárt fektetett a munkáiba, az 2010 júniusában 655 dollárt tudott kivenni belőlük. Egy korai, 1982-ben készült képe, a Harcos 2005 novemberében a Sotheby's New York-i árverésén 1,8 millió dollárért (954.000 font) talált vevőre, nem is egészen két évvel később, 2007 júniusában a cég londoni árverésén pedig 2,8 millió fontot fizettek érte. Aranyba fektetve a két évvel korábbi összeg ekkor még csak 1,3 millió fontot ért volna.

Burns következő példája azonban megint csak kudarctörténet: Rubens 1620 és 1625 között Mars isten képében megfestett férfiportréjának tulajdonosa, aki 2000 júliusában New Yorkban 8,3 millió dollárért (4,98 millió font) vette meg a képet, két évvel később 4,4 millió fontért tudta csak eladni azt. Ugyanezen idő alatt viszont arannyal kerekén 600.000 fontot nyert volna.

A szerző cikkében természetesen az aukciós piac talán vitathatatlanul legnagyobb mai sztárját, Picassót is górcső alá veszi, méghozzá a 2010 júliusában Londonban 34,8 millió fontért leütött Az abszintívó (Angel Fernandez de Soto portréja) című 1903-as képével. Mostani eladója, a zeneszerző Sir Andrew Lloyd Webber 1995-ben 29,2 millió dollárért (18,7 millió font) vette a festményt, vagyis tizenöt év alatt 16,1 millió fontot keresett rajta. Csakhogy ha a 18,7 millió fontjáért a kép megvétele idején aranyat vásárolt volna, azért 2010-ben 60 millió fontot tudott volna kapni. Pedig az Artprice számításai szerint az 1998-ban Picassóba fektetett minden 100 dollár amúgy 2010 júniusában már 194-et ért – eszerint persze megint csak „általában”...

És végül nézzük meg, hogy milyen eredményt hozott az arannyal történő összevetés Damien Hirst esetében, akinek, legalábbis ahogyan a hírekből érzékelhetjük, csaknem minden munkája „aranyá vált” a piacon. Burns a művész I Miss You (Hiányzol) című, 1997-98-ban festett, nagyméretű, almazöld alapon néhány szállidosó pillangót ábrázoló képét választotta ki az összehasonlításra, merthogy ez többször is szerepelt aukción. Első alkalommal, 2004 októberében – a már említett Pharmacy-árverésen – 263.200 fontért ütötték le (miközben előzetesen csak 120-150.000 fontra taksálták). 2008 februárjában már 700-900.000 fontra beárazva próbálták meg eladni, ám ennyiért nem akadt rá vevő. Októberben ezért némileg „visszavettek” belőle: ekkor 500-700.000 ezerért kínálták, de még ez is soknak bizonyult. Egy évvel később azonban a Christie’s londoni árverésén, ahol 200-300.000 fontos becsértéssel kínálták, végül 337.250 fontért új gazdára talált. Igen ám, csak hogy ha az, aki 2004-ben a Pharmacy-aukció hevében az akkori becsértéket magasan túlszárnyalva 263.200 fontot adott meg érte, ugyanezt az összeget akkor aranyba fekteti, az 2009 októberében az aranyaiért 821.184 fontot kaphatott volna... Pedig megint csak: az Artprice szerint minden 1998-ban Hirst-alkotásba fektetett 100 dollár ma 452-t ér. Csak hogy az időnek (bár némileg másként, mint ahogyan azt a műtárgyak hosszútávú befektetési potenciáljáról szokták mondani) itt is nagyon fontos szerepe van – hívja fel a figyelmet a szerző Todd Levin New York-i művészeti tanácsadóra hivatkozva, aki szerint „Hirst nagyszerű befektetés – ha az 1990-es években vásárolta valaki. Ám ha az utolsó öt évben, akkor sajnos nem.” [295]

VIII.3. Felfelé mozgó árak...

VIII.3.1. ... Magyarországon

A következőkben viszont már nem kenyér- vagy aranyárhoz mérjük a műtárgyak pénzben kifejezett értékének változását, hanem a legegyszerűbbhöz, saját magukhoz, azaz azt nézzük meg számos példán (előbb hazai, majd nemzetközi terepen), hogy ugyanaz a műtárgy két (vagy esetleg több) eladás során mikor mennyiért kelt el a piacon – aztán ki-ki számolgasson...

A hazai aukciók talán legnépszerűbb szereplőjének, Munkácsy Mihálynak Társalgás című festménye először 1999-ben szerepelt egy árverésen; akkor 22 millióért ütötték le (ez a jutalékokkal együtt 27,72 millió forintos vételárat jelentett). Hét évvel később, 2006 májusában a Kieselbach Galéria aukcióján a kép a 70 millió forintos licitlépcsőnél talált új tulajdonosra (vagyis beadója a jutalék levonása után 63 millió forintot kapott). Mármost ha feltételezzük, hogy a képet 2006-ban ugyanaz adta el, aki

1999-ben megvette, akkor az illető ez alatt az idő alatt tehát 35,28, azaz évi 5,04 millió forint nyereséghez jutott a kép segítségével.

Egy másik Munkácsy-kép, Az alvó nagyapó először 1994-ben vívta ki a közönség tapsát, amikor is a BÁV aukcióján az akkoriban még igencsak rekord-közeli 4,6 millió forintnál koppant érte a kalapács. (Ne feledjük: alig két évvel korábban történt csak, hogy Csók István Múteremsarok című képének leütési ára egy BÁV-árverésen először átlépte a bűvös egymillió forintos álomhatárt...) Tizenhárom évvel később, 2007 decemberében a Virág Judit Galéria téli aukcióján azonban már az egykori vételár közel negyvenszeresét, 180 millió forintot adtak meg a festményért.

Még ennél is nagyobb „karriert” futott be azonban – persze vegyük figyelembe: jóval hosszabb idő alatt – a festő Virágcsendélete: 1971-ben a BÁV-nál 100.000 forintért ütötté le, harminc évvel később, 2001-ben a Mű-Terem Galériában (ahol már a kikiáltási ára is 15 millió volt) 44 millióért, azaz a harminc évvel azelőtti árának 440-szeresén! (Újabb adalék ahhoz, hogy a műtárgy mennyire hosszú távú befektetés...)

Még látványosabban követhető Szinyei Merse Pál A Vezúv kitörése című, 1863-ban festett képének az áremelkedése, ezt ugyanis háromszor is megtalálhatjuk az árverési katalógusokban: 1963 decemberében a BÁV-nál kikiáltási árán, 500 forintért vette meg valaki; 1990 májusában még mindig a BÁV aukcióján már 180.000 forint volt a kikiáltási ára, ám ekkor már csak 340.000 forintért (plusz a jutalékok) lehetett megszerezni; végül 2003 októberében a Kieselbach Galériában 18 millió forintról indították, s a leütési ára 26 millió forint lett.

Közbevetőleg: persze nehogy azt higgyük, hogy az ilyen látványos áremelkedések csak a hazai műtárgypiac rendszerváltás utáni megélénkülésének köszönhetőek. Ferenczy Károly Három királyok című képét például 1898-as elkészülte után 50 forintért vette meg a festőtől egy nagybányai ügyvéd, Ferenczy 1917-ben bekövetkezett halála után, „a háború utolsó évében” viszont az ügyvéd özvegyétől egy pesti műkereskedő már 16.000 koronáért (ami a pénzcseré átszámítási kulcsa szerint 32.000 korábbi forintnak felelt meg) vásárolta meg a képet [296]. És ha már Ferenczynél tartunk, akkor említsük meg a festőnek egyik fiáról készített munkáját is: a Valér ágyban című festmény 1971 szeptemberében a BÁV-nál 12.000 forintos kikiáltási árról indulva 15.000 forintért kelt el, majd 2004 decemberében a Kieselbach Galéria árverésén 6,5 millió forintról 7 milliót ért el (és egyben meg valakinek).

Patkó Károly Ádám és Éva című 1920-as vásznát 2001 novemberében a Blitz Galéria árverésén 28 millió forinton ütötték le (vagyis a jutalékokkal együtt 33,6 millióba került vevőjének), majd 2004 áprilisában a Mű-Terem Galériában 38 millióért (vagyis beadója 34,2 milliót vehetett fel érte). A kép tehát a meglehetősen rövid idő,

két és fél év alatt csak 600.000 forintot hozott a tulajdonosának. (És persze ne feledjük: infláció, egyéb költségek...)

A továbbiakban – igazán csak mutatóba – álljon itt néhány magyar festő egy-egy (szinte taláalomra kiválasztott) visszatérő képének aukciós áremelkedése az elmúlt évekből.

Aba-Novák Vilmos Tengerparti tája 1990-ben a BÁV-nál 300.000, 2001-ben a Mű-Terem Galériában 11 millióért kelt el. Berény Róbert Csendélet kancsóval és gyümölcsökkel című 1910-ben festett vászna 1984-ben ugyancsak a BÁV-nál (mint az akkori egyetlen árverezőcégnél; tehát ezt a továbbiakban nem is jelzem) 26.000, 2008-ban a Kieselbach Galériában 36 millió forintért került új tulajdonoshoz. Czóbel Béla A festő műterme című képét 1977-ben 18.000, 2001-ben a Kieselbach Galériában 3 millió forintért ütötték le. Egry József Ádám és Évája 1984-ben 22.000, 2000-ben a Polgár Galériában 1,1 millió forintot ért meg valakinek. Farkas István Beszélgetők című képe 1975-ben 24.000, 2001-ben a Kieselbach Galériában 26 millió forintos licitnél állt meg. Iványi Grünwald Béla Szökőkútnál című munkája 1973-ban 9.000 forintért kelt el, 2001-ben a Nagyházi Galériában 2 millióért. Kernstok Károly Lovas figurája 1969-ben 5500, 2008-ban a Virág Judit Galériában viszont már 7 millió forintot ért. Márffy Ödön Csendélet tulipánokkal és tűzliliomokkal című képét 1977-ben 12.000 forinton, 2001-ben a Kieselbach Galériában 1,7 milliót ütötték le. Mednyánszky László Ősz című festménye 1973-ban 16.000, 2002-ben a Kieselbach Galériában 2,4 milliót leütést hozott. Orbán Dezső 1910-es Csendélete 2000-ben a Nagyházi Galériában még csak 1,8, két évvel később viszont már 8 millió forintot ért. Perlmutter Izsák Belga tengerpartjáért 1989-ben 300.000, 2005-ben a Mű-Terem Galéria árverésén pedig 7,5 millió forintot adtak. Perlrott Csaba Vilmos Párizsi látképét 1979-ben 32.000, 2000-ben a Kieselbach Galériában 1,8 millió forintért ütötték le. Rippl-Rónai József egy Női arcképét 1973-ban a BÁV-nál kikiáltási árán, 20.000 forintért meg lehetett szerezni, 2001-ben viszont a Mű-Terem Galéria aukcióján már 5,5 milliótól 14 millióig tartott érte a licit. Tihanyi Lajos Kis házak című, 1919 körül készült tusrajza 1998-ban a Blitznél 400.000 forintot, 2010-ben a Belvedere Szalon árverésén 2,2 milliót ért. Vaszary János Lovasok című vászna 1982-ben 50.000 forintért került új tulajdonoshoz, húsz évvel később, 2002-ben a Polgár Galériában viszont 11 millióért.

És csak hogy lássuk, hogy a fenti példák valóban mennyire csak a „jéghegy csúcsát” mutatják, idézek (megint csak szinte taláalomra) egyetlen árverést a dolgozat írását megelőző utolsó szezonból, hogy láthassuk, valójában mennyire kicsi és zárt is ez a hazai piac, azaz hogy mennyire ugyanazok a képek bukkannak fel benne rendre a különböző aukcióházakban: az Abigail Galéria 2010 decemberi kínálata közül Mednyánszky Erdőben című festményét például a Kieselbach Galériában 2004 őszén

7 millióért ütötték le – az Abigailnál 14 millióig tartott érte a licit; Szőnyi István nap-sütéses zebegényi tájképét 2005 tavaszán árverezte ugyancsak a Kieselbach Galéria 3 millióért, ezúttal pedig 8,5-ről indulva 12 millió forintig jutott.

Vannak aztán persze olyan visszatérő képek is, amelyek esetében a legjobb akarrattal sem tudunk áremelkedési arányokat számolni, mert a mű korábban bár megfordult ugyan valamilyen aukción, ám ott nem talált vevőre. 1973-ban a BÁV például 15.000 forintért kínálta egy árverésén Edouard Ender (1822–1883) Ifjú arisztokrata hölgy képmása című, 1841-ben festett portréját, ám az akkor ennyiért nem kellett senkinek – 2001-ben viszont a Nagyházi Galériánál már egyenesen versengtek érte: 1,3 millióról 1,6-ra tornászták fel az árát. Hasonlóan Járt Frank Frigyes Kolosy tér című képe is: 1983-ban a BÁV-nál 12.000 forintért visszamaradt – 2001-ben a Kieselbach Galériában viszont 400.000-ról 700.000-ig emelkedett az ára. Klie Zoltán Ülő nő című festménye 1978 májusában a BÁV árverésén „vacak” 4000 forintért sem talált vevőre – 2001 szeptemberében a Mű-Terem Galéria aukcióján azonban 2,2 millió forintos kikiáltási áron kínálták, s a licitálók egészen 2,6 millióig emelték az értékét. Még ennél is nagyobb sikert könyvelhetett el Aba-Novák Vilmos, akinek Szicíliai városa 1982-ben a BÁV árverésén 60.000 forintért maradt vissza – 2002-ben a Mű-Terem Galéria aukcióján viszont 6 millióról indult és 17 millióért kelt el. Pedig a kép biztosan ugyanolyan volt 1982-ben is, mint 2002-ben; úgyhogy nyilván közben a piac lett kicsit más...

VIII.3.2. ... és a nemzetközi piacon

2007. július 5-én különleges izgalommal várt árverés zajlott a Christie's már addig sem akármilyen szenzációkat látott londoni árverési csarnokában; Matthew Paton úr, az aukciósház szóvivője egyenesen azt állította, hogy egy emberöltő alatt legfeljebb csak egyszer kerül kalapács alá a világon olyan kvalitású kép, mint amilyen aznap náluk. A szóban forgó műalkotás Raffaello portréja volt Lorenzo II. de Mediciről, Urbino hercegéről, a nagy Lorenzo il Magnifico unokájáról. A ritkaságszámba menő szenzációnak megfelelően (hiszen a legtöbb Raffaello-mű közgyűjteményekben van, s a kevés magánkézben lévők sem sűrűn kerülnek piacra) az árverezőház a festményt előzetesen 10-15 millió fontra taksálta, ami igencsak nagy „értékemelkedés” ahhoz képest, hogy az addig árverésen legdrágábban elkelt Raffaello-képért mindössze 5,3 millió fontot adtak 1996-ban; igaz, az „csak” egy apostolfej vázlata volt. Ám a 2007-es licitek még ezt a becslést is jóval meghaladták: a kalapács végül 18,5 millió fontnál (37,18 millió dollár, 6,75 milliárd forint) csapott le (ez akkor szerzői rekordot jelentett; két évvel később viszont ezt is megdöntötte az Egy múzsa feje című rajz, amelyért a Christie's londoni árverésén 29.161.250 fontot – 47.941.095 dollár, 8,82 milliárd forint – fizetett ki

valaki). Hogy a 2007-es sikerben mekkora szerepet játszott a kép provenienciája, azt persze nem lehet pontosan megállapítani, de az tény, hogy Lorenzo portréja „vonzóan” kalandos utat járt be. Az 1518-ban elkészült festmény először természetesen az ábrázolt tulajdonába (Lorenzo egyes vélekedések szerint – amit díszes öltözetére, valamint a képen a kezében tartott miniatűr női portréra alapoznak – valószínűleg jövendőbeli arájának, Madeleine de la Tour d’Auvergne-nek küldte el „bemutatkozásul” Franciaországba, hiszen korábban soha nem látták egymást, frigyüket a nemzetközi politika hozta tető alá), majd előbb Ottaviano, később I. Cosimo Medici birtokába került; 1553-ban a festmény mindenesetre ott szerepel a Mediciek családi inventáriumában. Ezután azonban jó két évszázados „lyuk” keletkezik az „életrajzon”: a kép legközelebb a 19. századi Angliában, Lord Northwick tulajdonaként tűnik fel. Innen további angol előkelőségeken át vezet az útja, miközben előbb 1892-ben, majd 1962-ben is szerepel a Christie’s árverésein – csak hogy utóbbin már mint „ismeretlen itáliai mester munkája”. Hogy útközben hol „veszett el” Raffaello korábban jól dokumentált szerzősége, nem tudjuk, mindenesetre 1968-ban ugyancsak „ismeretlenként” került kalapács alá az időközben persze már alaposan be is sötétedett, elpiszkolódott mű a Sotheby Parke Bernet aukciósházban New Yorkban. Itt vette meg Ira Spanierman galerista – potom 325 dollárért! A 2007-es eladás után az akkor már majdnem nyolcvanéves képkereskedő elmondta: miután nagyítóval alaposan megvizsgálta a festményt, a részletek kvalitása alapján érezte, hogy egy nagy művész munkájával lehet dolga. Miután „bagóéert” megvette a képet, megtisztíttatta egy restaurátorral, majd szakértőkkel megvizsgáltatta, akik megállapították, hogy az bizony a korábban is ismert eredeti Raffaello. A kép ezután majd negyven évig nem volt látható, mígnem az idős kereskedő elérkezettnek látta az időt, hogy újra áruba bocsássa. És lám, aligha bánta meg, hiszen több mint 114-ezerszeres (!) áron adott túl élete alighanem legnagyobb felfedezésén.

Más. Market Harborough Leicestershire-ben van, Közép-Angliában. A település aligha szerepel túl gyakran a híradásokban, ám 2007 július elején, alig öt nappal a Raffaello londoni sikere után ott is történt valami, amivel Market Harborough felkerült szinte az összes világlapnak ha nem is a címlapjára, de legalábbis a hírei közé. Ebben a kisvárosban működik ugyanis egy a számos kisebb-nagyobb brit családi árverezőház közül, a Gilding’s Fine Art Auctioners. Gildingék rendszeresen tartanak aukciókat, s ezek egyikére vették be azt a képet, amelyet egy helybéli majorságban élő asszony vitt be hozzájuk. A nő elmondta, hogy a meglehetősen sötét férfiportrét 33 évvel ezelőtt, 1974-ben vásárolta a közeli Great Glenben, egy ott két évvel korábban elhunyt egykori katonatiszt, bizonyos John Puxley White Jamie ezredes hagyatékából. A kép azóta nála lógott a majorban, ám most úgy döntött, hogy eladja, mert megunt. Gildingék megvizsgálták a festményt, és úgy ítélték meg, hogy az minden bizonnyal egy ismeretlen

16. századi velencei mester képéről készített 18. századi másolat lehet. Így is tették be júliusi árverésük katalógusába, mint „18. századi kontinentális iskolához tartozó művész” munkáját, és előzetesen becsértékként 300-500 fontot (110-180.000 forint) tüntettek fel mellette. Mármost lehet képzelni, mekkora lehetett Gildingék meglepetése, amikor az aukció napján a 403-as tételhez érve két, számukra ismeretlen, de a kisvárosi pletykák szerint egyenesen Londonból érkezett férfi a kikiáltás után minden elképzelésüket felülmúló magasságokig emelte az ismeretlen művész alkotásának árát, olyannyira, hogy az árverést vezető hölgy végül csak 205.000 fontnál (73 millió forint) tudott lecsapni a kalapáccsal. Vagyis a férfiportré néhány perc alatt 683,3-410-szeres áremelkedést ért el (attól függően, hogy az előzetesen megadott alsó vagy felső becsértékhez képest számítjuk-e a különbözetet). A nem mindennapi esetre persze felfigyelt a sajtó, s az is hamar kiderült, hogy a két londoni úrnak ugyan miért is „tetszett meg” ennyire a portré: hát csak azért, merthogy – nekik-e, vagy nyilván sokkal inkább a megbízóiknak – az a sejtésük támadt, hogy a Gilding úr által 18. századi másolónak vélt festő a valóságban esetleg nem más, mint maga a Gilding úr által ugyancsak „ismeretlennek” vélt 16. századi velencei mester, még hozzá azok közül sem kisebb művész, mint maga Tiziano Vecellio! Márpedig ha ez így van, vagyis ha bebizonyosodik, hogy a portrét valóban Tiziano festette, akkor a kép sokak szerint akár ötmillió fontot (1,8 milliárd forint) is megérhet. Mr. Gilding mindenesetre az árverés után azt mondta, hogy az eladó hölgy „very happy” az árral. És milyen very happy lesz még majd az, aki megszerezte tőle, ha kiderül, hogy tényleg ennyire jó volt a szeme...

Hasonlóan izgalmas művészettörténeti-műkereskedelmi szenzációkat a következő év is hozott; az egyik például az volt, amikor kiderült, hogy Rembrandt valóban Rembrandt. Hogy megértsük, miről is van szó, egy évvel megint visszább kell lépünk, egészen 2007 októberéig. Akkor vittek ugyanis kalapács alá egy portrét a nyugat-angliai Moore, Allen and Innocent aukciósház egyik árverésén. A nevető férfi-fejet ábrázoló festmény kikiáltási ára mindössze 1000 font (365.000 forint) volt, annak ellenére, hogy a sarkában a H. L. Rembrandt szignó volt olvasható, és a kép valóban erősen emlékeztetett a nagy holland mester portréira. Philip Allwood, a ház munkatársa is eredetinek tartotta, amikor először megpillantotta annak a chichesteri háznak a falán, ahol a festmény évtizedek óta függött, ám a kép tulajdonosa szomorúan azt mondta neki, hogy az édesapja pár évvel korábban már megvizsgáltatta a festményt, és a szakértők azt állították róla, hogy nem Rembrandt eredeti műve, hanem csak az ő stílusában készített másolat. Allwood azonban tovább reménykedett, hogy hátha mégis valódi kincsre bukkant, úgyhogy megnézte a képet legnagyobb Rembrandt-kollekciót birtokló amszterdami Rijksmuseum szakértőivel is, akik azonban szintén rövid úton lehűtötték a lelkesedését. A kép azonban így is aukcióra került, még hozzá – az ítéletek

birtokában az igencsak merésznek tűnő – „Rembrandtnak tulajdonított” meghatározással, előzetesen 1000-1500 fontra becsülve. A szerény vidéki aukción azonban, nem kis meglepetésre, ismert londoni műkereskedők egész serege jelent meg, akik egymást vadul túljánlgatva próbálták meg megkaparintani a portrét. Ez azonban csak annak a kitartó licitálónak sikerült, aki mindenki mást lepipálva végül nem kevesebb mint 2,5 millió fontot (912 millió forint) adott meg érte, vagyis kétezer-ötszázszor többet, mint amennyi a kikiáltási ára volt. Ám az illető, mint ez 2008 nyarán kiderült, mégsem spekulált rosszul; ekkor ugyanis újabb és alaposabb szakértői vizsgálatok nyomán a Nevető önarcképet mégiscsak Rembrandt saját kezű alkotásának ismerték el. Márpedig ezt megelőzően legutoljára Rembrandttól Az idősebb Szent Jakab című, 1661-ben festett kép 2007 januárjában a Sotheby’s New York-i árverésén 25,8 millió dollárért (5,13 milliárd forint) kelt el, vagyis a névtelenségben maradni kívánó angliai vevő szerencsés esetben akár az általa most kifizetett „magas” vételár sokszorosát is bekasszírozhatja majd egy elkövetkezendő aukción. Annál is inkább, hiszen azóta a holland festőnek új árverési csúcsa is született: a Csípőre tett kezű férfi portréja 2009 decemberében a Christie’s londoni aukcióján 20.201.250 fontért (33.210.855 dollár, 6,1 milliárd forint) kelt el, márpedig ez a kép utoljára 1930-ban szerepelt árverésen, s akkor 18.500 fontért ütötték le...

A másik 2008-as sikertörténet egy bostoni öregotthon fürdőszobájában kezdődött: ide érkezkedett ki egy látogatása alkalmával Stuart Whitehurst, a Skinner’s nevű, könyvekkel és kéziratokkal foglalkozó árverezőház munkatársa. „Felállt a szőr a hátamon” – mesélte később ottani élményéről, merthogy a mellékhelyiség falán két képet pillantott meg. A rajzok Aubrey Beardsley munkái voltak abból a sorozatból, amelyet az angol szecesszió legnagyobb mestere 1894-ben készített illusztrációként Oscar Wilde Saloméjához. Az eredetileg tizenhárom darabból álló sorozat ma ismert tizenegy eredeti példányából kilenc a harvardi Fogg Art Múzeum tulajdonában van, a másik kettőről azonban nem tudott senki. Mint kiderült, a két képet a mai tulajdonos a nagyapjától, egy művészetkedvelő professzortól örökölte, ám mert nem tetszettek neki, ezért eldugta őket a fürdőszobába. A két rajz persze árverésre került: az egyikért 213.300, a másikért 142.200 dollárt fizettek (előbbi egyben a művész új grafikai aukciós rekordja is lett). Vagyis a fürdőszoba „titka” végül is 355.500 dollárt hozott a gazdájának – és persze plusz egy újabb művészettörténeti-műkereskedelmi szenzációt.

Nagyjából hasonló szerencsével járt Dan Klein, a Christie’s londoni, majd később genfi irodájának a vezetője is, aki az 1970-es évek elején hét fontért vásárolta meg Tapio Wirkkala (1915–1985) finn szobrász-iparművész 1947-ben készített úgynevezett Kanterelli vázáját, majd pár évvel később a Sotheby’s árverésén 21.000 fontért adta tovább, ami háromezerszeres értéknövekedést jelent.

A fenti esetek persze nem a hagyományos értelemben vett „visszatérő” képek, ezek esetében inkább talán „(újra)felfedezésekről” lehet beszélni, valamint arról, hogy lám, a műkereskedelemben elérhető igazán kiemelkedő sikerekhez sokszor szerencse, vagy éppen nagyon jó műértői „szimat” is szükséges. És bár ugyanezek szerepet játszhattak az alábbi esetekben is, ezeknél azonban már az első eladáskor is mindenképpen ismert művészek munkájaként kerültek piacra az alkotások.

Így volt ez például 2007 júniusában a Sotheby’s londoni aukcióján is, ahol Henri Matisse Táncozó a fotelben című remeke 10.996.000 fonttal a francia festő aukciós csúcsát érte el; mindenképpen jól járt tehát az a vásárló, aki 2000-ben ugyanitt 4,9 millió fontért megvette.

William Turner A Bamboroug-kastély című akvarelljéért (sokak szerint a világ egyik legszebb vízfestékkel készült munkájáért) 2,93 millió fontot (több mint egymilliárd forint) adott a Sotheby’s 2007 decemberi londoni árverésén egy amerikai gyűjtő. Az 1830-as években készült képet 1872-ben Dudley hercege 3309 fontért vásárolta meg – ami már akkor is rekordösszegnek számított, hiszen azt megelőzően soha még ennyi pénzt nem adtak egy akvarellért.

Gerrit Berckheyde (1638–1693) németalföldi festő messze nem annyira ismert név a művészettörténetben, mint a két előbb említett, ennek ellenére miután a párizsi Drouot-nál 1999 júniusában 26 millió frankért (884 millió forint) valaki megvette Haarlem látképe című festményét, ugyanez a mű két évvel később a maastrichti régiségvásáron – a világ legjelentősebb ilyen rendezvényén – már csak 5,5 millió dollárért kerülhetett Johnny van Haften londoni műkereskedő birtokába, ami átszámítva 1,8 millió dolláros hasznot jelentett a kép tulajdonosának [297].

A Sotheby’s 1999 májusában 6,1 millió dollárért (több mint 1,5 milliárd forint) ütötte le Renoir Rózsafák Wargemont-ban című festményét – a képet 1997 júniusában 1,4 millióért vette meg valaki egy másik árverésen.

Pablo Picasso Fiú pipával című, 1905-ben festett műve, amelyért 2004 májusában a Sotheby’s New York-i aukcióján 104.168.000 dollárt (21,5 milliárd forint) adott egy máig ismeretlen licitáló, sokáig vezette a világ árverésen legdrágábban elkelt műtárgyainak a listáját. Márpedig ugyanezt a képet 1950-ben John Hay Whitney (1904–1982) sajtómágnás-műgyűjtő még mindössze 30.000 dollárért vásárolta meg, vagyis ez a vidáman pipázó fiú 54 év alatt 3466-szoros árat ért el.

Whitney-nél nem sokkal járt rosszabbul az az amerikai család sem, akik 1947-ben 84.000 dollárt adtak Vincent Van Gogh Íriszek című képéért, 1987 novemberében a Sotheby’s New York-i aukcióján ugyanis 53,9 millió dollárért tudtak túladni rajta, vagyis a holland mester virágai a vétel és az eladás között évi 12,5 százalékos jövedelmet hoztak nekik.

Minden idők legjobb műtárgy-üzletének azonban a szakemberek mindmáig Victor és Sally Ganz gyűjteményének eladását tekintik: az amerikai házaspár 1941 és 1990 között összesen nagyjából 2,5 millió dollár (670 millió forint) értékben vásárolt festményeket – mindenekelőtt Picassókat –, majd az 58 darabos kollekción 1997 novemberében New Yorkban egyszerre bocsátották kalapács alá, és összesen 206.516.525 dollárt (nagyjából 55,3 milliárd forint) kaptak érte. Ez akkor magasan a legnagyobb bevétel volt, amelyet egyetlen gyűjtemény tudott elérni, s a vételi és az eladási árak közti különbség az évszázad egyik legsikeresebb befektetésévé tette a Ganz-házaspár jó fél évszázados üzletét. A bevételből nem kis hányadot tett ki Picasso *Le Réve* (Az álom) című képe, amely egyedül több mint 48,2 millió dollárt (13 milliárd forintot) hozott a Ganz házaspár konyhájára, akik a képet 1941-ben 7000 dollárért (mai áron számítva 1,9 millió forintért) vették meg. (És ha már ennél a képnél tartunk, érdemes megemlíteni azt is, hogy *Az álom* 2001-ben egy magánüzlet keretében – ismeretlen összegért – Steve Wynn amerikai kaszinómogul birtokába került, aki aztán 2006-ban már 139 millióért akarta azt eladni műgyűjtőtársának, Steve Cohennek. Csakhogy a híradások szerint miközben a képet megmutatta a lehetséges vevőnek, a súlyos szembetegségben szenvedő, szinte már alig látó Wynn állítólag nekiment a vászonnak és beszakította azt, így aztán a lyukas képért Cohen végül egy lyukas garast sem adott.)

De természetesen nem csak a kiemelkedő, vagy éppen divatos klasszikusokkal érhető el jelentős árnövekedés a műtárgypiacon, hanem – valóban – a korban hozzánk sokkal közelebb álló alkotókkal is. A Sotheby's 2009 novemberi modern és kortárs aukcióján például Andy Warhol *Kétszáz egydolláros* című nagyméretű, 1962-es selyemszita-nyomata 43.762.500 millió dollárért (7,9 milliárd forint) kelt el – ráadásul úgy, hogy a 6 millióról induló kikiáltási ár után a szokásos licitlépcsőket „átugorva” valaki rögtön 12 millió dollárt ajánlott a képért –; márpedig a művet 1986-ban ugyancsak a Sotheby's-nél még 385.000 dollárért vette mostani beadója.

Más. 1999-ben az akkor 39 éves olasz művész, Maurizio Cattelan először állította ki a New York-i Marian Goodman Galériában *A kilencedik óra* című művét, amely II. János Pál pápát ábrázolja életnagyságban, amint éppen a földre teríti egy az égből rázuhanó meteorit. Az alkotás igencsak élénk feltűnést keltett a vallásos Olaszországban, katolikus egyházi körökben pedig nem kis felháborodást váltott ki (ami természetesen nyilván ugyancsak jó reklámnak bizonyult a művész számára). Hogy mindez mennyiben járult hozzá, nem tudjuk, de tény: a New York-i galériában kiállított művet azon melegében meg is vásárolta valaki, mégpedig 80.000 dollárért (22,8 millió forint). Két évvel később, a 2001. évi Velencei Biennálén aztán az egykori hajóépítő műhely, az Arsenale egyik volt üzemcsarnokában, hatalmas, fekete egykori olajtároló-tartályok között a látogatók ismét találkozhattak a pásztorbotjába kapaszkodva

földre sújtott egyházfő egy újabb, immár második „példányával”. És hogy a világ egyik legjelentősebb képzőművészeti seregszemléjére Cattelannak mennyire megérte még egyet készíteni két évvel korábbi enviroment-jéből, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy még meg sem nyílt a Biennále, amikor az ott majd látható második Kilen-cedik óra hírére a Christie’s New York-i árverésén az elsőért valaki már nem kevesebb, mint 886.000 dollárt (kerekén 250 millió forint) adott, azaz a két évvel korábbi ár több mint tízszeresét fizette ki, amivel Cattelan nem mellesleg addigi legmagasabb szerzői aukciós árát érte el. És az olasz művész sikere itt – természetesen – nem állt meg: nyilván nem függetlenül a Christie’snél elért friss rekordjától Cattelan még ugyanebben az évben 880.000 dollárért adta el Peter Brant amerikai műgyűjtőnek legújabb alkotását, a Trockij balladája címűt, amely nem más, mint egy a mennyezetről egy klasszikus bányaló-emelő-hámban függő életnagyságú (és élethű) ló. Aztán megint eltelt röpké három év, és 2004-ben egy újabb aukción egy másik műgyűjtő, Bernard Arnault (emlékezzünk: ő volt néhány évig a Phillips árverezőház tulajdonosa is) már nem kevesebb, mint 2,1 millió dollárt kellett megadjon, hogy ugyanezt a műalkotást a magénak mondhatta. (Megadta, mondhatja...)

A másik francia aukciósháztulajdonos-műgyűjtő, a Christie’s élén álló Francois Pinault 1999-ben egy magánvásárlás során vette meg 900.000 dollárért (240 millió forint) Gerhard Richter három évvel korábban készült képét, A kongresszus (Zander professzor) című alkotást. Egy évvel később egy árverésen viszont már 4,95 millió dollárt (1,3 milliárd forint) kapott érte, vagyis alig pár hónap alatt kerekén négymillió haszonra tett szert a képpel [298].

Az arannyal való összevetés kapcsán említettük már a fiatalon elhunyt festőt, Jean-Michel Basquiat-t: az ő egyik 1982-es önarcképének az ára 1993-ban 300.000 dollár volt, 1998 novemberében viszont egy New York-i árverésen már 3,3 millió dollárt adtak meg érte. (Csak érdekességként: a vevő állítólag a korábban az egyik Picasso-önarckép megvásárlása kapcsán említett görög hajómágnás-műgyűjtő Stavros Niarchos Philip nevű fia volt; egyrészt úgy tűnik, a műgyűjtési szenvedély is öröklődik, másrészt apa és fia vásárlásából jól látszik a generációk ízlésbeli különbsége is...)

A következőkben, ahogyan ezt a hazai piac esetében is megtettük, nézzük meg itt is egy (illetve itt a két vezető aukciósház egy nap eltéréssel megrendezett két) árverését a visszatérő képek szempontjából. 2009 novemberében New Yorkban előbb a Christie’s rendezte meg modern-kortárs árverését; ezen Jeff Koons Nagy virágváza című munkájáért 5 millió dollárt adtak – 2000-ben ugyanez a mű ugyanennél az aukciósháznál 600.000 dollárba került; Koons egy másik munkája a 2000-es 320.000 dollár helyett most 2,7 milliót ért; Joan Mitchel cím nélküli alkotását 4,8 millión ütötték le – 1989-ben 460.000-en; Donald Judd ugyancsak cím nélküli munkájának az ára 1970-ben a Parke

Bernet aukciósházban 8500 dollár volt, most 4,3 milliót adtak meg érte; Basquiat is egy cím nélküli képével szerepelt, amely 1997-ben a Sotheby'snél 230.000 dollárt hozott – most 2,7 milliót; míg végül Roy Lichtenstein egy aktos kollázsát 1,1 millió dollárért ütötték le, míg 1999-ben ugyancsak a Christie'snél 260.000-ért. Egy nappal később aztán színre lépett a Sotheby's is: náluk (a fentebb már említett Kétszáz egydolláros című Warhol-mű sikerén túl) Jasper Johns Szürke számok című munkájáért 7,7 millió dollárt adtak – 2003-ban ugyanennél az árverezőháznál 4,7 millióért ütötték le; Jean Dubuffet alkotása a 2006-os 4,6 millió helyett most 5,4 milliót hozott; David Hockney Kaliforniai műgyűjtő című képe 1993-ban a Sotheby'snél 925.000 dollárt ért, most 4,8 milliót; Jackson Pollock cím nélküli vásznáért 2,5 millió dollárt fizettek ki, miközben 1999-ben még csak 560.000-et; és végül Adolph Gottlieb Crescendo című munkája az 1965-ös 8000 dollár helyett most 1,1 millióért került új tulajdonoshoz. És még egyszer mondom: mindez mindössze két nap visszatérő „termése” volt...

És végül lássunk egy példát a fotó, mint műtárgy értéknövekedésére is: Andreas Gursky Prada III. című, 1998-ban készített, hat példányban nagyított fényképét (amelyen egy üzlet három polca látható rajtuk a címadó márka összehajtogatott ruháival) 1999-ben 50.000 dollárért meg lehetett venni – egy évvel később, 2000 májusában azonban már 181.000 dollárt (48,5 millió forint) adtak meg az egyik példányáért egy árverésen. Újabb egy év múlva pedig Gursky Prada II. című képe – ugyanaz a három polc, csak ezúttal ruhák nélkül – már 270.000 dollárt (csaknem 75 millió forint) ért meg valakinek...

A művekbe befektetett pénz azonban nemcsak a vételi és egy majdani magasabb eladási ár közötti különbségből adódóan hozhat nyereséget. Bill Gates, a Microsoft cég alapító-tulajdonosa például 1994 novemberében a Christie's árverésén 30 millió os leütési áron, a jutalékokkal együtt összesen 30.802.500 dollárért (6,156 milliárd forint), a világon valaha kéziratért adott legmagasabb összegért vásárolta meg az úgynevezett Hammer Kódexet, Leonardo da Vinci utolsó magánkézben lévő kéziratát. Gates a világ sajtójában természetesen mindenhol megjelent vásárlás után azonnal bejelentette, hogy ő volt a vevő – mit tesz Isten, éppen akkor, amikor a Microsoft legújabb kampánya is beindult. És bár – ahogyan Harry Bellet írja – „ahhoz képest, hogy a reklámkampány költségei meghaladták a 100 millió dollárt, Leonardo szinte ingyér' volt” [299], azért nyilván a Leonardóba fektetett pénz is megtette a maga nem kis „reklámhatását” a vásárlók között. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy a Hammer Kódex 1994-es eladójának sem volt rossz üzlet: a kéziratot a „nevére vett” Armand Hammer (1898–1990) petróleumgyáros 1980 decemberében még „csak” 2,4 millió fontot (5,6 millió dollárt) fizetett érte egy árverésen. Ez az összeg az inflációt figyelembe véve 1994-ben nagyjából 9 millió dollárnak felelt volna meg, ennek nyomán a

Christie's 10-15 millió dollár közötti becsértéken indította árverésén a kéziratot. Gates a rekordárát Olaszország képviselőivel szemben érte el, akik maguk is szerették volna megszerezni és „hazavinni” a Leonardo-kéziratot.)

De ugyanígy „megtérült” a japán Yasuda biztosítótársaságnak is, hogy 1987 márciusában a Christie's londoni árverésén ők is az addigi legmagasabb rekordárad, 24,7 millió fontot (39,85 millió dollár; 9,12 milliárd forint) adtak Van Gogh 1889-ben festett Tizennégy napraforgó vázában című csendéletéért. „Első alkalom, hogy egy kép nem múzeumnak, gyűjtőnek vagy spekulánsnak ért meg rekord nagyságú összeget, hanem egy japán biztosítótársaságnak, amely saját imázsát kívánta erősíteni – írta az esetről a Beaux-Arts Magazine 1989 októberi száma, majd (lássuk jól: mindössze fél évvel a világraszóló üzlet után) máris így folytatja: – A legmegdöbbentőbb az, hogy ennek a befektetésnek a fele máris megtérült, egyrészt a belépti díjas látogatásoknak, másrészt a megnövekedett biztosítási bevételeknek köszönhetően” [300]. A japán cégnek tehát presztízisnyereségben és bevételben is megérte az üzlet, miközben azért aki a képet eredetileg 1934-ben megvette, az 1987-es eladáskor szintén nem járt rosszul: ő évi 11 százalékos nyereséget könyvelhetett el magának Van Gogh napraforgóival.

1996 novemberében két egymást követő napon a két nagy aukciósház, a Christie's és a Sotheby's nagy őszi árverésein megjelent egy addig ezeken az eseményeken soha nem látott férfi, és alaposan bevásárolt. (Nem csak ezeken az árveréseken ugyan, de egyes számítások szerint Steve Wynn amerikai kaszinómogul összesen több mint 400 millió dollárért vásárolt ebben az időben műtárgyakat.) A sajtó persze rögtön „rárepült” a szenzációra, s egymásra licitálva próbálták meg kideríteni, ki lehet a bőkezű vásárló. Az ismeretlen pedig boldogan fedte fel a kilétét: minden lehetséges fórumon elmondta, hogy ő Steve Wynn Las Vegas-i szálloda- és kaszinótulajdonos, aki a képeket legújabb, nemsokára megnyíló szállodája, a Bellagio részére vásárolta, mivel ez lesz az első és az egyetlen olyan szálloda és egyben kaszinó a világon, amelyben a vendégek eredeti, nagy értékű festmények között lakhatnak-szórakozhatnak majd. Sokan ekkor még nem nagyon értették, hogy miért is jó mindez Wynnnek, ám hamarosan kiderült: egészen pontosan akkor, amikor valaki kiszámolta, hogy az árveréseken történt nagyszabású vásárlásokat követő sajtómegjelenések akkora reklámot hoztak Wynn új vállalkozásának, hogy végül „a befektetés kifejezetten olcsóvá vált” [301]. (Wynn azóta eladta ugyan a Bellaggiót, de továbbra is rendszeresen vásárol – illetve ad el – műtárgyakat.)

Befejezésül pedig megint csak álljon itt egy különleges, egyelőre még „függőben lévő” történet, amelyik azonban lehet, hogy ha jól végződik, minden korábbi műtárggyal elért nyereséget felül fog múlni. 1992-ben egy Teri Horton nevű nyugdíjas kamionsofőr egy depressziós barátja felvidítésére a helyi régiségkereskedésbe indult

valami ajándékért. Talált is egy nagyméretű, mindenféle színű festékekkel összevissza folytatott vásznat, s az először nyolc dollárért kínált képet rövid alku után öt dollárért haza is vitte. A barátjának azonban végül nem kellett a semmit nem ábrázoló festmény, ezért az Hortonnál maradt. Nem sokkal később egy műkereskedő azt mondta az aszszonynak, hogy könnyen lehet, hogy a lakásában lévő kép egy eredeti Jackson Pollock. Horton erre azt kérdezte a kereskedőtől (a fordításban erősen finomítom az eredeti megfogalmazást): „És ki a fene az a Jackson Pollock?” Mármint 2006 novembere óta alighanem Teri Horton is pontosan tudja, hogy ki a fene az a Jackson Pollock, hiszen akkor az egész világot bejárta a hír, hogy minden idők legdrágább műtárgya lett az amerikai festő No. 5. 1948 című képe, amelyért – mint ezt már korábban is említettük – egy magánüzlet során David Martinez mexikói üzletember 140 millió dollárt (29,1 milliárd forint) fizetett. Horton természetesen azóta már nagyon is igyekszik, hogy bebizonyítsa a kép eredetiségét; egy Peter Paul Biro nevű montreali restaurátor azt állítja, hogy a képen olyan ujjlenyomatot talált, amely megegyezik a Pollock egykori New York-i műtermében, valamint egy londoni galériában őrzött egyik képén rögzítettel, Thomas Hoving, a New York-i Metropolitan Múzeum volt igazgatója viszont kizártnak tartja, hogy a festmény Pollock műve lenne. Az esetről azóta film is készült (Ki a fene az a Jackson Pollock? címmel), a végső szó kimondása még várat magára, az öt dolláros mű pedig szép csendesen várja, hogy végül is mennyit is érhet majd egyszer.

VIII.4. Befektetési alapok

Látjuk tehát, hogy bizonyos esetekben milyen jelentős nyereségre tehet szert egy-egy műtárgy tulajdonosa, ha egy korábban még viszonylag olcsón megszerzett alkotást ma hatalmas vagyonokért tud továbbadni egy-egy árverésen, ahol a remekművekért versengők egymásra licitálva emelik az árakat. Ezt a tendenciát természetesen a különböző pénzügyi befektetésekkel foglalkozó vállalatok is igyekeznek meglovagolni. Ez nemcsak azt jelenti, hogy az árveréseken rendszeresen szerepelnek vásárlóként különböző cégek – bankok, biztosítótársaságok, nyugdíjpénztárak – képviselői, akik az ölükben fekvő lista alapján vásárolnak fel akár tucatnyi műalkotást is, hanem azt is, hogy az elmúlt években (persze főleg a 2008 őszi nagy krach előtt) szerte a nyugati világban egyre-másra alakultak olyan befektetési alapok, amelyek kifejezetten műtárgyakra specializálódtak. „A hetvenes évek óta már Európában is megjelentek az úgynevezett Art Investment Fundok, azok a szövetkezeti alapon működő finanszervezetek, amelyekbe a honpolgárok egyszerűen befizetik azt az összeget, melyet művészeti spekulációra szánna. A Fund szakemberei az így összegyűjtött pénzen olyan modern művészeti alkotásokat vásárolnak, amelyeket (1) méltányos bér ellenében kikölcsönözhetnek a

múzeumok – ez azért lehet előnyös a múzeumnak, mert 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 függték a múzeum falain, érthető módon már nem a régi értékükön kerülnek árverésre” – írja Pernecky Géza [302]. A befektetési lehetőségek spektruma ezen a területen is „a klasszikus pénzügyi termékekéhez hasonló, és a konzervatív tőkebiztosítás, a nagy kockázatú befektetés és a tisztán spekulatív befektetés közötti tartományban mindent felölel. Csekély kockázattal járó konzervatív befektetésnek számítanak a régi mesterek és a klasszikus modernek, növekedésorientált befektetésnek számítanak a beérkezett kortársak, spekulatív keverékformának a fiatal kortárs művészek alkotásai” – mutatja be a variációkat Piroshka Dossi [303].

Ugyanő írja, hogy a világ egyik legnagyobb ilyen művészeti befektetési alapja, a londoni The Fine Art Fund Group, amely 2003-ban jött létre, „2004 júliusától havi kétmillió dollárt fektet be a művészetbe” [304], valamint hogy egy másik vezető cég, a bostoni „Fernwood Art Investment Fund a következő években várhatóan száz millió dollárt fog bekasszírozni. Olyan befektetők kapnak lehetőséget, akik több mint 250.000 dollárral szállnak be. [305] Akiknek viszont nincs ennyi pénzük, azoknak sem kell kimaradniuk a „tuti” befektetésekből: az ő részükre jött létre „a műtárgytőzsde (Art Exchange; amely – M.G.) a gyűjtőknek biztosít lehetőséget arra, hogy 10-100 eurós részletekben közösen birtokoljanak műveket. (...) A műtárgytőzsde – az öt százalékos jutalékért cserébe – különleges jogot biztosít a műtárgyak »részvényeinek« birtoklására három és hat hónap közötti időtartamra. Ha fél év alatt az adott műtárgy 20 százalékára se sikerül vásárlót találni, a galéria visszafizeti a pénzt és visszavontja a műtárgyat. Ha egy műgyűjtő felvásárolja az egyik alkotás részvényeinek 80 százalékát, a maradék kifizetésével kiválthatja a művet a tőzsdéről. Jelenleg mintegy féltucat párizsi galéria szerepel csak a portfólióban, de a cég szeretne terjeszkedni az Egyesült Államok, Nagy Britannia és Kína felé is. (...) Az Art Exchange szerint az üzlet teljesen átlátható lesz, a jövőbeli befektetők a www.aexchange.net weboldalon követhetik a részvények árának alakulását. A társalapító Pierre Naquin szerint olyan ügyfeleket keresnek, akik a kollektív befektetési formák, az úgynevezett esernyőalapok (Sicav) vagy a biztonságos, népszerű részvények (blue-chip stocks) iránt érdeklődnek, esetleg a műtárgyvételre vonatkozó francia adókedvezményekkel akarnak élni. De számítanak azokra a bankokra is, akik minél változatosabb területeket akarnak bevonni egy-egy részvénytőzsdebe.” [306]

Merthogy a műtárgyalapok mellett ma már sok bank is felvette szolgáltatásai közé a műtárgy-befektetési tanácsadást. Ezekben az exkluzív „privát banking” ügyle-

tekben a pénzügyintézet felméri az ügyfél befektetői igényeit, kidolgozza a kifejezetten részabott vásárlási-eladási stratégiát, segíti egy biztosan az értékét növelő gyűjtemény kialakítását, javaslatokat tesz az éppen megszerzendő, illetve eladandó művekre, sőt akár vevőt is keres az egyes alkotásokhoz. Mindehhez természetesen a bank szakértői folyamatosan műtárgypiaci információkkal, elemzésekkel látják el ügyfelüket, inkognitója megőrzése érdekében akár képviselik is őt egy-egy aukción, vagy éppen magánüzleteket közvetítenek a számára.

A fenti, látszólag jól menő üzleti formák ellenére 2007-ben azonban már más hangok is hallatszottak a piacon. „A tengerentúlon nagy népszerűségnek örvendő, összes lehetséges pénzügyi piacból csemegéző portfóliók eddig a villámgyors meggazdagodás esélyét kínálták. Most fordult a kocka, a másodlagos jelzálogpiacról induló hitelválság megrengette a hedge fundok mesés birodalmát. Amiknek urai a kortárs műtárgypiac fő befektetőiként szereztek maguknak hírnevet. (...) A nagy tételekben játszó befektető milliárdosok az ezredforduló után találtak rá a műkincspiacra. Előbb az impresszionistákat kezdték gyűjteni, majd áttértek az agresszív és kockázatvállaló szemléletmódjukhoz jobban illő kortárs művészetre. Ahol sosem látott módon hajtották fel az árakat. De meddig? – tette fel a kérdést egyre több elemző. Charlie Finch, az Artnet.com kritikusa a hedge fundok első augusztusi megroggyanása után már komoly elemzésekbe bocsátkozott: »Mivel a kortárs művészet (a hedge fundokból származó – R.G.) óriási készpénztöbbletből húz hasznot mostanában, a piacok zuhanása folytatódni fog; a Hirst és Warhol művek zsíros haszonnal járó piacra dobásának lehetősége jelentősen csökken majd, hiszen az ilyenfajta áruk piaca különösen szűk. (...)« A lufi elkezdett eresztetni...” [307] És még egyszer hangsúlyozom: ezek a sorok 2007 nyarán, tehát már jó egy évvel a 2008 őszi nagy piaci összeomlás előtt íródtak!

VIII.5. Lefelé mozgó árak

A 2008-as krachttól eltekintve is azonban, mint ezt már korábban is láttuk, messze nem minden műtárgynak emelkedik az értéke, sőt folyamatosan vannak olyanok is szép számmal, amelyek nyereség helyett veszteséget „termelnek” tulajdonosuknak. Az alábbiakban ezek közül szemlélünk néhány tanulságos esetet.

Miközben a ma már, láttuk, képivel milliós nyereségeket hozó Van Gogh Párizsban nyomorgott, a francia fővárosban Emile Carolus-Duran (1837–1917) volt kora „festőfejedelmé”, az előkelő körök kedvenc portréfestője; képeiért 25-50.000 akkori aranyfrankot (mai értékben 47,5-95 millió forint) fizettek. Nos, Duran munkái az euró bevezetése előtti időszak franciaországi árverésein 160-360.000 frankért (6-13,5 millió forint) találtak csak vevőre; egyetlen kivételként 1989-ben a Sotheby’s New York-i

árverésén adtak 2,1 millió franknak (78,7 millió forint) megfelelő dollárt egy portréjéért (ami egyben szerzői aukciós csúcsa is), de alighanem azt is csak azért, mert az a kép nem másnak, mint Édouard Manet-nak a portréja [308].

Vincent Van Gogh viszont a maga legnagyobb aukciós sikerét – máig minden idők nyolcadik legmagasabb áron elkelt festményének leütését – 1990 májusában a Christie's New York-i árverésén érte el, amikor is a Gachet doktor arcképe című portréjának magánkézben lévő változata – a másik a párizsi Musée d'Orsay-ban van – 82,5 millió dollárért (20,87 milliárd forint) került Ryoei Saito (1916–1996), Japán második legnagyobb papírgyára tulajdonosának a birtokába. „Világszerte vezető újsághír volt, hogy a képet egy japán üzletember vásárolta meg egy árverésen 82,5 millió dollárért 1990-ben. Azt viszont már alig tudja valaki, hogy pár évvel később az árának a nyolcadáért diszkrétan tulajdonost cserélt” – avat be a kép további sorsába és egyben Ryoei Saito csúfosan végződött üzletébe Piroshka Dossi [309].

Bukni persze, ahogyan nyerni is, a kortársakon is lehet: az 1940-ben született Imi Knoebel (eredetileg Klaus Wolf Knoebel) képeiért a fiatal német festészet felfutásának az időszakában 120.000 eurót is boldogan megadtak – pár éve viszont már jó, ha 20-30.000 euróért akad rájuk vevő [310]. „A spekulációs láz lehülésére ékes példát szolgáltatott Xiaogang Zhang egy a Nagy család sorozatból való portréjának sorsa: a mű 2007 novemberében 1,15 millió dollárnak megfelelő összegért kelt el, 2008 végén viszont már ennek kevesebb mint a feléért sem akadt rá vevő” [311].

És hogy ne csak mindig festményekről essék szó, lássunk két esetet egy-egy másik „műfajban” is. 1991 novemberében Jacques Tajan francia árverező egy bírósági döntés nyomán kalapács alá vitte a csalás miatt éppen börtönben ülő kubai származású Roberto Castro-Polo festő, műkereskedő és műgyűjtő jó néhány tárgyát. Az anyagban szerepelt többek között egy kis asztalkán álló rózsafa-borítású ládika, amelyet festett sèvres-i porcelánberakások díszítettek, s amely eredetileg XVI. Lajos király felesége, Marie-Antoinette királyné tulajdonában volt. Tajan a különleges bútort a Franciaországban az akkori időben a legmagasabbnak számító 23.687.000 frankos kikiáltási áron kínálta, s az el is kelt: egy Jean-Marc Vernes nevű bankár vásárolta meg. Vernes halála után, 1996 decemberében a tárgy ismét kalapács alá került, még hozzá ismét Tajannál, azonban a pár évvel korábbi sikerdarab ekkor már egyáltalán nem keltett érdeklődést (nyilván „lekopott” róla a Castro-Polo-féle botrány „vonzereje”). A ládika végül néhány nagylelkű támogatónak köszönhetően 16,9 millió frankért a Versailles-i Múzeumba került. [312]

Az egyik legnagyobb pénzügyi kudarcnak a műkereskedelem terén a szakemberek azonban egy gyémánttal kötött adásvételt, pontosabban előbb vételt, majd aztán eladást tartanak. Természetesen nem akármilyen drágakőről van szó: egy 16,66 karátos, hatalmas, tökéletesen tiszta, körte alakú ékkőről. Egy ilyen darabnak persze a tu-

lajdonosa sem lehet akárki: ezt a bizonyos gyémántot a világ egyik leggazdagabb emberének, IV. Aga kánnak első felsége, Salimah hercegnő (eredeti nevén Sara Frances Croker Poole, volt brit fotómodell) birtokolta. Csakhogy a kán és asszonya a kilencvenes évek közepén úgy döntöttek, hogy elválnak, Salimah pedig – talán pénzre volt szüksége új élete megkezdéséhez – úgy határozott, hogy árverésre viszi a drágakövet. Ekkor azonban színre lépett a kán, és telekürtölte a világsajtót azzal, hogy tiltakozik a gyémánt elárverezése ellen, merthogy bár az ugyan valóban elvált felesége tulajdonosa, de véleménye szerint eladás helyett az asszonynak azt családi ékszerként inkább közös gyermekeikre (26 évi házasságuk alatt két fiuk és egy lányuk született) kellene hagynia. Salimah azonban hajthatatlan maradt, és 1995 novemberében Genfben a Christie'snél sor került az árverésre. Tudni kell, hogy az ilyen tisztaságú gyémánt akkori piaci ára karátonként úgy 40.000 dollár körül volt, ezzel számolva tehát a kő olyan 660-670.000 dollárt érhetett. Az aukciósház azonban szokás szerint – hogy nagyobb kedvet csináljon potenciális vevőinek a licitáláshoz – alacsonyabbról, „mindössze” 480.000 dollárról indította a különleges tételt. Hogy a világot közben bejárta nem akármilyen családi perpatvar „reklámja” tette-e, vagy tényleg csak a varázslatos kő vonzereje, nem tudni, de a gyémántért végül ketten vívtak hatalmas licitharcot, egy japán és egy amerikai vásárló. Végül az utóbbi volt a kitartóbb – vagy a vastagabb pénztárcájú –: 1,755 millió dollárért, azaz a kikiáltási ár több mint 3,5-szereséért, a normál piaci ár 2,5-szereséért lett övé Salimah hercegnő ékköve. Az új tulajdonos azonban hamarosan újra megkereste az árverezőházat, hogy segítsenek neki eladni a gyémántot, nyilván azt remélve, hogy haszonnal adhatja azt tovább. A ház szakértője elsőként természetesen a másik licitálót, a japán gyűjtőt kereste meg, ő azonban akkor már hallani sem akart sem Salimahról, sem a gyémántról. Így aztán a Christie's – jobb híján – 1996 áprilisában ismét kalapács alá vitte a követ, ezúttal New Yorkban, ahol végül mindössze 772.000 dollárért tudta eladni, vagyis a genfi vásárló alig fél év alatt csaknem egymillió dollárt bukott Salimah hercegnő ékkövében.

A külföldi kudarcok után pedig végül néhány hasonló példa erejéig térjünk vissza Magyarországra.

A nyereséges üzletek kapcsán már hivatkoztunk az Abigail Galéria 2010 decemberi árverésére, amelyen több olyan alkotás is szerepelt, amelyek korábban is megfordultak már aukciókon. Ezek egyike volt gróf Batthyány Gyula Balkonon (Spanyol nők erkélyen) című képe is: ez utoljára 2008-ban a Kieselbach Galéria téli árverésén került kalapács alá, s akkor 18 milliót adtak érte – 2010 decemberében viszont már 15 millióért hazavihette valaki.

Ugyancsak az Abigail Galériában szerepelt 2005 szeptemberében Kassák Lajos Kompozíció 59 című festménye, amely 4,2 milliós kikiáltási árán került új tulajdonos-

hoz. A katalógusban a mű provenienciájában ott szerepelt, hogy a festmény korábban a Mű-Terem Galéria 2000. évi tavaszi aukcióján 2,5 millió forintos kikiáltási árról indulva 4 millió forintért kelt el. Vagyis az öt év alatt látszólag történt ugyan némi értéknövekedés a kép életében, ám mint erre Golovics Lajos műkereskedelmi szakértő egy elemzésében felhívja a figyelmet, „aki az Abigailnél kikiáltási áron megvette ezt a művet, igen jó boltot csinált”, ami viszont természetesen „nem jó annak, aki beadta a művet aukcióra, hiszen ő 2000 tavaszán a 4 millió leütési árra ráfizette még a jutalékokat, most pedig a kikiáltási áron elkelt műből szintén levonja az aukciósház a járandóságát. Így bizony kétséges, hogy érdemes volt-e ilyen gyorsan eladni a művet...” [313]

Hasonlóan, csak éppen még rosszabbul járt Rippl-Rónai József Hölgyek enteriőrben című képe is, amely 2006 áprilisában a Belvedere Szalon árverésén indult, és 6 millió forintos kikiáltási árán el is kelt. A katalógusban itt csak annyi állt, hogy a mű „szerepelt a Kieselbach Galéria 2002. tavaszi aukcióján” – és ez igaz is. Csakhogy annak az aukciónak a leütési listájából az is kiderül, hogy bár a képet azon az árverésen is 6 millió forintos kikiáltási árról indították – csakhogynem ott-akkor a leütése 18 millió forint volt. Márpedig aki 2002-ben annyit adott érte, az 2006-ban bizony igencsak rosszul járt vele.

És legvégül lássunk néhány olyan műtárgyat a magyarországi árveréseken visszatérők közül, amelyek második árverésük során nemhogy csak veszítettek korábbi értékükből, de a szó szoros értelmében „lenullázták” azt. Orbán Dezső Árnékos kert című festményét 1972-ben a Bizományi egyik árverésén 5000 forintért kínálták, s voltak is rá licitálók, hiszen a kép végül 5500-ért kelt el – 2002-ben a Kieselbach Galéria 1,2 millióért vitte kalapács alá, ám ekkor nem érkezett rá ajánlat. Vaszary János Tájéképenek az ára 1972-ben a BÁV-nál 4000 forintról 6000-ig emelkedett – 2002-ben a Polgár Galériában ugyancsak 1,2 millióért maradt vissza. Egry József Hazatérők című vászna 1996-ban szerepelt a BÁV egyik aukcióján, ahol 22.000 forintos kikiáltási árról végül 30.000-es leütést ért el – öt évvel később a Nagyházi Galériánál 800.000 forintért kínálták, de akkor senkinek nem kellett. Vaszary János Pipacsos réten című vásznáért 2008 novemberében a Belvedere Galériában 32 milliót fizettek – egy évvel később, 2009 decemberében a Nagyházi Galériában 12 millióról indították, de akkor egyáltalán nem mutatkozott iránta érdeklődés.

Vagyis mindebből nagyjából az látható fényesen: a műtárgypiac olyan, mint az óriáskerék – egyszer fent, egyszer lent. Egyetlen igazán el nem hanyagolható különbséggel: az óriáskerék tökéletesen kimért és mindig ugyanúgy működő szabályaival szemben itt csak ritkán tudhatjuk, hogy mikor éppen mi – és főleg miért – van fent, és mi lent...

IX. A világ legrágább cápájától a világ legrágább koponyájáig,
avagy hogyan tovább...?

„A művészet annyit ér,
amennyit fizetnek érte”
(Damien Hirst)

Damien Hirst 2000-ben lépte át egy művével az egymillió fontos álomárhatárt: Hymn (Zsolozsma) című alkotásáért, amely nem más, mint egy eredetileg 15 fontért megvásárolható, anatómiai oktatásra használható, a belső szervek szerint szétszedhető-összeszerakható emberitest-alak életnagyság sokszorosára felnagyított gigaszobra, ekkor fizetett ki ennyit – nem más, mint Charles Saatchi...

2007 júniusában pedig Hirst felért árverési sikerei csúcsára is: azt a 2002-ben készült Lullaby Spring (Tavaszi altató) című munkáját, amely egy üvegezett gyógyszereszekrény benne „művészien” elrendezett színes pirulákkal, s amelyet elkészülte után 730.000 fontért adott el, a Sotheby’s londoni árverésén 9,652 millió fontért (19,075 millió dollár) szerezte meg Hamad bin Khalifa Al-Thani katari sejk; máig ez a brit művész legmagasabb aukciós leütése (legalábbis a dollárban „egységesített”, és így a különböző pénznemek közötti eltéréseket „áthidaló” listán, hiszen a 2008 szeptemberi kétnapos Hirst-ukción, mint ahogy erről fentebb már esett szó, a művész formaldehidben álló, arany patájú-szarvú, szarvai között egy arany Napkorongot viselő bikaborjúja ugyanis 10.345.250 fontért került első tulajdonosához – ám ez az összeg az akkori napi árfolyamon átszámítva „csak” 18,6 millió dollárnak felelt meg). Ami pedig nem az üzleti, hanem a művészi elismerés csúcsát illeti: 2009 júliusában az a hír röppent fel, hogy Hirstnek felkínálták a brit művészeti élet legnagyobb presztízsű intézménye, a Royal Academy tagságát – ám ő visszautasította azt [314].

De térjünk vissza még 2007-be, de már novemberbe, amikor is Hirst addigi legnagyobb művészi projektjét hozta létre: a New York-i Park Avenue és az 54. utca sarkán álló műemlék Lever House előcsarnokában felállított installációban – amelyet Aby Rosen, az épület (meg még sok másik, közte szállodák) tulajdonosa és Alberto Mugrabi műkereskedő-műgyűjtő rendelt meg – a formaldehides akváriumokban többek között harminc birka, egy cápa, egy hosszában kettéfűrészelt tehén és mellette háromszáz szál kolbász, egy esernyő, valamint egy kalitkában egy galambpár volt

látható, az akváriumok körül tizenöt orvosságos szekrényben pirulák, gyógyszeres dobozok és fiolák ezrei, körben a falakon húsz óra járt körbe – igaz, az szokásostól ellentétes irányba –, s mindezt fluoreszkáló fénycsővek világították meg. A megnyitón a több mint kétezer meghívott között ott voltak New York vezető műkritikusai, műkereskedői, galériatulajdonosai, műgyűjtői, valamint filmsztárok és egyéb hírességek. Hirst szerint az installáció minden egyes darabja hommage valamelyik művész-példaképe előtt: az akváriumok Joseph Cornell, a hosszában kettévágott tehén Francis Bacon 1946-ban festett, tehéntetemeket ábrázoló képe, a bárányok Andy Warhol azonos mintákat ismétlő szitasorozatai, a galambok Jannis Kounellis és René Magritte, a fluoreszkáló világítás pedig Dan Flavin előtt. A teljes installáció, amelyhez összesen mintegy kétezer liter formalint használtak fel, kereken egymillió dollárba került – a két megrendelő pedig tízmilliót fizetett érte a művésznek [315].

2008 márciusában Hirst és üzlettársa, Hugh Allan közös galériát és üzletet nyitottak Londonban, ahol a luxuskategóriás termékektől és a művész munkáiról készített számozott nyomatoktól a pólókig és a képeslapokig mindenfélét árulnak. „»Damien és én egyaránt rajongói vagyunk a művészetnek, és ahogy minden más közös munkánk, ez is remek szórakozás lesz« – mondta Allan, (...) nem említve, hogy a szórakozás részeként reményeik szerint rengeteget keresnek majd” [316].

Ugyanakkor Hirstről az nem mondható el, hogy minden esetben csak a pénzre hajt: amikor például Nicolas Serota, a Tate Gallery igazgatója egy alkalommal arról panaszkodott, hogy a múzeum egyre csökkenő költségvetése nem teszi lehetővé, hogy kellemő számú új művet vásároljanak, Hirst azonnal négy alkotását ajándékozta a gyűjteménynek, többek között *Mother and Child* (Anya és gyermeke) című művét is, amely négy formalinnal töltött akvárium, bennük egy-egy félbevágott tehénnel és borjúval. (Jellemző azonban Hirst formaldehydes munkáira, hogy „bár Nicolas Serota örömmel üdvözölte a gesztust, ez utóbbi ajándék nem kis aggodalmat okoz a konzerváló szakértőknek, akik jól emlékeznek arra, hogy (...) a hasonló módon készült *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (A halál fizikai képtelensége egy élő elméjében) című műalkotás cápateteme bomlásnak indult, s a helyreállítás költségei olyan magasra rúgtak, hogy egy hasonló kiadás aligha tenne jót a Tate pénzügyeinek” [317].

És ha már visszaértünk kiindulópontunkhoz, Hirst első cápájához: mint azt már említettük, a 2008-as kétnapos londoni Hirst-árverésen is felbukkant – és nem is akármilyen áron, 9.561.250 fontért (17,2 millió dollár) kelt el – egy újabb formaldehydben úszó ragadozótetem. Nos, ha még emlékszünk, 1991-ben Hirst 6000 fontot fizetett első cápájáért; azóta viszont nem csak az ő árai mentek fel: ezért a 2008-as cápáért a művész már 9000 fontot kellett leszurkoljon az 59 éves ausztrál cápavadásznak, Vic Hislopnak. „Egész életemben cápákra vadásztam, így nagy megtiszteltetés volt, hogy

Damien Hirst felhívott, és arra kért, hogy fogjak neki egyet – nyilatkozta az ausztrál férfi. – Láttam a képeket a cápáról, amelyet én szállítottam le, és hallottam, hogy milyen hihetetlenül magas összegért kelt el. Damien Hirst csak a nevét adta a cápához, de megemelem előtte a kalapom, hogy egy egyszerű cápátetemet ennyire értékessé tett” – dicsérte meg a maga módján Hirstöt az aukció sikere után a mű „alapanyagának” beszállítója [318]. (És anélkül, hogy bármiféle „áthallást” szeretnék sugallni, pusztán csak megjegyzem, hogy Gauguin, aki annak idején Tahitiből a már korábban említett Ambroise Vollardnak küldözgette Párizsba eladásra a képeit, az egyik szerződéskötésük után a „legrosszabbféle cápának” nevezte a műkereskedőt... [319])

Damien Hirst időközben elkészítette azt a művét is, amely legalább ugyanakkora, ha nem nagyobb port vert fel a világ képzőművészeti és műkereskedelmi életében, mint annak idején első cápája: a *For the Love of God* (Az Isten szerelméért) című alkotás egy gyémántokkal tökéletesen beborított emberi koponya. Pontosabban: egy 18. századi emberi koponya (szakértők szerint egy nagyjából 35 éves korában elhunyt férfié) alapján platinából készült tökéletes másolat, amelyet a művész – az eredeti, a műbe behelyezett fogak kivételével – a teljes felületén összesen 8601 darab gyémánttal borított be. Az egy éven keresztül a világ egyik legjelentősebb ékszerész-cége, a londoni Bentley & Skinner ékszerészeinek közreműködésével készült, s a művésznak több mint 20 millió dollárjába került alkotás 2007 júniusában a londoni White Cube Galleryben volt először nyilvánosan megtekinthető, majd a kiállítás végén bejelentették, hogy a művet 50 millió fontért (akkori napi árfolyamon 101,2 millió dollár) megvette egy befektetői csoport – amelynek nemcsak Hirst londoni galériása, Jay Jopling a tagja, de maga Hirst is, aki tehát így egy majdani magasabb áron történő eladásból közvetlenül is hasznot fog húzni. Az ár pedig, amely jelenleg a hetedik pozíciót jelenti a művésznak a világ valaha legdrágábban elkelt műveinek rangsorában, alighanem tényleg emelkedni fog, hiszen a csillogó koponya azóta a világ nagy galériáiban és múzeumaiban utazik körbe-körbe, hogy learassa mindazokat a csodálkozó, rajongó vagy éppen vágyakozó pillantásokat, amelyeknek mostani tulajdonosai majd kellő időben egy árverésen alighanem az egekbe fogják licitálni addigra alaposan „megalapozott” értékét. Ám mindazoknak, akiknek akkor majd esélyük sem lesz harcba szállni Hirst művéért, sem kell kimaradjanak az „üzletből”: ők a koponya képével díszített pólókat, esetleg limitált számú posztereket vehetnek róla. Akinek pedig esetleg már ezekből sem jut, az bármikor megveheti azokat a farmernadrágokat, amelyeket Hirst tervezett, és amelyeken Swarovsky-kristályokból van kivarrva a koponya képe. Egy-egy ilyen nadrághoz pedig már vacak 4000 dollárért hozzá lehet jutni...

Persze azt se felejtjük el: mindeközben azért mégiscsak ott volt 2008 szeptemberében, a piac – ideiglenes – összeomlása; s azt is láttuk: a műkereskedelem súlypontja

azóta erősen áthelyeződött Keletre. Ennek megfelelően 2009 októberében Hongkongban Hirst egyik pillangós képéért 17,22 millió hongkongi dollárt (400 millió forint) fizettek ki egy árverésen (ezt megelőzően a művész egy másik képe 2009 májusában már 13,37 millió hongkongi dollárért kelt el). Ezek után nyilván az sem meglepő, hogy Larry Gagosian New York-i galerista 2011 legelején Hirst legújabb művével nyitotta meg legújabb, hongkongi galériáját. Ez a mű pedig nem más, mint egy ugyancsak gyémántokkal kirakott koponya – csakhogy ezúttal nem egy felnőtté, hanem egy csecsemőé. Ezt az ugyanúgy platinából megmintázott, ezúttal természetesen (még) fogatlan koponyát 8128 gyémánt borítja, amelyek közül 1023 fehér, a többi 7105 viszont – a gyermekkoponyához illően stílszerűen – rózsaszínű. A *For Heaven's Sake* (Az ég szerelmére) című műalkotás ára: 100 millió dollár.

„Mikor beléptem a művészvilágba, tudatosan meg akartam változtatni. Nagyon idegesítő volt, (...) hogy a befektetők pénzt kereshetnek rajtad. A gyűjtők kivették a művészetet a művészek kezéből, mert előbb voltak ott. Adtak az alkotóknak egy kicsit a pénzből, később pedig, amikor továbbadták a műüket, a gyűjtők rengeteg pénzt kerestek a másodlagos piacon. Mindig azt mondtam, hogy ez rohadt rossz így. Én vagyok a művész, az elsődleges piac, a pénz pedig legyen az elsődleges piacon. Ahogy mondani szoktam, ez olyan, mintha bemennél a Pradába és vennél egy kabátot két fillérért, majd eladnád a szomszéd használatruha-üzletben kétszázért. Ez rohadtul rossz így! Minek ez a nagy kerülő? A művészet legyen drága elsőre is! Nem kellenek ezek az öregfiúk, hogy feltöltsék a pénzükket a másodlagos piacot. (...) Egyszer megkérdeztem egy kereskedőt, akivel akkoriban dolgoztam: »Miért nem adjuk sokkal drágábban ezt?« Azt válaszolta: »Hagyni kell a vásárlókat is, hogy keressenek rajta valamit.« Erre én: »Baszd meg!« Ha pénzkeresés miatt veszik meg, egyáltalán nem kéne a művészetre költeniük. Azért kéne megvenniük, hogy kitegyék a falra. Nem akarok azért eladni valamit az embereknek, hogy keressenek rajta!» – mondta mindezek után egy interjúban Damien Hirst... [320]

És hogy mi történt mindeközben bevezető történetünk másik főhősével, Charles Saatchival? Nos, köszöni, ő is jól van. Bár 2004-ben akkori galériájának raktárában (ami a korábbi kiállítóhelye volt) tűz pusztított, ami gyűjteményének jelentős részét megsemmisítette – szakértők szerint nagyjából 50 millió fontot veszített –, „ám a rossz nyelvek szerint az épen maradt művek értéknövekedése lényegesen csökkentette a kár mértékét” [321]. 2008-ban Chelsea-ben, egy György-korabeli klasszicista palotában 4500 négyzetméteren Saatchi megnyitotta legújabb londoni galériáját, ahol – a korszellemnek (és a piaci trendeknek) megfelelően egymás után rendezte kínai, közel-keleti és indiai művészek tárlatait. (Az YBA-tagok munkáitól azóta már egytől

egyig megszabadult; hol vannak már azok...? Vagy elfelejtődtek, vagy, mint például Hirst, már régen a saját lábukra álltak – éppen a Saatchi-féle galériásokkal „szemben”.) Ráadásul ezt a legújabb galériáját a kereskedő, aki azért a haszon mellett azt is mindig fontosnak tartotta, hogy a kortárs művészetet lehetőleg minél közelebb hozza a nagyközönséghez, ingyenesen látogathatóvá tette; igaz, ezt csak a Phillip de Pury aukciósház támogatásával tudta megtenni, amiért cserébe azt vállalta, hogy csakis rajtuk keresztül értékesíti a műtárgyait [322].

Ugyancsak a korszellemnek megfelelően Saatchi egy másik irányba is nyitott: 2006-ban indította el új honlapját (www.saatchi-gallery.co.uk), amelynek a hírek, események, programok, cikkek, galériák, múzeumok, blogok, fotók, videók, szavazások és az egyéb, ma már elhagyhatatlan szolgáltatások mellett a legnagyobb újtása, hogy bárki művész ingyen felteheti rá a munkáit, és mindenféle közvetítési díj, vagy egyéb galériás költség nélkül árusíthatja ott azokat. Nem véletlen, hogy ma már több mint százhúszezer (!) művész szerepel Saatchi honlapján (ugyan kinek van még ekkora „galériája” a világon?), és már az első évben nagyjából 130 millió dollár értékben folyt kereskedés a virtuális üzletben (amely, nyilván ez sem véletlen, ma már orosz és kínai nyelven is használható). A honlapra naponta átlagosan hetvenmillióan (!) kattintanak rá, amivel „2008 júliusában a Saatchi Online az előkelő 316. lett a világ ötvenezer leglátogatottabb weblapja közül, és az új galéria megnyitása óta állítólag a 227. helyre tornázta fel magát” [323].

És akkor befejezésül álljon itt a legújabb hír Charles Saatchiról: miután „az elmúlt három évtizedben nemcsak befolyásolta, hanem manipulálta is a brit művészeti szemléletet, közízlést és piacot” [324], a galerista-műgyűjtő bejelentette, hogy „London Chelsea negyedében lévő galériáját és vele együtt mintegy kétszáz darab, összesen 25 millió font (8,7 milliárd forint) értékű műtárgyat adományoz Nagy-Britanniának (...), hogy ezzel megteremtse egy új modern művészeti múzeum alapjait a brit fővárosban...” [325]

Hirst és Saatchi, Saatchi és Hirst; művész és galerista, műgyűjtő és művész. Műalkotások, árverések, áruk, pénzek. Nagyon nagy pénzek – egy olyan piacon, ahol szinte bármi megtörténhet; ráadásul úgy, hogy sokszor látszólag nincs is értelmes magyarázat a történésekre.

A fentiekben ennek a piacnak a – kívülállók számára bizony sokszor akár rejtélyesnek is tűnő – tényei között próbáltunk meg egy kicsit eligazodni. Hogy milyen sikerrel, azt az olvasóra ítéletére bízom...

X. Függelék

A Függelékben szereplő minden lista a 2011. április 1-jén érvényes állapotokat tükrözi, az azután történt változásokat már nem tartalmazza!

X.1. A világon 30 millió dollárnál magasabb áron elkelt műtárgyak

Elöljáróban ehhez a listához csak annyit: az természetesen nyilvánvaló, hogy bármilyen összehasonlításnak, rangsorba állításnak csakis akkor lehet értelme, ha azonos érték mérőt hasonlítunk azonos érték mérőhöz. Az, hogy valamilyen műtárgynak mondjuk fontban alacsonyabb a leütési ára, mint egy másiknak dollárban, nem jelent semmit, hiszen a font tudvalévőleg erősebb valuta a dollárnál (persze mikor éppen mennyivel; de erre is majd még visszatérek). Ezért ebben az összesített listában minden egyes nem dollárban történt leütést az aukció idején érvényes napi árfolyamon dollárra átszámított értékben is megadok (azért éppen így, merthogy a leütések legtöbbször már eleve úgyis ebben a pénznemben történik), és a dollárértékek alapján állítom sorba a tételeket. (Ugyanígy a forintra átszámított értéket is mindig az aktuális napi árfolyamon számolva adom meg – ahol tudom.)

Csak hogy persze így is akad még egy probléma: az tudniillik, hogy az amerikai valuta árfolyama (is) folyamatosan ingadozik a többi pénznemhez képest. Vagyis ha tegnap mondjuk iksz angol font ipszilon amerikai dollárt ért, egyáltalán nem biztos, hogy ma is éppen annyit ér (sőt, szinte biztos, hogy nem). Kérdés tehát, hogy mi van akkor, ha Peter Paul Rubens *Massacre of the Innocents* (Az aprószentek lemészárlása) című képe 2002 júliusában a Sotheby's londoni aukcióján 49.506.650 fontért kelt el, Monet *Le Bassin Aux Nymphéas* (Tavirózsák tava) című festménye pedig 2008 júniusban a Christie'snél ugyancsak Londonban 40.921.250 fontért? Nos, akkor az van, hogy miután a Rubens a 2002 júliusában érvényes napi dollár-font árfolyamon „csak” 75.930.440 dollárt ért (ugyancsak akkori árfolyamon 19,354 milliárd forintot), a Monet meg a 2008-as árfolyamon 80.559.560 dollárt (12,283 milliárd forintot), tehát az összesített dollár-listában a Monet, font ide, forint oda, bizony előrébb áll, mint a Rubens. Az összes ilyen lista ezért is adja meg mindig szigorúan az eladások mindenkori dátumát, legalább évre-hónapra. Merthogy arról már ne is beszéljünk, hogy persze magának a dollárnak a mindenkori „értéke” is folyamatosan változik az inflációval, tehát egy tíz évvel ezelőtti egymillió dollár sem azonos mai egymillió dollárral; ezért is van az, hogy az azonos áron leütött tárgyak közül a listá(k)ban mindig a korábban leütött tétel szerepel előrébb, hiszen akkor ugyanaz az ár még minden bizonnyal „többet ért”. A lista sorszámai csak az aukción elkelt tételekre vonatkoznak, a nyilvános magánüzleteket sorszám nélkül soroltam be. A sorszámozást is csak az első harmincöt tételig folytatom, mert azt követően már elképzelhető, hogy a lista további részében egy-egy eladás esetleg – minden igyekezetem ellenére is – elkerülte a figyelmemet.

- Jackson Pollock: No. 5. 1948 (1948) – 2006 november, New York, magánüzlet – 140 millió dollár (29,1 milliárd forint; David Martinez vette meg David Geffentől, Tobias Meyer, a Sotheby's kortárs művészeti szekciójának vezetője közvetítésével)
- Willem de Kooning: Woman III. (Nő III., 1952-53) – 2006 november, New York, magánüzlet – 137,5 millió dollár (Steven Cohen vette meg David Geffentől, Larry Gagosian New York-i galerista közvetítésével)
- Gustav Klimt: Adele Bloch-Bauer I. (1907) – 2006 június, New York, magánüzlet – 135 millió dollár (29,5 milliárd forint; Ronald S. Lauder vette meg Maria Altmanntól egy meghívásos, zártkörű licit során, amelyet a Christie's szakértőinek bevonásával tartottak)
- 1. Pablo Picasso: Nu au plateau sculpteur (Akt, zöld levelek és szoborportré, 1932) – 2010 május, Christie's, New York – 106.482.500 dollár (22,7 milliárd forint; 70-80 millió dollárra becsülték)
- 2. Alberto Giacometti: L'Homme qui marche I. (Sétáló ember I., 1961) – 2010 február, Sotheby's, London – 65.001.250 font (104,327 millió dollár; 20,375 milliárd forint; 12-18 millió fontra becsülték)
- 3. Pablo Picasso: Garçon á la Pipe (Fiú pipával, 1905) – 2004 május, Sotheby's, New York – 104.168.000 dollár (21,5 milliárd forint; 1950-ben John Hay Whitney 30.000 dollárért vásárolta meg)
- Damien Hirst: For the Love of God (Az Isten szerelméért, 2007) – 2007 augusztus, London, magánüzlet – 50 millió font (101,2 millió dollár)
- Andy Warhol: Eight Elvis (Nyolc Elvis, 1963) – 2008 október, magánüzlet – 100 millió dollár (21,3 milliárd forint; ismeretlen vásárló vette meg Annibale Berlingieri olasz műgyűjtőtől Philippe Ségalot francia műkereskedő közvetítésével)
- 4. Pablo Picasso: Dora Maar au Chat (Dora Maar macskával; 1941) – 2006 május, Sotheby's, New York – 95.216.000 millió dollár (19,6 milliárd forint)
- 5. Gustav Klimt: Adele Bloch-Bauer II. (1912) – 2006 november, Christie's, New York – 87.936.000 dollár
- 6. Francis Bacon: Triptych (Hármasoltár, 1976) – 2008 május, Sotheby's, New York – 86.281.000 dollár (13,88 milliárd forint)
- 7. Kínai váza (Csing dinasztia, 1740 körül) – 2010 november, Bainbridges, London – 53,1 millió font (85 millió dollár; 17,29 milliárd forint; 800.000-1,2 millió fontra becsülték)
- 8. Vincent Van Gogh: Portrait du Dr. Gachet (Gachet doktor arcképe, 1890) – 1990 május, Christie's, New York – 82.500.000 dollár (20,872 milliárd forint)

9. Claude Monet: Le Bassin Aux Nymphéas (Tavirózsák tava, 1919) – 2008 június, Christie's, London – 40.921.250 font (80.559.560 dollár; 12,283 milliárd forint; 18-24 millió fontra becsülték)
– Jasper Johns: False Start (Hamis kezdet, 1959) – 2006 október, New York – 80 millió dollár (Kenneth Griffin vette meg David Geffentől Richard Grey New York-i galerista közvetítésével)
10. Andy Warhol: Turquoise Marilyn (Türkiz Marilyn, 1964) – 2007 május, New York, magánüzlet – 80 millió dollár (Steven Cohen vette meg Larry Gagosian közvetítésével)
11. Auguste Renoir: Bal au Moulin de la Galette (Bál a Moulin de la Galette-ben; 1876) – 1990 május, Sotheby's, New York – 78,1 millió dollár
12. Peter Paul Rubens: Massacre of the Innocents (Az aprószentek lemészárlása; 1610) – 2002 július, Sotheby's, London – 49.506.650 font (75.930.440 dollár; 19,354 milliárd forint)
13. Mark Rothko: White Center (Yellow, Pink and Lavender on Rose) Fehér középpont (sárga, rózsaszín és levendula vörösön, 1950) – 2007 május, Sotheby's, New York – 72.840.000 dollár (13,5 milliárd forint; 29-40 millió dollárra becsülték)
14. Andy Warhol: Green Car Crash I. (Zöld autókarambol I., 1963) – 2007 május, Christie's, New York – 71.720.000 dollár (13,1 milliárd forint)
15. Vincent Van Gogh: Portrait de l'artiste sans barbe (A művész arcképe szakáll nélkül, 1889) – 1998 november, Christie's, New York – 71.502.500 millió dollár (20 millió dollárra becsülték)
16. Tiziano: Diana e Actaeon (Diána és Actaeon, 1556-59) – 2009 február, London, magánüzlet – 50 millió font (70,6 millió dollár; Sutherland hercegétől vette meg közösen a National Galleries of Scotland és a National Gallery London)
17. Amadeo Modigliani: Nu assis sur un divan (Díványon ülő akt, 1917) – 2010 november, Sotheby's, New York – 68.962.500 dollár (1999-ben a Sotheby'snél 16,8 millió dollárért ütötték le)
18. Thomas Eakins: The Gross Clinic (Durva orvosi bemutató, 1875) – 2007 április, magánüzlet – 68 millió dollár (a Thomas Jefferson Egyetemtől vette meg a Philadelphia Museum of Art)
19. Kínai kézírásos tekerecs (15 méter hosszú, Szong-dinasztia, 11. század) – 2010 június, Poly International Auction Co., Peking – 436,8 millió jüan (65,8 millió dollár, 13,7 milliárd forint)

- Willem de Kooning: Police Gazette (Rendőrség, 1955) – 2006 ősz – 63,5 millió dollár (Steven Cohen vette meg David Geffentől Richard Gray New York-i galerista közvetítésével; 1973-ban Ernst Beyeler 180.000 dollárért adta el)
- 20. Andy Warhol: Men in Her Life (Férfi az ő életében, 1962) – 2010 november, Phillips de Pury, New York – 63.362.500 dollár (12,45 milliárd forint; 40-50 millió dollárra becsülték)
- 21. Paul Cézanne: Rideau, cruche et compotier (Csendélet függönnyel, korsóval és gyümölcsöstállal, 1893-94) – 1999 május, Sotheby's, New York – 60.502.500 millió dollár
- 22. Kazimir Malevics: Szuprematista kompozíció (1916) – 2008 november, Sotheby's, New York – 60.002.500 dollár (11,8 milliárd forint)
- 23. Vincent Van Gogh: Portrait de Joseph Roulin (Joseph Roulin portréja, 1889) – 1989 augusztus, Zürich, magánüzlet – 58 millió dollár (a New York-i Múzeum of Modern Art vette meg egy svájci magángyűjteményből Thomas Ammann zürichi műkereskedő közvetítésével)
- 24. Nöstényoroszlán (mezopotámiai szobor, Kr. e. 3000, 8,3 cm) – 2007 december, Sotheby's – 57,161 millió dollár (9,87 milliárd forint)
 - Vincent van Gogh: Champ de blé avec cypres (Búzamező ciprusokkal, 1889) – 1993, New York, magánüzlet – 57 millió dollár (Walter H. Annenberg vette meg Steven Mazoh műkereskedő közvetítésével)
- 25. Pablo Picasso: Femme aux bras croisés (Nő, karba tett kézzel; 1902) – 2000 november, Christie's, New York – 55,006 millió dollár (13,5 milliárd forint; 20-25 millió dollárra becsülték)
- 26. Vincent Van Gogh: Íriszek (1889) – 1987 november, Sotheby's, New York – 53,9 millió dollár (a vevőnek, Alan Bond ausztrál vállalkozónak a kép vételárának több mint a felét – 27 millió dollárt – az aukciósház kölcsönözte, de mert nem tudott törleszteni, kénytelen volt sokkal olcsóbban eladni a képet a kaliforniai Getty Múzeumnak; a képet 1947-ben 84.000 dollárért vette meg egy amerikai család)
- 27. Francis Bacon: Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X. (Tanulmány X. Ince pápáról, 1962) – 2007 május, Sotheby's, New York – 52.680.000 dollár (10 milliárd forint)
- 28. Amadeo Modigliani: Tête (Fej, szobor, 1910-12) – 2010 június, Christie's, Párizs – 43.185.000 euró (52,6 millió dollár; 4-6 millió euróra becsülték)
- 29. Pablo Picasso: Le Noces de Pierrette (Pierrette lakodalma, 1905) – 1989 november, Binoche et Godeau, Párizs – 315 millió francia frank (51,67 millió dollár)

30. Pablo Picasso: Portrait bleu de Angel Fernández de Soto (Az abszintívó – Angel Fernández de Soto portréja, 1903) – 2010 június, Christie's, London – 34.761.250 font (51.203.321 dollár; 1995 májusában a Sotheby's New York-i árverésén 29.152.500 dollárért ütötték le)
31. Francis Bacon: Triptych (Triptichon, 1974-77) – 2008 február, Christie's, London – 26,3 millió font (51,16 millió dollár; 9,3 milliárd forint)
32. Mark Rothko: Nr. 15. (1952) – 2008 május, Christie's, New York – 50.440.000 dollár
33. Pablo Picasso: Femme assise dans un jardin (Ülő nő a kertben, 1938; Dora Maar portréja) – 1999 november, Sotheby's, New York – 49.502.500 dollár
34. Henri Matisse: Nu de dos IV. (Hátakt IV., 1908-31; bronzrelief) – 2010 november, Christie's, New York – 48.802.500 dollár (25-35 millióra becsülték)
35. Pablo Picasso: Le reve (Az álom, 1932; Marie-Thérèse Walter portréja) – 1997 november, New York – 48.402.000 dollár (13 milliárd forint; 30 millió dollárra becsülték; 1941-ben Victor és Sally Ganz 7000 dollárért vették meg)
 - Raffaello: Egy múzsa feje (1508) – 2009 december, Christie's, London – 29.161.250 font (47.941.095 dollár; 8,82 milliárd forint)
 - Pablo Picasso: Én, Picasso (Yo, Picasso; 1901) – 1989 május; Sotheby's – 47.850.000 dollár (1981-ben Wendell Cherry 5,3 millió dollárért vette meg)
 - Vincent Van Gogh: Portrait de jeune paysanne assise devant un champ de blé (Parasztasszony szalmakalappal, 1890) – 1997, New York, magánüzlet – 47,5 millió dollár (Stephen Wynn vette meg az Acquavella Gallery közvetítésével)
 - Henri Matisse: Les coucous, tapis bleu et rose (Kankalinok kék és rózsaszín terítőn, 1911) – 2009 február, Christie's, Párizs – 35.905.000 euró (46.286.022 dollár; 10,677 milliárd forint; 12-18 millió euróra becsülték)
 - Francis Bacon: Second version of study for Bullfight No. 1. (Második tanulmány a bikaviadal I. című képhez, 1969) – 2007 november, Sotheby's, New York – 45.961.000 dollár (7,9 milliárd forint)
 - 24,78 karátos rózsaszín gyémánt (platina gyűrűben) – 2010 november, Sotheby's, Genf – 45.442.500 svájci frank (45,82 millió dollár; 8,4 milliárd forint; 27-38 millió frankra becsülték)
 - Pablo Picasso: Nu au fauteuil noir (Akt fekete fotelben, 1932) – 1999 november, Christie's, New York – 45.102.500 dollár
 - William Turner: Modern Rome – Campo Vaccino (1839) – 2010 július, Sotheby's, London – 29.721.250 font (44,9 millió dollár; 9,95 milliárd forint)

- Andy Warhol: 200 One Dollar Bills (Kétszáz egydolláros bankjegy, szitanyomat, 1962) – 2009 november, Sotheby's, New York – 43.762.500 dollár (7,9 milliárd forint; 8-12 millió dollárra becsülték; 1986-ban 385.000 dollárért ütötték le)
- Gustav Klimt: Kirche in Cassone – Landschaft mit Zypressen (Templom Cassonében – Tájkép ciprusokkal, 1913) – 2010 február, Sotheby's, London – 26.921.250 font (43,208 millió dollár; 8,4 milliárd forint; 12-18 millió fontra becsülték)
- Francis Bacon: Self Portrait (Önarckép, 1978) – 2007 június, Sotheby's, London – 21.580.000 font (42.838.458 dollár; 8-12 millió fontra becsülték)
- Roy Lichtenstein: Ohhh... Alright (Ohhh... Minden rendben, 1964) – 2010 november, Christie's, New York – 42.642.500 dollár (8,6 milliárd forint)
- Claude Monet: Le Pont du chemin de fer a Argenteuil (A vasúti híd Argenteuilnél, 1873) – 2008 május, Christie's, New York – 41.480.000 dollár (6,74 milliárd forint; 1988-ban 12,6 millió dollárért vették meg)
- Pablo Picasso: La Lecture (Olvasó, 1932; Marie-Thérèse Walter portréja) – 2011 február, Sotheby's, London – 25.241.250 font (40,71 millió dollár; 8,063 milliárd forint; 12-18 millió fontra becsülték; 1989-ben New Yorkban 5,8 millió dollárért ütötték le)
- Pablo Picasso: Au lapin agile (A fürge nyúlhoz, 1904) – 1989 november, Sotheby's, New York – 40,7 millió dollár
- Vincent Van Gogh: L'Arlésienne: Madame Ginoux (Az arles-i nő: Madame Ginoux, 1890) – 2006 május, Christie's, New York – 40.336.000 dollár (8,3 milliárd forint)
- Gustav Klimt: Birkenwald (Nyírfaerdő, 1903) – 2006 november, Christie's, New York – 40.336.000 millió dollár (20-30 millió dollárra becsülték)
- Paul Gauguin: L'homme á la hache (Fejszés ember, 1891) – 2006 november, Christie's, New York – 40.336.000 dollár
- Piet Mondrian: Victory boogie-woogie (1944) – 1998, magánüzlet – 40 millió dollár (a Dutch National Art Foundation Fund vette meg)
- Vaszilij Kandinszkij: Composition V. (1911) – 1998, magánüzlet – 40 millió dollár
- Vincent Van Gogh: Les Tournesols (Váza napraforgókkal; 1889) – 1987 március, Christie's, London – 24.750.000 font (39.921.750 dollár; 9,12 milliárd forint)
- Fernand Léger: Etude pour La Femme en Bleu (Tanulmány egy kék ruhás nőről, 1912-13) – 2008 május, Sotheby's, New York – 39.241.000 dollár (6,4 milliárd forint; 35-45 millió dollárra becsülték)

- Paul Gauguin: Maternité II. (Anyaság II., 1899) – 2004, Sotheby's, New York – 39,2 millió dollár
- Paul Gauguin: Te Poi poi (A reggel, 1892) – 2007 november, Sotheby's, New York – 39.241.000 dollár (6,5 milliárd forint)
- Paul Cézanne: La Montagne Sainte-Victoire (A Sainte-Victoire-hegy, 1888-90) – 2001 május, Phillips, New York – 38.502.500 dollár
- Edvard Munch: Vampire (Vámpír, 1893-94) – 2008 november, Sotheby's, New York – 38.162.500 dollár
- Pablo Picasso: Acrobate et jeune Arlequin (Akrobata és fiatal Harlekin) – 1988 november, Christie's London – 20.900.000 font (38.138.700 dollár)
- Ernst Ludwig Kirchner: Berliner Strassenszene (Berlini utcajelenet, 1913) – 2006 november, Christie's, New York – 38.096.000 dollár (18-24 millió dollárra becsülték)
- Constantin Brancusi: Portrait de Mme L.R. (Madame L. R. portréja, 1914-17 körül) – 2009 február, Christie's, Párizs – 29.185.000 euró (37.623.104 dollár; 15-20 millió euróra becsülték)
- Raffaello: Lorenzo de Medici portréja (1518) – 2007 július, Christie's, London – 18,5 millió font (37.294.150 dollár; 6,75 milliárd forint; 10-15 millió fontra becsülték)
- Edgar Degas: Pihenő táncosnő – 2008 november, Sotheby's, New York – 37.042.500 dollár
- Paul Cézanne: Csendélet virágokkal és kancsóval – 2006 november, Sotheby's, New York – 36.976.000 dollár (7,5 milliárd forint)
- Francis Bacon: Three Studies for a Portrait of Lucian Freud (Tanulmány Lucian Freud portréjához, 1964) – 2011 február, Sotheby's, London – 23.001.250 font (36.974.500 dollár; 7,4 milliárd forint; 7-9 millió fontra becsülték)
- Claude Monet: Nymphéas (Vízililiomok, 1904) – 2007 június, Sotheby's, London – 18,48 millió font (36.724.350 dollár; 6,85 milliárd forint)
- Badminton Cabinet – 2004 december, Christie's London – 19.045.250 font (36,5 millió dollár; 1990 júliusában a Christie's nál Londonban 8,58 millió fontért ütötték le)
- Sir Lawrence Alma-Tadema: The Finding of Moses (Mózes megtalálása, 1904) – 2010 november, Sotheby's, New York – 35.922.500 dollár (3-5 millió dollárra becsülték; 1995-ben 2,8 millió dollárért ütötték le)
- William Turner: Giudecca, La Donna della Salute e San Giorgio (A Giudecca, a Donna della Salute templom és a San Giorgio, 1841) – 2006 április, Christie's, New York – 35,856 millió dollár (7,1 milliárd forint)

- Claude Monet: Pont Waterloo (A Waterloo híd, 1903) – 2007 június, Christie's, London – 17.940.000 font (35,539.140 dollár; 6-8 millió fontra becsülték)
- Andy Warhol: Coca Cola 4. (Large Coca Cola; fekete-fehér, 1962) – 2010 november, Sotheby's, New York – 35.362.500 dollár (20-25 millió dollárra becsülték)
- Georges Seurat: Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte (Vasárnap délután Grande Jatte szigetén, 1884) – 1999 május, Sotheby's – 35.202.500 dollár
- Pontormo: L'alabardiere (Egy alabárdos portréja, 1529-30) – 1989 május, Christie's, New York – 35,2 millió dollár
- Paul Gauguin: Famille Tahitienne (Tahiti család, 1902) – 1996, London, magánüzlet – 35 millió dollár
- Paul Cézanne: Nature morte avec pot de gingembre, sucrier et pommes (Csendélet kancsóval, cukortartóval és almákkal, 1888-1890) – 1996, London, magánüzlet – 35 millió dollár (a londoni Artemis Fine Art közvetítésével)
- Pablo Picasso: Le Repos (Pihenő, 1932) – 2006 május, Christie's, New York – 34.736.000 dollár (15-20 millió dollárra becsülték)
- Francis Bacon: Studies for Self-Portrait (Három tanulmány az első önarcképhez, 1975) – 2008 június, Christie's, London – 15.400.000 font (34.457.475 dollár; 5,158 milliárd forint)
- Mark Rothko: Cím nélkül (Vörös-kék-narancssárga) – 2007 november, Christie's, New York – 34.201.000 dollár
- Henri Matisse: Odaliszk, kék harmónia (1937) – 2007 november, Christie's, New York – 33,641 millió dollár (5,8 milliárd forint)
- Lucian Freud: Benefits supervisor sleeping (Alvó szociális munkás, 1995) – 2008 május, Christie's – 33.641.000 dollár (5,44 milliárd forint)
- Rembrandt: A Portrait of a man, half-length, with his arms akimbo (Csípőre tett kezű férfi portréja, 1658) – 2009 december, Christie's, London – 20.201.250 font (33.210.855 dollár; 6,1 milliárd forint; 18-25 millió fontra becsülték; 1930-ban egy árverésen 18.500 fontért ütötték le)
- Edouard Manet: Autoportrait a la palette (Önarckép palettával, 1878-79) – 2010 június, Sotheby's, London – 22.441.250 font (33.087.379 dollár; 7,6 milliárd forint)
- Francis Bacon: Self Portrait (Önarckép, 1969) – 2007 november, Sotheby's, New York – 33.081.000 dollár
- Gustav Klimt: Apfelbaum (Almafa, 1911-12) – 2006 november, Christie's, New York – 33.056.000 dollár (15-25 millió dollárra becsülték)

- Cloude Monet: Bassin aux nymphéas et sentier au bord de l'eau (Tavirózsák tava és ösvény a vízparton, 1900) – 1998 június, Sotheby's, London – 19.800.000 font (33 millió dollár)
- Giovanni Antonio Canal (Canaletto): Vista de Canal Grande da Palazzo Balbi a Rialto (Velence, a Canal Grande a Palazzo Balbitól a Rialto híd felé, 1724) – 2005 július, Sotheby's, London – 32.568.600 dollár (11 millió dollárra becsülték)
- Andy Warhol: Self Portrait (Önarckép, 1986) – 2010 május, Sotheby's, New York – 32.562.500 dollár (10-15 millió dollárra becsülték)
- Kínai váza (Csing-dinasztia kora) – 2010 október, Sotheby's, Hongkong – 252,6 millió hongkongi dollár (32,4 millió dollár; 6,6 milliárd forint)
- Pablo Picasso: Les femmes d'Alger, version „0” (Az algeri nők, „0” verzió, 1955) – 1997, Christie's, New York – 31.902.500 dollár
- Gustav Klimt: Häuser in Unterach am Attersee (Házak Unterachban az Attersee partján, 1916) – 2006 november, Christie's, New York – 31.376.000 dollár (18-25 millió dollárra becsülték)
- Amadeo Modigliani: Jeanne Hébuterne devant une porte (Jeanne Hébuterne egy ajtó előtt, 1919) – 2004 november, New York – 31.370.000 dollárt (6,4 milliárd forint)
- Rembrandt: Portrait of a Lady, aged 62 (Egy 62 éves hölgy arcképe) – 2000 december, Christie's, London – 19.803.750 font (31,2 millió dollár)
- Amadeo Modigliani: Le fils de concierge (A házmester fia, 1918) – 2006 november, Sotheby's, New York – 31.096.000 dollár (6,340 milliárd forint; 18 millió dollárra becsülték)
- Edvard Munch: Pikene på broen (Lányok a hídon, 1902) – 2008 május, Sotheby's, New York – 30.841.000 millió dollár (5 milliárd forint)
- Leonardo da Vinci: Hammer Kódex (Codex Leicester, 72 oldalas kézirat rajzokkal) – 1994 november, Christie's, New York – 30.802.500 dollár (6,156 milliárd forint)
- Amadeo Modigliani: Jeanne Hébuterne au chapeau (Jeanne Hébuterne kalapban, 1919) – 2006 június, Sotheby's, London – 16.260.000 font (30.296.296 dollár)
- Johannes Vermeer: Virginálon játszó fiatal nő – 2004 július, Sotheby's, London – 16.245.600 font (30.006.650 dollár)
- Winslow Homer: Lost on the Grand Banks (1885) – 1998, magánüzlet – 30 millió dollár (Bill Gates vette meg)

X.2. A magyarországi árveréseken 30 millió forintnál drágábban elkelt műtárgyak

1. Csontváry Kosztka Tivadar: A szerelmesek találkozása (1902 körül) – 2006 december, Kieselbach Galéria – 230 millió forint
2. Munkácsy Mihály: Poros út I. (védett) – 2003 december, Mű-Terem Galéria – 220 millió forint
3. Csontváry Kosztka Tivadar: Hídon átvonuló társaság (védett) – 2006 május, Mű- Terem Galéria – 180 millió forint
4. Munkácsy Mihály: Az alvó nagyapó (1887) – 2007 december, Virág Judit Galéria – 180 millió forint (2007-től a korábbi Mű-Terem Galéria működik Virág Judit Galéria néven)
5. Bortnyik Sándor: Lámpagyújtó (1921) – 2008 október, Kieselbach Galéria – 170 millió forint
6. Munkácsy Mihály: A baba látogatói (1879, védett) – 2003 április, Mű-Terem Galéria – 160 millió forint
7. Tiziano Vecellio: Mária gyermekével és egy Szent Pál képében megjelenő donátorral (1550-60, védett) – 2005 május, Nagyházi Galéria – 140 millió forint
8. Gulácsy Lajos : A púpos vénkisasszony régi emlékeit meséli Herbertnek (1911-12, védett) – 2007 május, Virág Judit Galéria – 120 millió forint
9. Gulácsy Lajos : Karosszékből ülő lány (1910) – 2008 december, Kieselbach Galéria – 120 millió forint
10. Gulácsy Lajos : A bolond és a katona (1909-1911) – 2008 december, Virág Judit Galéria – 110 millió forint
11. Gulácsy Lajos : Régi instrumentumon játszó hölgy (védett) – 2002 december, Mű- Terem Galéria – 95 millió forint
12. Gulácsy Lajos : A mulatt férfi és a szoborfehér asszony (1912 körül) – 2009 május, Virág Judit Galéria – 95 millió forint
13. Csontváry Kosztka Tivadar: Teniszező társaság (1900 körül) – 2005 december, Nagyházi Galéria – 90 millió forint
14. Szinyei Merse Pál: Őszi színek (1904) – 2006 május, Kieselbach Galéria – 90 millió forint
15. Munkácsy Mihály: Teát öntő nő (1879) – 2007 december, Virág Judit Galéria – 90 millió forint
16. Aba-Novák Vilmos: Nagy vurstli (1930) – 2009 december, Virág Judit Galéria – 85 millió forint

17. Gulácsy Lajos : Nakonxipánban hull a hó (1910 körül; védett) – 2002 december, Kieselbach Galéria – 80 millió forint
18. Ferenczy Károly: Nyári est (1904) – 2005 október, Mű-Terem Galéria – 80 millió forint
19. Munkácsy Mihály: Két család (1877, védett) – 2004 április, Mű-Terem Galéria – 75 millió forint
20. Bortnyik Sándor: Gépvog (1928) – 2008 december, Virág Judit Galéria – 75 millió forint (2007 decemberében Amszterdamban a Christie'snél 168.000 euróért ütötték le; 50-70.000 euró volt a becsértéke)
21. Szinyei Merse Pál: Parkban (1910) – 1998 december, Kieselbach Galéria – 70 millió forint
22. Munkácsy Mihály: Társalgás (1888-89) – 2006 május, Kieselbach Galéria – 70 millió forint
23. Gulácsy Lajos : Nő kék kancsóval (1909) – 2008 október, Virág Judit Galéria – 65 millió forint
24. Vaszary János : Dinnyés csendélet (1938) – 2001 december, Mű-Terem Galéria – 60 millió forint
25. Munkácsy Mihály: Dülő szénásszekér (1868; védett) – 2003 október, Mű-Terem Galéria – 60 millió forint
26. Rippl-Rónai József: Sárga zongoraszoba II. (1909) – 2003 április, Kieselbach Galéria – 58 millió forint (Tulajdonos: Audrey Jones Beck; a kép ma a houstoni Museum of Fine Arts Beck-kollekciójában látható)
27. Rippl-Rónai József: Menetelő francia katonák (1914) – 2005 május, Mű-Terem Galéria – 55 millió forint
28. Nemes-Lampérth József: Utca a Gellért-hegy oldalában (1916) – 2006 május, Mű-Terem Galéria – 55 millió forint
29. Iványi Grünwald Béla: Akt papagájjal (1919 k.) – 2008 május, Kieselbach Galéria – 55 millió forint
30. Czigány Dezső: Csendélet gyümölcsökkel (1915) – 2007 december, Belvedere Szalon – 52 millió forint
31. Szőnyi István: Zebegényi Dunakanyar, viadukttal – 2003 május, Kieselbach Galéria – 50 millió forint
32. Kmetty János: Csendélet fehér kancsóval és gyümölcsökkel (1915 körül) – 2007 május, Kieselbach Galéria – 50 millió forint
33. Rippl-Rónai József: Csukly Károlyné arcképe (1914) – 2007 október, Virág Judit Galéria – 50 millió forint

34. Gulácsy Lajos : Lány virágzó vadrózsabokkal (1910-1911 körül) – 2007 december, Virág Judit Galéria – 50 millió forint
35. Moholy-Nagy László: Cím nélkül – 2008 április, Belvedere Szalon – 50 millió forint
36. Vaszary János : Kertben ülő nők (1920-as évek vége) – 2008 május, Kieselbach Galéria – 50 millió forint
37. Szinyei Merse Pál: Patak (1883/1894) – 2008 október, Virág Judit Galéria – 50 millió forint
38. Munkácsy Mihály: Tájkép ladikkal – 2008 november, Belvedere Szalon – 50 millió forint
39. Ferenczy Károly: A tékozló fiú (1908) – 2008 december, Virág Judit Galéria – 50 millió forint
40. Szinyei Merse Pál: Rokokó (1882/1894) – 2010 március, Belvedere Szalon – 50 millió forint
41. Nemes-Lampérth József: Csendélet cserepes növényekkel és tányérral (1916) – 2003 április, Mű-Terem Galéria – 48 millió forint
42. Czóbel Béla: Csendélet (1908) – 2008 október, Virág Judit Galéria – 48 millió forint
43. Rippl-Rónai József: Az Arno partján (1904) – 2002 április, Mű-Terem Galéria – 46 millió forint
44. Bernardo Bellotto (Canaletto): Velencei részlet (védett) – 2003 április, Kieselbach Galéria – 46 millió forint (1999 márciusában a Polgár Galéria árverésén 40 millió forintért ütötték le)
45. Czóbel Béla: Párizsi utca (1905) – 2003 május, Mű-Terem Galéria – 46 millió forint
46. Rippl-Rónai József: Lazarine, a művész felesége (védett) – 1999 december, Polgár Galéria – 44 millió forint
47. Munkácsy Mihály: Virágcsendélet (1885; védett) – 2001 április, Mű-Terem Galéria – 44 millió forint
48. Munkácsy Mihály: Fasor (1873) – 2002 április, Mű-Terem Galéria – 44 millió forint
49. Rippl-Rónai József: Anella és Lazarine a virágok között (1912) – 2004 december, Mű-Terem Galéria – 44 millió forint
50. Tihanyi Lajos: Csendélet kék üvegpalackkal (1909 körül) – 2007 december, Kieselbach Galéria – 44 millió forint
51. Vaszary János: Nő enteriőrben (1909) – 2008 május, BÁV – 44 millió forint
52. Tihanyi Lajos: Önarckép (1920) – 2008 október, Virág Judit Galéria – 44 millió forint

53. Orbán Dezső: Kannás csendélet (1910) – 2000 december, Kieselbach Galéria – 42 millió forint
54. Tihanyi Lajos: Bölöni György arcképe (1912; védett) – 2002 szeptember, Mű-Terem Galéria – 42 millió forint
55. Rippl-Rónai József: Piknik a Róma-villa kertjében (1914-15) – 2002 december, Kieselbach Galéria – 42 millió forint
56. Paál László: Barbizoni táj (1872) – 2005 május, Kieselbach Galéria – 42 millió forint
57. Paál László: Hajnal az erdőben (1875 körül) – 2005 december, Mű-Terem Galéria – 42 millió forint
58. Moholy-Nagy László: Önarckép (1919) – 2006 október, Kieselbach Galéria – 41 millió forint
59. Vaszary János : Parkban – 2002 december, Kieselbach Galéria – 40 millió forint
60. Bernáth Aurél: Halászkikötő sirályokkal (1931) – 2007 december, Kieselbach Galéria – 40 millió forint
61. Perlrott Csaba Vilmos: Csendélet barackokkal és almával (1914) – 2007 december, Kieselbach Galéria – 40 millió forint
62. Rippl-Rónai József: Anella virágot tart (1912) – 2007 december, Virág Judit Galéria – 40 millió forint
63. Dénes Valéria: Párizsi részlet (1910-11 körül) – 2008 május, Kieselbach Galéria – 40 millió forint
64. Vaszary János: Déli pihenő (1905) – 2008 december, Kieselbach Galéria – 40 millió forint (2008 májusában a Sotheby'snél 94.000 fontért ütötték le)
65. 1867-es 3 krajcáros piros tévnyomatos Kőbánya bélyeg levélen – 1997 december, Hungarofila – 38 millió forint
66. Paál László: Faluvége (1871; védett) – 2003 április, Kieselbach Galéria – 38 millió forint
67. Patkó Károly: Ádám és Éva (1920) – 2004 április, Mű-Terem Galéria – 38 millió forint (2001 novemberében a Blitz Galéria árverésén 17 millió forintért ütötték le)
68. Bortnyik Sándor: Strand-dáma – 2006 május, Mű-Terem Galéria – 38 millió forint
69. Szinyei Merse Pál: Sárguló lombok – 2006 december, Nagyházi Galéria – 38 millió forint
70. Ziffer Sándor: A nagybányai Zazar part a régi híddal (1908) – 2006 december, Kieselbach Galéria – 38 millió forint
71. Aba-Novák Vilmos; Olasz kikötő vitorlásokkal (1930) – 2008 május, Kieselbach Galéria – 38 millió forint

72. Czигány Dezső: Csendélet almákkal, narancsokkal (1920-as évek) – 2008 október, Kieselbach Galéria – 38 millió forint
73. Szinyei Merse Pál: Táj patakkal (1883) – 2008 október, Kieselbach Galéria – 38 millió forint
74. Nemes-Lampérth József: Híd a Szajján (1920) – 2009 december, Abigail Galéria – 38 millió forint
75. Paál László: Naplemente / Táj viharfelhős égbolttal (1871 körül) – 2010 december, Belvedere Szalon – 38 millió forint
76. Galimberti Sándor: Almák (1911 körül) – 2004 december, Mű-Terem Galéria – 37 millió forint
77. Márffy Ödön: Nyergesi lány (1906 körül) – 2002 április, Kieselbach Galéria – 36 millió forint
78. Kondor Béla: A mű-tücsök felbocsátása (1958; védett) – 2002 szeptember, Mű-Terem Galéria – 36 millió forint
79. Tihanyi Lajos: Kompozíciós vázlat (1911-12) – 2003 december, Mű-Terem Galéria – 36 millió forint
80. Kondor Béla: Építők (1968) – 2005 május, Kieselbach Galéria – 36 millió forint
81. Aba-Novák Vilmos: Vurstli (1930) – 2005 október, Kieselbach Galéria – 36 millió forint
82. Vaszary János: Fürdőzők a szabadban (1909) – 2006 október, Kieselbach Galéria – 36 millió forint
83. Vaszary János: Kislány színpompás réten (1937 körül) – 2006 december, Mű-Terem Galéria – 36 millió forint
84. Perlrott Csaba Vilmos: A kecskeméti művésztelep parkjában (1911 körül) – 2007 május, Virág Judit Galéria – 36 millió forint
85. Moholy-Nagy László: Földek – 2008 május, Erdész Galéria – 36 millió forint
86. Vaszary János: Intérieur (1906) – 2008 május, Virág Judit Galéria – 36 millió forint
87. Moholy-Nagy László Konstruksió (1945) – 2008 november, Belvedere Szalon – 36 millió forint
88. Berény Róbert: Csendélet kancsóval és gyümölcsökkel (1910) – 2008 december, Kieselbach Galéria – 36 millió forint (1984-ben a BÁV-nál 26.000 forintért ütötték le)
89. Munkácsy Mihály: Pihenő hölgy (1880-as évek második fele) – 2003 október, Kieselbach Galéria – 35 millió forint
90. Scheiber Hugó: Villamoson (1925 körül) – 2006 december, Mű-Terem Galéria – 35 millió forint

91. Berény Róbert: Pipás csendélet (1930) – 2008 május, Virág Judit Galéria – 35 millió forint
92. Vaszary János: Virágok vázákban (1920-as évek második fele) – 2008 május, Virág Judit Galéria – 35 millió forint
93. Szinyei Merse Pál: Patak (1883-94) – 2001 december, Mű-Terem Galéria – 34 millió forint
94. Munkácsy Mihály: Köpülő asszony (19871-72) – 2001 december, Kieselbach Galéria – 34 millió forint
95. Munkácsy Mihály: Ballada (1888) – 2003 október, Polgár Galéria – 34 millió forint
96. Csók István: A tavasz ébredése (1900) – 2004 április, Kieselbach Galéria – 34 millió forint
97. Perlrott Csaba Vilmos: Parkban (1908 körül) – 2006 május, Kieselbach Galéria – 34 millió forint
98. Fényes Adolf: Látogatás (1907) – 2006 december, Kieselbach Galéria – 34 millió forint
99. Farkas István: Történt valami? (1941) – 2006 december, Kieselbach Galéria – 34 millió forint
100. Berény Róbert: Kereveten fekvő nő (1906) – 2007 május, Kieselbach Galéria – 34 millió forint
101. Paál László: Naplemente az erdőben (1871) – 2007 május, BÁV – 34 millió forint
102. Schönberger Armand; Ifjak (1928) – 2008 május, Kieselbach Galéria – 34 millió forint
103. Patkó Károly: Subiaco (1931) – 2010 december, Abigail Galéria – 34 millió forint
104. Gulácsy Lajos: Nő a rózsafánál (1912 körül) – 2008 október, Virág Judit Galéria – 33 millió forint
105. Paál László: Barbizoni táj (1875 körül) – 2001 december, Kieselbach Galéria – 32 millió forint
106. Derkovits Gyula: Aukció (1930; védett) – 2002 április, Mű-Terem Galéria – 32 millió forint
107. Vaszary János: Mise előtt Assisiben (1934) – 2002 december, Mű-Terem Galéria – 32 millió forint
108. Vaszary János: Akt kék lámpával – 2003 április, Kieselbach Galéria – 32 millió forint
109. Vaszary János: Kertben ülő nők – 2003 április, Kieselbach Galéria – 32 millió forint

110. Márffy Ödön: Fiú és lány zöld padon (1907 körül) – 2003 december, Kieselbach Galéria – 32 millió forint
111. Batthyány Gyula: Előkelő hölgy képmása háttérben az esti Budapesttel (1930-as évek) – 2006 október, Kieselbach Galéria – 32 millió forint
112. Boromisza Tibor: Nagybánya télen (1911) – 2007 május, Kieselbach Galéria – 32 millió forint
113. Patkó Károly: Olasz halászok (1929) – 2007 október, Kieselbach Galéria – 32 millió forint
114. Czigány Dezső: Provance-i táj – 2008 május, Erdész Galéria – 32 millió forint
115. Vaszary János: Virágcsendélet – 2008 május, Erdész Galéria – 32 millió forint
116. Farkas István: Fürdőzők (1928) – 2008 május, Kieselbach Galéria – 32 millió forint
117. Farkas István: Sétány (1938 körül) – 2008 május, Virág Judit Galéria – 32 millió forint
118. Tihanyi Lajos: Gitár I. (1928) – 2008 november, Belvedere Szalon – 32 millió forint
119. Vaszary János: Pipacsos réten (1899 körül) – 2008 november, Belvedere Szalon – 32 millió forint
120. Aba-Novák Vilmos: Fürdőző nők (1922 körül) – 2008 december, Kieselbach Galéria – 32 millió forint
121. Réth Alfréd: Párizsi fűszerkereskedés (1925) – 2009 október, Virág Judit Galéria – 32 millió forint
122. Czöbel Béla: Fauve csendélet (1907) – 2010 május, Virág Judit Galéria – 32 millió forint
123. Tihanyi Lajos: Trencsén vára – 2010 december, Abigail Galéria – 32 millió forint
124. Kolbe Mihály: Art deco jelenet (Salome) (1933) – 2006 május, Kieselbach Galéria – 31 millió forint
125. Kmetty János: Csendélet újsággal és KUT folyóirattal (1928 körül) – 2000 április, Mű-Terem Galéria – 30 millió forint
126. Rippl-Rónai József: Hímző nők (1894 körül) – 2003 május, Kieselbach Galéria – 30 millió forint
127. Schönberger Armand: Zenés kávéház (1920-as évek második fele) – 2004 október, Kieselbach Galéria – 30 millió forint
128. Munkácsy Mihály: Tanterem (1875) – 2004 december, Mű-Terem Galéria – 30 millió forint
129. Gulácsy Lajos: Itáliai táj aranyló fényekkel (1910 körül) – 2005 december, Kieselbach Galéria – 30 millió forint

130. Vaszary János: Virágcsendélet ablakban (1930 körül) – 2005 december, Kieselbach Galéria – 30 millió forint
131. Nemes-Lampérth József: Csendélet narancssal – 2005 december, Mű-Terem Galéria – 30 millió forint
132. Paál László: Nyírfaerdő (1875 körül) – 2006 május, Nagyházi Galéria – 30 millió forint
133. Paál László: Barbizoni táj (1873 körül) – 2006 október, Kieselbach Galéria – 30 millió forint
134. Kondor Béla: A forradalom kis angyala (1959) – 2006 december, Mű-Terem Galéria – 30 millió forint
135. Paizs-Goebel Jenő: Szentendrei tájkép (1933) – 2007 december, Kieselbach galéria – 30 millió forint
136. Czigány Dezső: Gyömölcscsendélet kancsóval – 2007 december, Virág Judit Galéria – 30 millió forint
137. Scheiber Hugó: Kabaré (1925 körül) – 2007 december, Virág Judit Galéria – 30 millió forint
138. Egry József: Taormina (1930) – 2008 május, Kieselbach Galéria – 30 millió forint
139. Péri László: Péri Linoleumschnitte 1922-23 (12 darabos mappa) – 2008 május Kieselbach Galéria – 30 millió forint
140. Kondor Béla: Kórus I. (1971) – 2008 május, MissionArt Galéria – 30 millió forint
141. Vaszary János: Ernyők Viareggióban (1929) – 2008 október, Virág Judit Galéria – 30 millió forint
142. Szobotka Imre: Kubista férfiportré (1913-14 körül) – 2008 december, Kieselbach Galéria – 30 millió forint
143. Vaszary János: Virágcsendélet (1935) – 2008 december, Virág Judit Galéria – 30 millió forint
144. Tihanyi Lajos: Trencsényi utca (1912) – 2009 május, Belvedere Szalon – 30 millió forint
145. Nemes-Lampérth József: Trencsényi háztetők (1917) – 2009 december, Virág Judit Galéria – 30 millió forint

X.3. A külföldön legmagasabb áron leütött magyar műalkotások

1. Miklós Gusztáv: Jeune fille (Fiatal lány; 1927; (szobor) – 2005 június, Camard & Associés, Párizs – 1.607.506 euró (401,4 millió forint; 80-120.000 euróra becsülték; 2011 márciusában a Christie's párizsi árverésén 1.353.000 euróért ütötték le (356,9 millió forint; 500-700.000 euróra becsülték)
2. Moholy-Nagy László: Z IV. (1923) – 2007 június, Sotheby's, London – 804.000 font (260 millió forint)
3. Munkácsy Mihály: A pataknál (1885) – 2004 június, Sotheby's, London – 525.000 font (200 millió forint; 120-180.000 fontra becsülték)
4. Victor Vasarely: Altai III. (1955-58) – 2010 február, Sotheby's, London – 565.250 font (175 millió forint; 100-150.000 fontra becsülték)
5. Moholy-Nagy László: LK III. (1936) – 2007 február, Christie's, London – 524.000 font (169,4 millió forint)
6. Zichy Mihály: II. Sándor cár ezüstkodalmára készített tabló (1866; 24 képpel és fotóval) – 2010 június, Christie's, London, orosz árverés – 457.000 font (153,89 millió forint)
7. Munkácsy Mihály: A két család (1880) – 2003 október, Christie's, New York – 662.700 dollár (144 millió forint)
8. Hantai Simon: Mariale M.A.4. Red (1960) – 2005 december, Christie's, Párizs – 560.000 euró (140 millió forint; 80-120.000 euróra becsülték)

X.4. Néhány egyéb, Magyarországon árverésen legmagasabb áron leütött műtárgy

Kortárs festmény:

Reigl Judit: Tömbírás (1959/60) – 2008 december, Erdész & Maklár Galéria – 28 millió forint

Fotó:

Oleg Dou: Apáca (3/6; 2006) – 2007 december, Kieselbach Galéria – 7,5 millió forint

Könyv (kézzel írt):

Jura Civilia (a tárnoki városok 15. századi jogkönyve) – 2003 május, Központi Antikvárium – 22 millió forint:

Könyv (nyomtatott):

Vizsolyi Biblia (1590) – 2004, Központi Antikvárium – 19 millió forint

Kézirat:

Vörösmarty Mihály: Keserű pohár (1834; védett) – 2000 március, Központi Antikvárium – 15 millió forint

Numizmatika:

II. Ferdinánd 1622-es tallérja – 2009 október, Nudelman Numismatica – 48.000 euró (13,2 millió forint)

Ékszer:

Cartier mellű, art deco, 142 briliánszal és 78 zafírral – 2004 június, BÁV – 10 millió forint

Képregény:

Zórád Ernő: Sztrogof Mihály (1985, 35 lapból álló teljes képregény) – 2009 november, Karton Galéria – 750.000 forint

Képeslap:

Egon Schiele által írt képes levelezőlap – 2006 február, Profila Aukciósház – 585.000 forint

X.5. Néhány magyar festő legmagasabb leütési árának alakulása az elmúlt húsz év során

Aba-Novák Vilmos

1991: 500.000 forint – 2001: 11 millió forint – 2010: 85 millió forint

Batthyány Gyula

1991: 150.000 forint – 2001: 4,4 millió forint – 2010: 32 millió forint

Czigány Dezső

1991: 48.000 forint – 2001: 17 millió forint – 2010: 52 millió forint

Kmetty János

1991: 75.000 forint – 2001: 30 millió forint – 2010: 50 millió forint

Munkácsy Mihály

1991: 200.000 forint – 2001: 44 millió forint – 2010: 230 millió forint

Paál László

1991: 300.000 forint – 2001: 32 millió forint – 2010: 42 millió forint

Rippl-Rónai József

1991: 800.000 forint – 2001: 16 millió forint – 2010: 58 millió forint

Szőnyi István

1991: 170.000 forint – 2001: 2,8 millió forint – 2010: 50 millió forint

Vaszary János

1991: 320.000 forint – 2001: 60 millió forint – 2010: 60 millió forint

Ziffer Sándor

1991: 200.000 forint – 2001: 3,8 millió forint – 2010: 38 millió forint

XI. Jegyzetek

1. Idézi: Rieder1
2. Frank 32.
3. Rippl-Rónai1
4. <http://mek.oszk.hu/00500/00583/html/ady71.htm>; utolsó megtekintés. 2007. augusztus 28.
5. 612. levél. Idézi: Walter–Metzger 689.
6. Walter–Metzger 687-694.
7. Kulcsár
8. Idézi: Szabadi 46.
9. Benhamou-Huet 94.
10. Lakner
11. Belting 154-155.
12. Benhamou-Huet 88.
13. Benhamou-Huet 88-89.
14. Benhamou-Huet 26.
15. Dossi 7.
16. Mikszáth 67.; idézi: Berkó–Fehér 184.
17. Idézi: Radnóti 294.
18. Lásd például: Vogel
19. Bellet 111.
20. Mennyit ér egy festmény? http://www.fn.hu/cikk/00100000/106243/mennyit_er_egy_festmeny.php; utolsó megtekintés: 2007. augusztus 15.
21. Az aukciós termen kívül is van élet. Világgazdaság, Műkincs melléklet, 2008. május 5.
22. Takács1
23. Private Sales at Sotheby’s; reklámlevél, 2009
24. Rechnitzer 118.
25. Egy tárgy, ami stabilizálhatja a vagyont. http://www.fn.hu/penzkozpont/0704/egy_targy_ami_stabilizalhatja_160670.php; utolsó megtekintés: 2007. augusztus 15.
26. Martos1
27. Jankó
28. U. o.

29. Lásdpéldául: <http://www.deluxe.hu/cikk.php?article=1783>; illetve http://209.85.129.104/search?q=cache:B3ZXjoXFutEJ:www.estihirlap.hu/article.php%3Farticleid%3D2365%26catid%3D29+%22Anthony+Tannouri%22&hl=hu&ct=clnk&cd=2&gl=hu&lr=lang_hu; utolsó megtekintések: 2007. június 25.
30. Bihari
31. H-Tommy
32. Idézi: Harle 81.
33. Benhamou-Huet: 94. Ugyanebben a könyvben a szerző egy képaláírásban azt írja, hogy Damien Hirst egy 6,4 méter magas alkotását Gagosian 2000-ben 1,6 millió dollárért adta volna el – ugyancsak „állítólag”. Benhamou-Huet 44.
34. Rechnitzer 118.
35. Lakner
36. U. o.
37. Albert 74.
38. Rechnitzer 124.
39. Kaszás
40. Varga1
41. Műkincskeresés – egyre drágábban. http://209.85.135.104/search?q=cache:6zhm4aQnL7gJ:focivb.fn.hu/index.php%3Fid%3D16%26cid%3D82119+m%C5%B1kincsbefektet%C3%A9s&hl=hu&ct=clnk&cd=3&gl=hu&lr=lang_hu; utolsó megtekintés: 2007. augusztus 15.
42. Rejtőzködő magyar műgyűjtők és gyűjtemények. http://www.deluxe.hu/cikk/20090827/a_magyar_mugyujto_es_gyujtemeny_altalaban_titkos_rejtett_toro_istvan_petranyi_zsolt_es_einspach_gabor_szerint; utolsó megtekintés: 2009. november 3.
43. „Szép hozamok” – Keress műkincs-befektetéseken! www.portfolio.hu/tool/print.tdp?k=26&i=81865; utolsó megtekintés: 2010. október 14.
44. Különleges könyvek kultusza. Interjú Pogány Györggyel. <http://209.85.135.104/search?hl=hu&q=cache%3AAtgRJJNIm8H8J%3Ahttp://deluxe.hu/cikk.php%3Farticle%3D2117%26pat%3D15+%C3%89rdekes+jelens%C3%A9g+az+is%2C+hogy+az+aukci%C3%B3sh%C3%A1zaknak+kialakult+egy+t%C3%B6rzsg%C3%A1rd%C3%A1juk>; utolsó megtekintés: 2007. június 16.
45. Kovács. Itt köszönöm meg a szerzőnek, hogy írását rendelkezésemre bocsátotta.
46. Idézi: Lakner
47. <http://vg.hu/penzugy/befektetes/kinaiakat-perel-a-sothebys-305974>; utolsó megtekintés: 2010. augusztus 18.

48. Műkincskeresés – egyre drágábban. Id. h.
49. Bellet 118.
50. Varga1
51. Gréczi1
52. Babucsik1 58.
53. Kováts 5.
54. NagyZ
55. Berényi1
56. Berényi2
57. Polgár 218-219.
58. A képet közli: Művészet, 1915/1. 80. oldal
59. Benhamou-Huet 15.
60. U. o.
61. http://www.econport.org/econport/request?page=man_auctions_briefhistory; utolsó megtekintés: 2006. szeptember 23.
62. <http://www.bkae.hu/ebk/MBA/doc/ebiz%20-%20elec-tool.pdf>; utolsó megtekintés: 2006. szeptember 23.
63. Online aukciók történelmi háttere. <http://www.bkae.hu/ebk/MBA/doc/ebiz%20-%20elec-tool.pdf>; utolsó megtekintés: 2006. szeptember 23. Az eset leírása egyébként – bár ugyancsak pontos forrásmegjelölés nélkül – szerepel az egyik legrészletesebb angol nyelvű árveréstörténeti összefoglalóban is: Learmount 5-6. És hogy a régi „hagyományok” (ha fordított „előjellel” is) mennyire élnek még ma is, azt mutatja, hogy Kazahsztánban 2005-ben és 2008-ban is rendeztek egy-egy „agglegényárverést”: ezeken többnyire 21 és 45 év közötti nőtlen férfiakra lehetett licitálni – igaz, mindössze egyetlen éjszakára. A kikiáltási ár 500 tenge (kb. 700 forint) volt, a legmagasabb leütési ár viszont 35.000 tenge (azaz csaknem 50.000 forint). Lásd pl.: <http://inforadio.hu/hirek/eletmod/hir-186531>; utolsó megtekintés: 2008. március 12.
64. Például: Auktionen im Rom und Frankreich. http://www.auktionsecke.de/a_historie_themenzwei.shtml; utolsó megtekintés: 2006. szeptember 23.
65. Krawczuk 263-282. A győztes által ily módon a Római Birodalomért kifizetett teljes összeget a www.auktionsecke.de weboldal mai pénzben 14 millió euróra számítja át.
66. Idézi: Bellet 49.
67. Bellet 49.
68. Boll 13.
69. Boll 14.

70. Bellet 113-114.
71. Boll 15.
72. Die Gesichte der Auktionen. http://www.auktionsecke.de/a_historie_themendrei.shtml; utolsó megtekintés: 2006. szeptember 23.
73. Online aukciók történelmi háttere. Id. h.
74. Die Gesichte der Auktionen. Id. h.
75. A kínai művészetnek a korábbi évek nyugati árverésein való szerepléséről: Forster 69-80. Itt köszönöm meg dr. Fajcsák Györgyinek, hogy felhívta a figyelmemet erre az írásra.
76. Die Gesichte der Auktionen. Id. h.
77. U. o.
78. Dossi 72.
79. Bellet 90.
80. Impresszionisták Durand-Ruel gyűjteményéből. <http://www.hunbook.hu/index.php?op=news&id=1163>; utolsó megtekintés: 2009. november 4.
81. Belle 87-91.
82. Idézi: Friedli 218.
83. Houpt 40.
84. Watson1, idézi: Boll 27.
85. www.sothebys.com
86. Powell, idézi: Boll 18.
87. A hírek szerint ugyan 2008 februárjában Makszim Viktorov orosz milliárdos a Sotheby'snél megvásárolt egy Guarnieri-hegedűt, amelyről azt állította, hogy vételára magasabb volt a korábbi csúcsnál, ám a pontos összeget nem hozták nyilvánosságra, s ebben az időben a Sotheby's nem rendezett hangszerárverést, tehát csakis magánüzletről lehetett szó.
88. www.christies.com
89. Watson2
90. Buzinkay 323-329.
91. Boll 20.
92. Dossi 90.
93. Forbes Magazin. Idézi: 2005 az aukciók éve volt. <http://deluxe.hu/cikk.php?article=1302>; utolsó megtekintés: 2006. szeptember 23.
94. Remekül sikerült az első félév a világpiacon. Világgazdaság, 2006. július 31. Műkincspiac melléklet
95. Takács2
96. Bellet 22.

97. Bellet 24.
98. Műkincsvilágpiac – a harmadik feladja a versenyt. Világgazdaság,2003 január 28., illetve www.phillipsdepury.com
99. www.bonhams.com
100. Emőd1
101. Buzinkay 323-329
102. 2008 – a fordulat éve. <http://www.hunbook.hu/index.php?op=news&id=1115>; utolsó megtekintés: 2011. január 5.
103. Takács2
104. Immár Kína vezeti a világpiacot. <http://vg.hu/penzugy/befektetes/imm-ar-kina-vezeti-a-vilagpiacot-345129>; utolsó megtekintés: 2011. április 4.
105. Rieder2
106. Különleges könyvek kultusza. Id. h.
107. Botos1 45.
108. Botos1 47.
109. Einspach
110. Sinkó 11.
111. Szabadi 162-165.
112. Rippl-Rónai2 87.
113. Rippl-Rónai2 87-88.
114. Berkó–Fehér 196.
115. Einspach
116. Réti 160.
117. Botos2 82.
118. Botos2 83.
119. Róka
120. Botos2 83.
121. Einspach
122. A Nemzeti Szalon Művészeti Egyesület első aukciója. Budapest, 1923 (katalógus)
123. Berkó–Fehér 101.; illetve Mravik
124. Németh1
125. Németh2 25-28.
126. Berkó–Fehér 61.
127. Berkó–Fehér 99.
128. Berkó–Fehér 83.
129. Mravik

130. Képzőművészet, 1927/1. 32. oldal
131. Képzőművészet, 1927/1. 32. oldal
132. Képzőművészet, 1927/1. 31. oldal
133. Képzőművészet, 1927/1. 32. oldal
134. Például: Spectator: Az Ernst Múzeum aukció-kiállítása. Magyar Művészet, 1935/11. 343-344. oldal
135. Londoni Oppenheimer-árverés előzetes. Magyar Művészet, 1936/8. 255. oldal; Oppenheimer-árverés eredményei. Magyar Művészet, 1936/10. 319. oldal; Christie's, London, Oppenheimer-árverés összbevétel. Magyar Művészet, 1936/11. 352. oldal, utóbbi írás az árverés bevételét összehasonlítja más aukciók eredményeivel is
136. Magyar Művészet, 1937/2. 67-68. oldal
137. Gróf Almásy-Teleki Éva Művészeti Intézete: X. Nagy Művészeti Aukció, Budapest, 1942. november 24. – december 3. (katalógus)
138. Einspach
139. Botos3 56.
140. Martos2
141. Einspach
142. Botos4 75.
143. www.bav.hu
144. Einspach–Babucsik 81.
145. Németh
146. Az adatok forrását elsősorban lásd: Hernádi; illetve Gréczi2
147. „A Siklósi Norbert vezette Lapkiadó Vállalat akkortájt (1984-ben – M.G.) arról volt híres, hogy bárki bemehetett, akár az utcáról is, és kapott valamilyen munkát. Én újságírói munkára pályáztam, de éppen akkor bízta meg Aczél György Siklósit, hogy – feltehetően az egyre szaporodó régiségkereskedések ellensúlyozására – hozzon létre egy galériát, így meglévő tapasztalataim miatt annak a szervezésével bíztak meg” – emlékezik az indulásra a galéria vezetője, Pátzay Vilma. Babucsik2
148. Gréczi3
149. http://209.85.135.104/search?q=cache:U0KOqL9_1n8J:cegvezetes.cegnet.hu/2001/7/szarnyalas-a-mutargypiacon+m%C5%B1%C3%A1lrgybehozatal&hl=hu&ct=clnk&cd=5&gl=hu&lr=lang_hu; utolsó megtekintés: 2007. augusztus 15.
150. A műtárgy mint befektetés. <http://deluxe.hu/cikk.php?article=1088; utolsó megtekintés: 2006. szeptember 23.>
151. Buzinkay 329.

152. Einspach
153. http://209.85.135.104/search?q=cache:U0KOqL9_1n8J:cegvezetes.cegnet.hu/2001/7/szarnyalas-a-mutargypiacon+m%C5%B1t%C3%A1lrgybehozatal&hl=hu&ct=clnk&cd=5&gl=hu&lr=lang_hu; utolsó megtekintés: 2007. augusztus 15.
154. Rechnitzer 121.
155. A Magyarországon jelenleg egyetlen bank által működtetett konstrukcióban minimum húszmillió forintos hitelösszeg esetében van lehetőség műtárgyfedezet felajánlására, és általában a biztosítékként kínált műtárgyak két független igazságügyi szakértől által megállapított értékének 30-40 százalékáig lehet hitelt felvenni. Lásd: „Szép hozamok” – Keress műkincs- befektetéseken! Id. h.
156. Arendt 211.
157. Frank 38.
158. Frank 96-97.
159. Kemény 12.
160. Lacey, idézi: Bellet 142.
161. Dossi 138.
162. Daubner1 46.
163. Reichnitzer 129.
164. Belting 161-162.
165. Művészet tízmillió százdollárosból. http://www.deluxe.hu/cikk/20090122a_michael_marcovici_alkotas_mely_12_kupac_penz_a_legdragabb_muveszeti_mu/; utolsó megtekintés: 2009. február 15. Lásd még ugyanerről Marcovici blogját a Saatchi Galery honlapján: <http://www.saatchi-gallery.co.uk/blogon/drupal/blog/2991>; utolsó megtekintés: 2009. február 15.
166. Az egész projektről lásd: <http://diakhiteltartozasom.blogspot.com>; utolsó megtekintés: 2009. június 18.
167. http://wn.com/JSG_Boggs
168. NagyG 7.
169. U. o.
170. <http://ingyenmutargy.blog.hu>
171. Juhász
172. Vasari 563-564.
173. Mravik László: Pulszky Károly műve, idézi Radnóti 77-78.
174. Radnóti 78.
175. Wollheim 198, idézi Radnóti 181.
176. Wollheim 198, idézi Radnóti 181.
177. Danto1 147.

178. Az esetről magyarul lásd többek között: Eddig ismeretlen da Vinci-képet találtak. http://index.hu/kultur/klassz/2009/10/14/eddig_ismeretlen_da_vinci_kepet_talaltak/; utolsó megtekintés: 2009. november 4., illetve A mütárgypiac Da Vinci-kódja. <http://www.hunbook.hu/index.php?op=news&id=1179>; utolsó megtekintés: 2009. november 4.
179. Bellák1, illetve Bellák2 48-49.
180. Mecseki
181. Babucsik1 61.
182. Lord 28-29.
183. Houpt 135.
184. Rieder 3
185. Juhász
186. Idézi: Bellet 102-103.
187. Gyerekek képei a piacon. Világgazdaság, Műkincs melléklet, 2005. október 3.
188. Sztankay
189. Magyar Művészet 1937/2. 68. oldal
190. Idézi: Benhamou-Huet 86.
191. Említettem már, hogy a könyvárverések sajátos világával ebben az írásban nem foglalkozom, itt azonban megjegyzem, hogy azon a területen még gyakrabban fordulnak elő hasonló esetek. 2007 decemberében például két nap eltéréssel került kalapács alá Budapesten Bródy Sándor Az ezüst kecske című művének egy-egy 1898-ban kiadott példánya: a Psyché Antikváriumban egy enyhén hibás kötésű darabnak 8000 forint volt a kikiáltásai ára, ám a licitek végül 75.000 forintig emelték az „értékét”, két nappal később viszont a Pergamon Antikvárium kínálatában egy hibátlan borítójú példányhoz licit híján az ugyancsak 8000 forintos kikiáltási áron lehetett hozzájutni. Szintén 2007 végén a Ráth György szerkesztette Iparművészet könyvének három kötete (Budapest, 1902–1912) a Psyché Antikvárium árverésén 50.000 forintért visszamaradt, nem sokkal később viszont a Honterus Antikvárium aukcióján 60.000 forintos kikiáltás után egészen 240.000 forintos leütésig emelték az árát. És végül, még mindig 2007 decemberében, Széchenyi István Világ című munkája (Pest, 1831) 13-án a Honterus Antikvárium aukcióján 260.000 forintért kelt el, 14-én viszont a Múzeum Antikvár árverésén már 50.000-ért hozzá lehetett jutni. Pedig minden esetben „ugyanazokról” a – legfeljebb apró sérüléseiktől, állapotuktól eltekintve – tökéletesen egyforma, sorozatban készült példányokról volt szó.
192. Harle 81.

193. U. o.
194. Varga2
195. Belting 28.
196. György
197. Rasovszky
198. Leo Castelli-interjú, Le Monde, 1987. október 29. Idézi: Bellet 146.
199. Idézi: Bellet: 147.
200. Moulin, idézi: Bellet 151.
201. Juhász
202. Spengler
203. Idézi: Tillmann
204. Tóth 77.
205. U. o.
206. Tóth 82.
207. Frank 36.
208. Frank 48.
209. Frank 53.
210. Idézi: Frank 37
211. Frank 159.
212. Françoise Gilot visszaemlékezését idézi Dossi 104.
213. Frank 196-197.
214. Perneczky 31-32.
215. Bellet 107.
216. Perneczky 34.
217. Haskell, idézi: Bellet 72. Ugyanerről az „árfelhajtó” mechanizmusról Antoine Watteau képinek párizsi kereskedője, Edme-François Gersaint (1694–1750) esetében – akinek a képületét egyébként „hálából” Watteau 1720-21-ben meg is festette – még sokkal részletesebb elemzést olvashatunk: McClellan 439-453. Itt köszönöm meg Szigethy Gabriellának, hogy felhívta a figyelmemet erre az írásra.
218. Berkó–Fehér 182.
219. <http://www.hunbook.hu/index.php?op=news&id=1026>; utolsó megtekintés: 2011. február 10.
220. Berkó–Fehér 185. Ráadásul ebben az esetben alighanem éppen hogy még van is magyarázat a 18-szoros áremelkedésre: mivel Picasso abban az évben halt meg, ez a tény nyilván alaposan belejátszhatott a vélhetően még életében történt árverés és a halála után történt újra-eladás közötti felértékelődésébe.

221. Danto1 28.
222. Danto1 29.
223. Hushegyi
224. Kappanyos
225. Danto2 35., idézi: Radnóti 194.
226. Benhamou-Huet 9.
227. Perneckzy 72.
228. Benhamou-Huet 10-11.
229. Daubner1 50.
230. U. o.
231. Lakner
232. U. o.
233. Babucsik1 61.
234. Varga 60-61.
235. Dossi 134-135.
236. Dossi 72.
237. Moulin, idézi: Bellet 84.
238. Histoire des moeurs. Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, Párizs, 1990, idézi: Benhamou-Huet 59.
239. Dossi 139.
240. Dossi 137.
241. E. S. R. [Entz Sarolta Réka]
242. Frank 195-196.
243. Jörg Schellmann, idézi: Dossi 133.
244. Dossi 121.
245. Perneckzy 64.
246. Benhamou-Huet 47.
247. Bellet 19.
248. Bellet 20.
249. Benhamou-Huet 38-39.
250. Benhamou-Huet 39.
251. Benhamou-Huet 40.
252. Benhamou-Huet 53.
253. Bellet 11.
254. Bellet 10-12.
255. Bellet 29-30.
256. Perneckzy 38.

257. Csizmadia
258. Bellet 101.
259. <http://www.caleblarsen.com/projects/a-tool-to-deceive-and-slaughter/>, illetve <http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=290531494568>; utolsó megtekintések: 2011. február 10.
260. Dossi 29.
261. Emőd2
262. Dossi 31.
263. Megvásárolható művészet. <http://vg.hu/index.php?apps=cikk&cikk=165733>; utolsó megtekintés: 2007. március 19.
264. Mennyit ér egy festmény? Id. h.
265. Kiszámítható a festmény négyzetcentiára. http://www.fn.hu/kultura/0705/kiszamithato_festmeny_negyzetcentiara_163714.php; utolsó megtekintés: 2007. augusztus 15.
266. Ébli
267. Lakner
268. Terray
269. U. o.
270. Idézi: Műkincspiac: rekordévé lehet az idei. http://www.fn.hu/penzugy/20060205/mukincspiac_rekordev_lehet_idei/; utolsó megtekintés: 2011. február 14.
271. Megvásárolható művészet. Id. h.
272. „Szép hozamok” – Keress műkincs-befektetéseken! Id. h.
273. Egy tárgy, ami stabilizálhatja a vagyont. Id. h.
274. Szabó
275. Megvásárolható művészet. Id. h.
276. Meddig nőhetnek a festményárak? <http://www.vg.hu/penzugy/befektetes/meddig-nohetnek-a-festmenyarak-232342>; utolsó megtekintés: 2011. március 23.
277. U. o.
278. Perneczky 54.
279. Dossi 74.
280. Bretus
281. Enright
282. Pitisci
283. Bellet 43.
284. A fenti számításokat többen is idézik, például Bellet 169.; Daubner2 89-128.; Rechnitzer 132.

285. Meglátni és megvenni. www.biztositas.hu/Hirek-Informaciok/Biztositasi-szemle/2005-junius-julius/Meglatni-es-megvenni.html; utolsó megtekintés: 2011. március 24.
286. U.o
287. Takács3
288. Rechnitzer 132.
289. Akciós piacok Nyugaton és Keleten. <http://www.c3.hu/~ligal/tk24.html>; utolsó megtekintés: 2008. szeptember 13.
290. Dossi 30.
291. Dossi 93.
292. Rechnitzer 134-135.
293. Golovics
294. Burns
295. Idézi: Burns
296. Ferenczy 80.
297. Benhamou-Huet 46-47.
298. Benhamou-Huet 51.
299. Bellet 143.
300. Idézi: Bellet 144.
301. Benhamou-Huet 13.
302. Perneczky 36-37.
303. Dossi 25.
304. U. o.
305. Dossi 26.
306. R. G. [Rieder Gábor]
307. Rieder4
308. www.biztositas.hu/Hirek-Informaciok/Biztositasi-szemle/2005-junius-julius/Meglatni-es-megvenni.html
309. Dossi 27.
310. Varga2
311. Fél áron sem kellene a kínai képek. Világgazdaság, 2009. február 16. Műkincspiac-melléklet
312. Benhamou-Huet 12-13.
313. Kassák mű 4,2 millióért. Első Magyar festmény-befektetési Elemző és Tanácsadó Portál, 2. Hírelvél. http://mukincs.com/elozo_hirleveleink; utolsó megtekintés: 2011. február 14.

314. Például: <http://www.deluxe.hu/cikk/20091008/damien-hirst-pillango-ablak-egy-hong-kong-helyi-arveres-aukcio-kereteben-millio-dollarokert>; utolsó megtekintés: 2011. április 15.
315. Najmányi
316. A sztárművészek már nem művészettel biznisszelnek. www.nagyvarad.ro/hirek/Szinesvilag-7/A-sztarmuveszek-mar-nem-muveszettel-biznisszelnek-36665; utolsó megtekintés: 2011. március 29.
317. Koza1
318. A művész a nevét adta hozzá, és a cápa százezerszer többet ért. <http://inforadio.hu/hirek//bulvar/hir-226656>; utolsó megtekintés: 2011. március 28.
319. Vollard emlékezete. Artmagazin, 2007/4. 79. oldal
320. La Placa 42-43.
321. Koza2
322. Entz 14-20.
323. Koza2
324. U. o.
325. Múzeumot adományoz Nagy-Britanniának a híres műgyűjtő. http://hvg.hu/kultura/20100702_muzeum_nagy_britannia#rss; utolsó megtekintés: 2011. március 18.

XII. Irodalomjegyzék

- Albert: Albert Ádám: Értelmetlenségből katedrális – Neo Rauch festészete. Artmagazin, 2007/6. 74-79. oldal
- Arendt: Hannah Arendt: A kultúra válsága. In: Múlt és jövő között, Osiris Kiadó, Budapest, 1995
- Babucsik1: „Azóta sem nyílt olyan szép galéria, mint a miénk volt”. Interjú Pátzay Vilmával. Artmagazin, 2008/3. 58-63. oldal; az interjút készítette Babucsik Anna
- Babucsik2: „Aki Magyarországon képet akart venni, nem hagyhatta ki a Kossuth Lajos utcát”. Interjú Pátzay Vilmával. Artmagazin, 2008/2. 74-78. oldal; az interjút készítette Babucsik Anna
- Bellák1: Bellák Gábor: Kölcsönváltás (ami visszajár). Élet és irodalom, 2001/48. szám,
- Bellák2: Bellák Gábor: Ne higgy a címkének! Artmagazin, 2004/2. 48-49. oldal
- Bellet: Harry Bellet: Összeomlás fél hétkor. A műkincspiac tényei és titkai. HVG Könyvek, Budapest, 2003
- Belting: Hans Belting: A művészettörténet vége. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2006
- Benhamou-Huet: Judith Benhamou-Huet: A művészet mint üzlet. A műkereskedelem és az aukciók világa. Glória Kiadó, Budapest, 2002
- Berényi1: Berényi Péter: Füge. Műértő, 2000 október, 1. oldal
- Berényi2: Berényi Péter: Füge II. Műértő, 2001 június, 1. oldal
- Berkó–Fehér: Berkó Pál–Fehér Béla: Ki mit gyűjt? Gondolat Kiadó, Budapest, 1980
- Bihari: Bihari Tamás: Magukra hagyott alkotók. Népszava, 2005. január 25., 6. oldal
- Boll: Dirk Boll: Der Kampf um die Kunst – Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt. Doktori disszertáció, kézirat, Pädagogische Hochschule, Ludwigsburg, 2004. <http://lingualatina.co.uk/palaeography.aspx>; utolsó megtekintés: 2010. szeptember 18.
- Botos1: Botos János: A legnagyobb múltú magyar vállalkozás. Artmagazin, 2005/1. 45-47. oldal
- Botos2: Botos János: Királyi zálogház a 20. század elején. Artmagazin, 2005/2. 81-83. oldal
- Botos3: Botos János: Zálogház a Postatakarékpénztár keretében. Artmagazin, 2005/3. 54-56. oldal
- Botos4: Botos János: Változások időszaka – a BÁV története IV. Artmagazin, 2005/4. 74-76. oldal

- Bretus: Bretus Imre: A halott festő a jó festő? <http://www.fn.hu/cikk.php?id=10&cid=129746>; utolsó megtekintés: 2011. február 14.
- Burns: Charlotte Burns: The highs and lows of art at auction – A comparison of art versus gold. The Art Newspaper 216. szám, 2010 szeptember. www.theartnewspaper.com/articles/The_highs_and_lows_of_art_at_auction/21348; utolsó megtekintés 2010. szeptember 3.
- Buzinkay: Buzinkay Péter: Az angol műtárgyvédelem. Műemlékvédelem, 2004/5. 323-329. oldal
- Csizmadia: Csizmadia Alexa: Hirst – Egy aukció háttere. http://artportal.hu/aktualis/hirek/csizmadia_alex_hirst_egy_aukcio_hattere; utolsó megtekintés: 2011. február 10.
- Danto1: Arthur C. Danto: Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet? Atlantisz Kiadó, Budapest, 1997
- Danto2: Arthur C. Danto: Appreciation and Interpretation. In: Danto: The Philosophical Disenfranchisement of Art. New York, Columbia University Press, 1986
- Daubner1: Dr. Daubner Katalin: A művészetek és a piac kapcsolata. In: MKE DLA 01 Magyar Képzőművészei Egyetem Doktoriskolájában elhangzott előadások I. kötet. Szerkesztette Sóllymos Sándor, Magyar Képzőművészeti Egyetem Művészetelméleti tanszék, 2003
- Daubner2: Daubner Katalin: Kultúra és piac. In: Kultúra-gazdasági tanulmányok. Szerkesztette Daubner Katalin, Horváth Sándor, Petró Katalin, Aula Kiadó, Budapest, 2000
- Dossi: Piroshka Dossi: Hype! Művészet és pénz. Corvina Könyvkiadó, Budapest, 2008
- Einspach: Einspach Gábor: A magyarországi aukciók története. www.freeweb.hu/flag/millennium/aukcio.htm; utolsó megtekintés: 2006. szeptember 23.
- Einspach–Babucsik: Nagy múltú műkereskedelmi cég keres... Interjú Szentpétery Kálmánnal, a BÁV Zrt. Vezérigazgatójával. Artmagazin, 2007/1. 81-83. oldal; az interjút készítette Einspach Gábor és Babucsik Anna.
- Emőd1: Szövetségbe forrt aukciósházak. Interjú Cyrill Kollerr-rel, az International Auctioneers elnökével. Műértő, 2004/10. 18. oldal; az interjút készítette Emőd Péter.
- Emőd2: Senki sem születik gyűjtőnek. Interjú Frieder Burdával. Műértő, 2010 október, 11. oldal; az interjút készítette Emőd Péter.
- Enright: Robert Enright: Vim & Vigour. Interview with Wim Delvoye. In: Border Crossing, Issue No. 69., 2005. november 1.; idézi: Wim Delvoye kiállításának kísérőfüzete, Ernst Múzeum, Budapest, 2008. február 15. – március 23.

- Entz: Entz Sarolta: Charles Saatchi. Artmagazin, 2009/2. 14-20. oldal
- E. S. R.: [Entz Sarolta Réka]: Cápák és tonhalak. Műértő, 2010. június, 15. oldal
- Ébli: Ébli Gábor: Állam és piac. Kortárs-művészeti gyűjteményfejlesztés a rendszerváltás óta. http://artportal.hu/forrasok/cikkek/uj_muveszet/ebli_gaborand_allam_es_piac_kortars_muveszeti_gyujtemenyfejlesztes_a_rendszervaltas_ota; utolsó megtekintés: 2007.október 24.
- Ferenczy: Ferenczy Valér: Ferenczy Károly. Nyugat kiadása, é. n. [1934]
- Frank: Herbert Frank: Az avantgarde támogatói. Műkereskedők, műbírálók, műpártolók. Corvina Könyvkiadó, Budapest, 1969
- Friedli: Susanne Friedli: Eseménytörténet. In: Picasso, Klee, Kandinszkij. A svájci Rupf-gyűjtemény remekművei. Szépművészeti Múzeum – Vince Kiadó, Budapest, 2007
- Forster: Tim Forster: Perception, Illusion and Manipulation: Chinese Art at Auction. In: Collecting Chinese Art. Interpretation and Display. Edited: Stacey Pierson. Colloquies on Art and Archaeology in Asia No. 20. Persival David Foundation of Chinese Art 2000
- Golovics: Golovics Lajos: Egy elfuserált kor megélhetési termékei – a Képcsarnok 30. árverése. http://artportal.hu/aktualis/hirek/golovics_lajos_egy_elfuseralt_kor_megelhetesi_termekei_a_kepcsarnok_30_arverese; utolsó megtekintés: 2011. február 14.
- Gréczi1: Ünnepek és hétköznapok – Beszélgetés Csaplár Ferencsel, a Kassák Múzeum igazgatójával. Műértő, 2007. március, 9. oldal; az interjút készítette Gréczi Emőke
- Gréczi2: Gréczi Emőke: Ahogy a galériák alakítják Budapestet. In: Budapesttől Szingapúrig. Európai Kulturális Füzetek 12. szám
- Gréczi3: Gréczi Emőke: Hulló- és állócsillagok ötven év hazai árverésein. Műértő, Budapest Art Fair 2008 különszám, 17. oldal
- György: György Péter: Zeitgeist. Műértő, 2007 július-augusztus, 11. oldal
- Harle: Harle Tamás: Tájépek csaták után. HVG, 2009. január 17.
- Haskell: Francis Haskell: Mécéner et peintres. L'art et la société au temps de baroque italien. Gallimard, Paris, 1991
- Hernádi: Hernádi Miklós: Magyar műkereskedelelem 1987– 2002. A részlegestől a teljes privatizációig. Kritika, 2002/10. 10-13. oldal
- Haupt: Simon Haupt: Eltűnt műkincsek múzeuma. Scholar/Madison Press Books, 2006
- H-Tommy: H-Tommy: Saint Laurent-é volt az évszázad árverése. Bors, 2009. november 8.
- Hushegyi: Hushegyi Gábor: A mainstream ellenében: kételyek és ellentmondások. Műértő, 2008 július-augusztus, 26. oldal

- Jankó: Jankó Judit: A vevők tűntek el, vagy a beadók. http://www.napi.hu/default.aspx?center=article.asp&nID=410580&place=BOKSZ_5_cikk; utolsó megtekintés: 2009. november 3.
- Juhász Sándor: Művészet centivel és kalkulátorral. http://www.artportal.hu/forrasok/cikkek/muveszeti_irasok_az_artportalon/juhasz_sandorand_muveszet_centivel_es_kalkulatorral/; utolsó megtekintés: 2008. január 10.
- Kappanyos: Kappanyos András: A dada mint életérzés. Bevezető tanulmánya a Dada antológiához. http://72.14.221.104/search?q=cache:LZf-L-AOV9sJ:www.artpool.hu/dada/eleterzes.html+%22merzbau+%22&hl=hu&gl=hu&ct=clnk&cd=4&lr=lang_hu; utolsó megtekintés: 2007. január 10.
- Kaszás: Kaszás Gábor: Egyre profibbak a piaci szereplők. Világgazdaság, 2008. január 7., Műkincspiac melléklet
- Kemény: Kemény Gyula: Essünk neki még egyszer! Artmagazin, 2005/5. 9-12. oldal
- Kovács: Kovács Anna Franciska: Gyűjtők, befektetők, és akik csak beugrottak. A vásárlói magatartás vizsgálata a Kieselbach Galéria tavaszi árverésén. Évfolyamdolgozat, ELTE esztétika szak, 2006/2007-es tanév, II. félév, kézirat
- Kovács: Kovács Lajos: Aukciós szótár. Bumbum Kiadó, h. n., é. n.
- Koza1: Karolina Koza: Halász-vadász-gyűjtögető – Beszerzések a Tate-ben. http://artportal.hu/aktualis/hirek/karolina_koza_halaszvadaszgyujtoegeto_beszerzesek_a_tateben; utolsó megtekintés: 2011. március 29.
- Koza2: Karolina Koza: Hol van az a régi tűz... A Saatchi galéria története. http://artportal.hu/aktualis/hirek/karolina_koza_hol_van_az_a_regi_tuz_a_saatchi_galeria_toertenete_0; utolsó megtekintés: 2011. március 29.
- Krawczuk: Aleksander Krawczuk: Római császárok. Interpress Kiadó, Budapest, 1988. Fordította: Dávid Csaba
- Kulcsár: Kulcsár Eszter: A követő jog nemzetközi és európai uniós szabályozásának alakulása 1. rész. Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, elektronikus publikáció, 2005 június. <http://www.hpo.hu/kiadv/ipsz/200506/01-kulcsar.html>; utolsó megtekintés: 2007. február 26.
- Lacey: Robert Lacey: Sotheby's. Le Marché de l'art et ses secrets. J. C. Lattés, Paris, 1998.
- Lakner: Lakner József: Néhány gondolat a hazai műgyűjtés és műkereskedelem jelenlegi helyzetéről. www.spanyolnatha.hu/archivum/szekesfehervar/14/szekesfehervar/lakner-jozsef/668/; utolsó megtekintés: 2010. október 14.
- La Placa: Believe it! Interjú Damien Hirsttel. az interjút készítette Joe La Placa; <http://www.artnet.com/magazineus/features/laplaca/laplaca6-12-07.asp>; magyarul: Koponyák kora. Artmagazin, 2007/4. 42-43. oldal

- Learmount: Brian Learmount: A History of the Auction. Barnard and Learmount, 1985
- Lord: James Lord: Egy Giacometti portré. Háttér Kiadó, 2004
- Martos1: Martos Gábor: Kis üzlet, nagy szerelem. Népszava, 2000. október 13. 10. oldal
- Martos2: Martos Gábor: Hoci-nesze, avagy öltönyért Czóbelt. Új Magyar Szó, 2007. április 6., Szempont melléklet
- McClellen: Andrew McClellan: Watteau's Dealer: Gersaint and the Marketing of Art in Eighteenth-Century Paris. The Art Bulletin Vol. 78. No. 3. (Sep. 1996)
- Mecseki: Mecseki Eszter: Holbeintől Berkesig. Műértő, 2007 április, 14. oldal
- Mikszáth: Mikszáth Kálmán: Öreg szekér, fakó hám. Budapest, 1901
- Moulin: Raymonde Moulin: L'Artiste, l'institution et le marché. Flammarion, Párizs, 1992
- Mravik: Mravik László: Budapest műgyűjteményei a két világháború között. Budapesti Negyed, 2001/2-3. 156-190. oldal
- Najmányi: Najmányi László: Damien Hirst: Iskola: Az elveszett vágyak archeológiája, a végtelenen gondolkodva és a tudás keresése. http://www.artportal.hu/aktualis/hirek/najmanyi_laszloand_damien_hirstand_iskolaand_az elveszett_vagyak_archeologiaja_a_vegtelenen_gondolkodva_es_a_tudas_keresese/a:1#3987; utolsó megtekintés: 2007. november 12.
- NagyG: Nagy Gergely: Ingenyműtárgy. Műértő, 2009 november, 7. oldal
- NagyZ: Nagy Zoltán: Tízmilliós fals rekord. Műértő, 1999 július-augusztus, 20. oldal
- Németh1: Németh István: A flamand primitívektől a holland expresszionistákig – Nemes Marcell (1866–1930) németalföldi képgyűjteménye. Múlt és Jövő, 2003/4. 107-117. oldal
- Németh2: Németh István: El Greco, Rippl-Rónai és Nemes – egy legendás magyar műgyűjtő és mecénás. MúzeumCafé 2009/4. 25-28. oldal
- Németh: Németh Lajos: Igaz mesterek – hamis képek. Élet és Irodalom, 1979. február 10.
- Pernecky: Pernecky Géza: Rózsák nyesése. Bolyongás a művész-galerista-műgyűjtő háromszögben. Műút Könyvek No. 1. Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc, 2008
- Pitisci: Gianpiero Pitisci: Macho Man: Wim, on Trucks and Tatoos. In: WhiteWall – Lifestile and Art Magazin, 2007 nyár; idézi: Wim Delvoye kiállításának kísérő-füzete, Ernst Múzeum, Budapest, 2008. február 15. – március 23.
- Plinius: Plinius: A természet története, XXXV/24.
- Polgár: Polgár Árpád: Polgársors. Alexandra Kiadó, Pécs, 2006
- Powell: Nicolas Powell: Christie's. Párizs, 1999
- Radnóti: Radnóti Sándor: Hamisítás. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1995
- Rasovszky: Rasovszky Péter: Gagosian a csúcsra ért. Műértő, 2011 január, 18. oldal
- Rechnitzer: Rechnitzer János: (Mű)gyűjteni, de hogyan? Régió Art Kiadó, Győr, 2002
- Réti: Réti István: A nagybányai művésztelep. Kulturtrade Kiadó, Budapest, 1994

- Rieder1: Rieder Gábor: Holland portrék. Artmagazin, 2007/6. 34. oldal
- Rieder2: Rieder Gábor: Átrendeződés a globális műkereskedelemben. http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/kina_az_elre_tor.1098.html?pageid=-1; utolsó megtekintés: 2011. március 23.
- Rieder3: Rieder Gábor: Népszerűsítő sikolyok. <http://www.artmagazin.hu/portal/hir.php?id=20080723141449>; utolsó megtekintés: 2010. július 27.
- Rieder4: Rieder Gábor: Ereszt a kortárs lufi. www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/hedge_fundok_alkonya.69.html?module=38&pageid=0; utolsó megtekintés: 2007. augusztus 28.
- R. G.: [Rieder Gábor]: Indul a műtárgytőzsde. http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/indul_a_mutargyotzsde.1037.html?pageid=-1; utolsó megtekintés: 2011. február 14.
- Rippl-Rónai1: Rippl-Rónai József: Degas – Apró emlékeimben. Nyugat, 1917/20. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm>; utolsó megtekintés: 2007. augusztus 28.
- Rippl-Rónai2: Rippl-Rónai József emlékezései, Budapest, 1911, Nyugat kiadása
- Róka: Róka Enikő: Ernst Lajos gyűjteménye és az Ernst Múzeum. Budapesti Negyed, 2001/2-3.
- Sinkó: Sinkó Katalin: Gyűjtemények változó világa. In: A magyar festészet rejtőzködő csodái – Válogatás magyar magángyűjteményekből I. Mű-Terem Galéria, Budapest, 2004
- Spengler: Spengler Katalin: Térfogalás és reprezentáció. Műértő, Budapest Art Fair 2008 különszám, 4. oldal
- Szabadi: Szabadi Judit: Így élt Rippl-Rónai József. Móra Ferenc Könyvkiadó, Budapest, 1990
- Szabó: A magyarok még nem elég befogadóak a kortárs művészetre. Interjú Nem's Judittal. Kultúra.hu, 2011. február 19.; az interjút készítette Szabó Tamás. www.kultura.hu/main.php?folderID=1181&articleID=310259&ctag=articlelist&iid=1; utolsó megtekintés: 2011. február 22.
- Sztankay: Megzavart harmónia. Interjú Kőnig Frigyessel. 168 óra, 2005/44., 37. oldal; az interjút készítette Sztankay Ádám.
- Takács1: Takács Gábor: Nem ártottak a pénzügyi viharok. <http://www.vilaggazdasag.hu/penzugy/befektetes/nem-artottak-a-penzugyi-viharok-203741>; utolsó megtekintés: 2011. április 16.
- Takács2: Takács Gábor: Mi történik a műkincspiacon mostanában? <http://vg.hu/penzugy/befektetes/mi-tortenik-a-mukincspiacon-mostanaban-309406>; utolsó megtekintés: 2011. január 5.

- Takács3: Takács Gábor: Árcsökkenés a világpiacon. www.vg.hu/penzugy/befektetes/arcsokkenes-a-vilagpiacon-247629; utolsó megtekintés: 2011. március 24.
- Terray: Terray István: Műkincsbe érdemes pénzt fektetni. http://www.deluxe.hu/cikk/20081003/aukcio_arveres_mukincs_penzugyi_valsag_idejen/; utolsó megtekintés: 2011. február 14.
- Tillmann: Tillmann J. A.: Ezredvégi beszélgetések Beltinggel. http://209.85.135.104/searchq=cache:1_wKtyUgm5sJ:www.c3.hu/~tillmann/konyvek/ezredvegi/belting.html+%22hans+belting%22&hl=hu&ct=clnk&cd=3&gl=hu&lr=lang_hu; utolsó megtekintés: 2007. június 3.
- Tóth: Tóth Ferenc: Az impresszionizmus és a modern műpiac kialakulása. *Artmagazin*, 2009/5. 76-83. oldal
- Varga: Varga Mátyás: Nyitott rítusok. Kortársunk-e a művészet? Vigilia Kiadó, Budapest, 2008
- Varga1: Varga Marina: Mintha nem is lenne válság... *Műértő*, 2009 szeptember, 15 oldal
- Varga2: Varga Marina: Lipcsétől Pekingig. Tények és vélemények a német művészeti piacon. *Műértő*, 2007 január, 15. oldal
- Vogel: Carol Vogel: Landmark De Kooning Crowns Collection. *The New York Times*, 2006. november 18.
- Walter–Metzger: Ingo F. Walter–Rainer Metzger: Van Gogh – A festői életmű. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2006
- Vasari: Giorgio Vasari: A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete. Magyar Helikon, 1978
- Watson1: Peter Watson: From Monet to Manhattan – The rise of the modern art market. New York, 1992
- Watson2: Peter Watson: Sotheby's. Inside story. London, 1997
- Wollheim: Richard Wollheim: Arts and its Objects. Cambridge University Press, 1980

XIII. Köszönetnyilvánítás

A szerző ezúton mond köszönetet mindazoknak, akik bármilyen módon segítettek több mint egy évtizedes munkáját, amelyet a téma – nem csak ebben a formában történő, hanem számos egyéb publikációt, illetve más nyilvános megjelenést is segítő – feldolgozására fordított:

Éri Gyöngyi (a Sotheby's volt magyarországi irodájának vezetője, ex Éri Galéria), Fertőszögi Béláné (a BAV Aukciós Irodájának volt vezetője), Forró Tamás (Belvedere Galéria és Aukciósház), Hajdú Kata (Abigail Galéria és Aukciósház), Kieselbach Tamás (Kieselbach Galéria és Aukciósház), Komlós Péter (ex Piktúra Galéria), Marsó Diána (Arte Galéria és Aukciósház), Nagyházi Csaba (Nagyházi Galéria és Aukciósház), Scheffer Livia (Scheffer Galéria), Sinkó Katalin (a BAV volt munkatársa), Szekeres Anna (ex Qualitas Galéria) és Virág Judit (Virág Judit – korábban Mű-Terem – Galéria és Aukciósház) műkereskedőknek;

Gréczi Emőke, Jankó Judit és Spengler Katalin műkereskedelmi szakújságíróknak;

Andrási Gábor (Műértő), Einspach Gábor (Artmagazin), Hajdu István (Balkon), Szonda Szabolcs (Új Magyar Szó, Bukarest) és Topor Tünde (Artmagazin) szerkesztőknek, akik leginkább teret adtak a témában született írásainak;

minden doktorandusztársának, akik hároméves közös tanulmányaik során minden órán és számos magánbeszélgetés során befolyásolták a gondolkodását;

minden művészbarátjának, közülük is elsősorban Konok Tamás és Kovács-Gombos Gábor festőművészeknek;

és mindeneke előtt Bacsó Béla, György Péter, Rényi András, Somlyó Bálint és Szécsényi Endre professzor uraknak, az ELTE Esztétika szak doktori iskolája oktatóinak;

valamint közülük is kiemelten a disszertáció témavezetőjének, Radnóti Sándor professzor úrnak.