

MŰVÉSZETTÖRTÉNET  
II. KÖTET  
A 19. ÉS A 20. század



# MŰVÉSZETTÖRTÉNET

## II. KÖTET

### A 19. ÉS A 20. SZÁZAD

Írta

RAJKÓ ANDREA  
S. NAGY KATALIN



TYPOTEX  
Budapest, 2010

Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem  
Gazdaság- és Társadalomtudományi Kar  
Társadalomismeret Intézet – Szociológia és Kommunikáció Tanszék

Copyright © Rajkó Andrea, S. Nagy Katalin – BME GTK – Typotex, 2010

ISBN 978 963 279 xxx x

Témakör: *művészettörténet*

*Kedves Olvasó!*

Önre gondoltunk, amikor a könyv előkészítésén munkálkodtunk.  
Kapcsolatunkat szorosabbra fűzhetjük, ha a kiadó honlapján,  
a *www.typotex.hu* címen feliratkozik hírlevelünkre,  
melyből értesülhet új kiadványainkról, akcióinkról, programjainkról.  
A honlapon megismerkedhet teljes kínálatunkkal,  
egyes könyveinknél pedig új fejezeteket, bibliográfiát, hivatkozásokat találhat,  
illetve az esetlegesen előforduló hibák jegyzékét is letöltheti.  
Kiadványaink egy része e-könyvként (is) kapható: *www.interkonyv.hu*

Kiadja a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Gazdaság- és  
Társadalomtudományi Kar, valamint a Typotex Kiadó, az 1795-ben alapított

Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja

Felelős kiadó: Kövesi János – Votisky Zsuzsa

A borítót Mózes Katalin grafikájának felhasználásával

Tóth Norbert tervezte

Felelős szerkesztő: Sebes Katalin

Műszaki szerkesztő: Horváth Balázs

Terjedelem: 12,75 (A/5) ív

Nyomás: Séd Nyomda Kft.

Felelős vezető: Katona Szilvia

## TARTALOM

BEVEZETŐ	7
1. FEJEZET / A ROMANTIKA	11
2. FEJEZET / A REALIZMUS	27
3. FEJEZET / AZ IMPRESSZIONIZMUS	39
4. FEJEZET / NEOIMPRESSZIONIZMUS ÉS POSZTIMPRESSZIONIZMUS	61
5. FEJEZET / A SZECCESSZIÓ	79
6. FEJEZET / AZ EXPRESSZIONIZMUS	89
7. FEJEZET / A KUBIZMUS	105
8. FEJEZET / A FUTURIZMUS	119
9. FEJEZET / A DADAIZMUS	127
10. FEJEZET / A SZÜRREALIZMUS	139
11. FEJEZET / AZ ABSZTRAKT MŰVÉSZET	155
12. FEJEZET / A REALIZMUS KÜLÖNBÖZŐ IRÁNYZATAI	173
13. FEJEZET / KÉPZŐMŰVÉSZET 1945 UTÁN	187



## BEVEZETŐ

*A művészettörténet a kezdetektől a 19. századig* című tankönyvünk (Typotex Kiadó, 2009) bevezetőjében megírtuk, hogy a kommunikáció- és médiatudomány szakos hallgatóinknak kötelezően választható tárgya a két féléves művészettörténet. A Műegyetem bármely karának, szakjának hallgatói szabadon választható tárgyként tanulhatják a művészettörténetet.

Ez a tankönyv a második félév anyagához kapcsolódik, és a 19. és 20. század képzőművészetéről szól. Nem tanítunk építésztörténetet, építészetről csak annyit beszélünk, mint irodalomról, esztétikáról, hiszen a festészet és a szobrászat nem választható el sem az egyes korszakok gondolkodásmódjától, sem más művészeti ágaktól. Nagyon korlátozottan, de a történelmi háttérre is utalunk, hiszen az alkotók korukba ágyazottan élnek, életpályájuk és művészetük alakulásában a történelmi eseményeknek, élményeknek is lehet szerepük.

Ahogy az első részben, a másodikban is tárgyyszerű ismeretek közlésére szorítunk, bármennyire csábító volna is engedni saját ízlésünknek, véleményünknek. Ezért munkánkban messzemenően támaszkodtunk a szakirodalomra, korszakokat, stílusirányzatokat átfogó művekre és monográfiákra (ezek egy részét az egyes fejezetek végén található ajánlott irodalom is tartalmazza). Természetesen tisztában vagyunk azzal, hogy a hallgatók dolgozataik megírásakor főként az internetet használják, ezért figyelmeztetjük őket a Wikipedia gyakran felületes, hibákkal teli voltára is. Vannak nagyon megbízható források a neten, például az Edgar Degas-ról, Piet Mondrianról, Max Ernstről szóló összefoglaló, de ez a ritkább. Tisztességes esetben a Wikipédia művészettörténeti irányzatokról és képzőművészekről szóló cikkei szó szerint valamelyik korszak összefoglaló művészettörténeti kézikönyvének vagy művészeti lexikonoknak az adataira, leírásaira támaszkodnak – rendszerint a források megjelölése nélkül. (Az internet használata ezen a területen is akkor hasznos, ha az olvasó utánakeres, magyarán több lépésben sokféle forrásra támaszkodik). A képanyag keresésére viszont kifeje-

zetten biztatjuk az internethasználókat, sok és jó kép tölthető le szinte minden jelentős 19. és 20. századi képzőművésztől.

Ahogy az első kötetben írtuk, eladhatatlanná drágította volna tankönyvünket, ha megfelelő minőségű képmellékletet állítunk össze. Ezért a fejezetek végén felsorolunk néhány helyet, ahol a festmények, szobrok reprodukciói könnyen feltekinthetők az interneten.

Néhány gyakorlati megjegyzés: a műcímekben eltérés található az egyes könyvek között, a leggyakrabban használtat választottuk. Előfordul, hogy a művek keletkezési idejében sincs egyetértés. Mivel igyekeztünk minél több alkotásra hivatkozni, a lelőhelyeket csak a kiemelkedő művek esetében jelöltük.

Természetesen a 19. és a 20. században sokkal több művész gazdagította a művészettörténetet, mint ahányról írhattunk. Igyekeztünk a legjelentősebbeket, a korszakokat, irányzatokat meghatározókat bemutatni; az ő esetükben rövid életrajzot is közöltünk. Másokról csak a mozgalmakban, izmusokban játszott szerepüket kiemelve írtunk. Törekedtünk a tárgyszerűsége, ám tagadhatatlan, hogy személyes ízlésünk meghatározta választásainkat.

Eredetileg az órákat is lezártuk a második világháború időszakával, s a tankönyvet is így terveztük. Kifejezetten a hallgatók kívánságára vállalkoztunk a szinte lehetetlenre: az 1945 utáni képzőművészet megismeréséhez is nyújtunk fogódzókat. Valójában ehhez külön félév és külön tankönyv kellene a jobb tájékozódás érdekében.

2010. május

**Rajkó Andrea – S. Nagy Katalin**



## JAVASOLT IRODALOM

- A modern festészet lexikona.* Corvina Kiadó, Budapest, 1974  
artportal/külföldi művészek – <http://artportal.hu/lexikon/kulfoldimuveszek/>  
*Az avantgárd.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1998  
Beke László – Gábor Eszter – Prakfalvi Endre – Siska József – Szabó Júlia: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig.* Corvina Kiadó, Budapest, 2002  
Bellák Gábor – Jernyei Kiss János – Keserü Katalin et al.: *Magyar művészet. (A művészet története.)* Corvina, Budapest, 2009  
Dempsey, Amy: *A modern művészet története: stílusok, iskolák, mozgalmak.* Ford. Szekeres Andrea, Szikra Renáta. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 2003  
Farina, Violetta: 20. század. Ford. Molnár Magda (*A művészet képes enciklopédiája.*) Vince Kiadó, Budapest, 2009  
Fülep Lajos: *Magyar művészet.* Athenaeum, Budapest, 1923  
Genthon István: *Az új magyar festőművészet története.* Magyar Szemle Társaság, Budapest, 1935  
Gombrich, E. H.: *A művészet története.* Glória Kiadó, Budapest, 2002  
Gosztonyi Ferenc – Cseh Szilvia (szerk.): *A Magyar Nemzeti Galéria Gyűjteményei.* Vince Kiadó, Budapest, 2007  
Hofmann, Werner: *A földi paradicsom. 19. századi motívumok és eszmék.* Ford. Havas Lujza. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1987  
Kállai Ernő: *Új magyar piktúra 1920–1925.* Amicus kiadása, Budapest, 1925  
Kassák Lajos (Pán Imre közreműködésével): *Az izmusok története.* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1972 Új kiadása: Kassák Lajos – Pán Imre: *Izmusok: a modern művészeti irányok története.* A kiadást gondozta és az utószót írta: Csaplár Ferenc. Napvilág Kiadó, Budapest, 2003  
Lucie-Smith, Edward: *XX. századi művészek élete.* Glória Kiadó, Budapest, 2000  
Micheli, Mario de: *Az avantgardizmus.* Ford. Szabó György. Gondolat Kiadó, Budapest, 1965; Képzőművészeti Alap Kiadó, Budapest, 1979  
Németh Lajos: *A művészet sorsfordulója.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1970  
Németh Lajos: *A XIX. század művészete. A historizmustól a szecesszióig.* Corvina Kiadó, Budapest, 1974  
Read, Herbert: *A modern festészet.* Corvina Kiadó, Budapest, 1968  
Read, Herbert: *A modern szobrászat.* Corvina Kiadó, Budapest, 1974  
S. Nagy Katalin: *Önarcképek. A művész szerepváltozásai.* Palatinus Kiadó, Budapest, 2001

## KÉPEK

Art Gallery  
Art History  
Art.Net  
Art-perfect  
[enciklopedia.fazekas.hu](http://enciklopedia.fazekas.hu)  
Képzőművészet Magyarországon  
Olga's Gallery  
Soho Art

TerminArtors  
Virtual Art Gallery  
Web Gallery of Art  
WebMuseum, Paris

## JAVASOLT MÚZEUMI HONLAPOK

Art Institute of Chicago, Chicago (<http://www.artic.edu/>)  
Guggenheim Museum, New York ([http://newyorkmuseumpass.com/guggenheim\\_museum.html?clid=CMjB6Yy-7aECFQgEZgod809Y6g](http://newyorkmuseumpass.com/guggenheim_museum.html?clid=CMjB6Yy-7aECFQgEZgod809Y6g))  
Hamburg Kunsthalle, Hamburg (<http://www.hamburger-kunsthalle.de/>)  
Ermitázs Múzeum, Szentpétervár ([http://hermitagemuseum.org/html\\_En/index.html/](http://hermitagemuseum.org/html_En/index.html/))  
Kunsthalle, Bécs (<http://www.kunsthallewien.at/?lang=en>)  
Lenbachhaus, München (<http://www.lenbachhaus.de/cms/>)  
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest (<http://www.mng.hu/>)  
Musée d'Orsay, Párizs (<http://www.musee-orsay.fr/en/home.html>)  
Musée Marmottan Monet, Párizs (<http://www.marmottan.com/>)  
Musée national Picasso, Párizs (<http://www.musee-picasso.fr/>)  
Museum Moderner Kunst (MUMOK), Bécs (<http://www.mumok.at/>)  
The Museum of Modern Art (MoMa), New York (<http://www.moma.org/>)  
Neue Nationalgalerie, Berlin (<http://www.smb.museum/smb/home/index.php>)  
Pinakothek der Moderne, München  
(<http://www.pinakothek.de/pinakothek-der-moderne/>)  
Puskin Múzeum, Moszkva (<http://www.museum.ru/gmii/defengl.htm>)  
Stedelijk Museum, Amszterdam (<http://www.stedelijk.nl/>)  
Szépművészeti Múzeum, Budapest  
([http://www.museum.hu/museum/events\\_hu.php?ID=77](http://www.museum.hu/museum/events_hu.php?ID=77))  
Tate Modern, London (<http://www.tate.org.uk/>)  
Tretyakov Állami Képtár, Moszkva (<http://www.tretyakovgallery.ru/en/>)  
Van Gogh Museum, Amszterdam  
(<http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?lang=en>)

## 1. FEJEZET

### A romantika

A klasszicizmus és a romantika elválasztása nem mindig könnyű, hiszen a romantika sok szállal kötődik a klasszicizmushoz, még ha tagadására, ellenlábasaként jött is létre a 18. század végén. A 19. század utolsó harmadáig együtt létezik a rokokó, a klasszicista, a biedemeier, a realista, a naturalista, sőt a 19. század második felében jelentkező „modern” irányzatokkal. Történelmi háttere a francia forradalom, majd a kiábrándulás a napóleoni háború okozta állapotokból, a csatlódás a „józan ész eszményében”, a polgári társadalomban. Az 1792-től 1812-ig eltelt húsz évben Európa térképe, az európai államok rendszere nagymértékben átalakult, egy sor új állam alakult. Az 1815 és az 1830 közötti időszakot sokan a reakció és a restauráció érájának nevezik, s épp e kettőssége miatt a romantika korának. Az 1815 előtti időszakot kora romantikának, az 1830 utánit késő romantikának. A romantikus világnézet lényege az ellentmondásosság: evolutionista és konzervatív, misztikus és naturalista, katolikus és nacionalista egyszerre. A romantika szorosan összefügg a jelentős társadalmi változásokkal (a szabadversenyes kapitalizmus kialakulása és virágzása, az alkotmányos demokráciák és az ipari munkásság tömegeinek létrejötte), a művészet változó szerepével, az egyházi művészet háttérbe szorulásával, táptalaját a növekvő feszültségek alkották. A világ egyre átláthatatlanabbá vált. A logika és az értelem helyét átvette az irracionalitás.

A légkör megváltozása visszhangra talált a művészetekben is. Egyes történészek a romantikát lényegében a felvilágosodásra adott válasznak, mások az ipari forradalom és a napóleoni háborúk által gerjesztett világérzésnek tartják. Valójában a romantika mozgalma a kettőben együtt gyökerezik. A felvilágosodás racionalizmusával szemben az irracionális vonzotta, a szenvedélyek, a természetfeletti, az abnormális, a babona, a szenvedés, az örület, a halál. A felvilágosodásban úgy hitték, hogy az ember egyre inkább uralma alá hajtja a természetet – a romantikus festőket, költőket, zenészeket lenyűgözték a természet megzabolázhatatlan erői, a tenger magánya (Caspar David Friedrich), az ijesztő viharok

(Turner), vízesések, fennséges hegyek, halott sivatagok. A felvilágosodás klasszikus ízlése a harmóniát kereste, a visszafogottságot, a mértéket (Ingres, David), a civilizált konvenciókat – a romantikusok rajongtak mindenért, ami vad, egzotikus (Delacroix), furcsa, szabálytalan. Előbbiek a káosz mögötti rendet keresték – utóbbiak a belső, rejtett szellemet. A felvilágosodás vallástalan vagy vallásellenes volt – a romantikusok mélyen vallásosak (Goya, Friedrich), még akkor is, ha az izmosodó tudomány egyre többször kérdőjelezte meg a hagyományos vallási tételeket.

A név a francia *roman* (regény) és az angol *romantic* (regényes) szóból ered. Valószínűleg a német Karl Wilhelm Friedrich Schlegel filozófustól származik a 18. század végéről. Victor Hugo francia romantikus író szerint a romantika „irodalmi liberalizmus” (*Cromwell* című drámájának előszavában). A romantika az utolsó nagy korstílus a művészettörténetben, minden művészeti ágra kiterjedő stílusirányzat, világszemlélet. Tiltakozás a kibontakozó pragmatikus polgári világ prózaisága, az ember elidegenedése és egyben a klasszicizmus szigorú szabályai, életfelfogása ellen. Madame de Staël Németországról szóló könyvében hasonlítja össze a klasszikus és a romantikus költészetet. Az olasz írók tőle veszik át a *romantico* szót, a *Cocilaitore* folyóirat hasábjain szorgalmazták a „romanticizmus” megteremtését. Az új eszméket salonokban népszerűsítik.

Az egyik jelentős német romantikus költő, Novalis szerint „romantikusnak lenni annyit jelent, mint a köznapjainknak emelkedett értelmet adni, az ismertnek az ismeretlen tekintélyét, a végesnek pedig a végtelen ragyogását”. A romantikus irodalomban a szabadság eszméit hirdetik, az önkifejezés és az individuum szabadságát, olykor felfokozott érzelmekkel. A költészet mellett számos történelmi és kalandregény születik a múlt felé fordulás jegyében. A Grimm testvérek feltámasztják a mesevilágot. Friedrich Hölderlin, E. T. A. Hoffmann, Heinrich Heine német, William Blake, John Keats, Walter Scott angol, Victor Hugo, Stendhal, Alphonse Lamartine francia, Alekszandr Szergejevics Puskin, Mihail Jurjevics Lermontov orosz, Adam Mickiewicz lengyel, Vörösmarty Mihály, Petőfi Sándor, Arany János, Jókai Mór magyar költők és írók mellett még számos jelentős alkotót sorolhatnánk a romantika művészei közül. Erre az időszakra esik a népnyelv beemelése az irodalomba (pl. magyar nyelvújítás). A nemzeti irodalom, a nemzeti történelmi múlt iránt megnő az érdeklődés, ez az időszak a nemzetállamok létrejötte, a nemzeti mitológiák teremtése.

A művészetpártolásban megnő a kapitalista polgárság szerepe, a burzsoázia gazdasági, politikai, intellektuális erejének fitogtatása miatt is pártolja a művészetet. A romantikus művészet eleget tesz az újonnan berendezkedett hatalom igényeinek: dicsőíti az erőt (a hőskultusz a képzőművészetben, pl. Delacroix *A taillebourgi csata*, Görögország *Missolunghi romjain*; Turner *A trafalgari csata* című képei), közérthető, kifejezésmódja világos, ésszerű.

Sokak szerint a romantikusok gondolkodására, stílusára leginkább az eklektikusság jellemző. Hisznek az ideák, eszmék és a szavak erejében, az emberi szabadságjogokban (szabadság, egyenlőség, testvériség). Megjelennek a regényes utópiák és a korai szocialista nézetek. A romantikára jellemző a szabadság és a

változatosság iránti vágy, a test és a lélek túlzásainak megmutatása, a szárnyaló fantázia, vonzódás az egzotikumhoz, új szimbólumok használata. Mindezek miatt szokás a modern kor elődjének tekinteni. Jellemzői: az érzelmi befolyásolás, a szubjektivitás, az egyéniség kultusza, a szív állandó emlegetése (sokak szerint a romantika a szív stílusa). Az antik világ helyett a gótika, a rejtelmes középkor iránt érdeklődnek, a középkor kultusza mellett jellemző a keletkultusz is, az egzotikus Kelet iránti lelkesedés. Divatba jönnek az ókori romok (Johann Joachim Winckelmann régészeti írásai Pompeji felfedezése nyomán), a múlt idő érzetének ábrázolása (pl. Hubert Robert *Római romok* című festménye). A természetnek metafizikai jelentőséget tulajdonítanak, például C. D. Friedrich, P. O. Runge, Turner tájképei, melyeken a motívumokat érzelmi értékük szerint választják. Az irodalomban és a zenében is a világtól elszigetelt fennkölt környezetet ábrázolják. Az alkotói munka legfőbb ihletforrása a képzelet és az érzelem, a saját mitológia teremtménye. Cél a tökéletes műalkotás, ám mivel ez nem érhető el, tudatosan hagyják töredékesnek műveiket.

A zenetörténetben a „romantika” elnevezés hosszabb korszakot jelöl, mint az irodalomban és a képzőművészetben: Schuberttől Berliozon, Chopinen, Liszten, Wagneren keresztül Mahlerig, sőt az újromantikus Richard Straussig.

Az építészetben a korszakot számos újítás jellemzi, új anyagok kipróbálása (pl. öntött vas), a hagyományos építésmódtól eltérő szerkezetek létrehozása. Neogótikus, neoromán, neoreneszánsz, sőt bizánci, mór elemek jelzik a középkor iránti érdeklődést, a romantika korszakának építészete gyakran a korábbi stílusminták tárháza (pl. a bécsi schönbrunni kastély parkjában épített impozáns római rom és egyiptomi obeliszk; az angol neogótikus „várkastélyok” hiteles műromjai; a bajor fantasztikus, tündérmesébe illő kastélyok, Gottfried Sempernek a holland és a német polgári hagyományokhoz forduló neogótikus épületei Hamburgban, Eugène Viollet-le-Duc francia nemzeti gótikája, Charles Barry londoni parlamentje stb.) Nehéz meghatározni a romantikus építészet fogalmát, helyesebb a romantika korszakának építészetéről beszélni. A vasszerkezetek alkalmazása mellett szabadon alkalmazzák a stílusformákat. Új épülettípusok születnek: bank, tőzsdepalota, áruház, pályaudvar, gyár, szerelőcsarnok stb., melyeken kihasználják az öntöttvas és hengerelt acél hatalmas téráthidalási lehetőségeit (pl. londoni *Parlament* és *Kristálypalota* [Crystal Palace], a párizsi *Nemzeti Könyvtár* [Bibliothèque National] olvasóterme, a pesti *Vigadó* és *Operaház*).

A 19. században megváltozik a szobrászat helyzete és szerepe, egyre jobban háttérbe szorul az egyházi szobrászat, az új tendenciák a síremlékszobrászatban jelentkeznek. Tipikusan romantikus együttes a német *Walhallának*, a hírnév templomának szobrászata Regensburg közelében. A német Christian Daniel Rauch és a francia François Rude emlékszobrászata már túllép a klasszicizmuson. Leginkább a francia Jean-Baptiste Carpeaux szobrai tarthatjuk romantikus szobroknak (pl. a párizsi Operát díszítő *Tánc* című szoborcsoport, 1866–1869).

A romantikus képzőművészetben a festészet jut vezető szerephez. Az ember és a természet új felfogása, az új hatalom birtokosainak (burzsoázia) képi ábrázolása,

a megváltozott életkeretek a festészet témái. A romantikus festők nagy része a klasszicizmusból indul, Rómában tanul. A romantika igazi megtestesítője a művészcsaládban született Eugène Delacroix (1789–1863). A klasszicista Pierre-Nareisse Guérin akadémikus műhelyében tanul a szenvedélyes, önemésztő Théodore Géricault-val (1791–1824) együtt, aki nagy hatást gyakorol rá. Katonai témák, lovakról és lovakokról készített festményei, litográfiái után Géricault megfestette a *Medúza tutaját* (1819), egy hajó elsüllyedésének drámai ábrázolását, ezt a klasszicizmus és a romantika közötti monumentális festményt, melyet 1819-ben kiállították a párizsi Szalonban.

Delacroix e kép hatására festi meg *Dante bárkája* (*Vergilius és Dante a Pokolban*, 1822, Párizs, Musée du Louvre) című jelképes munkáját a művészet mindenekfelett győzedelmeskedő erejéről, új festői felfogásban. Kiállítja a Szalonban: sikere van a patetikus, kifejező, lendületes kompozíciónak, a színek mély ragyogásának, a formák szétáradó hullámozásának. Ekkor 24 éves, ismert festővé válik. Antoine-Jean Gros, Napóleon kedvenc festője és néhány államférfi is elismerően nyilatkozik a képről (melyet Corot, Courbet, Manet és Cézanne is lemásolt). Az 1824-ben festett és kiállított *A khioszi mészárlást* (görögök harca a török elnyomás ellen) már nem fogadta ennyire egyértelmű elismerés. A kép tisztelgés az angol költő, Byron emléke előtt is, aki a görög felkelők soraiban halt hősi halált. Delacroix rendkívüli öntudatosságára jellemző, hogy amikor hevesiségeért rendre utasítják, így válaszul a Beaux-Art igazgatóságának: „Az egész világ sem tud megakadályozni abban, hogy a magam módján lássam a dolgokat.” Pontosan tudja, hogy nem létezhet többé egyetlen, az egyetemes irányt megszabó út, minden művész jogosan léphet fel a saját, azaz a számára lehetséges egyetlen út igényével.

1822-ben kezdi írni naplóját (*Journal*), hogy jobban megértse saját és kortársai festői törekvéseit. 1824-ben a párizsi Szalonban ismerkedik meg az angol tájképfestéssel, ennek hatására 1825-ben Angliába utazik. Lelkesedik Turner, Reynolds, Constable tájképei és az angol akvarellisták iránt, nagy hatást tesz rá könnyed fényhatásokat érzékenyen követő festésmódjuk. 1824-ben így ír *Naplójában*: „Egy cseppet sem szeretem a »józan festészetet«; tudom: arra van szükségem, hogy zavaros elmém háborogjon, kinyíljék, százfélével próbálkozzék, mielőtt elérje a célt, amely felé minden dologban valami kényszer taszít.” 1825-ben rajzolja a *Tasso az örültekházában* című művét, önmagát Tassóval azonosítva. Az ülő költő a szenvedő Krisztusra emlékeztet, a háttér pedig a passió ostromozás-jelenetére. Valószínűleg a kritikusok gúnyolódásaira válaszolt ezzel a grafikai lappal (1839-ben meg is festi a jelenetet).

Rengeteg rajzot, vázlatot készít, egymás után festi remekműveit. Ekkor ismerkedik meg az angol irodalommal is, Shakespeare nagy hatást gyakorol rá.

1827–28-ban festett egyik legeredetibb műve, a sokalakos, byroni ihletésű, szenvedélyes kompozíció, a *Sardanapal halála* elnyerte a romantikus írók, Victor Hugo és George Sand támogatását, de vitát váltott ki, és sokan elutasították újszerűsége, világos, meleg színei, barokkos mozgalmassága, kegyetlen témája miatt. Néhány év anyagi küszködés után pártfogója akadt Lajos Fülöp személyében, aki az 1830-as júliusi forradalmat követően került a trónra.



1831-ben állítja ki a Szalonban *A Szabadság vezeti a népet* (1830, Párizs, Musée du Louvre) című, legismertebb képét, mely egyben a francia festészet emblemikus alkotása. A nő, mint népi hős, kedvelt témája a romantikának. Az előtérben a barikádharcok polgári áldozatai. Az allegorikus történelmi kompozíció közép-pontjában, az utcai barikádok fölött harcba hívó, a trikolor, a francia zászlót lobogtató plebejus nő, oldalán a kis Gavroche-sal a francia szabadság jelképévé emelkedik. A mű óriási sikert arat! Nemcsak a téma és a művészi megformálás teszi rendkívülivé a képet, hanem a színek kompozíciója, a szinte modern színskála is (piros-sárga-kék színharmónia, éles egymás mellé állításuk fokozza a drámaiságot, a kiegészítő színek – zöld-lila-narancs – pedig tompítják a szenvedélyes állapotot). A kompozícióban egymást keresztező átlók, a valóság és a túlzások, az élénk mozdulatok, a halál, a rombolás és a hősi ellenállás ábrázolása, a fények – mindezek nemcsak ennek a hatásos képnek, hanem a romantikus művészetnek is általában a jellemzői. A kép a „reális allegória” iskolapéldája: az isteni küldetés pátosza, mely a címben is megfogalmazódik, a barikádokra lépő Szabadság szimbolikus erejűvé nemesíti a festményt. A holttesteken át rohamozó Szabadság istennője felfelé irányuló, átlós szerkezetet ad a képnek. A barokk és a klasszicizmus istenei helyett a Szabadság az isten az új társadalmi viszonyoknak, az új civilizációnak megfelelően.

1831-ben egy küldöttséggel Marokkóba utazik, *Naplójában* örökíti meg élményeit az egzotikus környezetről, a különös, erős fényhatásokról, a kolorikus tájról. 1832-ben előbb Seville-ba, majd Algériába megy, ahol még egy hárembe is sikerül bejutnia. Számos, világos színekkel festett kép őrzi az utazások festészetére tett hatását (*Algériai nők otthona, Algériai asszony, Zsidó menyegző, Moszatok a marokkói öbölnél*). Akvarelljei előre mutatnak az impresszionizmus felé. Színei még ragyogóbbá válnak, főleg a vörösek. Számos vázlatfüzetben örökíti meg meghatározó afrikai élményeit. Felfedezi az egzotikumot mint témát: ahogy Victor Hugo az irodalom, Delacroix a festészet számára fedezi fel a Keletet. Az afrikai nap, amely erősebb fénnel világítja be a tárgyakat, és harsányabban emeli ki a színkontrasztokat, igazolta kolorisztikai világképét.

1830-tól rendszeresen kap megrendeléseket falfestményekre, melyek közül kiemelkedik a Bourbon-palota dísztermének és könyvtárának allegorikus sorozata (1834–1847), a Luxembourg-palota könyvtárának kupolafestménye (*Vergilius Homéroszhoz vezeti Dantét*, 1846), a Louvre Apollón-galériájának mennyezetképe (1848–1851) és élete utolsó korszakában a Saint-Sulpice-templom falképe (*Jakob küzdelme az angyallal*, 1853–1861). Ezekkel párhuzamosan számos történelmi tárgyú képet fest (*Taillebourgi csata*, 1835; *Liège-i érsek meggyilkolása*, 1839; *Keresztesek bevonulása Konstantinápolyba*, 1848). Kiszámú arcképe közül kiemelkednek önarcképei (pl. 1837, 1840), Chopinről és George Sandről festett portréi. A Louvre-ban található öntudatos *Önarcképe* (1837) érzékelteti azt a fordulatot, amely a társadalom és a művész kapcsolatában azokban az évtizedekben végbement. 1843-ban litográfiasorozatot készít Shakespeare *Hamlet*jéhez.

1855-ben a párizsi világkiállításon megkapja munkásságáért a francia nagy becsületérmét. Tanítványai is terjesztették ennek a termékeny, nagy hatású

művésznak a festői stílusát. 1855-ben Charles Baudelaire, a korszak nagy költője írja róla az első terjedelmes méltatást.

A francia romantikus festészet számos jó színvonalú képviselőjének – François-Marius Granet, Antoine-Jean Gros, Théodore Chassériau (főleg portréit), Gustave Doré – műveit említhetnénk még, különösen Honoré Daumier (1808–1879) realista romantikáját, az elnyomottak szolgálatába állított, lázadó karikatúráit, politikai litográfiáit, a társadalmi igazságtalanságok, a rendőri elnyomás ellen küzdő, felháborodott rézmetszeteit, expresszív festményeit (*Mosónő*, *Don Quijote*, *Két ügyvéd*), színes anyagból mintázott képviselő-mellszobrait, szobrait (*Ratapoil*, 1851). Kiadványait (*La Rue Transnonain*, *La Caricature*, *Le Charivari*) elkobozzák, mivel az akkori hatalom, a burzsoázia ellen lép fel, az emberek nyomorúságos élete ellen küzd (*A százegyek*, *Az igazságszolgáltatás urai*, *Harmadosztályon*). Korának egyik legjelentősebb és műveiben igen éles társadalomkritikát gyakorló, termékeny művésze. Mintegy négyezer litográfiája, háromszáz festménye, több tucat szobra, sok száz rajza közel áll Goya munkásságához. Sok festőre hatott, Munkácsy Mihályra, Toulouse-Lautrec és a 20. században az expresszionizmus képviselőire.

Az angol romantika nagy mestere John Constable (1776–1837), akinek atmoszferikus, fényben úszó, érzékeny tájai Delacroix festészetére is hatással voltak. Apja jómódú malomtulajdonos, akárcsak Rembrandt. „Azok a tájak tettek engem festővé” – vallja később gyerekkori tájélményeire emlékezve. Művészi hitvallása szerint a természet közvetlen, elmélyült tanulmányozása a festő legfontosabb feladata. Kitűnő portréfestő is lehetett volna (pl. *Feleségének arcképe*, 1816), ám őt gyerekkorától a természet, a nap és a felhők fény-árnyék hatása vonzotta. A látvány hiteles, pontos megragadására törekedett, ezért tájképein sem idealizált, sem fantasztikus elemeket nem ábrázolt, egyéni értelmezésével újjáalkotta a tájképműfaj törvényeit (*A brightoni tengerpart vitorlásokkal*, 1824–1827, London, Victoria and Albert Museum; *A weymouthi öböl*, 1818, Párizs, Musée du Louvre; *A flatfordi malom*, 1817, London, National Gallery). Vásznain barnás-vöröses alapozást használt, nem az angol festészetben szokásos szürkét. Legjelentősebb sorozatának a salisburyi tájképeket tartják (*A salisbury székesegyház a püspöki palota felől*, 1823, London, Victoria and Albert Museum). Constable a tájat legtöbbször lelkiállapotként fogja fel, festi meg. 1828-ban szeretett felesége tüdőbajban meghal, hét gyermekével egyedül marad, ezt sosem heveri ki, sikerei ellenére tájképei komorabbak, ecsetkezelésük is nyugtalanabb. 1829-ben megválasztják a Royal Academy tagjává. *Szénásszekér* (1821) és *A fehér ló* (1819) című képeivel kétszer is aranyérmet nyer a párizsi Szalonban.

Kései művei közül, baljós égboltjával és a kettős szivárvánnyal a *Stonehenge* (1836) a legnyugtalanabb és a legromantikusabb. (1820-ban járt a Salisburytól mintegy 13 km-re fekvő Stonehenge-ben, ahol több akvarellt is készített a monumentális őskori építményről.) A halála előtti évben az akadémián tartott előadásában kijelentette: „A festés tudomány [...] minden egyes kép kísérettel ér fel.”



Constable az angol és a francia romantikus festők mellett nagy hatással volt a barbizoni iskolára és az impresszionistákra is. Némely képén a vastagon felrakott és festőkéssel eldolgozott festéket szinte az impresszionistákra jellemző könnyedséggel kezelte, érzékelteti a légköri hatásokat (*A búzamező*, 1829, London, National Gallery). Képeire gyengéden varázsol fényvariációkat, árnyalatokat, s ezáltal előhírnöke az impresszionizmusnak. Érzelmi gazdagsága erős hatást gyakorol a francia tájképfestőkre (a párizsi műkereskedők több mint húsz képét vásárolták meg, így az 1821-ben festett *Szénásszekelet* is, melyet sokan a legjobb művének tekintenek). Constable eredeti festésmódját követni nem tudták, de számosan másolták – sőt: hamisították – az angol művészek közül.

Az angol romantikus festészet másik eredeti és kiemelkedő művésze Joseph Mallord William Turner (1775–1851), akinek tájképei már a plein air, a realizmus, sőt bizonyos értelemben az impresszionizmus előfutárának tekinthetők. Míg Constable minden érzékenysége ellenére megmarad a költői naturalizmus határai között, Turner új utakon jár, nála a téma lassan elsikkad a légköri hatások, a hangulatok kifejezése mellett.

Nagyon korán kezd rajzolni, már 15 éves korában beveszik egy képét az akadémia, 18 évesen már saját stúdiója van, galériát nyit kiállítások céljára. 27 évesen a Királyi Akadémia teljes jogú tagjává választják. 1807-től perspektívát tanít az akadémián, és kezdi kézre adni *Liber Studiorum* című rajztanulmány-gyűjteményét, melyben műfajok szerint osztályozza a tájakat. Az angliai utazások után európai utazások következnek, Róma és Velence számos munkájához nyújt inspirációt, vázlatfüzeteiben, akvarelljein és rajzain aprólékos precizitással rögzíti egy-egy városban szerzett látványélményeit. Több képet fest Itáliában, majd hazatérve is több képén tűnnek fel itáliai motívumok (1819 és 1840 között hat alkalommal jár Itáliában, vonzzák a dél fényviszonyai). Mindenütt a tenger és az ég kölcsönhatását tanulmányozza a különféle időjárás viszonyok közepette. (*Tűz és a tenger*, 1835; *Jacht az öbölben*, 1835). Megdönti azt a teóriát, amely szerint a rajz mindennek az alapja, nála a fény- és a színhatás a lényeg.

Rendkívül magányosan élt, előbb harminc évig apjával, aztán egyedül, gyakran elrejtőzve a világ elől. Barátokat sem tűrt meg, megszüntette találkozásait az akadémia hallgatóival is. Sokáig élt róla az a romantikus elképzelés, hogy alig adott el képet. Ma már tudjuk, hogy ennek épp az ellenkezője igaz: jól sáfárgodott festményeivel, járatos volt az üzleti életben, és képei eladásából jelentős vagyponra tett szert. Ez tette lehetővé, hogy élete vége felé szakítson addigi stílusával, és minden idejét a kísérletezésnek szentelje, melynek során szinte a lírai absztrakcióig jut el (*Hóvihar a tengeren*, 1842; *Eső, gőz és sebesség*, 1844).

Évek során alakította ki különleges, egyedi festésmódját. Életművét a tematikai gazdagság és a szüntelen technikai újítás jellemzi. Gazdag munkásságában több korszak különböztethető meg. Kezdetben holland festők, majd Claude Lorrain befolyása alatt állt. Festett történelmi és mitológiai jeleneteket (*Modern Róma – Campo Vaccino*, 1839, Edinburgh, National Gallery of Scotland), kortárs eseményeket (*A Téméraire hadihajó utolsó útja a Temzén napnyugtakor*, 1838), valóságghű

város- és tájképeket (*A móló Calais-nál*, 1803), szobabelsőket, meghitt otthonokat (*Szobabelső*, *Virrasztás*, *Koncert*, *Szobabelső Petworthban*), illusztrálta Milton, Byron, Walter Scott műveit, de híressé tenger-fény-időjárás viszonyok atmoszferikus, különös megvilágítású, egyedi hangvétellű, senki mással össze nem téveszthető tájképeivel lett.

Sokak szerint a 19. század, sőt talán a művészettörténet egészének egyik legjelentősebb tájképfestője. Az évek során képein a rokokós atmoszféra a fények hatására feloldódik, szinte absztrakt fényhatások keletkeznek, a víz, a tenger, az égbolt, a felhők foltokká bomlanak szét. Utolérhetetlen színhatások, megvilágítások. Turner nagy utat járt be a rokokó hatásoktól a plein airig, szinte az impresszionizmusig, már-már a lírai absztrakcióig (*A londoni parlament égése*, 1834; *Hóvihar a tengeren*, 1842; *Napfelkelte és tengeri szörny*, 1840), az idealizált itáliai tájaktól a majdhogynem monokróm vásznakig (egyik legtöbbet reprodukált műve: *Eső, gőz és sebesség*, 1844). Kortársai nem tudják követni. Elsősorban a fény érdekli, a fény festésének megszállottja, nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy a 19. század negyvenes éveiben – amikor Európában a romantikus és realista szemlélet folytatja küzdelmét az akadémikus hagyományokkal.

1871-ben Monet és Pissarro fedezi fel foltfestéses technikáját, világos és gazdag színek kompozícióit, a fiatal impresszionisták saját kísérletezésükhöz kaptak tőle szellemi és technikai festői támogatást.

William Blake (1757–1827) festő, költő, rézmetsző, az angol festészetet a profetikus, mennyei látomások, a hallucinációk, a természetfölötti világ irányába alakítja. Bírálta a naturalista tájképfestészetet, a képzelet világában, egy „platonai paradicsomban” érzi jól magát, nem a természetben, ezáltal a szimbolizmus és a szürrealizmus elődjének tekinthető. Gyerekkori látomása Istenről meghatározta egész életművét. Illusztrációi Dante *Isteni színjátékához*, a Bibliához, Edward Young 18. századi preromantikus angol költő *Éji gondolatok* című verses elmélkedéséhez egy természetfölötti irracionális univerzumba vezetik a nézőt, ahol a lélek hol félelmetes, hol fennkölt formában ölt testet (*A Nagy Vörös Sárkány és a napfény övezte asszony*). Új technikát talál ki szemléletmódjához; melyet *illuminated painting*nek nevez, egyazon lemezre helyezi el a szöveget és a metszeteket, s aztán az egész akvarelllel színezi. Versköteteit is saját maga illusztrálja, az irodalom és képzőművészet vegyítése romantikus attitűd, mint ahogy az is, hogy nyomasztó álmait és látomásait írja és rajzolja meg (*Menny és pokol házassága*, 1793; *A jó és a rossz angyalok harca egy gyermek birtoklásáért*, 1795; *Dante és Beatrice találkozik a Paradicsomban*, 1824). Életében egyetlen kiállítást rendezett (1809), mely heves elutasításban részesült. Sokakra volt hatással kozmikus és misztikus látásmódja, ma általában a szimbolizmus elődjének nevezik (*A Napok Őse*, 1794, London, British Museum; *A szerelmesek forgószele*, 1824 k.; *Az élet vizének folyója*, 1805 k.). *Nabukodonozor* (1795, London, The Tate Gallery) című képén a babilóniai királyt a hatalomtól megtévelyedottnak mutatja, s ezzel a hit nélküli materialisták örültségét szimbolizálja.

Az 1840-es évektől Angliában megkezdődik a nagy romantikus festőiskola hanyatlása, és 1848-ban új művészcsoporthoz jelentkezik: a *preraffaeliták* (Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais, később csatlakozik Edward Burne-Jones és William Morris; irodalmi szószólójuk John Ruskin), akik idealizálták a középkort, műveiket misztikus szimbolizmus jellemzi. Tevékenységük nagy hatással volt a szecesszió művészeire.

A német romantikus festők – a nagyon fiatalon, 33 évesen meghalt újjító, Philipp Otto Runge, aki „a világegyetem örök ritmusának szimbólumait kereste”, a Rómában megtelepedő Johann Friedrich Overbeck, a mindennapi életet anekdotikus részletességgel festő Karl Spitzweg, Adolf Menzel, Jakob Asmus Carstens és mások – sorából kiemelkedik Caspar David Friedrich (1774–1840) festő, grafikus életműve, természetkultusza. A Svédországhoz tartozó szülővárosában kezd rajzot tanulni, majd nagyon jó mesterektől Koppenhágában. 1798-ban költözik Drezdába, ahol az akadémián alapos mesterségbeli ismeretekre tesz szert. Barátai közé tartozik a festő Philipp Otto Runge, Georg Friedrich Kersting, Novalis és Heinrich von Kleist költők. Hazafiassága (melyet sokan német nacionalizmusként értelmeznek) a német egység megteremtésének híveként a napóleoni háborúk francia hódításainak következménye, ugyanakkor elkötelezett gyerekkora svéd, pomerániai tájai, emberei, a Balti-tengerpart mellett (élete végéig svéd állampolgár marad). Romantikus, melankolikus alkat, a világtól elzárkózó, a természethez kötődő, vallásos (hite a protestantizmusból a panteizmus felé fordul). Színhasználata tudatosan szimbolikus. Festményein vallásos szimbólumokat is alkalmaz, melyek a kereszténységhez kötődnek, de túl is mutatnak azon (*Kereszt a szikla ormán*, 1808). Meditatív, fenséges tájképein a táj egyrészt az ember magányának, másrészt Isten jelenlétének rekvizituma. A nyugodt, csendes, kontemplatív természet megmutatja az ember és Isten közötti kapcsolat lehetőségét. A 19. század elején a civilizáció egyre materialistább, pragmatikusabb, Friedrich eszmerendszere ez ellen szól. Lázad a modern világ ellen. Talán épp ezért sikeres festő, művész társai nagyra becsülik.

Hitvallása: „A festő feladata, hogy ne csak azt fesse meg, amit maga előtt lát, hanem azt is, amit önmagában fedez fel.” Drezdában, ahol letelepszik, élnek a nagy német romantikusok is. Egyik legszokatlanabb képéhez, melyen a végtelenül tágas, üres térben jelentéktelenül kicsi, magányos figura áll (*Szerzetes a tenger-nél*, 1809–1810, Berlin, Neue National Galeria), Heinrich von Kleist, a költő barát fűzte a következőt: „A kép – két vagy három titokzatos tárgyával – olyan, akár az Apokalipszis, mintha Young *Éji gondolatainak* hordozója lenne, s mivel mindannak az egyformaságnak és parttalanságnak nincs egyéb előtere, mint a kép kerete, olyan érzésünk támad, amikor nézzük, mintha le lenne vágva a szemhéjunk. Mindazonáltal a festő kétségtelenül merőben új utat tört művészetének területén...” Vannak, akik a szerzetest Friedrich önarcképeként értelmezik. A kép távol áll a hagyományos szépségnormáktól.

1810-ben a berlini, 1816-ban a drezdai akadémia tagja, 1824-ben kinevezik ez utóbbi professzorának.

Tájai belső tájak is, transzcendensek, metafizikusak, látnoki erejűek és ellentmondásosak. Egyszerre nyugodtak és feszültek, energikusak és melankolikusak, hűvösek és érzelmdúsak. A német táj „szigorú és komor hangulata a legalkalmasabb a vallásos érzelmek kifejezésére” – írja. Nem vonzza a déli táj fényessége, 1817-ben visszautasítja egy római út lehetőségét, félti szellemi aszketizmusát a színesebb, gazdagabb mediterrán természeti látványoktól.

Megismerkedik Goethével, aki elragadtatottan javasolja Friedrich rajzait díjazásra, és bevezeti őt a művészkörökbe. III. Frigyes Vilmos porosz király, Károly August, Szászország és Weimar hercege vásárol tájképeiből. Szenvedélyes patriotizmusa is növeli népszerűségét. 1818-ban sokak meglepetésére megnősül, ekkor 44 éves, felesége 19. Ebben az évben huszonnyolc képet fest. Kitűnő kolorista, mint ezt a sok festményén látható alkonyi, félhomályos, holdfényes táj bizonyítja. Virtuóz festő, még ha festői technikája olykor szikárnak tűnik is, és mentes minden bravúrtól. Nem alkalmazza az akkoriban szokásos, vastagon felvitt, pasztózus festékréteget, elhagy bizonyos elemeket, redukálja festésmódját: átalakítja, átlényegíti a valós helyszíneket. Magányos emberei a létén túli, végteleen világot jelképezik (*Az élet lépcsőfokai, Szerzetes a tengerparton, Két férfi nézi a holdat, Vándor a ködtenger felett*), szinte a 19. századi egzisztencializmus létélményét sugallják, az ember világba vetettségét, magárahagyatottságát. Mintha Nietzsche „Isten halott” látomását előlegezné meg, a kétségbeesett üresség élményét. Szimbolikájuk révén tájképei szinte egy-egy történetet mondanak el (*Behavazott kunyhó, Fa hollókkal, Erdő késő ősszel, A magányos fa, Jeges-tenger – az Espoir elsüllyedése, Táj Rügen szigetén*). Az elmúlás filozófiai kérdései nagy szerepet kapnak festményein. Bármennyire tragikussá, drámaivá válik is látásmódja, a fegyelmezett és pontos szerkesztés, a vonalvezetés tárgyyszerűsége, a színek különleges alkalmazása, a formai tökély, az ecsetkezelés határozottsága sosem engedi, hogy a képi kompozíció széthulljon, a képi világ elviselhetetlenné váljon.

1820-ban (vagy 1818-ban) festi egyik, méltán legismertebb képét, a *Kréta-sziklák Rügen szigetén* (más fordításban *Mészsziklák a Rügenen*, Winterthur, Museum am Stadtgarten). Az előtérben a tér méreteihez képest szinte csak staffázsfiguraként három ember áll szorosan a szakadék szélén. Mögöttük a bizarr alakzatú kréta-sziklák és a tenger. Hatalmas, mély és üres a tér, hiába keretezi a képet az előtérben két fa koronája. 1822–23-ban készül *A hajótörött* (más címeken: *Remény, Jeges-tenger*, Hamburg, Kunsthalle), az ember alulmaradása a természet erőivel szemben. A hajót a jégtáblák már annyira körülzárták, hogy formái alig kivehetők, minden hiábavaló, az emberi teremtmény széthullásra ítéltetett. A hajóroncs a jégtáblák között az emberi lét mulandóságát és az isteni terv kifürkészhetetlenségét jelenti, az ég és a tenger tiszta kékje, a középtengelyben elhelyezett nap a transzcendentális örökkévalóságát.

A húszas évek közepétől Friedrich kedélyállapota romlik, egyre komorabb, egyre elszigeteltebb lesz a művésztársadalomban. Ugyanakkor 1826 és 1835 között festi legjobb munkáinak egy részét (*A holdat néző férfi és nő*, 1830–35; *Holdfelkelte a tengernél*, 1835–36). Mintha az univerzum egészét választaná témájául, mintha saját lelkiállapotát terjesztené kozmikus léptékűvé. Irtóztató

egyedüllét a tengerparton, a sziklák között, hófedte hegycsúcsok mellett (Caspar David Friedrich sokat tartózkodott egyedül képeinek helyszínein), ki a megmondhatója, hogy Isten jelen van-e, vagy megközelíthetetlenül távol?

Caspar David Friedrich kételyeivel, szorongásaival, térélményének tágasságával és ürességével válik a modern festők előfutárává. 1835-ben agyvérzést kap, állapotának folyamatos romlása ellenére fest. 1840-ben hal meg Párizsban. Nagyon pontosan fogalmazta meg, mi motiválja a 19. századi művészt: „Minden festmény többé-kevésbé jellemkép arról, aki festette.” És beismeri: „Senki sem mérték az összesség számára; mindenki csak önmaga és a vele többé-kevésbé rokon lelkek számára mérték.”

Egy időre elfelejtik, majd újrafelfedezik, nem létező politikai tartalmakat tulajdonítanak neki, végül méltó helyére kerül a művészettörténeti értékelésben.

Az összegző művészettörténeti könyvek egy része Francisco Goyát, a spanyol nagymestert egyes korszakok közé sorolva, külön fejezetben tárgyalja. Vannak, akik kifejezetten romantikus festőnek tartják festésmódja és témái miatt, mások szerint többféle stílus jegyeit felhasználva alkotta meg különös, egyedi életművét.

Francisco José de Goya (1746–1828) spanyol festő, grafikus. Rómában ismerkedett meg a klasszicizmussal, ebből az időből több klasszicista témájú műve maradt fenn (*Szent család, Körülmetélés, Áldozás Vestának*). 1772-ben festette első ismert *Önarcképét* (Madrid, Zurgena-gyűjtemény). Önarcképei végigkísérik pályáját. Számszerűen kevesebb önarcképet festett, mint Rembrandt, de elmélyült-ségükben, kíméletlen őszinteségükben, abban, ahogy végigköveti az arc változásait az öregedés során, Rembrandtéhoz hasonlíthatók.

1774-től a Királyi Kárpit Szövőműhelyben 42 mintát tervez rokokó stílusban. Egyre több portrémegrendelést kap a spanyol arisztokrácia tagjaitól. 1786-ban ki-nevezik udvari festőnek, így megismerkedhet a rendkívül értékes királyi műgyűjteménnyel. Velázquez műveiről metszeteket készít, vallási témájú képeket fest, a zaragozai Aula Dei karthausi kolostor számára falfestményeket (ez az első monumentális képciklusa). A *Krisztus a kereszten* (1780) című képe alapján a Királyi Akadémia rendes tagjává választják. A *Borgia Szent Ferenc egy megátalkodott bűnös halálos ágyánál* (1788) című képén először jelennek meg azok a démonikus állatok és szörnyek, amelyek a későbbi évek metszeteinek, rajzainak és festményeinek visszatérő motívumai. Iszonyatosak, ám Goya festőivé formálja őket.

1789-ban az új király, IV. Károly első udvari festőjévé nevezi ki. Többször is megfesti a királyi párt, IV. Károlyt és Bourbon-pármai Mária Lujzát. Egyre népszerűbb az udvarban, mind több megbízást kap (*Osuna herceg családja*, 1789–90). E korszakban a legjelentősebb egy színésznőt ábrázoló portréja: *La Tirana* (1790–92). Ez idő tájt az udvar és a nép élete között osztja meg érdeklődését, az udvari megrendelések mellett előszeretettel festi a hétköznapi élet jeleneteit (*A szardínia temetése*, 1793).

1792–93-ban egy rejtélyes, hosszú betegség következtében elveszíti hallását. Képei kezdenek elkomorulni, merész expresszív ecsetkezelés jellemzi őket,



drámai témákat jelenítenek meg sötét színekkel (*Tűzvész*, 1793–94; *Az örültek háza*, 1793–93; *Boszorkányszombat*, 1794–95 – ez utóbbi festmény a 20. század első évtizedében is készülhetett volna valamelyik német expresszionista műveként). Ezeken a képeken, ahogy Werner Hofmann művészettörténész fogalmazza, „az emberek minden kegyelem és üdvösség nélkül való létezését fejezi ki”. (*A földi paradicsom*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1987, 44.o.). Az ecsetvonások zaklatottak, szaggatottak, a festő mellőzi az anekdotikus részleteket (*Hajótörés*, *Vándorkomédiások*, *A postakocsi megtámadása*). Ezeket a képeket nem megrendelésre, hanem belső igényből festi. Egy részüket sikerül eladnia.

1799-ben 80 nyomatból álló sorozatot alkot *Los Caprichos* címmel, elején önarc-képével. A *Diario Madrid* című lap meghirdeti, 15 nappal a megjelenés után bevonják. Ez alatt 27 példányt adnak el belőle. Goya szabadgondolkodó, valószínű, hogy az inkvizíciótól tartva állíttatja le az *aquatinta* (foltmaratás) technikával készült rézkarcok terjesztését. 1803-ban a királynak ajándékozta a lemezeket. Goya átlépi a 18. századvég művészi szabadságának korlátait. Kora társadalmát és hitvilágát szatirikusan mutatja be, a babona szülte látomásokat, az elállatiasodott embereket, a csavargók, koldusok, kerítők életét, valóság és fantázia harcát. A sorozat legismertebb darabja a *Ha az értelem alszik, előjönnek a szörnyek* (Madrid, Museo del Prado) című grafika. E művében saját világa és a természet sötét oldalát mutatja meg, olyannak, amilyennek majd a háborús élmények után, a halála előtti ún. „fekete festményeken” fogja, tele borzalmakkal, emberi kegyetlenséggel, a természet kíméletlenségével, közönyével. Goya kísértetei itt jelennek meg először, hogy ezentúl kísértsek a spanyol inkvizíció és saját belső démonai által fenyegetett festőt.

1800-ban festi meg az *V. Károly spanyol király és családja* című csoportképet, melyről a királynő levelében Goyának azt írta: „Mindannyiunk közös arc képe.” A figurák megjelenítésében a festő lesújtó véleménye érződik. Némelyik arc rendkívül ellenszenves, másoké korrupt, rosszindulatú, a 14 szereplőből legalább öten rútak (talán csak a négy gyerek nem az), szinte nincs is vonzó személység közöttük. A képet mégis elfogadták, nagy becsben tartották. Mai szemmel meglepő, hiszen egyes arcokon annyi emberi aljasság, a hatalom birtokában bármely gonoszság elkövetésére való készség tükröződik – főleg a királyén és az idősebb családtagokén –, hogy a reprezentatív öltözékek, a magabiztos testtartás sem képes ezt ellensúlyozni. Kétségtelen, a megfestésmód lenyűgöző, barokkos és romantikus, főleg pedig zseniális. (Ahogy Goya bemutatja a megdönthetetlennek tetsző hatalom kizárólagos birtokosait, a zseniális festők sorába emeli őt. Velázquez és Goya messze kiemelkedik az amúgy rendkívül gazdag spanyol festészet történetéből.) Sokan e kép alapján, a személyek szélsőséges egyénítése miatt is romantikus festőnek tartják Goyát. Portréit egyrészt puritán egyszerűség, másrészt félelmetes erejű lélektani érzékenység, a modell egyéniségének látatása jellemzi. (*Mária Lujza spanyol királyné, Felesége portréja*, Josefa Bayeu, Alba hercegnő, Chinchón grófnő – ez utóbbi 1800-ban festett, elegáns, minden felesleges részletet mellőző, többen is egyik legjobb portréjának nevezik.)

Legismertebb festményei közé tartozik *A meztelen Maja* (1797–98, Madrid, Museo del Prado) és *A felöltözött Maja* (1800–1805, Madrid, Museo del Prado). Lehet, hogy a királyné szeretője, Manuel Godoy megrendelésére készültek, lehet, hogy Alba hercegnőt ábrázolják, akiről Goya az 1795-ös években egész alakos képet is festett, és akivel kapcsolatban az a legenda keringett, hogy Goya szerelme, kedvese. Mindenesetre 1815-ben az inkvizíció figyelmeztette Goyát, hogy tilos aktot festeni, figyelemmel kísérik működését. A kifinomult festésmóddal, a test gyöngyházszerű fényének visszaadásával tökéletes aktképet alkotott, méltó folytatásaként Giorgione, Tiziano, Rembrandt, Rubens és mások meztelen nőábrázolásainak. Spanyolországban nem volt szokás aktokat festeni, talán csak Velázquez a kivétel. Goyát a társadalmi korlátokon való felülemelkedése is a romantikus festőkkel rokonítja, merészség volt részéről e két erotikus kép megfestése (a felöltözött még a meztelen Majánál is erotikusabb).

1802 és 1806 között ismét jelentős portrékat fest (*Francisca Sabasa y Garcia*, *San Adrian márkí*, *Félix de Azara*). A *Doña Isabel Cobos de Porzel* (Washington, National Gallery) Goya egyik legszebb arcképe, finom érzékiséggel festi meg modelljét. Számos portréjának a korban szokatlan expresszivitása, kifejezőereje is romantikus vonás.

Borzalmas történelmi események: lázadás, a francia és angol csapatok betörése Spanyolországba, népi felkelések, Napóleon a birodalmához csatolja Spanyolországot, ostrom, véres drámák, váltakozó győzelmek, irtóztató kegyetlenségek. 1814-től visszatér az abszolutista VII. Ferdinánd, aki szörnyű elnyomással áll bosszút főként a franciákhoz csatlakozókon. Goya a rettenetes események tanújaként megrázkódtatásokon megy keresztül, melyek kitörölhetetlen nyomokat hagynak művészetén. 1812-ben meghal a felesége, ez is megviseli. Portrék mellett egy sor kikalakú háborús jelenetet és több drámai jellegű vásznat fest (*Börtön belseje*, *Két idegen – Verekedés furkósbottal*).

1810-ben festi *A Kolosszust*, ezt a művészettörténetben szinte egyedülálló, rendkívüli képet, melynek előterében a pusztítás nyomai: menekülő emberek, állatok, halottak a tájban, kicsiben, de részletezőn a borzalmak következményei. A háttérrel betölti a hatalmas, meztelen férfi, a Kolosszus teste (egyések szerint az egész Európa feletti hatalmat megszerezni akaró Napóleont ábrázolja így a festő). Különleges eljárással fest, az ecsetet ronggyal helyettesítve egészen újszerű felülethatást ér el az amúgy is meghökkentő képen. A kolosszus mintha az emberevő Minótaurusz vagy a saját gyermekeit lenyelő, kegyetlen Kronosz volna, mitologikus méreteivel, pusztító erejével. Olyan vízió, mint a középkorban az apokalipszisábrázolások a végítélet előjeleként (*Jelenések könyve* a Bibliában).

1812-ben és 1813-ban készíti el rézkarcai második sorozatát: *A háború borzalmait*. Lapjain nyers realizmussal ábrázolja a harcokat, a kínzásokat, az akasztásokat, mindenféle aljas borzalmakat (az első levonatokat jóval Goya halála után a San Fernando Királyi Akadémia adja ki 1863-ban). Csak megismételni tudjuk: mintha a középkori apokalipszisábrázolások teremtnének újra. Dinamikus, nyers realizmus – szinte elviselhetetlenül drámai.

1814-ben festi meg az 1808. május harmadika: Madrid védőinek kivégzését (Madrid, Museo del Prado), megfogalmazása szerint „a háború legnevezetesebb és leg-hősiesebb tettét”. A művészettörténetben az erőszaknak talán ez a legmegrendítőbb ábrázolása, holott nincs harc, kézitusa, szokvány vérfürdő, mint a csataképeken. Itt a jobb oldalon a napóleoni osztag a gyilkolás hideg, fémes színeiben, sima kardok, metsző puskacsövek, személytelen, arc nélküli, feszes ítéletvégre-hajtók, a bal oldalon az elítéltek, az áldozatok tépett ruhákban, rettegő, elszánt arccal, alattuk vér és sár. Nincs kiút. A fény vezeti a tekintetet a célzó puskákról a térden álló, fehér inges kivégzendőre, aki előtt már vérző halottak fekszenek. A szemcsés festék homokszerű, matt felületet eredményez, a színskála leszűkített, drámai hatású kép. (Nagyon erősen hat Édouard Manet *Miksa császár kivégzése Mexikóban* [1867] című festményére.)

1815-ben Goya kiemelkedően igényes, őszinte, rendkívül elmélyült, önvizsgáló önarcképeket készít, melyek méltán állíthatók nagyra becsült mesterei, Rembrandt és Velázquez képei mellé (az egyik Madridban, a Pradóban látható). Tovább festi arcképsorozatát és vallási tárgyú műveit. Ez utóbbiak közül kiemelkedik a sevillai székesegyház számára készült, a város és a fazekasok védőszent-jét ábrázoló képe (*Szent Justina és Szent Rufina*, 1817).

1819 novemberében nyílik meg a nagyközönség számára a madridi Museo del Prado a trónjára visszakerült VII. Ferdinánd lelkesedésének köszönhetően: Rogier van der Weyden, El Greco, Tiziano, Velázquez, Murillo mellett Goya képeivel. A Prado megnyitásakor Goya Spanyolország leghíresebb festője.

1819-ben Madrid külterületén, a toledói híd közelében kertes házat vásárol, melyet „a Süket házának” hívnak. Ennek az épületnek a falára festi az ún. „fekete festményeket”. Az elnevezést a képeken uralkodó sötét szín indokolja, a meghatározó fekete szín mellett más tónusok is láthatók, összefüggéstelen festékloltokkal, festéknymokkal. A tizennégy kompozícióból *A kutya* című képen alul egy kutyafej látható, testét egy lejtő sötét foltja takarja el, mintha elmerült volna a homokban. A szinte absztrakt kép a magány, az elhagyatottság, a szorongás apoteózisa, hiszen a kicsi kutyafejen kívül nem más, csak hatalmas, üres felület. Mintha nem is a 19. század elején készült volna, hanem valamikor a 20. században. Megdöbbenően modern kép, világértelmezése és megfestésmódja miatt is: a tágas mindenségben mindenki elhagyatott. A nagy romantikus regényíró, Stendhal szerint a modernség egyik jellemzője „a szörnyű elmagányosodás az embersivatag közepette”.

Az ugyancsak 1819 körül készült *Los Disparates* sorozatában kiszolgáltatott embercsoportok jelennek meg, menthetetlen elszigeteltségben. Íme, a modern életérzés hátborzongató megjelenítése. A félelemtől eltorzult, feldúlt, vigasztalan arcok. A *San Isidro-napi zarándoklat* (1821–22) című képen nincs arcuk és nincs szemük a látomásra, a hit befogadására. A *Szturnusz felfalja gyermekeit* című képen (Szturnusz római isten, akit a görög mitológiaiabeli titánnal, a könyörtelen idő és végzet megtestesítőjével, Kronosszal azonosítanak; megcsonkította apját, Uranoszt, majd lenyelte saját gyerekeit, mert rettegett attól, hogy elveszik hatalmát) az örült tekintetű, a vászon egészét betöltő, hatalmas isten kezében csonkolt,



emberléptékű, halott fia, akinek véres karját harapja le éppen. Fokozhatatlan borzalom, brutalitás, kannibalizmus. Milyenek legyenek az emberek, ha isteneik is elrettentők? Az ún. „fekete festményeken”, faliképeken felfokozódott indulatok, torzítások, boszorkányok, fantasztikus lények és sötét tónusok, szokatlan árnyalatok, merész festéknyomok. Kevés ezeknél kegyetlenebb, sötét szenvedélyek uralta, abszurd kép született a művészet történetében (beleértve a keresztény utolsó ítélet jeleneteket is). Goya Szaturnusza (Kronosza), akárcsak Delacroix Médeiaja (*Médeia gyermekeit megölni készül*, 1838) vagy haldokló Szardanapalja (*Szardanapal halála*, 1827) a romantikus fantázia, túlfűtött képzelőerő termékei, ezek az örült, gonosz, taszító, bosszúálló figurák a világfájdalom és a világfélelem szimbólumai. A teremtő megöli teremtményeit.

Az idős Goya ismét súlyosan megbetegszik. A 78 éves művész, az elnyomást és a háború borzalmait ábrázoló rézkarcsorozata miatt félve VII. Ferdinánd megtorlásától, 1824-ben Bordeaux-ba, majd Párizsba menekül, végül Bordeaux-ban telepszik le. 1825-ben több bikaviadalképet fest, sokat rajzol (*Spanyol szórakozás*, 1825, litográfia). 1827-ben – 81 évesen – festi *A bordeaux-i tejeslányt* (Madrid, Museo del Prado), amelyen az atmoszferikus hatások már az impresszionizmust előzik meg, messze túlmutatva saját kora stílusán.

Goya a barokk és a rokokó folytatója, romantikus festő, akiből az impresszionisták, majd a német expresszionisták is ihletet merítenek. Saját korának legnagyobb festője, az európai festészet legkiemelkedőbbjei közé tartozik. Az 1800-as évek első harmadának új művészeti jellegzetességeit ő mutatja meg a legátütőbb erővel. Míg Caspar David Friedrich a tájkép megújítója, Goya különleges alkotásmódja, új szemlélete minden műfajban megnyilatkozik. Goya és Friedrich az Isten (a megváltás), a hit nélküli egyedüllét, a magányra ítéltség élményét hozza a 19. században.

A romantika Európa más területein is megjelenik, főleg a németeknél tanuló képzőművészek közvetítésével. Például a norvég művészettörténetbe „nemzeti romantika” címszó alatt vonul be (Adolph Tiedemann, Hans Gude).

A kelet-európai romantika művészei az emberre mint történelmi, társadalmi, szociális lényre tekintenek, nem csak mint individuumot kezelik. A művészet a nemzeti függetlenségért vívott harc eszközévé válik, a művészek vállaltan politizálnak, olykor napi politikai célok szószólói lesznek.

A magyar romantika festészetéből sokakat megnevezhetünk: Kisfaludy Károly, Markó Károly, Barabás Miklós, Borsos József, Lotz Károly, Madarász Viktor, Than Mór, Wagner Sándor, Györgyi Alajos, Székely Bertalan. Történelmi kompozícióik szorosan kapcsolódnak a magyar sorshoz, ők a magyar nemzeti eszmények megfogalmazói. A magyar romantika szobrászai közül Izsó Miklós és Stróbl Alajos művei emelkednek ki.

## JAVASOLT IRODALOM

- A művészet története a rokokótól 1900-ig.* Ford. Csép Attila. (*A művészet története.*) Corvina Kiadó, Budapest, 1989
- Bockemühl, Michael: *J. M. W. Turner 1775–1851. A fény és a szín világa.* Ford. Körber Ágnes. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2006
- Claudon, Francis (szerk.): *A romantika enciklopédiája.* Ford. Balabán Péter. Corvina Kiadó, Budapest, 1990
- David Bianco – Lucia Mannini – Anna Mazzanti: *A klasszicizmustól a realizmusig.* Ford. Balázs István. (*A művészet története.*) Corvina Kiadó, Budapest, 1989
- Doorman, Maarten: *A romantikus rend.* Ford. Balogh Tamás, Fenyves Miklós. Typotex Kiadó, Budapest, 2007
- Földényi F. László: *A festészet éjszakai oldala.* Kalligram Kiadó, Budapest, 2004
- Földényi F. László: *Caspar David Friedrich.* Helikon Kiadó, Budapest, 1986
- Hagen, Rainer – Hagen, Rose-Marie: *Francisco Goya.* Ford. Mesterházi Mónika, Sütő Gyöngyi. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2004
- Haustein-Bartsch, Eva: *Caspar David Friedrich.* Taschen Verlag, Köln, 2003
- Hofmann, Werner: *Caspar David Friedrich.* Thames & Hudson, New York, 2000
- Néret, Gilles: *Delacroix 1789–1863. A romantika hercege.* Ford. Molnár Magda. Vince Kiadó, Budapest, 2004
- Wolf, Norbert: *Caspar David Friedrich – Der Maler der Stille.* Taschen Verlag, Köln, 2003
- Zádor Anna: *Klasszicizmus és romantika.* Corvina Kiadó, Budapest, 1976

## KÉPEK

Art History  
ArtCyclopedia  
Olga's Gallery  
Ricci-art.com, Paintings by Francisco Goya  
TerminArtors  
Web Gallery of Art  
WebMuseum

## 2. FEJEZET

### A realizmus

Realitás = valóság, tény. Reális = valóságos, teljesíthető, gyakorlati. Összetett szavakban a *real* a valósággal való kapcsolatra utal. A realizmus mindennapi jelentése: valóság-hű, szemben áll a valószerűtlennel. A latin *realis* (valós) szóból ered a realizmus elnevezés.

A művészetben kétféle értelmezése lehetséges. Realista, azaz valóság-hű törekvéseket sokféle stílusban, korszakban lehet találni (pl. 17. századi németalföldi festészet). A realizmus mint stílus nem tévesztendő össze a realista ábrázolási módszerrel, amely az arisztotelianus esztétikának „mimézis” fogalmán (visszatükrözés) alapul.

A 19. század képzőművészetében a barbizoni festőkolónia és más francia művészek műveit szokás realistának, a 19. század második felének orosz festőit a kritikai realizmus képviselőinek nevezni. Nem korstílus: nincs realista zene vagy építészet, jelentős viszont a realista irodalom (Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, Gogol, Tolsztoj, Turgenyev, Csehov, Eötvös József, a 20. század első felében Thomas Mann, Musil, Móricz Zsigmond és mások). Hosszú ideig a romantikával egy időben, a 19. század második felében pedig a naturalizmussal és a szimbolizmussal együtt létezett. Amíg a romantika a kor kiábrándító valósága elől menekült a múltba (elvágyódás), az egzotikumba, az eszményi világba, a realizmus a kritizált világot minél hitelesebben, valóság-hűbben kívánta bemutatni, eszményítés, eszmények nélkül. A művészek a jövő felé fordultak, a valóságra alapozták eszményeiket, realistává váltak.

A 19. századi Európát (a kezdetektől, 1815-től az első világháború kitöréséig, 1914-ig) minden téren minden korábbit felülmúló dinamizmus jellemezte. Elsődleges jelképei a gépek, a gőzmozdony, a gázmű, a dinamó, az elektromosság, az erő önmagában az erény rangjára emelkedett. Az európai ember egyenesen felsőbbrendűnek képzelte magát a tudományos-technikai-műszaki találmányok sokasága, a megsokszorozódott kereskedelmi ügyletek, az új közszolgáltatások

miatt. Gyökeresen megváltozott a nők helyzete. Európa népessége az 1800-as kb. 150 millióról 1914-re 400 millióra nőtt.

A művészettörténetnek is háttére a történelem, így fontos hangsúlyoznunk, hogy az 1848-as év eseményei Európa történetében vízválásztónak bizonyultak (gazdasági és politikai liberalizmus, nacionalizmus – azaz az adott nemzetre vonatkozó eszmék összessége, a szocialista eszmék, mozgalmak).

A 19. század eleji ugrásszerű civilizációs szintemelkedés, a városiasodás, a tömeges urbanizáció, az ipari forradalom, a munkásság kialakulása, a társadalmi és gazdasági élet mélyreható változásai szolgáltatják a hátteret a társadalomról való új gondolkodásmódhoz. A természettudományok gyors fejlődése mellett a felvilágosodás és a racionalizmus jegyében új társadalomtudományok jönnek létre (pl. a szociológia). Szinte nincs olyan művészettörténeti kézikönyv, amelyik ne szólna a pozitivizmus filozófiájáról, Auguste Comte átfogó szociológiai rendszeréről s mindezek összefüggéseiről az igazságkereső, a tipikus vonások és a társadalmi élet keresztmetszetének bemutatására törekvő, a társadalmi környezetet valóságosan feltáró művészettel. Comte utópikus államának világi kormánya élére bankárokat helyez, e kor emberét talán semmi sem érdekli annyira, mint a pénz (lásd Balzac és Zola regényeit; a festészet is szívesen ábrázol pénzügyi témákat: elzárlogosítást, csődöt, szerencsejátékot, batyus házalót, a pénz hatalmát). A kor művészei hisznek a jelenségek, tárgyak, társadalmi tények objektív létében és objektív ábrázolhatóságában, ezért módszerük a társadalom, a környezet minél hitelesebb bemutatása, a képzelet helyett a megfigyelés, a tárgyilagos, higgadt stílus előtérbe kerülése. A képzőművészetben a realizmust a tárgyi világ iránti érdeklődés jellemzi, a kép reprezentációs jellege uralkodik a strukturális elemek felett, a mindennapi élet objektív bemutatása a cél.

A festészetben a realizmus a *barbizoni iskolában* jelentkezik; tagjai az akadémikus szabályok, festésmód ellen vonulnak ki a természetbe, és 1830 körül a fontainebleau-i erdő melletti Barbizonban telepednek le. A szabad ég alatt festenek, aprólékosan megfigyelve a természetet. Új nemzedéket képviselnek, frázisok, heroizmus, sablonok nélkül akarnak festeni, aprólékosan, a részletekre figyelve kidolgozni bensőséges hangulatú képeiket. Ragaszkodnak a tónusfestéshez, a látvány hangulatának megörökítése miatt hívjuk festésmódjukat *plein air*-nek (a francia szó jelentése: nyílt levegő). Példaképüknek az angol tájképfestőket, főleg John Constable-t tekintik. A barbizoni festőiskola vezető mestere a realista tájábrázolás egyik úttörője, Théodore Rousseau (1812–1867); ott telepedett le továbbá Constant Troyon, Jules Dupré, Charles-François Daubigny és mások 1872-től. Paál László (1846–1879) is az év nagy részét Barbizonban tölti (*Út a fontainebleau-i erdőben*, 1876; *Erdői út*, 1876), meghitt erdőrészleteket fest, életműve ott teljesedik ki (festményeinek jelentős része a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona). Egyszerű természetlátásuk, az apró részletek megfigyelése, a táj szeretete, finom lírájuk fűzi össze őket.

A normandiai parasztcsaládból származó Jean-François Millet (1814–1875) 1849-ben érkezett Barbizonba, ahol letelepedett, Théodore Rousseau szomszéd-

jaként szoros barátság alakult közöttük. Millet festményeinek témája szinte mindig a parasztság élete, a paraszti munka (*Magvető*, 1850; *Kalászszedők*, 1857; *Parasztlány*, 1863; *Delelés*, 1866), a tájban mindig az ember a legfontosabb. Parasztjai együtt élnek, lélegeznek, egybeolvadnak a természettel, szerves tartozékai annak. Látásmódja panteista, emellett hangsúlyos a szociális mondanivaló. Alakjait plasztikus és méltóságteljes megjelenítéssel, meleg, aranyló fényhatásokkal szinte eszményíti (*Angelus*, 1867). Természetesen tájképeket is fest a barbizoni szellemnek megfelelően (*Szénaboglyák*, *Ősz*, 1873). Realizmusa nagy hatással van kortársaira, Munkácsy Mihályra és Paál Lászlóra is. Alakjai szoborszerűen plasztikusak, koloritja visszafogott (*Kenyérsütő nő – Asszony a kemencénél*, 1854). Családtagjairól, környezetének tagjairól bensőséges, egyszerű, őszinte portrékat fest (*Armand Ono portréja*, 1843). Halála után kezdik elismerni; Van Gogh mesterének tekintette, a korai Van Gogh-képekre erősen hatott a paraszti élet ábrázolásával.

Millet, Corot, Courbet, Van Gogh, Meunier, Rodin azért figyel a munkára és a parasztokra, munkásokra, mert úgy hiszik, hogy igaz, munkájuk és életformájuk révén valódi viszonyban állnak a realitással, a valósággal. Felfedezik a dolgozó ember ethoszát, a 19. századi művészet egyik fontos központi témáját: még nem vesznek tudomást a mechanikus munkavégzés robotjellegéről és a nagyvárosi munkáslét elidegenedtségéről.

Jean-Baptiste Camille Corot (1796–1875) nem tartozott a barbizoniakhoz, tájfel fogása azonban rokon az övékkel (*Olasz pásztor*, 1847). Gazdag kereskedőcsaládban született, csak 26 éves korában sikerült szüleit meggyőznie arról, hogy festő lehessen. Hosszabb olasz, holland, angol utazásain ismerkedett a festésszel. Többszöri itáliai tartózkodása során alakította ki jellegzetes technikáját: minden színt fehérrel kevert, ami opálos hatást keltett, a festmény így kromatikusan egységes hatású (*Volterra látképe*, 1834; *Firenze látképe*, 1834). A mitológiai és a bibliai alakokat is csendes, nyugodt természeti környezetben festette meg (*Homérosz*, *Orpheusz*, *Játszó nimfák*). Történelmi tájképeket is alkotott, ezeket a párizsi Szalonnak szánta. 1850 utáni atmoszferikus, lírai tájain ötvözi a rokokó báját a plein air természetességével. 1860 előtti portréi egyszerűek, őszinték, közvetlenek (*A gyöngysoros lány*, 1842; *Olvasó lány koszorúval*, 1845). Modelljei főleg nők, akiket szinte a reneszánsz portrékra jellemző méltósággal ruház föl (*Nő gyöngyökkel*, 1869 k., Párizs, Musée d'Orsay), gyengéd harmónia, tisztaság árad belőlük, formailag egyszerűek. Szívesen festi családtagjait, közeli barátait, azt a jó módban, nyugalomban élő polgárságot, amelyből ő is származott. *Önarcképén* (1834, Firenze, Galleria degli Uffizi) elmélyülten figyelő, érzékeny ember néz a befogadóra.

Legjelentősebb művei költői plein air tájképei, a távolságot nem a rajztechnikával, hanem a tónusokkal érzékeltette. A természet nyugalma kedvelte (*Reggel a tengerparton*, 1870; *Este*, 1855–60; *Tájkép tóval*, 1860 k.; *Parasztasszony tehénnel*, 1865–70). Szinte érezni a levegő üdeségét. Az atmoszféra ábrázolásában, az atmoszferikus hatások megfestésében az impresszionisták elődje, miközben sok

mindent megőrzött a francia festészeti hagyományokból, a klasszicista kompozíciómódból. Gyakran több természettudományból állította össze a tájat festményein (pl. *Hágár a pusztában*, 1835, New York, The Metropolitan Museum of Art). A költő Baudelaire már 1845-ben Corot-t nevezte a modern francia tájképfiskola fejének. Komoly, hivatalos elismerésben sosem részesült, de nagyon sokan kedvelték kortársai közül. Egy amatőr művész, Étienne Adolphe Moreau-Nélaton adta ki Corot önéletrajzi könyvét, amelyből sok minden megtudható a festészethez való viszonyáról. Hagyományos témaválasztásai ellenére jelentős újítások fűződnek művészetéhez, előkészítette az impresszionizmust, hatással volt Pissarro, Manet és Berthe Morisot festészetének alakulására.

A realista festészet kiemelkedő alkotója Gustave Courbet (1819–1877), aki programszerű meghirdetője a realizmusnak. Gazdag földbirtokoscsaládban született, mérnöknek vagy ügyvédnek szánták, jogot kezdett tanulni Párizsban. Nem sikerült bejutnia a szépművészeti akadémiára, a Louvre-ban másolta Giorgione, Correggio, Rembrandt, Frans Hals, Van Dyck, Velázquez festményeit. 1842-ben Spanyolországban tanulmányozta Velázquez, Ribera és Zurbarán plasztikus, tónusos realizmusát. Kezdetben aktokat és portrékat festett – pénzért. 1844-ben szerepelt először a párizsi Szalonban. 1846-ban két barátjával együtt a romantikusok és a klasszicisták ellenében elhatározták, hogy létrehozzák a *realista művészetet*. A Szalon még 1847-ben is elutasította képeit. A csúfságot kedvelő szocialista festőknek kiállították ki. „Nemcsak szocialista vagyok, hanem demokrata és republikánus is, egyszerűen minden forradalom híve, de mindenekelőtt realista [...], ami azt jelenti, hogy a valódi igazság őszinte barátja” – pontosította a vádakát.

1848-ban részt vett a francia forradalomban, a szocialista klub alakításában, rájött a demokráciáért, küzdött az emberi szabadságjogokért és a művészi szabadságért. Barátság fűzte Proudhonhoz, a társadalmi forradalom megálmodójához, Baudelaire-hez (akiről portrét is fest), Zolához, több íróhoz, költőhöz.

1849-ben a Szalonban kiállított képeinek témája megbotránkoztat keltett (*Kőtörők, Temetés Ornans-ban*). Az *Ornans-i temetést* (*Temetés Ornans-ban*, 1849, Párizs, Musée du Louvre) nagyapja emlékének szentelte. A kis falu életéből vett eseményt úgy mutatta be, ahogy addig csak a nagy történelmi kompozíciókat szokták. Szülőhelyének és 1851 utáni lakóhelyének egyszerű emberei, parasztok és polgárok álltak modellt a képhez: egy köznapi jelenetet emelt a történelmi esemény rangjára. Addig szokatlan, nem elfogadott festői motívumokat használt, egyáltalán nem idealizálva őket. A cselekmény, a hely, az ábrázolásmód miatt ezt a művet tipikusan realista alkotásnak tekintik. Ezen a képen is gondosan került minden felfokozott érzelmi hatást, amely a romantikus festészetet jellemezte. A korabeli kritikusok támadták. Még nagyobb botrányt váltott ki 1853-ban a Szalonban a prűd polgári közönség körében *A fürdőző nők*, melyen a háttal álló, teltebb hölgy majdnem meztelen. Ennek ellenére egy gyűjtő megvásárolta, akinek montpellier-i házában festette Courbet az életművéből kiemelkedő *A találkozás és a Jó napot, Courbet úr!* (1854) című képeket. Ez utóbbit Alfred Bruyas-t, a műgyűjtőt is megörökíti önmagán kívül.



Egész élete folyamán festett önarcképeket: kivételes fizikai erővel megáldott, hosszú, fekete bajszú-szakállú, magas, telt alkatú, szép férfi volt. Vaskos, anyagszerű ábrázolással tette érzékelhetővé szenvedélyes, heves természetét, büszkeségét (*Courbet fekete kutyával*, 1842–44; *Pipás férfi*, 1849; *Önarckép*, szénrajz). „Életemben számos önarcképet készítettem, igyekezve megragadni azokat a változásokat, amelyek bennem végbementek; egyszóval – megírtam az életemet” – nyilatkozta. Sokféle szerepben festette meg temperamentumos, extrovertált önmagát: fiatal dandyként, ábrándozó művészként, szenvedélyes szerelmesként, zenészként, párbajban megsebesültként, sőt Krisztusként. Számos képet festett azokról a nőkről, akik vonzódtak hozzá, de szabadságát érezte volna korlátozódni, ha megnősül (*Pihenő nők*, *A nők*). Kolorizmus, az ún. „fénylő árnyékok” technikájának biztos kezű alkalmazása jellemzi.

1853-ban festette a *Birkózókat* (Budapest, Szépművészeti Múzeum), ezt a jellegzetes, nagyméretű realista képet, s ugyancsak 1853-ban az *Alvó fonólányt*, a leszebbét az alvó nőket gazdag fényekkel, nyugodt érzékiséggel, sugárzó szépséggel ábrázoló festményei közül. Courbet nőábrázolásai a nőiség metamorfózisai, egyik fő témája a 19. századi művészetnek. Courbet a nőiséget természeti erőként mutatja, festi meg.

1853 és 1858 között hosszabb utazásokat tett Németországban.

Egyik legjelentősebb műve 1855-ben készült. *A műterem* (alcíme: *Reális allegória*; a teljes cím: *Műterem belseje, művészi életem hétesztendő szakaszát meghatározó reális allegória*, Párizs, Musée d’Orsay) egyrészt a művészet szimbóluma, másrészt a különféle társadalmi csoportok bemutatása, a társadalom keresztmetszete.

A kép középpontjába Courbet önmagát helyezi, amint épp tájképet fest palettával a kezében. Sokak szerint a felemelt ecset és a festő gesztusa Michelangelo *Ádám teremtése* című freskóján Isten kezének elhelyezésére emlékeztet. Mögötte egy meztelen nő, a művész modellje, a Múza, az Igazság megszemélyesítője. A tájkép mellett egy parasztyerek figyeli a festmény születését, mögötte gondtalanul játszó fehér kutya. A kép bal oldalán szegény emberek, a társadalom elesettjei és mindennapi emberek, közöttük vándorkereskedő, zsidó, pap, bohóc, vadász, prostituált, posztókereskedő, sírásó, munkanélküli, 1793 veteránja, egy ír nő látható. A kép jobb oldalán művészek, a festő barátai, az olvasó Baudelaire a költészet, a tőle nem messze, kis széken ülő író, Champfleury (Jules François Felix Fleury-Husson) az irodalom, Prudhon a társadalomfilozófia, Alphonse Promayet a zene, Bruyas a mecénatúra, a műgyűjtés, egy polgári öltözetű házaspár a világi szerelem, egy fiatal pár a konvencióktól mentes szabad szerelem allegóriája. Az alakok többsége magányos, nincs közöttük kapcsolat (kivéve a szerelmespárokat), Courbet illúziók nélkül, sőt szkeptikusan mutatja saját jelenének szereplőit. Emberségábrázolássá tágu a kép, a 19. század allegóriájává. Hatalmas panoráma, melyhez hasonló igényű összegző művet Rembrandt és Velázquez festett, a mű emberségessége is a nagy elődökére emlékeztet. Monumentálisan ábrázolt műterme, a figurák elhelyezkedése sokakat emlékeztet az Utolsó ítélet-kompozíciókra. A nagy mű nem könnyen áttekinthető a kötetlen egymásmellettség,

a térhatások bizonytalansága miatt. A háttér szinte valószínűtlen a festőállványon lévő tájkép valószínűsége mellett.

Courbet Bruyas segítségével egy saját pavilonban állította ki a nagyméretű festményt és negyven másik munkáját. Abban az évben is összeveszett a Szalon zsűrijével, jogosan jelentősnek tartott munkáját nem akarta elutasításnak kitenni. A mű méreteit tekintve is igen tekintélyes: 361 × 598 cm. Ez a műve a realista festészet mesterműve, Gustave Courbet társadalmi érzékenységének és elkötelezettségének bizonyítéka. Werner Hofmann szerint „ez a meg nem értett kép a 19. század legfigyelemreméltóbb, legátfogóbb dokumentumainak egyike”.

Courbet 1855-ben a párizsi világkiállításon tizenegy képét mutatja be, azonban sem *A műtermet*, sem az *Ornans-i temetést* nem állíthatja ki: a zsűri mindkettőt visszautasítja. 1857-ben a Szalon újra megtámadja az az évben festett *Szajnaparti kisasszonyok* című művének testisége, sőt naturalizmusa miatt (néhány év múlva Cézanne lelkesedik a képért, és az impresszionizmus elődjének tekinti; Courbet fürdőző és heverő nőalakjai Monet és Renoir testetlenül lebegő nőalakjainak előfutárai). 1859-ben festette a *Menyasszony öltöztetését*, amely erősen hatott Munkácsy Mihályra.

Németországban, Hollandiában, Belgiumban dolgozik korának legismertebb és legellentmondásosabb festőjeként. Tengeri tájakat fest. „Idegen országban csavargok, hogy visszanyerjem gondolataim függetlenségét, amely nélkül képtelen vagyok élni” – írja levélben egy barátjának.

1867-ben a reprezentatív és propagandasztkus párizsi világkiállítás idején – ismét Bruyas segítségével – saját kiállítást szervez: 133 festményét, 3 rajzát és 2 szobrárt mutatja be. Önarcképeket, portrékat, fürdőző nőket (*A forrás*, 1864), női aktokat (*Az álmom*, 1866, Párizs, Petit Palais – ezt a magánrendelésre készült művet is rengetegen támadták nyíltan erotikus jellege miatt), csendéleteket, virágokat, fákat, erdei és tengeri tájakat, állatokat, vadászjeleneteket (*Az őzek*, 1866; *Szarvasvadászat*, 1867), köztük óriási méretű kompozíciókat. Szinte minden műfajban jelentőset alkotott. Jogosan mondta: „Katedrális építtem Európa legszebb helyén, az Alma hídnál. Meghökken tettem az egész világot.” Nem véletlen az időzítés, a világkiállítás hatalmas körcsarnokával, hivalkodó, mesterkelt látványaival (pl. akvárium, melegház, gépek tárgycsoportja), az értékhierarchia nélküli kirakatváros jellegével szemben a művészet fensőbbiségét, valós értékét, minőségét demonstrálja.

1869-ben Münchenben részt vesz az első nemzetközi kiállításon. Műveivel nagy hatást gyakorol Szinyei Merse Pál művészetére, Munkácsy Mihály bálványozza Courbet festészetét. 1870-ben megválasztják a Művészek Szövetsége elnökének. 1871-ben részt vesz a párizsi kommunben, felhívást tesz közzé a Vendôme-oszlop ledöntésére (Napóleon emeltette 1805-ös hadjáratának emlékére hadizsákmányból). Ez Courbet utolsó politikai szereplése, sosem bocsátják meg neki, hogy e hatalmi jelképet le akarta dönteni. A kommun bukása után hat hónapig börtönben ül, ott csendéleteket fest, műveit elkobozzák. Svájcba emigrál a Genfi-tóhoz, itt főként tájképet fest (*Neufchâtel-tó*, 1872, Budapest, Szépművészeti Múzeum). 1873-ban festi meg az *Önarckép a Saint-Pélagie börtönben* című képét.



A realizmus a német festészetben ebben a korszakban mindenestül irodalmi. Tudatosan festettek történelmi, politikai témákat, novellisztikus mozzanatokot, a *tartalom* váltotta ki a közönség lelkesedését. Az, amit realizmusnak neveztek, leginkább a viselet, a bútorok, a fegyverek, a tárgyak formáinak pontos rögzítésében nyilvánult meg, „hűségre” törekedtek. A zsánerfestők operai módorban festettek (Wilhelm Leibl, Adolph Menzel, Karl Theodor von Piloty).

A 19. századi realizmus kelet-európai áramlataiból kiemelkedik az orosz képzőművészet, melyet társadalombírálat, szociális érzékenysége miatt szokás *kritikai realizmusnak* nevezni. Ilja Rjepin, Vaszilij Szurikov, Ivan Kramszkoj, Andrej Arhipov, Ivan Siskin, Vaszilij Perov a legjelesebb képviselői. Az orosz realista festészetre az orosz forradalmi demokratikus filozófusok és írók, irodalmárok eszméi és írásai voltak nagy hatással. Az orosz irodalom fejlődése az 1812-es Napóleon elleni honvédő háború után bontakozott ki (Puskin, Gogol, Tolsztoj, Dosztojevszkij stb.).

Ilja Rjepin (1844–1930) egy ikonfestőtől tanult festeni, évekig dolgozott mellette. Itáliai és hosszú franciaországi tartózkodás után Szentpéterváron telepedett le, ahol csatlakozott a Képzőművészek Vándorkiállítás Társaságához. Ez a társaság a 19. századi orosz festészet megújítója, elutasították az akadémizmust. Rjepin 1873-ban festette meg a *Hajóvontatók a Volgán* című, legismertebb képét, melyhez egy volgai utazása során számos tanulmányt, vázlatot készített. Több mint egy évtizeden át dolgozott nagyméretű pannóján, mely megtörtént eseményt ábrázolt: A *zaporozsjei kozákok válasza a török szultánnak* (1878–1891). A festményt III. Sándor cár vásárolta meg igen magas összegért.

Számos zsánerképet festett a vidéki életről (*Húsvéti körmenet a Kurszki kormányzóságban*, 1880–83), az orosz cárok életéről (*Rettegett Iván és fia*, 1885; *II. Miklós és Alekszandra Fjodorovna esküvője*, 1894). Az 1880–90-es években portrékat festett híres kortársairól: Lev Tolsztoj íróról, Mogyeszt Muszorgszkij zeneszerzőről, Dimitrij Mengyelejev kémikusról, Pavel Tretyakov műgyűjtőről, Liszt Ferencről, II. Miklós cárról – ezek pontos és kifejező emberábrázoló képességéről tanúskodnak.

1899-ben a Finn-öböl partján vásárolt házat, mely 1918-ban Finnország függetlenné válásakor elszakadt Oroszországtól, Rjepin a hívások ellenére sem tért vissza szülőhazájába. 1924-ben Moszkvában, 1925-ben Leningrádban rendezték meg nagy sikerű kiállításait.

A szobrászatban nehéz elválasztani egymástól a realista és a naturalista műveket. Jelentős mintázó készséggel rendelkezett Jean-Baptiste Carpeaux francia szobrász, akinek fő műve a párizsi Operaház homlokzatára készített *A tánc* című kompozíciója. Műveit friss mintázásmódjuk, plasztikai gazdagságuk miatt Rodin közvetlen előzményének tekintik.

A kritikai realizmus szobrász képviselője a belga Constantin-Émile Meunier (1831–1905), aki egyben festő is (pl. *Sevillai kávéház*, 1882). Eleinte rajzokon, festményeken mutatta be a parasztok és a munkások hétköznapijait, munkáját. Színhasználatára a tört színek, az erős, kemény kontúrvonalak jellemzők.

Illusztrációkat készített egy belga bányavidékről szóló könyvhöz, így ismerkedett meg a korabeli munkások nehéz életkörülményeivel és a szociális mozgalmakkal (*Bányamunkások*, bronz dombormű). 1884-ben az antwerpeni kikötőben tanulmányozta a rakodómunkások életét (*Kikötőmunkás*), ekkor készített *Dokkmunkás* szobra ma is Antwerpenben áll.

A 19. század szobrászatában új téma a munkások ábrázolása. Meunier új utat nyit valóságos, természetes, egyszerű emberalakjaival, akiket rendszerint munkavégzés közben ábrázol. A szenvedő embert is megjeleníti (*Öreg munkásasszony*) a maga természetességében. A nehéz testi munkásokat formázza meg kíméletlen realizmussal (*Kohómunkás*, 1886; *Kaszás*, *Bányász*, *Üvegfüvő*, 1890; *Magvető*, *Rákász*, 1891; *Öreg bányász*, 1903). 1895-től Brüsszelben él, 1896-ban Párizsban rendez sikeres kiállítást. Számos műve ma is köztereken áll. 1936-tól a belga állam működteti a Brüsszelben berendezett Meunier Múzeumot. A Lyka Károly szerkesztette *Művészet* című lapban már 1905-ben ismertetik munkásságát (Fónagy Béla tanulmánya). Juhász Gyula 1917-ben verset ír *Meunier* címmel, megszólítva a szobrászt: „Nem fájt-e széppé tenni annyi rútat, / Mert rút a munka, bármit is hazudnak!”

A 19. századi szobrászatban a realizmus nem játszott olyan jelentős szerepet, mint a festészetben és az irodalomban.

A barbizoni festők között már említettük Paál Lászlót (1846–1879), a plein air tájképfestészet jelentős magyar képviselőjét, lírai erdőrészletek realista festőjét. 1871 végén Munkácsy Mihály hívására ment Düsseldorfba, majd 1872-ben Párizsba, ahova Munkácsy is költözött. Baráti kapcsolatuk Munkácsy házassága után meglazult. 1872-től festett a fontainebleau-i erdőben, 1879-ben, a Párizshoz közel fekvő Charenton-le-Pontban, fiatalon halt meg. Barbizoni házán ma is tábla őrzi emlékét. A barbizoniak elveit követve festette a természetet, főként fákat, erdőrészleteket, fények és árnyékok játékát. Mélybarna és zöld tónusokkal hat az érzelmekre. 1876-tól műveit kiállították a párizsi Szalonban, az 1878-as világkiállításon bronzérmeket kapott *Út a fontainebleau-i erdőben* (1876, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria) című képével. Művei csak 1902-ben, az itthon megrendezett gyűjteményes kiállításakor jutottak haza.

A magyar realista festészet kiemelkedő alakja Munkácsy Mihály (1844–1900). Művészetszociológiai kutatások szerint a legismertebb magyar festő, akinek nemcsak festményei, hanem a róla szóló regények is nagyon népszerűek. Pesten, Bécsben, majd Düsseldorfban tanult, a német életképfestészetet tanulmányozva, Wilhelm Leib hatására alakítja ki saját stílusát. 1870-ben Düsseldorfban kiállítják drámai hatású *Siralomház* (*Az elítélt*, 1869, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria) című művét, mely óriási sikert arat, aranyéremmel tüntetik ki. Munkácsy 1872-ben Párizsba költözik, házasságot köt egy francia báró özvegyével, aki meghatározó hatású életműve további alakulásában. 1873-tól szívesen fest Barbizonban, ahol barátjának, Paál Lászlónak műterme van, de nem tartozik a barbizoni iskolához. Jelentős tájképfestészete is (*Poros út*, 1874; *Fasor*, 1886; *Legelésző tehének*, 1882). E korszakának fontos kritikai realista művei a *Tépécsinálók* (1871), az *Éjjeli csavargók*

(1873), *Köpülő asszony* (1873), a *Rőzsehordó* (1873), a *Zálogházban* (1874, New York, Metropolitan Museum), műveit erőteljesen kontrasztos festésmódja emeli a zsánerképek fölé. 1878-ban aranyérmert nyer a Szalonban *A vak John Milton diktálja leányának az Elveszett paradicsom című művét* (1878) című festményével.

Charles Sedelmeyer, korának egyik leghíresebb műkereskedője egész Európában bemutatja Munkácsy műveit, mindenütt nagy sikerrel.

1881-ben fejezi be műkereskedője biztatására a *Krisztus Pilátus előtt*, majd 1884-ben a *Golgota*, 1896-ban az *Ecce Homo* (Íme az ember) című képeit, melyeket együttesen Krisztus-trilógiának neveznek (Debrecen, Déri Múzeum). Jézus szenvedéstörténete évszázadokon át egyik fő témája a képzőművészetnek, Munkácsy korában ez már szokatlan vállalkozásnak számít. Munkácsy drámai hősként ábrázolja Jézust. A művekről ezerszámra készülnek metszetek, ezrek nézik meg Párizsban a bemutaton, majd New Yorkban is bemutatják. „Én az emberi alakban megjelent Istent akartam ábrázolni” – nyilatkozza a festő. Az egyház is elfogadja e műveket hiteles ábrázolásként.

Számos portrét fest ismert személyekről (*Paál László portréja*, 1876–77; *Liszt Ferenc arcképe*, 1886; *Mozart halála*, *Haynald Lajos kalocsai érsek*, 1886). 1882-ben Ferenc József császártól nemességet kap, amire azért is nagyon büszke, mert tízéves korában asztalosinasként kezdett dolgozni Békéscsabán. 1891–93 között az épülő budapesti Országház számára készíti el monumentális munkáját, a *Honfoglalást* (*Árpád*), mely már akadémikus vonásokat mutat. A műhöz számos fotót és rajzot készített különböző típusú emberekről Miskolcon és Mezőkövesden.

Művészete nagy hatással volt az ún. alföldi festők munkásságára, magyar festőnemzedékek egész sorára, Hollós Simon, Thorma János, Tornyai János, Koszta József életművére.

Levezését és emlékeit Budapesten 1921-ben, majd 1951-ben adták ki.

A realizmus kiemelkedő festője Mednyánszky László (1852–1919). Münchenben, majd Párizsban tanult, és festett Barbizonban is Paál László társaságában. Tájképfestészetére hatással voltak a barbizoniak, elsősorban Corrot képei (*Erdei út*, *Zúzmarás fák*, *Itatás*, *Őszi táj*). A Tátrától az Adriáig sok vidéket bejárt, dolgozott a Nagyalföld több részén és festett a szolnoki művésztelepen is. A nyolcvanas évek elején Bécsben volt műterme, majd anyja halála után, 1883-ban Nagyörre vonult vissza, ahol szimbolizmussal telített, nagy tátrai tájképeit festette.

1884-től Budapesten bérel műtermet, a külvárosokban találja meg modelljeit. Kritikusan és mély humanizmussal ábrázolja a legelesettebb, legszegényebb, reménytelen sorsú embereket, csavargószorozata hitelességével kelt megdöbbenést (*Öreg csavargó*, 1880; *Csavargófej*, 1886; *Ágrólszakadt*, 1898; *Csavargófej*, 1905). 1897-ben Párizsban rendezik meg gyűjteményes kiállítását, melyen csavargóportréit is bemutatja. 1900 körül festi az *Öreg rabbinust* és a *Sylockot*, rendkívüli lélek-tani megjelenítőképessége tanúságaként. Az öreg galíciai zsidókról festett portréin olykor saját arcvonásai tűnnek fel. 1905-től hol Budapesten, hol Bécsben él. Képei ismét sötétebb árnyalatúak, fény-árnyék hatásokkal erősíti mondandóját.

Az első világháborúban harctéri rajzolóként járta végig a frontot – pedig már elmúlt 60 éves –, Galíciát, Szerbiát, Dél-Tirolt, számos rajzban és festményen örökítve meg a háború borzalmait átélő embereket, a szenvedő katonákat, halottakat (*Fiatal katona*, 1914; *Katonák*, 1914–18; *Vonuló foglyok*, 1914–18; *Lövészárokban*, *Erdő széle fejfákkal*, 1914–18). Megrendítő, szokatlan képek ezek, jobban megérthetjük belőlük egy korszak végét, a Monarchia bukását (*Enyészet*, 1917 k.; *Elesett orosz katona*, 1914–17; *Halott katonák*, 1917 k.). Talán csak Goya volt képes hasonlóképp láttatni a háború iszonyatát, embertelenségét, poklait.

Rendkívül gazdag életművet hagyott hátra, 4-5 ezerre becsülik elmélyült, humanus ember- és tájábrázoló festményeit, rajzait.

Annak ellenére, hogy Malonyai Dezső (1905), Kállai Ernő (1943), Egry Mária (1975) és sokan mások írtak könyvet az igényes és termékeny Mednyánszkyról, csak a Magyar Nemzeti Galériában 2003-ban rendezett kiállítás után, melyen magyarországi és szlovákiai múzeumokban őrzött munkái voltak láthatók, kezd helyére kerülni ez a nemzetközi mércével is jelentős, a magyar művészetben egyedülálló életmű.

## JAVASOLT IRODALOM

- A művészet története a rokokótól 1900-ig.* Ford. Csépp Attila. (*A művészet története.*) Corvina Kiadó, Budapest, 1989
- Bakó Zsuzsanna – Kürti Katalin – Onódy Magdolna: *Munkácsy*. Tóth Könyvkereskedés, Debrecen, 2008
- Bankos Szilvia (összeáll.): *Gustave Courbet életrajza*, e-kultúra.hu
- Bernáth Mária: *Szinyei*. Corvina Kiadó, Budapest, 2009
- Boros Judit (szerk.): *Barbizon francia és magyar ecsettél*. Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága – Ferenczy Múzeum, Szentendre, 2007
- Claudon, Francis (szerk.): *A romantika enciklopédiája*. Ford. Balabán Péter. Corvina Kiadó, Budapest, 1989
- Kállai Ernő: *Mednyánszky László*. Singer és Wolfner kiadása, Budapest, 1943
- Kovács Éva: *Barbizon és a francia realizmus*. Gondolat Könyvkiadó – Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1960
- Markója Csilla: *Egy másik Mednyánszky*. Enigma könyvek, Budapest, 2008
- Németh Lajos: *A XIX. század művészete. A historizmustól a szecesszióig*. Corvina Kiadó, Budapest, 1974
- Néret, Gilels: *Delacroix*. Ford. Molnár Magda. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2006
- Spence, David: *Manet – Új realizmus*. Glória Kiadó, Budapest, 1999
- Stremmel, Kerstin: *Realizmus*. Ford. Béresi Csilla. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2005
- Szemenkár Mátyás (szerk.): *Munkácsy*. Szemimpex Kft., Budapest, 2005

## KÉPEK

ArtCyclopedia  
Courbet images and biography at CGFA  
Galleries of paintings by Gustave Courbet  
Olga's Gallery  
Ricci-art.com Paintings by Eugène Delacroix  
TerminArtors Web Gallery of Art  
WebMuseum, Paris  
[www.jean-baptiste-camille-corot.org](http://www.jean-baptiste-camille-corot.org)



### 3. FEJEZET

## Az impresszionizmus

Az impresszionista festők művei ma a legkedveltebb – és igen drága – képzőművészeti alkotások közé tartoznak, holott a 19. század hetvenes éveiben még kigúnyolták, elutasították őket, megbotránkoztak rajtuk. Ma leginkább azért kedveltek, amiért akkor nem: az impresszionistákat nem érdekelte a történelem, a múlt, csak a jelen; sem a hőstettek, sem a régi városrészek, csak azok a városi terek, amelyek modern metropolisszá avatták Párizst. Párizsban, a hivatalos Szalonban nem mutathatták be képeiket. 1673-tól a Louvre nagytermében állíthattak ki a Királyi Akadémia művész tagjai – erről kapta nevét a Szalon, a legtekintélyesebb kiállítási fórum, ahol zsűri döntött a kiállítható művekről. A Szalon ellenében 1874. április 15-én a fotográfus Nadar (eredeti neve: Gaspard-Félix Tournachon, 1820–1910) műtermében, a Boulevard des Capucines 35-ben rendeztek egy hónapig tartó bemutatót: Claude Monet, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Paul Cézanne, Armand Guillaumin, Jean-Frédéric Bazille, Berthe Morisot, Gustave Caillebotte – összesen 30 festő. Nem vett részt a kiállításon Manet.

A helyszín nem véletlen! A realizmus létjogosultságát a képzőművészetben a fényképezés is segítette megkérdőjelezni. Átalakította az emberek önmagukról és környezetükről alkotott képét. Minek a valósághú festészet, ha a fényképek valósághűsége megkérdőjelezhetetlen? Legalábbis akkor még úgy tűnt – csak a 20. században derül ki, hogy a fényképezőgép is csal, torzít, megmásítja a látványt. A kiállításon szerepelt néhány olyan kép, mely máig az impresszionizmus alapművének számít: Monet tájai, Degas balett- és lóversenyjelenetei, Berthe Morisot legszebb korai művei. Valószínű, hogy Monet *Impresszió – Felkelő nap* (1873) című festménye a mozgalom névadója. Az első valódi impresszionista képeket Monet és Renoir festette 1869-ben Párizs egyik elővárosában, Bougivalban. Mindkettőjük festményének témája a folyóvíz tükröződése, a fák lombjain át-szűrődő nap vibrálása, a fények játéka. A *Le Charivari* nevű lap tudósítója, Louis Leroy 1874. április 25-én lelkicsinylően szólt ezekről a képekről: „impresszionista”.



Renoir szerint „egy reggel egyikünknek elfogyott a fekete festéke, és ezzel megszületett az impresszionizmus”. Antonin Proust szépművészeti miniszter – aki 1913-ban megírta Manet-val kapcsolatos emlékeit (Édouard Manet: *Souvenirs. La Revu Blanche*) – szerint „az impresszionizmus kifejezés [...] nem Claude Monet-nak *Impresszió* címen kiállított képétől eredt; a név 1858-as vitáinkban született”.

Maga a szó azt jelenti: „benyomás”. Nem a láthatót festeni, hanem az érzéki benyomást, az élményt a látványról. Mindehhez eredeti festéstechnika kell, apró, tiszta színfoltok együttese a vásznon, az ecsetvonások és a színárnyalatok töredezettsége, az élesen érzékelt fény. Vannak, akik szerint az impresszionizmus csupán technika, eszköz, festésmód, mely a tiszta tónusokból egymás mellé húzott ecsetvonásokon alapul, a színek vibráló szövete ezek nyomán keletkezik. A fekete színt egyáltalán nem használják vagy minimálisra csökkentik, nincsenek határozott formák, mindennél fontosabbak a szín- és fényjátékok. Új tematikák: a mindennapi élet, a városi tájak szépsége, a gyorsan változó évszakok, a napszakok múlása, a tenger mozgó látóhatára, a kertek, a pályaudvarok, utak, körutak, a napfény rezdülései, a fény és az árnyékok káprázata, a szüntelenül megújuló formák és a színek játéka. A prizma színeivel festettek. Elhagyták műtermüket, és a szabadban dolgoztak, szakítva az addigi festői kánonokkal, szabályokkal, hagyományokkal, a kötött kompozíciós szokásokkal, elutasítva az akadémikus konvenciókat.

A kortárs író Marcel Proust (1871–1922) úgy ír le egy tájat, ahogy az impresszionista festők festenek: „A nap lenyugodott, s mályvaszínű volt a tenger, mely az almafákon keresztül tekintett ránk. Könnyedén, mint a hervadt világos koszorúk, és kitartóan, mint a panaszok, a látóhatáron kicsiny kék és rózsaszín felhők lebegtek; fűzfák méla sora merült árnyékba, fejüket lemondóan behajtván egy templom rózsablakába; az utolsó sugarak a törzsek érintése nélkül beszínezték az ágakat, s az árnyékoszlopot a fény girlandjaival övezték.” „De azt mindjárt megláttam rajtuk [Elstir, a festő művein], hogy mindegyik varázsa az ábrázolt dolgok metamorfózisában rejlett, hasonlóan ahhoz, amit a költészetben metaforának neveznek, és hogyha az Atyaisten úgy alkotta a dolgokat, hogy sorra megnevezte őket, Elstir viszont elvette vagy megváltoztatta a nevüket, ily módon alkotta őket újjá [...] De Elstir egész művészete épp e ritka percekből keletkezett, amikor a természetet úgy látjuk, amint van, költői módon. Egyik leggyakoribb metaforájára épp e körötte heverő tengeri képeken az volt, hogy a földet a tengerrel összevetve, megszüntetett közöttük mindennemű választóvonalat. Épp ez a hal-kan, fáradhatatlanul ismételt összehasonlítás volt az, amely egy-egy festményét oly erős és változatos egységűvé forrasztotta...” (Az *eltűnt idő nyomában*. Ford. Gyergyai Albert. Magvető Kiadó, Budapest, 2006).

Még 1873-ban megalakítják a *Festők, szobrászok és grafikusok anonim egyesülését* – a Szalonnal szemközt. 1875-ben, a második kiállításon 19-en állítanak ki, Cézanne viszont elutasítja a részvételt.

1876-ban az újabb kiállításuk még több ellenséges kritikát, gúnyolódást vált ki, de már vannak támogatóik is. 1877-ben a harmadik kiállítás alkalmából – ennek 18 résztvevője volt – Georges Rivière (Renoir barátja és Cézanne fiának apósa)



négy számot jelentet meg az *Impresszionista* című folyóiratból, melynek legtöbb cikkét ő írja Renoir, Monet, Degas, Pissarro, Sisley és Cézanne festményei védelmében. Az 1879-es negyedik kiállítástól, melyen az amerikai Mary Cassatt is szerepel, „függetleneknek” nevezik magukat. A hatodik kiállítást 1881-ben már nem Monet, hanem Pissarro szervezi, ezen Gauguin is szerepel. Mire a nyolcadik s egyben utolsó kiállításukat rendezték 1886-ban, már kezdtek velük megbékélni, és az újabb csoportok új szemlélete ellen fordulni. Ez évben Paul Durand-Ruel (portréját Renoir is megfestette) műkereskedő New Yorkban sikerrel mutatott be 300 impresszionista festményt.

Az 1870-es években a képzőművészet központja Párizs.

Nehéz idők, háborúk, forradalmak. 1870-ben Franciaország Poroszországgal és más német államokkal háborúzik, III. Napóleon császár fogságba esik, ezt kihasználva Párizsban kikiáltják a köztársaságot. 1871 márciusától májusig proletárok és kispolgárok létrehozzák a népképviselőt, a Kommünt, egyfajta szocialista államot, melynek művészek is elkötelezett hívei (pl. Courbet). Az első szocialista gyökerű felkelést különleges kegyetlenséggel verik le. Az impresszionista festők egy része katonának kényszerül, Monet, Pissarro és Daubigny Londonba menekül. Manet az egyetlen, aki rajzokban, sokszorosított grafikákban örökítette meg a Kommün leverését.

1873 az első nagy gazdasági világválság éve, ez súlyos csapást jelent a gyors ütemben kapitalizálódó Franciaországnak is. 1875-ben sikerült a köztársasági alkotmányt elfogadni (1940-ig marad érvényben), megindul a konszolidáció. Megerősödik a műkereskedelem, világkiállításokat rendeznek, tudatos a törekvés arra, hogy Párizs a művészeti élet központja legyen. Ehhez hozzájárul a vasút, az elegáns új pályaudvarok (Monet kedvenc témája). A főváros megújul: sugárutak, körutak, parkok, modern csatornahálózat és világítási rendszer, kávéházak, hidak a Szajná (Manet, Renoir, Monet, Pissarro, Gustave Caillebotte megörökíti az új, vonzó Párizst, akárcsak az írók új nemzedéke, Zola, Maupassant).

Franciaországban s főként Párizsban a városszerkezet modernizálása, a gyors iparosodás kihat az élet minden területére, a városok átalakulására, modernizálására is. Az új generáció fiatal művészeit, akiket nem engedtek a tekintélyes Szalonban kiállítani, vonzotta a modern élet, az újfajta város, a megváltozott életmód, a felgyorsult idő, a hagyományok felbomlása. Az újító impresszionisták felhasználják vásznaikon az új képi kifejezésformákat, a fotót, a divatba jövő japán nyomatokat, a divatrajzokat, a karikatúrákat. Manet kivételével kerülnek a politikai, közéleti témákat (ritka példa Monet *A fellobogózott Rue Saint Denis* című festménye, melyet 1878. június 30., a köztársaság kikiáltásának évfordulóján, a nemzeti ünnepen festett).

A modern élet velejárója az is, hogy az impresszionizmus az első művészeti irányzat, amelynek igen széles sajtóvisszhangja. Rendkívül gyorsan fejlődött az újságkiadás, és az újságok rendszeresen tájékoztattak az impresszionisták bemutatóiról: nyíltan ellenségesen vagy közömbösen, semlegesen vagy kedvezően, a legtöbbször vegyesen, így is, úgy is. Sokszor folyamodtak politikai

analógiákhoz, nevezték őket anarchistáknak, felforgatóknak. Az arisztokrácia le-tűnt a történelmi események színpadáról, a polgárság hatalma vitathatatlan, ők az új megrendelők. Arnold Hauser írja *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* című könyvében, hogy „a művészetben, mindenekelőtt az építészetben és a belső dekorációban sohasem volt még a rosszízű olyan mértékben irányadó, mint most”, a kulturális színvonal példátlan hanyatlása tapasztalható, megszü-letik a giccs, a rossz ízlés, „a hitványság válik normává és szabállyá, a minőséget csupán a minőség látszatával helyettesítik”. A pénzes megrendelők a történelmi, az „irodalmas” festészetet, az anekdotikus témákat kedvelik, hevesen elutasít-ják az új nyelvet, az új technikát, az impresszionizmust. A *Le Charivari*-ban rend-szeresen jelentetnek meg karikatúrákat, hogy nevetségessé tegyék műveiket. A nyomtatott sajtó elterjedésének jelentős a szerepe az impresszionisták ismertté válásában.

Valójában 1874–75-ben, amikor a Párizshoz közeli Argenteuilben, a Szajna partján együtt fest Claude Monet, Manet, Renoir, Gustave Caillebotte, akik szá-mos festményének címe is őrzi a helyszín nevét (pl. Monet: *A Szajna Argenteuilnél*, 1874; *Havazás Argenteuilben*, 1874; *Argenteuil*, 1875; Renoir: *Híd Argenteuilnél*, 1875), alakul ki az a festésmód, vizuális szemléletmód, melyet impresszionizmusnak nevezünk, s amelyet alig tíz év múlva felváltanak új festésmódok (pointillizmus, neoimpresszionizmus, posztimpresszionizmus). Szigorúan véve csak az első tíz év művei volnának ide sorolhatók, a szemlélet azonban terjed szerte Európában, és nagyon sokféle képzőművészeti alkotásra mondják rá: impresszionista (meg-lehetősen pontatlanul). Ha csoportnak tekintjük a hetvenes években Párizsban és környékén festő impresszionistákat, vezéregyéniségük Claude Monet. Sorozatairól lelkesen nyilatkozott Degas, Renoir, Pissarro és Cézanne is. Ők és a többiek – talán csak a Medicek Firenzéjében volt annyi festő, mint a 19. szá-zad utolsó harmadában Párizsban – a hetvenes években még nagyon is kötőd-nek az impresszionizmus tónusokat és hangulatokat kiemelő szemléletéhez, a színekhez, a taktilis hatáskeltéshez. Minden hasonlóság ellenére felismerhetők az egyéni kézjegyek, személyiségük, az egyéni nyelv – különösen a nyolcvanas évektől. A hetvenes években – a tisztán impresszionista időszakban – még közel állnak egymáshoz témaválasztásban, festésmódban, a fényviszonyok kezelésé-ben Renoir, Monet, Berthe Morisot, Pissarro, Degas, Mary Cassatts, Sisley és így tovább (ekkor még Manet és Cézanne is odasorolható), aztán, ahogy érik festé-szetük és személyiségük, úgy válnak el egymástól az egyéni jellegzetességek a szemléletmód módosulása alapján.

Nyitott képalakításuk a relatív igazság következménye, amely a festő és a néző szubjektumának függvénye. A néző újratemti az alkotást, ezáltal a művész al-kotótársává válik. A kép az, ami, és semmi más, ez a lényeg. Maguk az impresszi-onista festők távol tartották magukat az elméleti kérdésektől, nem szívesen írtak, nyilatkoztak ilyen kérdésekről. Ez is hozzájárult, hogy sokáig sokféle bizonyta-lanság mutatkozott elméleti, esztétikai magyarázatokban. Az ellenséges, nem el-fogadható közegben a művészek leginkább egymás támogatására számíthattak és az újonnan létrejövő értelmiségi rétegre. Az impresszionizmus az embert tekinti

a dolgok mértékének, a valóság kritériumát az egyén pillanatnyi adottságaiban keresi, a perc igazsága minden egyéb igazságot hatálytalanít, minden lét alapeleme a véletlen. Az impresszionista gondolkodás legtisztább kifejezése a francia Henri Bergson (1859–1941) filozófiájában található (*Idő és szabadság*, 1889).

Az impresszionizmushoz közeledő Eduard Manet (1832–1883) néhány festménye (pl. *Reggeli a szabadban*, 1863; *Olympia*, 1863; *Zene a Tuillériák kertjében*, 1860) nagy hatást gyakorolt a megújulást kereső fiatal párizsi festőkre. Manet hagyományörző polgári családban nőtt fel, apja nem akarta, hogy fia tengerésztiszt helyett művész legyen. Anyagi lehetőségei megengedték, hogy sokat utazzon Itáliában, Németországban, Hollandiában, Ausztráliában és Spanyolországban, Velázquez, Goya, Tiziano, Rembrandt, Correggio, Chardin műveit másolta. Vonzották a spanyol témák (pl. *Epizód egy bikaviadalról*, 1864), ezek is megütközést keltettek. Meg nem értéssel fogadott képeit gyakran megsemmisítette. Korai festményein pasztózus színeket, sötét háttérrel és olyan kompozíciós elemeket használt, mint a 17. századi holland és spanyol festők. 1867-ben festett *Miksa mexikói császár kivégzése* című képe (Mannheim, Kunsthalle) még történelmi festmény, de új szemléletével túlemelkedik a 19. századi történelmi témájú képek jellegzetességein. A kiindulópont egy aktuális esemény, de utalásaiban, megfestésmódjában túllép rajta. A képről készült litográfia terjesztését a rendőrség betiltotta, mivel Manet francia egyenruhába öltöztette a mexikói kivégzőosztagot. Az 1868-ban *Balkonon* (Párizs, Musée du Louvre) szereplő alakok között nincs kapcsolat, ugyanakkor kettős szerepben tetszelegnek: nézők, akik nézetik magukat. A balkonrács elválasztja őket a külvilágtól, a háttér zárt.

Közelebbi barátai, Baudelaire, a költő és Zola, az író (róla remek modern portrét festett: *Émile Zola portréja*, 1868, Párizs, Musée d'Orsay; Zola később *A remekmű* című regényében örökítette meg az impresszionista mozgalom regényes történetét) megvédték a konzervatív támadásoktól, főleg, amikor az új színfelfogással festett *Olympiát* (1863, Párizs, Musée d'Orsay) 1865-ben kiállította a Szalonban. Elképesztő, miket írtak a botrányt kiáltó újságok: „macskás Vénusz”, „sárga hasú odaliszk”, „női gerilla”, „erkölcstelen prostituált”. Már régóta tudjuk, hogy ez a merész témájú, a színek kontraszthatására építő, síkszerű kompozíció a legszebb Vénusz-ábrázolások sorába illik, Botticelli, Giorgione, Tiziano Vénuszának méltó párja. A festő meleg árnyékok nélküli, világos színekkel nagyon is valóságosan, jelenvalóan festette meg a kemény vonalú testet a Tiziano-kép nyomán kialakított környezetben. Ez még nagyobb botrányt keltett, mint a *Reggeli a szabadban* (1863, Párizs, Musée d'Orsay), melyen egy fiatal meztelen nő piknikezik felöltözött férfiak társaságában. A nő a hatvanas években gyakori modellje Manet-nak.

1867-ben rendezte meg önálló kiállítását, ekkor csoportosulnak köré a fiatal impresszionisták, akik szellemi vezérüknek tekintik. Manet a „természetes perspektíva” érdekében megtagadja az egyetlen enyészpontot. Képtémái szakítanak a klasszikus ideálokkal, nem fogadja el a műfajok közötti hierarchiát, szívesen festette az ún. „jelentéktelen témákat” nagyméretű vászrokra (a nagy méret

addig a történelmi vagy mitológiai témáknak volt fenntartva), a hagyományos motívumokat (pl. a női akt) is újraértelmezte (*Olympia*, 1863).

Manet tekintélyét bizonyítja Henri Fantin-Latour 1870-ben festett képe, a *Batignoles-i műterem*, amelyen Manet-t örökítette meg festés közben, s körülötte barátai, Monet, Bazille, Renoir, Zola és két kritikus. Tisztelték széles látóköre, polgári műveltsége és rendkívüli technikai felkészültsége, festői tudása miatt.

1872-ben Durand-Ruel, a barbizoni festőket kedvelő műkereskedő mindent megvásárolt Manet műtermében, ami csak eladó volt. 1873-ban megjelentette gyűjteménye többkötetes katalógusát, amelyben hét Manet-kép szerepel és néhány Monet-től, Pissarrótól, Sisley-től, Degas-tól (Durand-Ruelről Auguste Renoir fest portrét 1910-ben).

Manet 1874-től Argenteuilben fest Claude Monet-val, Renoirral együtt a szabadban, villódzó technikával (pl. *Csónakban*, *A Monet család a kertben*). Itt fogalmazódik meg, hogy impresszionista módon festeni azt jelenti: a művész megörökíti, amit éppen akkor és ott lát, a környező valóságot, ahogy a szeme elé tárul. Miközben a tájat, a folyót festették, észrevették, hogy egy tárgy színe a megvilágítástól és környezetétől függően változhat, az árnyékok különböző színűek. A szabadban való festés manifesztumának tekinthető *A bárka* (1874, München, Neue Pinakothek), melyben a festőtárs Monet látható bárkaműtermében a Szajná.

1877-ben festi meg a *Nanát* (Hamburg, Kunsthalle) – Zola ekkor még el sem kezdte írni hasonló című regényét. A klasszikus *vanitastéma* (*vanitatum vanitas*, hiúságok hiúsága) profanizálódik: nő tükör előtt, ugyanakkor napi aktualitása is van: egy prostituált emelkedik a művészet magasabb rendű tartományába, ahogy ez az impresszionistáknál is bevett gyakorlat lesz, tiltakozásként a polgári prűdéria ellen. A Szalon bírálóbizottsága visszautasítja a képet, mire Manet egy kirokatban teszi közzemlére, hogy az utca embere megszemlélhesse.

Utolsó nagy képe, *A Folies-Bergère bárja* (1881, London, Courtauld Institute) végre elnyeri a közönség tetszését, sőt az impresszionistákat kedvelő Antonin Proust támogatásával elnyeri a francia becsületrendet.

Manet mindvégig megőrizte a realista festői hagyományokat, a plein air szellemét, és közel került az impresszionizmushoz is. Két korszak határán állt – formaujító, s a legnagyobb európai festők sorába illeszkedik. Tőle származik a híressé vált mondás: „azt festem, amit látok, nem pedig azt, amit mások látni akarnak”.

Claude Monet (1840–1926) Le Havre-ban, ahol gyermek- és ifjúkora nagy részét töltötte, Eugène Boudin táj- és tengerképfestő hatására kezdett a természet után festeni, az idősebb művész tanította meg a színárnyalatok, a távlat és a fény kezelésére. Monet Párizsban nem az akadémiát, hanem a szabad szellemű Académie Swisse-t látogatta (1910-ig, bezárásáig az avantgárdok kedvenc tanulóhelye). 1861-ben behívták katonának, két évet Algírban töltött. „A benyomások, amiket ott lent a fényről és a színről szereztem, csak később öltöttek formát, de majdani fáradozásaim csírája itt gyökerezik” – idézi Sagner-Düchting *Claude Monet* című könyvében.

A hatvanas években mindenekelőtt Courbet és Manet hatott rá. Megismerkedik Pissarróval, Renoirral, Sisley-vel, Bazille-lal, közösen keresik az új megoldásokat. Gyors ecsetvonásokkal, tört és világos színekkel festenek, szabadban, a fényhatásokra figyelve. Hiába próbálkozik, a Szalon sorozatosan visszautasítja képeit, így anyagi gondjai is állandósulnak. Nem fogadják el például a nagyszerű, lenyűgözően friss hatást keltő *Reggeli szabadban* (Moszkva, Puskin Múzeum) és a napfénytől fehéren izzó *Nők a kertben* (Párizs, Musée d'Orsay) című képeit.

1870-ben a francia–porosz háború elől családjával Londonba menekül. Az 1870–71-es angliai és hollandiai tartózkodás, az angol és holland tájképek s leginkább William Turner természetszemlélete termékenyítően hatnak munkáira (pl. *A londoni parlament*, 1871, London, National Gallery). Londonban vannak barátai, Pissarro, Sisley, Doubigny, és ott ismerkedik meg, köt életre szóló kapcsolatot Durand-Ruellel, a műkereskedővel. 1871 tavaszától őszéig Hollandiában tartózkodik, mintegy húsz képet fest (pl. *Malom Zaandamban*, Koppenhága, 1971, Ny Carlsberg Glyptotek). 15 évvel később meghívják Hollandiába, akkor fedezi fel a pipacs- és tulipánmezőket (*Tulipánmezők Hollandiában*, 1886, Párizs, Musée d'Orsay). Monet hatással van a holland impresszionistákra is, például Johan Barthold Jongkindra. Visszatér Franciaországba, és hat évig a Párizshoz közeli Argenteuilben lakik, itt festi néhány legismertebb művét.

Az 1872–78 közötti termékeny évek hozzák meg a változást Monet festészetében, ez az időszak az impresszionizmus csúcskorszaka. Kedvenc motívumai: a folyó, a csónak, hidak, kertek, családi jelenetek és a párizsi boulevard-ok, avenue-k. Mai észlelésünk számára Monet képei nagyon is valósághűek, valószerűek (*verité*). Gyorsan rögzíti a látványt, a dolgok atmoszferikusan egybekapcsolódnak, a perspektíva a színviszonyokra redukálódik (pl. *Argenteuili pipacsmező*, 1873, Párizs, Musée d'Orsay; *Az ebéd*, 1873, Párizs, Musée d'Orsay). Erzékenyen követi a fénynek a színekre és a formákra gyakorolt hatását. 1873-ban festi meg *Impresszió, napfelkelte* (Párizs, Musée Marmottan) előbb hírhedtté, majd híressé váló képét. A mozgalom címadó képe Le Havre-ban készült egy hotelszoba ablakából, párás reggeli tájkép a kikötőről. A tárgyábrázolás néhány ecsetvonásra redukálódik, a narancssárga napfény tükröződése pasztózan emelkedik ki a képből. A korabeli kritika a vázaltszerűséget és a látszólagos befejezetlenséget gúnyosan fogadta. Tünékeny színjáték, ellenfény, nincsenek kontúrvonalak, az összbélyomás lenyűgöző. 1874-ben az első impresszionista kiállításon szerepel a kép. 1875-ben Renoir szuggesztív módon megfesti Monet kifejező, hiteles, derűs portréját (*Claude Monet festés közben*, 1875, Párizs, Musée d'Orsay).

1876-ban és 1877-ben tizenegy festményen, gazdag változatosságban örökíti meg a Saint-Lazare pályaudvart, az induló mozdonyokat, megörökíti a napsugarak játékát a sűrű gőz- és füstfelhőben, ahogyan az ipari építmény a különböző fényviszonyok hatására megváltozik. Az impresszionisták harmadik kiállításán hetet állított ki a sorozatból. A modern életből vett téma új festői technikát igényel (a helyszíni festést alapos vázlatok készítik elő; a vázlatfüzeteket Párizsban, a Musée Marmottenben őrzik). Zola elismerően ír a pályaudvar-sorozatról, sőt ennek kapcsán felhívást intéz a festőkhöz: „Művészeinknek éppúgy meg kell



találniuk a pályaudvarok költészetét, ahogy elődeik megtalálták az erdőkét és a folyókét.” Az állomás modern architektúrája és az új, amorf, modern atmoszféra, a gőz kontrasztja és összekapcsolása miatt sokan ezt a sorozatot tekintik igazán reprezentatív impresszionista festményeknek, és Claude Monet-t a par excellence impresszionista festőnek.

1878 és 1881 között Vétheuilben, e Szajna-parti falvacskában él és fest. 1879-ben meghal felesége, aki egyben modellje s két gyermekének anyja, mindössze 32 évesen. Következik Poissy 1881–1883-ban, tengerparti képeket fest sziklakkal, utoljára vesz részt az impresszionisták kiállításán. 1883-ban 56 művét állítja ki Durand-Ruel galériájában, köztük az 1882-ben festett *Bár a Folies-Bergère-bent*, egyik legismertebbé vált művét. Az előtér nagyon is valóságos, a bárpultra támaszkodó lány körül nagyon is kézzelfogható palackok, gyümölcsök, virágok, míg a közép-térben és a háttérben a tükröződés titokzatos, megfoghatatlan, valószerűtlen.

1880 után Monet egyre több festményéről tűnnek el az emberi alakok, az emberi jelenlétet mutató házak, hajók, hidak, s maradnak az alakok, tárgyak nélküli vizek, felhők, virágok, kertrészletek, természeti elemek: a fényviszonyok (a többi egyre inkább csak ürügy).

43 éves, amikor családjával átköltözik Givernybe, ahol új korszaka kezdődik. Haláláig itt él, azaz 86 éves koráig. 1890–91-ben festi szénakazal-sorozatát (*Szénaboglyák nyárvégi reggelen*, 1891, Párizs, Musée d’Orsay; *Szénaboglya hóban, reggel*; *Szénaboglya hóban, borús reggel*; *Szénaboglya napfényben*; *Szénaboglya lemenő napnál* stb.) A vászonra olajjal festett művek 60 és 100 cm közötti méretűek. Egyazon motívum több képen, ám a hangulatuk a színasszociációknak megfelelően különbözik. Monet képes a legárnyaltabb, legkifinomultabb, legvibrálóbb színeket festeni, s rögzíteni a legtűnékenyebb, legillékonyabb elemeket is, már-már az irrealitás határán, már-már túl az érzékelhető határán. Az üres mezőn álló szénaboglyák mulandó, átmeneti jelenségek, melyeken otthagya lenyomatát az idő, a szél, az időjárás, állagukat meghatározzák a fények és árnyékok, a nedvesség, a szárazság. Amit és ahogy Monet megfest, az a látás, az érzékelés, a kifejezés új módja. Durand-Ruelnél 15 darabot állít ki 1891 májusában rendkívüli sikerrel, mindegyiket megvásárolják. A fiatal avantgárdokra is nagy hatást gyakorol. (Vaszilij Kandinszkij 1895-ben Moszkvában látja egy képét, és lenyűgözi tárgy nélküliisége, a paletta, a színek ereje.)

Következő sorozata a nyárfák (*Négy nyárfa*, 1891; *Nyárfák lemenő napnál*, 1891), ezekből is 15 darabot mutat be Durand-Ruelnél. A szénaboglyákról és a nyárfákról festett sorozatban azt kutatta, hogyan változtatja meg a fény és a reflexek ugyanabból a látószögből a tárgyak formáját és színeit. A roueni gótikus székesegyház homlokzatáról festett sorozata 31 darabból áll, öt helyszínről rögzítette a látványt. Nem az építészeti részletek, hanem a fény a kompozíció meghatározó eleme. Hajnal, dél, délután, este, napsütés, borús idő – a fényviszonyok átváltoztatják a templomot, akárcsak a szénaboglyákat. A lényeg a színes, modelláló fény. Ugyanaz a táj, motívum a sorozatokon a nap különböző órájában, a légköri viszonyok éppen adott állapotának megfelelően. Minden viszonylagos: az adott

objektum, az idő és leginkább az észlelés. A sorozatokban Monet-t igazából az atmoszféra érdekli (*Roueni katedrális*, 1892–94; *A londoni parlament*, 1899–1905).

Monet a vizuális percepció analitikus megközelítését választotta. Teljesen eltávolodott a naturalista ábrázolástól, a tűnékeny effektusokat csak az architektónikai váz köti valamilyen szilárd formához, ezáltal Monet a kubista kompozíciós technika előfutára is. 1895-ben 20 darabot állít ki – átütő anyagi sikerrel.

A Monet-sorozatok módszerét a kortárs francia író, Marcel Proust regényfolyamájához hasonlítják. Az *eltűnt idő nyomában* (1909-ben kezdi írni) ugyan csak az idősíkok sokrétegű egymásmellettségét választja tárgyául, nem a szokott lineáris eseménysort. Monet a festészetben, Proust az irodalomban az időszemlélet megváltoztatója. Proust hét sorozatból álló művében olyan metaforazuhatagok találhatók, melyek Monet festménysorozataira is ráillenek. Proust unoka-fivére, Henri Bergson filozófus szerint az idő valóságos múlásának semmi köze ahhoz a belső észleléshez, ahogy az ember éli át az időt. Monet ezt a belső időt festette. Monet és Proust mindketten az érzékszervekre ható benyomások nagy művészei.

1899 őszén gyakori vendég Monet-nál Cézanne. Ő az egyetlen impresszionista festő, akit Cézanne nagyra tart, és képeit a Louvre-ban kiállításra méltónak gondolja. A megbecsülés kölcsönös, Monet egy tucat Cézanne-kép tulajdonosa.

Monet 1900-ban és 1901-ben, majd 1904-ben, 1908-ban és 1909-ben Londonban festi a téli ködöt, a londoni Parlamentet és a Waterloo hidat, Velencében a naplementét, a palazzókat, a vizet, a vízen a fények változásait. Velence, a Canal Grande és a gondolák az impresszionisták kedvelt témái közé tartoznak.

1899-ben kezdi el a tavirozsa-sorozatot saját kertjében (*A tavirozásák tava*, 1899, New York, Metropolitan Museum) és festi haláláig, még 1926-ban is. Az utolsók már-már absztrakt képek, rendkívül expresszívek. Mintha változatokat komponálna ugyanarra a témára, úgy modulál Monet is, ismétlések nélkül. Közben folyamatosan alakítja a givernyi kertet, megkomponálja a virágokat színük szerint (tavirozásák, íriszek, rózsák, Agapanthusok [szerelemvirágok] stb.), ezek Monet legfontosabb ihlető forrásai. A kert maga is forma- és színkompozíció. A tavirozás tó, melyet eredetileg csupán saját maga gyönyörűségére építtetett meg, festői kísérletezéseinek tárgya lesz. Az a sorozat, amelyhez kiindulópontul szolgál, festői nyelvezetét tekintve a realizmustól az absztrakcióig terjed (*Vízililiomok*, 1898–1926, mintegy 250 festmény).

1909-ben Durand-Ruel 48 részes sorozatként állítja ki a japánkertben készült tavirozásakat. Formáik, a fák, a felhők, az ég tükröződése tölti be az egész képmezőt, szokatlanságukkal, újdonságukkal nem kis meglepetést okozva a nézőknek. Nincsenek térbeli támpontok, a színfelhordás erősen absztrahált, a képhatárok mintha folytatódna a végtelenben. Felbomlanak a formák, belemosódnak a fénybe, a végtelenség érzetét keltik. Monet megfogalmazása szerint: „Az univerzum képlékenysége a szemünk előtt bontakozik ki.” Maguk az ecsetvonások készítetik arra a nézőt, hogy részt vegyen a mű jelentésének megteremtésében – ez pedig már a 20. századi művészetek lényegi koncepciója.



Az 1916–26 között festett tavi rózsák mérete megnövekszik. Ezek is vászonra készülnek olajjal, általában 200 × 425 cm közöttiek, de van 500 cm hosszú is. Egyikük, amely ma Zürichben, a Kunsthausban látható (*A tavi rózsák tava íriszekkel*, 1922–24), 200 × 600 cm-es. Párizsban a Musée Marmottan állandó kiállításán a sorozat több monumentális darabja szerepel. A halála utáni évben, 1927-ben Párizsban, a Tuileriák kertjében álló Orangerie-ben csodájára jártak utolsó műveinek, a 12 tavi rózsapannónak. A szürrealista festő, André Masson 1952-ben az „impresszionizmus Sixtus-kápolnájának” nevezte őket. Az absztrakt festők későbbiekben valóságos mítoszt kerekítenek e varázslatos sorozatnak, melyen semmi sincs, csak víz, tükröződés, lebegő tavi rózsák, de úgy is fogalmazhatnánk, hogy semmi sincs, csak világosabb és sötétebb tónusú színek, fények, a festő kezének gesztusai, ecsetvonások. Sokan a tasiszta absztrakt képekhez vélik hasonlónak (évtizedekkel megelőzve őket).

Ma látogatható Givernyben Monet háza és kertje (Musée Claude Monet), szavakkal leírhatatlan élmény, különösen ha valaki olyan szerencsés, hogy különböző évszakokban is meglátogathatja, hiszen egészen más színek (virágok, növények) uralkodnak májusban, júliusban és októberben. A természet és az alkotás, a festészet elválaszthatatlan egymástól.

Edgar Degas (1834–1917) egy Nápolyba emigrált francia nemesi családban született, apja bankár, ő jogot kezd tanulni. Már középiskolásan sokat rajzol, a Louvrebán Dürer-, Mantegna-, Rembrandt-képeket másol. Olasz kisvárosokba látogat. Firenzében festi első ismertté váló, igen életszerű művét a Bellelli család fehér kötényes lányairól, örömtelen lakásukról (1858), melyet 1867-ben állít ki a Szalonban. Műveiben a vonal, a forma és a rajz játszik főszerepet.

A japán fametszők művei a 19. század hatvanas éveiben tűnnek fel Párizsban, divattá válnak és az európaiaktól eltérő komponálási módjuk hatással van az új utakat kereső festőkre, így Degas-ra is. 1862 után figyelme a lóversenyek világa felé fordul, vonzza a lovak könnyed mozgása és a közönség színessége, az árnyékok változatossága (*Urak lovaglása start előtt*, 1873; *Lóversenyen*, 1870 k., mindkettő, Párizs, Musée d'Orsay).

Barátságot köt Eduard Manet-val, aki hozzá hasonlóan gazdag nagypolgári család fia, és ugyancsak nincsenek anyagi gondjai. A tartózkodó, visszahúzó Degas Manet kávéházi asztalánál, a Café Gerbois-ban ismerkedik meg a Szalon által visszautasított fiatal festőkkel (Monet, Renoir, Sisley, Bazille és mások). Kezdetektől egyike a közös kiállítások legaktívabb szerzőinek. Minél inkább irányzatjellegűt öltött az impresszionizmus, ő annál inkább tiltakozott az ellen, hogy hozzá tartozik. Öntudatos, bátor, intelligens kritikával, olykor gúnnyal közelített még harcostársai munkáihoz is. Nem a szabadban festett, mint a többiek, mert tudatosan, mérlegelve kívánt dolgozni (lóversenyképeit is műteremben festette, például *Versenylovak*, 1873 k.).

1870-ben a francia–porosz háborúban katona, ott szerzett szembetegségéből egész életében nem tud kigyógyulni. 1872–73-ban New Orleansben gyapotkeveskedő anyai rokonságáról készít portrékat, rajztanulmányokat. Hazatérve Pá-

rizsban festi meg a *Gyapotkereskedés New Orleansban* című, nagyméretű csoportképét (1873), mesteri szerkesztéssel. Az olajfestményt bemutatja az impresszionisták második kiállításán, de visszhangtalan marad. 1874 és 1881 között részt vesz az impresszionisták csoportkiállításain.

Újra előveszi és átfesti régi képeit, némelyiken évekig dolgozik (a *Lóverseny* címűn 13 évig! 1876–1887, Párizs, Musée d’Orsay). Új festőtechnikával kísérletezik. Új témái a táncosnő- és balettábrázolások, majd a kávéházak. Ez utóbbiak közül kiemelkedik az *Abszint* (*Kávéházban*, 1876, Párizs, Musée d’Orsay; a címet, amely az átláthatatlan zöld ital gondosan elhelyezett foltjaira utal, az 1893-as londoni kiállításon kapta). „A márvány asztallapok szabályosan bezárják a szereplőket helyzetük korlátai közé, a reménytelen emberi sorsokat festi meg – tőle szokatlan módon. Tükörfal előtt egy nő, előtte nagy pohárban az ital és egy ugyancsak ittas férfi, mindkettőjük már rabjaként a romboló, opálos csillogású abszintnak. Rendkívüli jellemábrázoló képességgel a testtartás, az arcok mimikája árulkodik a két ember menthetetlen állapotáról. A figurákhoz egy ismert párizsi színésznő és egy rézmetsző ült modellt. Az *Abszint* (1876), a *Szobabelső* (1869–70) és a *Durrogás* (1870 k.) a nagyvárosi ember elmagányosodásának és elidegenedettségeinek tanúbizonyságai” – írja Ingo F. Walter *Impresszionizmus* című könyvében.

1872-től leginkább a balettnövendékek próbái érdeklik, ahogy a tükrökkel körülvett teremben és a színpadon gyakorolnak (*Az Opera táncpróbaterme, Táncosnő virágcsokorral, Balettpróba a színpadon*). Szokatlan kompozíciók, szuggesztívek, ahogy az alakokat elhelyezi a térben. 1875-ben a *Balettpróba* című remekművét – melyet az impresszionisták kiállításán az értetlen kritikusok, mivel egytónusú, rajznak minősítenek – a szürke teljes skálájával festi. Több mint negyedszázadon át fest, rajzol balett-táncosnókat, készít róluk érzékeny szobrokat. Gyakran szokatlan, meglepő látószögből mutatja, különböző pózokban a munka és pihenés közben megörökített szereplőket. A fény és árny játékát is jellemzésre használja. Egyáltalán nem a realitás, hanem az optikai hatás érdekli, a festmény szerkezete, a vonaltávlat, a valahonnan bevetülő fény, a színek-árnyékok-fények játéka (*Balettiskola*, 1874, Párizs Musée d’Orsay). Egyre gyakrabban választja a pasztellt: ez az anyag felel meg leginkább annak az optikai hatásnak, amelyre törekszik. A színház világa annyira hatalmába keríti, hogy 1877-ben díszleteket is tervez. Egy egész sorozat pasztellt készíti az *Ambassadeurs zenés kávéházáról* 1876–77-ben, vonzotta a zenés kávéházak szabados légköre (ezekből kettőt a Harmadik Impresszionista Kiállításon mutatott be).

Lezárul festészetének lineáris korszaka (főszerepben a vonal), és 1880 után újabb alkotói periódusa következik. Pasztellképeket készíti fotó után, ő maga is készíti fényképeket. Megtartja szokatlan komponálási módját, merész képkivágásait, a mozgás, mozdulat ritmusa iránti rendkívüli érdeklődését. 1884-ben találkozik Gauguinnal. 1886 után eltávolodik az impresszionistáktól.

1882-ben kezdi el vasalónő-sorozatát (*Vasalónők*, 1884, Párizs, Musée d’Orsay), az új témához is a fények iránti vonzódása vezet. A nyolcvanas évek végén a ruhátlan nőalak válik fő témájává: nők, amint fürdenek a szabadban, törölköznek, tisztálkodnak. Semmi mitológiai ürügy, csak a köznapi emberi test. Ráadásul nem

is különösebben szépek, testtartásuk gyakran esetleges. A *Fésülködő nő* (1885 k., Szentpétervár, Ermitázs) opálosan irizáló színei elkápráztatók, így festeni női testet senki sem tudott akkor Párizsban (Renoir Degas hatására kezdte festeni őserőtől duzzadó meztelen aktjait). 1886-ban kiállításának a *Fürdő, mosakodó, szárítkozó, törülköző, fésülködő vagy magukat fésültető női aktok* címet adja. Ragyogó koloritú képek a mindennapi jelenetek, melyekre Degas rajzszénnel hordta fel, vastag rétegben a festékport (a Musée d'Orsay-ban látható *Az ülőkád*). Egyértelmű, hogy leginkább az emberi test formáin jelentkező fény-árnyék játék érdekli (*Haját fésültető nő*, 1886).

Degas és Renoir is készített szobrokat, melyek témaválasztása, kivitelezése megegyezik a festményeikével. 1893-ban rendezi meg egyetlen kiállítását Durand-Ruelnél, kizárólag pasztell tájképekből, melyeket előző évben egy nyári útja során készített.

A századforduló körül Degas értékelése váratlanul megváltozik. Zavarja a hirtelen jött siker, önmagát nem tartja újítónak, hanem a 18. századi festészet (Watteau) folytatójának.

Pierre-Auguste Renoir (1841–1919) népes, szerény körülmények között élő munkáscsaládban született egy vidéki kisvárosban. Hároméves, amikor a család Párizsba költözik. Porcelánfestőnek tanul, majd legyezőkre másolja Watteau *Indulás Küthéra szigetére* című képét.

A Louvre-ban látott képek hatására kezd el festeni, Fragonard és Corot nyomán. Barátságot köt Claude Monet-val, együtt festenek a szabadban. Újra és újra próbálkozik a Szalonban képeivel, először 1863-ban – ebben az évben egyébként több száz festményét semmisítette meg. Kiállít az impresszionistákkal közösen. Vele született derűje, életöröme, vidámsága, vonzódása a szépséghez jelen van tájképein, csendjeleiben, portréin, tánc- és családi jelenetein, női aktjain. Több stílus között ingadozik. Párizs divatos festőhelyén, La Grenouillère-ben együtt fest Monet-val, Berthe Morisottal, Pissarróval. Monet festői hatása kétségtelen, de a személyiségükből adódó különbségek is: ami Renoirnál meleg fény, nyüzsgés, gondtalanság, az Monet-nál inkább a ködös atmoszféra spleenje, az árnyékok, az idő és a másféle fény. Renoir eleinte szinte Monet modorában fest, de hamar rátalál önmagára (*A szerezolvasás, Nő kékben* stb.). Átvette az impresszionisták szaggatott festésmódját, a világos színek használatát.

1872-től festi a Pont-Neuf nyüzsgését, kávéházakat, szerelmi kalandokat, zsánerjeleneteket, arcképeket intenzív életörömmel, gazdag színekkel, derűvel, holt sokszor leverte a sikertelenségek miatt. „Monet nélkül feladtam volna” – nyilatkozta nagyon gyakran. (Melankóliáját, szorongásait kizárólag önarcképein vállalja.) Kirobbanó szépségű, érzéki nőket fest, élénk portrékat, frissességükkel kitűnő aktokat, színésznőket, divatos ruhákban pompázókat, fényben tűnődőklő fiatal lányokat, híres modelleket, barátok feleségét, gyermekeit komplementer tónusokkal, szaggatott ecsetérintésekkel, fénylő színekkel (*A páholy*, 1874; *Szerelmesek*, 1875; *Női mellkép napfényben*, 1875; *A hinta*, 1876.). A női szépség húsé-

ges megörökítője, különös „gyöngyházfényű” festésmóddal, amittől a női testek még szebb, vonzóbb hatást keltenek.

1876-ban festi a *Bál a Moulin de la Galette*-bent (Párizs, Musée d’Orsay), az asztal körüli csoport és a táncospárok modelljei a művész barátai, néhány fiatal festő és kritikus. A köznapjait jelenet szinte ünnepivé nemesedik a megfestésmód miatt. A rue Lepic-en lévő, felülről megvilágított csarnokban rendezték a legnépszerűbb táncmulatságokat az egész Montmartre-on. A hely vonzotta a festőket, a közelben lakó Renoir szívesen járt oda barátaival, festőkkel, írókkal, zenészekkel, újságírókkal, modellekkel. A képen szereplő iszogató, táncoló személyek közül tízet azonosítottak. A nyolcvanas években már özönlének a megrendelések. Elutazik Szicíliába, hogy megfesse Wagner portréját, aki épp akkor fejezte be a *Parsifalt*, s akinek Renoir lelkes híve.

Saját bevallása szerint 1883-ban elért az impresszionizmus végére, stílusváltásra törekedett. A változás megfigyelhető az *Esernyőkön* (1881–85, London, National Gallery). Műveit bemutatja Londonban, Bostonban, Berlinben és Brüsszelben. Monet-val utazik és fest a tengerparton Marseille-től Genováig. Párizsban is felfedezik, sikeres kiállítást rendeznek Georges Petit elegáns galériájában. 1883-ban állítja ki a Durand-Ruel rendelte tánckompozíciókat, melyeken felesége az egyik táncosnő modellje, a férfi pedig egy tengerésztiszt (*Városi tánc*, 1882–83; *Falusi tánc*, 1883). Számtalan tanulmányt, vázlatot készít rajzszénnel, grafitval, tintával, pasztellel a *Nagy fürdőzőkhöz* (1887 k., Philadelphia, Museum of Art), melyen három évig dolgozik kitartó munkával, célja, hogy a tiszta formákat a hangulathoz illessze. A régi mesterekkel kívánt vetélkedni, Ingres-hez hasonlóan pontos, tisztán meghatározott kontúrvonalakkal rajzolta meg alakjait. Festő barátai közül sem mindenkinek tetszett az impresszionizmust a hagyományos értékekkel övező kép, Monet azonban azt írta Durand-Ruelnek: „Renoir nagyszerű képet készített a fürdőzőiből.” Proustnak annyira tetszett a festmény, hogy *Az eltűnt idő nyomában* című regényében a festő Elstir egyik legszebb képeként írja le a művet. (1894 és 1905 között Cézanne is fest *Nagy fürdőzőket*, melyet művészi végrendeletének tekintett, homogén ecsetkezelése, geometrikus térszerkezete, az alakok gúlaszerű elhelyezése teljesen eltérő Renoir természetfelfogásától.) Renoir ekkor már a figuratív festészet klasszikusabb stílusa felé fordult, miközben fiatalabb éveinek impresszionizmusából is megőrizte, amit összeötvözhetett új kísérleteivel.

1888-tól felesége szülőfalujában, Essoyes-ban telepsznek le, ahol házat vásárolnak. Egyik fiából színész lesz, a másiktól híres operatőr. Több képén örökíti meg boldog családját (*Az étkező Bernevalban*, 1898), s fiait külön-külön és együtt is. Végiglátogatja kedvenc festőinek városait (pl. Velázquez – Madrid, Rembrandt – Amszterdam). 1892-es kiállítása után megrendeléseket kap a Beaux-Arts igazgatójától a *Zongorázó lányokra* (Párizs, Musée d’Orsay). 1903-tól Cagnes-ben él, gyakran találkozik Cézanne-nal, akit zseniálisnak tart, s akivel 1895-től többször is együtt dolgozik a szabadban. Akárcsak Monet-nak, időskorában rendkívüli sikere van otthon is, Münchenben, New Yorkban, Zürichben is. 1910-ben a Velencei Biennálén rendezik meg retrospektív kiállítását. Ez évben festi meg félprofilban

önarcképét (*A művész önarcképe fehér kalappal*, 1910, magángyűjtemény) és egy portrét a nyolcvanéves Durand-Ruelről, az impresszionisták kereskedőjéről, támogatójukról, láttatva a férfi jóindulatú lényét.

1899-től erős reumatikus fájdalmai nehezítik a festést, de dolgozik rendületlenül (*Akt párnákon*, 1907; *Párizs ítélete*, 1908 és 1914). A délvidéki nap alatt egyszerűsítette palettáját, vásznain főleg fénylő narancs, sárga és vörös színeket használ, telt testeket, árnyék nélküli arcokat fest. Miközben fizikai fájdalomtól szenved, képei a fiatalság életörömét, az életerőt sugározzák. 1912-től keze megbénul, mégis fest, nem hagyja abba örömmel telített, derűs, jókedvű női sorozatát (pedig az ecsetet rá kell kötöznie kézfejeére), több képet is készít mosónőkről munka közben (*Mosónők*, 1912, New York, Metropolitan Museum). Utolsó képét Paul Cassirer berlini képereskedő színésznő feleségéről festi 1914-ben.

Renoir képeit hatja át leginkább az öröm, a látvány, a színek, a festés öröme. Monet, Degas, Pissarro, Morisot képeinek többsége is életörömet sugall, szubjektív látásmódra serkenti a nézőket, hogy a személyest keresse a látványban s a képben is. Mindnyájan, de legnyilvánvalóbban Renoir közlik: az alkotás és a befogadás örömforrás, s mint ilyen, szellemi érték.

Monet és Renoir barátja, Camille Pissarro (1830–1903) portugál eredetű francia zsidó családban született egy dán fennhatóságú szigeten. Fiatalon Venezuelába szökött egy dán festővel, hazatérte után vállalkozó apja beleegyezett, hogy fia festő legyen. A festők városában, Párizsban Corot hatására kezdett tájképeket festeni. 1859-ben kezdődött barátságuk és gyakori együtt festésük Monet-val, aki 1865-ben ismertette össze Pissarrót az impresszionista festőkkel, köztük Manet-val és Renoirral. Barátságos természete miatt mindegyikük megszerette: áldozatkészen segített festőtársainak, s ők vitáikban elfogadták egyeztetőnek. Többször festette meg Monet-tal együtt ugyanazt a látványt. (Képeinek színvilága és tér szerkezete később hatott a kubistákra.)

1870-ben Monet meg ő Londonba menekülnek, hogy elkerüljék a katonaságot; megnősül, egyik fia szintén festő lesz. Londonban Turner és Constable műveit tanulmányozza. Hazatérve, 1873-ban festi meg szakállas *Önarcképét* ragyogó színekkel, a *Vörös háztetőket* (Párizs, Musée d'Orsay), mely talán legismertebb festménye és a *Hegyoldal ökrökkel* címűt (London, National Gallery). Szerelmese a természetnek, az évszakoknak, a napszakoknak, a vidéknek, a kerteknek, a virágoknak. 1874 és 1886 között mind a nyolc impresszionista kiállításon szerepel hangsúlyos színhatású képeivel.

1881-től képei szerkesztettebbek, Cézanne hatása érződik rajtuk (1874-ben megfesti *Paul Cézanne arcképét*), hiányolja a formai szilárdságot az impresszionisták, így saját hetvenes évekbeli műveiből is. Néhány barnás vagy szürkés tónusú képen parasztokat fest munka vagy pihenés közben (*Aratás*, 1882; *Almaszedés*, 1888; *Parasztlány kalapban*, 1881; *Birkapásztorlány*, 1881). Átlós irányban húzott ecsetvonásaival már a divizionizmushoz vagy más néven a pointillizmushoz közelít. Paul Signackal és Georges Seurat-val, a neoimpresszionistákkal állít ki, de felhagy a pointillizmussal, és visszatér a gazdag koloritú impresszionista



festésmódhoz, mert alkalmasabbnak találja a fény vibrálásának, a fény- és az árnyékhatásoknak a megörökítésére (*Párizs környékén: út Gennevilliers-be*, 1883).

1892-ben a Durand-Ruel galériájában rendezett kiállítás számára is meghozza a sikert. Felülnézetből ábrázolt párizsi látképeket fest (pl. *A Montmartre sugárút* tavasszal, nyáron és ünnepnapon – mindhárom 1897-ben – és éjszaka – 1898), a sorozat művészi mondanivalója összhangban van a 19. század utolsó éveinek filozófiai áramlataival. Eszerint az, amit érzékelünk, nem tárgy, hanem szín: az állandóan változó, különböző színeket az esemény egyszerűségében ragadhatja meg a festő és a néző. Fasoros utakat fest, omnibuszokat és járókelőket, hidakat, a Szajna-partot, az Opera sugárutat több változatban és ezek mellett kerteket és virágzó gyümölcsfákat is. Rengeteget rajzol, rézkarcokat, rézmetszeteket, litográfiákat készít. Azt a 19. század végi, 20. század eleji Párizst örökíti meg, amilyennek sokan ma is a „valódi” Párizst, az impresszionisták, a festők városát képzelik.

Pissarro nyughatatlan alkatának megfelelően időnként újraértelmezte festészetét, sokat vitatkozott Degas-val és az amerikai Mary Cassatt-tal. Többször változtatott festői módszerén, de kísérletezései mellett is mindvégig hű maradt az impresszionista technikához (*Párás reggel Rouenban esős időben*, 1896).

Alfred Sisley (1839–1899) Párizsban született angol szülőktől, önmagát franciának tartotta angol állampolgársága ellenére. 1863 körül ismerkedik meg Monet-val, Renoirral, Bazille-lal. A kezdetkor csatlakozik az impresszionistákhoz, átveszi technikájukat (*A port-marlyi árvíz*, *A sèvres-i út látképe*, mindkettő Párizs, Musée d’Orsay). Együtt állít ki velük a Szalon ellen szerveződő impresszionista kiállításokon: a nyolc közül csak az utolsón nem szerepel, a többinek elkötelezett résztvevője. Mindvégig kitart az impresszionista festésmód, képalakítási technika mellett. Kizárólag tájképeket fest. Két kiemelkedő korszaka 1872 és 1882 közé esik, majd 1882-től, amikor Moret-sur-Loing-ban telepszik le, és főleg folyami tájképeket fest (*A Loing kanyarulata*, *Kilátás Moret-sur-Loing-ra*, *A louvenciennes-i út*). Színei egyre csillogóbbak, technikája egyre vibrálóbb. Sisley sosem tudott úrrá lenni nyomasztó anyagi nehézségein, így utazni is nagyon keveset tudott. Végül is megkeseredetten elzárkózott régi festőtársai elől.

1874-ben az első impresszionista kiállítás után Londontól nyugatra, egy kertvárosban tölt néhány hónapot, ez élete legtermékenyebb időszaka (*Molesey-gát*, *Hampton Court*, 1874). Merész kompozíciókat fest. Később is megőrzi korábbi stílusát, de többet nem éri el a hetvenes évek színvonalát. 1890-től rendszeresen kiállít a Société Nationale des Beaux-Arts tárlatain. 1897-ben kiállítást rendez legjobb műveiből, a sajtó azonban agyonhallgatja, vásárlók nem érdeklődnek művei iránt, pedig világos, csendes tájai, házai, a régi kőhidak (*Híd Moret-ban*, 1893, Párizs, Musée d’Orsay) megfestése méltán a legjobb impresszionisták közé emeli. Betegágyához végül is odahívta Monet-t, akivel kölcsönösen becsülték egymást. Halála után festményeinek ára nagyon gyorsan emelkedni kezdett.

Berthe Morisot (1841–1895) rendkívüli tehetségű festőnő, akit az impresszionisták igen nagyra becsülték. Eduard Manet többször megfestette portréját.

Nagypolgári családban született, akadémiai tanulmányokat folytatott (Rubenst, Veronesét és rokokó festőket másolt a Louvre-ban, főleg Fragonard-t), hatottak rá a barbizoni festők. A 19. század végén nőnek még nem illett művésznek lennie, a hivatalos művészeti iskolák nem fogadtak női hallgatókat. 1864-ben kiállított a Szalonban. Manet tanítványául fogadta, több képet is festett róla, melyeken hangsúlyozza feltűnő szépségét (pl. *Az erkély*). Mély szakmai barátság alakul köztük. Nemcsak Morisot személye, okossága, szépsége volt nagy hatással Manet-ra, hanem festményei is: tőle vette át a plein air szemléletet. Berthe Morisot festésmódja nagy szerepet játszott abban, hogy Manet érdeklődése az impresszionizmus felé fordult.

1874-ben szerepel az impresszionisták első kiállításán Nadar fényképész műtermében, Manet tanácsa ellenére. A társaság egyetlen női kiállítója, az első nő, aki nyíltan dacolt az akadémikus művészettel. Leginkább Monet és Morisot képeit támadták a kritikusok, ugyanakkor neki volt a legnagyobb közönségsikere, talán mert nem apró ecsetvonásokkal, hanem széles foltokban festett, melyek modellálják is a figurát (*Hortenzia*, 1874, Párizs, Musée d'Orsay; *A legyező*, 1875, Párizs, Musée Marmottan). Közben feleségül ment Manet testvéréhez, Eugène-hez. Főlényes technikával tájképeket, kerteket, bensőséges portrékat, gyönyörű virágokat és gyerekeket festett, saját lányát, családját is (*Juliette Manet*, 1893, Párizs, Musée Marmottan; *A művész anyja és testvére*, 1869–70, Washington, National Gallery of Art). Lánya növekedését minden életkorban, minden hangulatban akvarellsorozatokon örökíti meg. Mintha csak egy családi fotóalbumba szánná ezeket a varázslatos műveket. Merészen elszakad az utánzástól, másolástól, nagyvonalúan fest, egyre kevesebbet törődik a részletekkel, bensőséges képein a festésmódban, megoldásmódban nincs semmi nőies (ha egyáltalán létezik ilyen). Főlényesen elsajátított impresszionista technikájához expresszivitás társul, ettől festményei még modernebbnek hatnak.

Gyakran együtt dolgozik Renoirral és Mary Cassatt-tal. Mary Cassatt (1844–1926) amerikai Párizsban, aki összeköti a francia impresszionistákat a New York-iakkal. A tartózkodó, meglehetősen magányos Edgard Degas, balettáncosnők, színésznők, mosónők egyedülálló festője, nem kedveli a nők társaságát, kivéve Mary Cassattét és Berthe Morisot-ét, akiket nagyszerű barátnak és elsőrangú festőnek tart. Cézanne is kitüntetetten kedveli, Renoir barátjának tekinti, mindkettejüket nagyon megviseli Berthe Morisot viszonylag korai halála. Renoir szerint a „legnőiesebb nő a világon”, magával azonos léptékű, értékű festőnek tartja. Mondják rá, hogy feminin témákat festett, ám ugyanez elmondható a kiemelkedően jelentős impresszionista festők mindegyikéről. Szellemi atmoszférája, műveltsége, az általa vezetett szalonban a társas élet vonzotta a művészeket, a francia és a Párizsban élő nemzetközi értelmiségi elit tagjait. Életvitelében és festészetében is megőrzi függetlenségét, erős egyéniségét. Saját festészetéről mindig önkritikusan, szerényen nyilatkozott, nem úgy nevéssé vált kortársai, akik nagyra becsülték és a magukéval egyenrangúnak tekintették érzékeny, örömteli képeit a kertről, a szobabelsők fényeiről, a szép, fiatal lányokról (*A balkonon*, 1872; *Olvasó*, 1875; *Nyári nap*, 1879; *Rózsakert*, 1884).



1892-ben a Toulouse-Lautrecek baráti viszonyban álló Maurice Joyant galériájában rendezett első egyéni kiállítása nagy sikert aratott, a katalógus előszavát az akkoriban divatos Gustave Geffroy írta. 1894-ben Stéphane Mallarmé, a korszak kiemelkedő költője, köztiszteletben álló esszéírója elérte, hogy Durand-Ruel magángyűjteményéből a francia állam megvásárolja *Fiatal lány bálruhában* című képét (Párizs, Musée d'Orsay). Halála után barátai, Mallarmé, Monet és Degas szervezték meg emlékkiállítását. Paul Valéry, a költő írja róla: „Különleges képessége volt hozzá, hogy átélje képeit, és lefesse életét... Munkáinak egésze egy nő naplója, aki színeket és vonalakat használ ahhoz, hogy kifejezze magát.”

Vannak, akik szerint impresszionista szobroknak elsősorban a két nagy festő, Edgar Degas és Auguste Renoir kisleptekéi tekinthetők, mások szerint az egyetlen impresszionista szobrász Auguste Rodin (1840–1917). Mindenesetre az ő érzelmgazdag szobrászata a modern szobrászat előképe. Nem vették fel az akadémiára, így kőfaragóként dolgozott. A görög szobrászat és a gótikus művészet, majd 1875-ös olasz útján Michelangelo tanulmányozása után, 1875-ben mintázta első jelentős művét, egy bronzba öntött fiatal alakot (*Érkorszak*, mely a Szalonban élénk vitát váltott ki.) Az impresszionistákhoz hasonlóan Rodin is kerülte a befejezettség látszatát, szívesebben hagyott helyet a képzeletnek (*Kuporgó nő*, 1880–82). Nagyszámú mellszobrot és emlékművet készített (pl. *Balzac*, *Victor Hugo*). Calais város vezetése eleinte nem akarta elfogadni *A calais-i polgárok* című munkáját (1898), azt a szoborcsoporthoz, amely tízévi vita után a város nevezetessége lett. Legismertebb szobrai: *A csók* (1886), az *Örök tavasz* (1884) és *A Gondolkodó* (1880). 1889-ben Claude Monet-val közösen rendezett kiállítást, Monet ekkor aratta első sikereit. Az 1898 körül készült *A munka tornyát* az 1900-as világkiállításra szánta.

1900-ban rendezte első gyűjteményes kiállítását 168 művéből. Szobrainak kifejezőereje egyedülálló a korszakban, a szobrok felszínének fény-árnyék játéka kapcsolja műveit az impresszionistákhoz. Rodin hírneve is hozzájárult az impresszionisták nemzetközi elfogadásához.

Az impresszionizmus nemcsak Párizsból terjedt gyorsan Európa-szerte. Johan Barthold Jongkind (1891–1891) holland festővel Monet 1862-ben találkozott, kölcsönösen hatottak egymásra (pl. Jongkind: *Rouen látképe* [1865] és Monet 1871-es zaandami tartózkodásakor festett csatorna- és szélmalomképei). Monet nagyra becsülte Jongkind természetszemléletét, tengeri és tengerparti tájképeit, érzékletes színkezelését (*Rouen látképe, Holland táj*). A holland impresszionista festő meghívására a franciák közül többen is festették a holland tájat (és tanulmányozták a nagy elődöket a múzeumokban). Jan Toorop festészetében is kulcsszerepe volt Manet-nak, Monet-nak, Degas-nak, Pissarrónak (*Trío virágokkal*, 1885.).

Az 1855-től megrendezett világkiállításokra zarándokoltak Párizsba a német festők, akik nem tudták kivonni magukat az impresszionizmus hatása alól: Max Liebermann (*Müncheni sörkert*, 1884; *Fürdőző fiúk*, 1898), Fritz von Uhde

(*Nővér*, 1885), Lovis Corinth, Adolf Menzel (*A papagájos ember*, 1901), Max Slevogt és még sokan mások.

30-40-re tehető azoknak a dán, svéd, norvég, finn festőművészeknek a száma, akik Párizsban tanulták meg az impresszionista festéstechnikát, az új esztétikát, a modern látásmódot. Monet 1895-ben Norvégiába utazott, hogy Oslóban meglátogassa a vejét. A fővárostól mintegy 15 km-re, Sandvikenben festett egy sorozatot a behavazott tájról. Ott tartózkodása alatt legalább húsz norvég festő rendszeren látogatta, közöttük Christian Krohg, akinek munkásságára erősen hatott.

A dánok közül leginkább Julius Paulsen, Hanna Pauli és Theodor Philipsen tájképein láthatók olyan intenzív fényviszonyok, friss színek, ecsetvonások, amelyek leginkább Pissarro és Sisley tájainak hangulatát idézik. Anna Ancher a belső fények és színek mesteri festője, érzékeny kolorista (*Napfény a kék szobában*, 1891, Skagen, Skagen Museum). Bensőséges, csendes, elmélkedő hangulatok érzelemteli, tehetséges festője.

A skandináv festőknél rendszerint átmeneti az impresszionizmus hatása, erősebb a plein air, a barbizoniaké, s Párizsból hazájukba visszatérve inkább a saját hagyományaikhoz kapcsolódnak. A fénynek és a színnek kötetlenebb kezelését azonban Párizsban tanulták.

Az impresszionizmus Kelet- és Délkelet-Európában is hódít. Iszaak Iljics Levitan, Igor Emmanuilovics Grabar, Konsztantyin Alekszejevics Koravin és mások Oroszországban, Władysław Podkowiński, Władysław Ślewiński a lengyeleknél, Antonin Slavíček, Otakar Lebeda és mások a cseheknél kerülnek közel az impresszionizmushoz.

A barbiozoniokról írottaknál már szóltunk a plein air tájképfestő Paál Lászlóról.

Az impresszionizmus hatása alá kerülő magyar festők közül kiemelkedik Szinyei Merse Pál és Ferenczy Károly életműve.

Szinyei Merse Pál (1945–1920) sokgyermekes nemesi családban született, apja főispán, aki támogatta fia művészi ambícióit. 1864-től a müncheni Képzőművészeti Akadémián tanult, portrékat festett testvéreiről. 1869-ben a Münchenben rendezett nemzetközi kiállításon ismerkedett meg Gustave Courbet-val, akinek tolmácsolt.

Az 1870-es porosz–francia háború miatt hazatér, a családi birtokot igazgatja, keveset fest, munkáiban Courbet és a svájci Arnold Böcklin hatása érződik. 1873-ban festi legismertebb művét, a *Majálist* (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria), melyen a München mellett kiránduló fiatal művészek és barátnőik láthatók. Ezzel a képpel zárul festészetének első korszaka. A képen a festő (háttal) és barátai, köztük sógornője, vidám társaság a ragyogó napfényben fürdő tavaszi tájban. Olyan friss hatást kelt, mintha a helyszínen készült volna, holott műteremben festette. Akkoriban szokatlannak tűnt a témaválasztás és a kép kompozíciója is, sokaknak túl modernnek. Fény- és színkezelése nem követi az impresszionista módszert.

Megnősül, hat gyermeke születik, közülük négy meghal. A család Ternyén lakik, itt festi meg a nagy sikert arató *Lila ruhás nőt* (1874, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria), 1878-ban a *Léghejt* (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria), melyen szokatlan vizuális eszközökkel formálja meg a témát. 1882-ben családos-tul Bécsbe költözik, itt elsőként a *Pacsirta* (1882) című képét festi meg, melyet 1883-ban más műveivel együtt a Künstlerhausban állít ki, a kritikusok azonban rosszat írnak róla, főleg a kép színei miatt. Mivel sem a bécsi, sem a budapesti világkiállításon nem arat sikert, 1894-ig felhagy a festéssel.

1894–95-ben azonban a Képzőművészeti Társulat ülésein festményei nagy sikert aratnak. Vadászati témájú képét (*Oculi*, 1894) Ferenc József király megvásárolja.

1896-ban a héthársi kerület országgyűlési képviselőjének választják.

Színyei szakaszosan fest, olykor három évre abbahagyja a munkát, élete utolsó időszakában azonban folyamatosan dolgozik, tájképeket fest, ámbár öt-hat képnél többet nem készít egy évben. 1900-ban a párizsi világkiállításon ezüstérmét kap (*Hóolvadás*), 1901-ben Münchenben a *Majális* aranyérmét.

1905-ben rendezik első önálló kiállítását 89 műből a Nemzeti Szalonban Budapesten (*Szurkos fenyő, Pipacsos mező, Hóolvadás, Gesztenyefa, Tél* stb.). Kinevezik az Országos Mintarajziskola és Rajztanárképző igazgatójának (1908-tól Képzőművészeti Főiskola). 1907-ben alapító tagja a Magyar Impresszionisták és Naturalisták Körének (MIÉNK), támogatja a modern törekvéseket.

1910-ben előbb a berlini Sezession magyar kiállításán, majd a müncheni Galerie Heinemannban rendezett önálló bemutatkozásakor arat nagy sikert. Berlinben, majd 1911-ben a Római Nemzetközi Kiállításon díjazták aranyéremmel. A firenzei Uffizi képtár e sikersorozat után kiteszi önarcképgyűjteményébe *Önarckép bőrkabátban* (1897) című portréját, ma is ott látható.

Ettől kezdve folyamatosan részt vesz és kitüntetésekkel kap kiállításokon, 1914-ben a legnagyobb megtiszteltetésben részesül: a Szépművészeti Múzeumban termet neveznek el róla. Halála után megalakul a Színyei Merse Társaság, a második világháborúig a legrangosabb magyar képzőművészeti társulás.

Ferenczy Károly (1862–1917) eredetileg jogi, majd mezőgazdasági tanulmányokat folytat. Feleségül veszi Fiala Olga festőt, s ettől kezdve csak a festészettel foglalkozik, miközben megőrzi polgári életformáját. 1884-ben Rómában és Nápolyban, 1885-ben Münchenben, 1887–89 között Párizsban, 1892–96 között ismét Münchenben tanul. Münchenben festi meg szembenéző *Önarcképét* (1893) és a poétikus vörös ruhás, felfelé néző lányt, aki egy fa törzsébe kapaszkodva lesi a madarak énekét (*Madárdal*, 1893) és néhány képet gyermekeiről. Korai képein a plein air sajátos magyar változatát teremti meg.

1896-ban Hollós Simonnal, Iványi-Grünwald Bélával, Réti Istvánnal, Thorma Jánossal megalapítják a nagybányai művésztelepet. Nagybánya történetét Réti István festőművész írja meg. Ferenczynek sok tanítványa van. Nagybányai évei kezdetén bibliai kompozíciókat fest (talán a legszebb különleges zöldjeivel, fényeivel a mély terű, panorámás, monumentális *Józsefet eladják testvérei*, 1900, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria; a tizenkilenc figurás *Hegyi beszéd*, 1896;

A *háromkirályok*, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria). Impresszionista jellegű képein a napfény hatása dominál (*Festőnő*, 1903; *Napos délelőtt*, 1905; *Majális*, 1906). A magyar festészet egyik legkiemelkedőbb alkotása az erőteljes fényben úszó *Október* (1903, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria). A szimmetrikus kompozíció, a ferdén álló, piros mintás terítős asztalon almacsendélet illatozik, s egy plein air festő áll fehér napvédő ernyője alatt. Az egyre erőtlenebb napfény szinte vízszintesen söpri végig a színteret, a háttér dombja már sötétbe vész. A kompozíció lehangsúlyosabb erővonala az ernyő legfelső részétől a jobb alsó sarokba vezető diagonális. A lombokat már rozsdával hinti az október. Kevés ehhez fogható tökéletes kép van a magyar festészetben. Sokan a költői *Márciusi estét* (1902, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria) tartják egyik főművének (megkapja a Lipótvárosi Casino nagydíját), melyen a búcsúzó nap ferde sugarai világítják meg a tájat és a szinte igénytelen motívumot. Tökéletes kompozíció, tudatos szerkesztés. Következtesen alkalmazza az ember és környezete közötti impresszionista jellegű fény- és színharmóniákat.

Nagy sikerrel rendezi meg 86 művéből kiállítását a Nemzeti Szalonban, munkásságát „kolorisztikus naturalizmusnak” nevezi „szintetikus alapon”.

1906-tól a Magyar Képzőművészeti Egyetemen az alakrajz és a festés tanára. Budapestre visszatérve a tájképeket, szabadban festett kompozíciókat felváltják a műtermiek, melyeknek modelljei női aktok, artisták, birkózók. 1912-ben festi a *Vörös háttérű női aktot*, egyik remekművét, melyen az akt és a háttér tisztán elhatárolódik egymástól, az akt egységes fehér foltja a kép egyik legfontosabb eleme. Figyelemre méltók a képhez készült rajzok is. A tízes években festett képein már a posztimpresszionizmus hatása jelentkezik (*Akt zöld háttérrel*, 1911; *Alvó cigánylány*, 1915; *Piéta*, 1913). A MIÉNK alapító tagja. Mindhárom gyerekéből képzőművész lesz (Noémi gobelinművész, festő; Béni szobrász, grafikus; Valér festő, grafikus). Családtagjairól készült képmásai közül talán a *Noémi kibontott hajjal* a legszebb. Ekkor festi egyik legjobb önarcképét is. Budapesti évei elején tájképeket készít és néhány arcképet (pl. *Grünewald házaspár arcképe*, 1908). Négy példányban festi meg *A tékozló fiút*, rajzvázlatokat is készít. 1913-ban Münchenben nagy aranyérmet kap.

Az utolsó években hol Budapesten, a Lendvai utcai műteremben, hol Nagybányán fest eleinte meglehetősen sokat, majd alig-alig. Modell után készült aktjai közel állnak Degas és Renoir aktkompozícióihoz. Virágcsendéletek, plein air tájképek a szabadban. 1913-ban kezd a nagyméretű *Piétát*, s évekig csak ezzel foglalkozik. Akvarellekben, rajzokban is. A kész képet végül három részre darabolja fel, elégedetlen a kompozíciójával.

Ferenczy több szakaszra tagolódó életműve számos magyar festőre hatott. Az impresszionizmus magyar változatának mondható, igényes, minőségi festészetével új szemléletet honosított meg. Ha a magyar költészet „poeta doctusa” Babits Mihály, akkor a magyar festészet „pictor doctusa” Ferenczy Károly.

Természetesen az elmúlt évtizedek során az impresszionizmusnak, a 19. század utolsó harmada legnagyobb hatású művészeti mozgalmanak értékelése is

változott. Minél több monográfia született, minél több dokumentum került elő, ismereteink annál differenciáltabbak az 1874-ben már együtt kiállító, nagy hatású csoportról s követőikről, s annál érthetőbbé válik tartós népszerűségük. Azokkal értünk egyet, akik szerint sikerük forrása műveik esztétikai érzékenysége, derűje, üdesége, a vizuális öröm, az érzéki élmény, melyet előidéznek.

Elutasíthatóságuk meglepően hamar fordult sikerbe. A Claude Monet festmény-sorozatait 1891 és 1912 között bemutató kiállításoknak hihetetlenül nagy a sikerük. A Szalonból elutasított képeit húsz évvel később már New Yorkban és más amerikai nagyvárosokban is jól megfizetik (akárcsak Degas, Manet, Renoir, Morisot, Pissarro, Sisley festményeit). Az impresszionizmus napjainkban is rendkívül népszerű, mint ezt a nagyszámú közönséget vonzó kiállítások bizonyítják Párizstól Budapestig, Tokióig.

## JAVASOLT IRODALOM

- Auboyer, Jeannine: *A századvég és a századelő*. Ford. Sarudi Gábor. (A művészet története.) Corvina Kiadó, 1988
- Bianco, David – Mannini, Lucia – Mazzanti, Anna: *Az impresszionizmustól a szecesszióig*. Ford. Balázs István. (A művészet története.) Corvina Kiadó, Budapest, 2008
- Boyle, David: *Impresszionizmus*. Ford. Molnár Magda. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 2000
- Brodskaya, Nathalia: *Impresszionizmus*. Ford. Bárdos Miklós. Ventus Libro Kiadó, Budapest, 2007
- Feist, Peter H.: *Auguste Renoir*. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2000
- Feist, Peter H. et al: *Impresszionizmus 1860–1920*. Ford. Körber Ágnes et al. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2003
- Gärtner, Peter J.: *Musée D’Orsay*. Ford. Hessky Orsolya. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2004
- Genthon István: *Ferenczy Károly*. Corvina Kiadó, Budapest, 1963
- Gilles, Néret: *Edouard Manet*. Ford. Molnár Magda. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2005
- Gilles, Néret: *Rodin szobrai és rajzai*. Ford. Leyrer Ginda. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2002
- Heinrich, Christoph: *Monet*. Ford. Kertész Balázs. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2001
- Monet és barátai*. Vince Kiadó – Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2003
- Monneret, Sophie: *Renoir*. Aquila Kiadó, Budapest, 2005
- Pissarro, Camille: *Pissarro*. Ford. Bárdos Miklós. Ventus Libro Kiadó, Budapest, 2007
- Sagner-Düchting, Karin: *Claude Monet, 1840–1926. A szem örömmünnepe*. Ford. Adamik Lajos. Benedikt Taschen, Budapest, 1993
- Sérullaz, Maurice: *Az impresszionizmus enciklopédiája*. Ford. Berényi Gábor. Corvina Kiadó, Budapest, 1979
- Signac, Paul: *Delacroix-tól a neoimpresszionizmusig. Paul Signac elméleti írásai. Művészet és elmélet*. Corvina Kiadó, Budapest, 1978
- Szinyei Merse Pál. Szerk. Szvoboda Dombánszky Gabriella. Kossuth Kiadó, Budapest, 2006
- Thomson, Belinda: *Impresszionizmus. Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Ford. Kertész Balázs. Glória Kiadó, Budapest, 2006

## KÉPEK

Alfred Sisley.com  
Art.Net (Art on the Net)  
ArtCyclopedia  
Biographie et plus de 500 peintures  
Edgar Degas virtuális galéria  
Eduard Manet virtuális galéria  
Famous Artists Gallery  
Foundation Claude Monet  
histoiredelart.net  
Impressionist Artists  
La vie de Monet  
metmuseum.org  
Olga's Gallery  
Ricci-Art.comTerminArtors.com  
WebMuseum, Paris  
www.camille-pissaro.org



## 4. FEJEZET

# Neoimpresszionizmus és posztimpresszionizmus

A 19. század utolsó két évtizedében ismét jelentős változások zajlottak Európában és szerte a világon. Anglia és Franciaország egyre újabb területeket gyarmatosított, az angolok császársággá kiáltották ki Indiát, Viktória királynő – akiről a korszakot Angliában elnevezték – felvette az „India császárnője” címet. Poroszország, élén Otto von Bismarck miniszterelnökkel, a német birodalom kiépítésén munkálkodott. 1890-től évente félmillió ember települt át az Egyesült Államokba.

Születőben a modern világ: villanykörte, fonográf, telefon, fényképezés, a 19. század végéhez közeledve mindinkább felgyorsult az élet tempója.

A nyolcadik impresszionista kiállításon, 1886-ban nem vesz részt Monet, Renoir, Sisley és Cézanne, ott vannak viszont azok a fiatalok, akiket neoimpresszionistának, pointillistának vagy divizionistának neveznek: a két fiatal francia festő, Paul Signac és Georges Seurat.

A pointillisták alapelve a színfelbontás, a fény, a szín festésének új módja: apró, tiszta színpontocskákból álló ecsetvonásokkal építik fel műveiket, a színek optikai keveredéséből jönnek létre az árnyalatok. Azaz a palettán összekevert színeket az optikai keverés váltja fel. Az impresszionisták a színek fénnnyel telítettségét, azaz a valórt kutatták, a pointillizmus optikai törvények alapján elemezte a fény és a szín viszonyát, sok színskálát dolgozott ki. Céljuk a fény és szín maximális intenzitásának elérése.

Az elnevezés – neoimpresszionizmus – arra utal, hogy az impresszionizmusból kiindulva akartak újat létrehozni, festőileg azonban nem álltak közel az impresszionizmushoz. Ez utóbbiaknál a fény csökkentette a színek dekoratív izzását, a divizionistáknál épp ellenkezőleg: a fénytelítettség a színintenzitást is fokozta. Az elnevezés Félix Fénéon kritikustól ered.

Georges Seurat és Paul Signac, akik elindították az új mozgalmat, nem tartották elfogadhatónak a neoimpresszionizmus megnevezést, inkább a divizionizmus terminust használták. (Ma a divizionizmus kifejezést az elméletre, a pointillizmust a technikára alkalmazzák.) Ez utalt tudományos igényeikre és elhatárolódásukra



az impresszionizmustól, melyet preconcepció nélkülisége miatt is elutasítottak. Mindketten tanulmányozták a színelméleteket, a korabeli optikai tanításokat, Michel-Eugène Chevreul könyvéből vették át a „szimultán kontraszt” elvét (a színek egyidejű ellentéte) s hasznosították festményeikben. A „diviser”, a színbontás válik a legfontosabb eszközzé, a színek rezgése erősebb és kontrasztosabb, mint más festőknél. Pissarro 1886-ban Durand-Ruelhez, a műkereskedőhöz írott levelében fogalmazta meg: „az a cél, hogy a színek keverését optikai keverés váltsa fel, másként szólva: a tónusok alapelemeik szerint elemzésre kerüljenek”. A vászonra pontokban felvitt színek így világosabbak, mint a palettán vagy a vásznon kikevertek. A festményeikre mozaikszerűen szabályos, töretlen, keveretlen, apró színfoltokból felépített, kontúr nélküli formáknak a néző szemében, agyában kell összeállniuk a természetet kifejező mintázattá. „A neoimpresszionizmus nem pontoz, hanem felbont” – jelenti ki Paul Signac 1899-ben.

Georges Seurat (1859–1891) párizsi polgári családból származott. A főiskolán Ingres-tanítványoktól tanulta a hagyományokat, de leginkább Eugène Delacroix festészete foglalkoztatta. Hatottak rá az impresszionisták, Manet, Monet, de a festészetet tudományos kérdésként fogta fel. Szigorú, logikus elme: a kompozíció problémáit is könyvek segítségével elemezte, módszeresen tanulmányozta a fényről és a színről szóló tudományos elméleteket (fizikusokét, vegyészekét is), elemezte a színek törvényeit, viszonyukat egymáshoz.

Először 1883-ban állított ki a Salonban. Mivel egy művét visszautasították, Redonnal és Signackal együtt megalapította a független művészek csoportosulását, a Függetlenek Salonját (*Salon des Indépendants*). A három alapszín, a vörös, a kék és a sárga és a kiegészítő színeik által elérhető hatást kutatták. 1881-ben és 1882-ben kizárólag rajzolt, az így kipróbált világos és sötét foltok fontos szerepet játszanak képein.

Első jelentős műve, a *Fürdőzés Asnières-ben* (1883–1884, London, National Gallery) még közelebb állt az impresszionista kompozíciókhoz, fényértelmezése is velük rokon. Még az impresszionista technikát alkalmazta, rövid, sűrű ecsetvonásokkal festett, de újszerű kromatikus árnyalást hozott létre. Megtartva az impresszionista ragyogást, megkísérelte újraalkotni a formát, gondosan kidolgozni a kompozíciót, munkamódszerében szakított a spontaneitással. Ehhez a képhez is több kis képet készített, a szabadban rögzítve a látványt, ám a végleges festmény – 14 olajvázlat után – a műteremben készült el.

A kétszer három méteres *Vasárnap délután a Grande Jatte szigetén* (1883–88, Chicago, Art Institute) már a divizionizmus programképe. Ehhez a nagyméretű képhez is több vázlatot, 14 kis festményt, egy sorozat rajzot készített a helyszínen, több hónapon keresztül a Bois de Boulogne-ban, a szabadban. A végleges mű a műteremben készült. Valamennyi életkort megjelenítette az alakokon, akik különböző társadalmi csoportokhoz tartoznak, ezért sokan rokonítják e képet Courbet *Műterem* című, ugyancsak összegző igényű festményéhez. Itt a kompozíció lehangsúlyosabb eleme egy nagyvilági pár (hasonló Courbet-nál is szerepel). A majom a vanitás (hiúság) és a luxoria (fényűzés) hagyományos

attribútuma. A monumentális kép ismerős impresszionista képtémák kombinációja, tájkép is, a párizsiak szórakozását bemutató életkép is, az időszerű és az időtlen együtt, de már inkább az örökkévalóság érzete megragadásának igényével. Seurat szerint a festészet „a felszín elmélyítésének művészete”, és ez a mű már ennek jegyében született. Szabályosan megkomponált, különleges optikai hatást kelt. A pontok sosem olvadnak teljesen össze, az utóhatás olyan, mintha a kép időben és térben lebegne. Az ecsetvonásokat itt kör alakú, apró foltok, pöttyök, keveretlen színfoltok helyettesítik. A festő a formákat leegyszerűsíti, az anyagok szemcsézettségének kihasználásával érzékelti a tónusokat. Az ég és a víz majdnem homogén felületet alkot, ami erősen csökkenti a térbeliséget. A figurák körül erőteljes kontúrok, melyeket nem vonalakkal, hanem apró, sűrű ecsetvonásokkal felvitt színekből hoz létre. Nem a látványt reprodukálja, hanem tudományosan kialakított belső törvényeket, mesterséges, szintetikus festményt akar teremteni. A kép nagyszabású formagondolat jegyében született, a festő a képen belül megszüntette az ellentétet természet és civilizáció, a szervesen létező és a csinált, létrehozott dolgok között. Ünnepegyesség, nyugalom árad a fákból és a sétáló, üldögélő emberek ruházatából, a férfiak nadrágszárának és a fák törzsének banális henger formája az összetartozásukat erősíti. Ezzel a művel született meg az új festésmód, a pointillizmus.

A képet az impresszionisták utolsó, 8. tárlatán mutatta be, majd New Yorkban és Brüsszelben. A fogadtatás ellentmondásos, a kritikusok és a nézők egy része lelkesedik, mások támadják. Nagyon fontos, hogy a néző megfelelő távolságból szemlélje a képet, hiszen az emberi szem recehártyáján a keveretlen apró színfoltok csak így állnak össze, így adják ki a kompozíciót. 1886-ban, amikor Seurat nagyigényű programképe közönség elé kerül, megjelenik Zola *A mű* című művészregénye, amelynek főhőse egy festő, aki belebukik egy „reális allegória” megalkotásába. Sokan párhuzamot vélnek felfedezni Seurat műve és Zola festőjének szándékában. (Cézanne e miatt a regény miatt szakítja meg több évtizedes barátságát Zolával.)

Seurat a tájképek (*Kikötő*) mellett aktképekkel is bizonyítja a pointillizmus fontosságát (*Modell szemből, Modellekk*). A vonalak különböző hatásokat kiváltó lehetőségeit kutatta a meleg színtónusú *Kánkán* (1889–90) című festményen, melyhez szintén több előtanulmányt készített. Mozgásábrázolásra vonatkozó kísérletei korai halála miatt abbamaradtak, de így is befejezett néhány tudatos kompozíciót (*A cirkusz*, 1891, Párizs, Musée d'Orsay). 1889-ben a Szalonban állította ki tájképeit.

Sokak szerinti előkészítője volt a fauvizmusnak és az expresszionizmusnak, sőt a kubisták és a konstruktivisták is elődjüket látták benne, hiszen műveiben fontos szerepet játszottak a vertikális és horizontális hangsúlyok, az arany metszés.

Mindössze hét nagy festménye, kb. negyven kisebb képe és mintegy 500 vázlat maradt fenn, hatása azonban művei számát messze meghaladó a modern festészetben. Új képnyelve hódító útjára indult halála után a kontinensen. A divizionizmus Olaszországban is virágzott (Giovanni Segantini, Gaetano Previati), sőt a futurizmus egyik forrása lett.

Paul Signac (1863–1935) 1890-ben festette meg *Georges Seurat portréját*. Jómódú kereskedőcsaládban született, eredetileg építésznek tanult. Vitorlás hajón körbejárta Európa partjait, és megfestette a parti tájakat, majd francia városképeket festett.

1884-ben ismerkedett meg Monet-val és Seurat-val. Ez utóbbi festésmódja annyira megtetszett neki, hogy azontúl ő is a három alapszínből vitt fel pontokat a vászonra, s kombinációjukból alkotta festményeit. Seurat-val együtt teremti meg a pointillizmust, a divizionizmust. Vitorlásútjáról hazavitt, élénk vízfestményei alapján a műtermében készítette pointillista képeit (*Pápák kastélya Avignonban*, 1900; *Rózsaszín felhő, Antibes*, 1906; *A marseille-i kikötő*, 1918).

1899-ben jelent meg az Eugène Delacroix-tól a *neoimpresszionizmusig* című könyve, amelyben az új művészgenerációk számára magyarázta el a neoimpresszionizmus festészeti gyakorlatát. Több elméleti munkát is írt. Ő volt a pointillizmus leglelkesebb propagandistája. Szűk belsőkben megfestett életképein a test tömegének és a hatásos mozdulatoknak újfajta megjelenítésével próbálkozott (Reggeli, 1886). Tengeri és ipari tájképeire, vitorlázást megörökítő festményeire, akvarelljeire az erőteljes színeket egyenlő méretű négyszögekben rakta fel (*Gáztartályok Clichynél*, 1886).

1908-tól haláláig elnöke volt a Függetlenek Szalonjának, támogatta a fiatal művészeket, elsőként ő vásárolt képet Matisse-től. Kiállította a fauve-ok („vadak”) és kubisták műveit. Nagy hatást gyakorolt a következő generációra festményeivel, tollrajzaival (ezeket is kis pontokból készítette), könyvomataival, rézkarcaival. Vonalainak dekorativitása a szecesszióhoz közelíti (*Félix Fénéon arcképe*, 1890, New York, The Museum of Modern Art).

A pointillista festők közül – terjedelmi korlátok miatt – csak néhány nevet említünk: Léo Gausson, Albert Dubois-Pillet, Charles Angrand, Maximilian Luce, Henri-Edmond Cross (néhányik festménye szinte absztrakt kép) művei Párizsban a Musée d’Orsay-ban láthatók. Számos íróval is kapcsolatban álltak, akik támogatták a divizionizmust.

A *posztimpresszionizmus* (jelentése: az impresszionizmus után) nem egységes stílus, nem koherens mozgalom, összefoglaló neve azoknak a művészeti törekvéseknek, amelyek az 1880-as években jelentkeznek, s amelyek az impresszionizmust meghaladva a 20. századi modern művészetet készítik elő. Többségük még a hetvenes években együtt alkotott és állított ki az impresszionistákkal, majd eltávolodott az irányzattól. A posztimpresszionizmus fogalmát Roger Fry angol festő és kritikus alkotta meg, amikor 1910 végén a londoni *Manet és a posztimpresszionisták* című kiállításon bemutatta a neoimpresszionistáknak, szintetistáknak, nabiknak, fauve-oknak nevezett művészeket.

Paul Cézanne (1839–1906) jó módú polgári családban született Aix-en-Provence-ban, apja bankár, kalaposműhely tulajdonos. Az aix-en-provence-i Collège-ban barátságot köt iskolatársával, Zolával, a leendő íróval. 1861-től hol Párizsban, hol otthon tanul és fest. Nagy hatással volt rá Nicolas Poussin, Honoré Daumier,

Eugène Delacroix és Gustave Courbet munkássága. Ugyanakkor latinul, görögül és franciául írt verseket, sokat olvasott, 17 éves korától lelkes híve Wagnernak (1877-ben egy festménye *A Tannhäuser-nyitány* címet viseli).

Jogi pályára lép, majd a fővárosban együtt dolgozik Monet-val, Renoirral, Pissarróval, Sisley-vel, bemutatják Manet-nek, aki dicséri csendéleteit. 1864-ben a Szalon zsűrije visszautasítja képeit. 1872-ben vidékre költözik Pissarróval, 1879-ig Auvers-sur-Oise-ban él, ekkor ismerkedik meg Van Goghgal. A hetvenes években impresszionista festő barátai hatnak rá, színei érzékletesebbek, de a kezdettől rá jellemző határozott megjelenítést, szigort, fanyar színeket megőrzi, sosem bontja le úgy a formákat, mint ők, nem oldja fel a tárgyak kontúrjait. Ragaszkodik a dolgok tömegéhez, súlyához.

1873-ban festi első jelentős impresszionista tájképét, *Az akasztott ember házát* (Párizs, Musée d'Orsay), de az impresszionistáktól eltérően nem a pillanat megragadása vagy a fény efemer tulajdonságai érdeklik, hanem a természet struktúrája. 1874-ben az első impresszionista kiállításon három művével vesz részt: *A modern Olympia* – ez a kép mintegy válasz Manet *Olympiájára*, a szakállas férfi Cézanne vonásait viseli –, *Az akasztott ember háza* és az *Auvers-i táj*. 1877-ben ugyanitt 16 képpel szerepel. A kritikusok mind a két alkalommal támadják. A nyolcvanas évek elejétől egyre magányosabbá válik, számára azonban a magány az egyetlen lehetséges állapot ahhoz, hogy megépítse életművét, megtalálja saját kifejező eszközrendszerét. A festés nála etikai, transzcendens, szinte vallási mozzanat, elveti a technikai kutatás elsődlegességét, az impressziót, a divizionizmust, a luminizmust (azaz a fény és az árnyék ellentétét hangsúlyozó festésmódot). Felismeri: az ő küldetése, hogy túllépjen az impresszionistákon, felhasználva mindazt, amit analitikus módon kutattak. Tudja, vállalja, akarja, hogy ő szintézist teremtő művész (*Fahíd*, 1882–85; *Kék vázás csendélet*, 1883). Radikálisan megújítja a képalkotás technikáját.

1882-ben visszatér Provence-ba, tájképein meleg színek és hideg árnyékok tónusváltozásai ötvöződnek az áradó fénnel (*A marseille-i öböl*, 1885). Foglalkoztatják a valós és reflexviszonyok, de leginkább az, hogy a színfoltok, valójuk hogyan tárgyasulnak. A modellálást a modulálás váltotta fel – ezt a zenei kifejezést ő használja festésmódjára. Nem az optikai tanokat tanulmányozza, mint Seurat és Signac, hanem látásélményeinek „realizálásával”, a „szem logikájával” alkot (ahogy ezt leveleiben megfogalmazta). Rendkívüli, egészen különös, minden árnyalatra fogékony látással rendelkezik.

1885-ben egy szülővárosa melletti faluban, Gardanne-ban telepszik le, ahol festeni kezdi a mintegy nyolcvan festményből álló, panteisztikus ihletű *Sainte-Victoire-hegy* ciklust, kedvenc motívumát. A természetet újra a lélek mágikus tükrében kezdi festeni, nem az érzékelés vagy az érzéki jegyében, mint az impresszionisták, nem pusztán a jelenséget ragadja meg, nincs leíró ábrázolás. A klasszikus szerkesztést a kortárs naturalizmussal vegyíti, nemcsak a szemhez, az értelemhez is szólni akar (*Sainte-Victoire-hegy*, 1902–04). Egyensúly, rendezettség, nyugalom, világos, tiszta körvonalak, a kontúrok megrajzolása nélkül, természetes harmónia, egyszerű formák, mélység, tér, távlat, csodálatos fény, élénk színek.

Cézanne addig kísérletezik, alakít a tájképeken, látképeken, míg sikerül létrehoznia azt az állandóságot, szilárdságot, amelynek megteremtésére vágyik: az akadémikus eszközök nélküli múzeumi művészetet. (Kevés olyan festő van, akiről annyira nehéz írni, mint Cézanne képeiről egyszerre következetes és ellentmondásos képépítési módja miatt.)

1886-ban apja halála után feleségül veszi modelljét, fia anyját. Ugyanakkor szakít ifjúkori barátjával, Zolával, mert meggyőződése, hogy Zola *A mestermű* című regényében a lecsúszott festőt róla mintázta. Véget ér hosszú évek óta tartó levelezésük. Ettől kezdve Provence-ban él, és az elkövetkező évek jelentik festészetének legtermékenyebb időszakát. Megteremti a cézanne-i szintaxist, amely egyszerre plasztikai és színbeli. Szenvedélyesen, türelemmel, következetesen keresi a látványban a maradandót, az állandót, a belső struktúrát és a formát, melylyel mindezt festményein újratemti (*Öt fürdőző nő*, 1885–87; *Vörös mellényes fiú*, 1890–95; *Erdei sziklák*, 1894–98).

Ekkor készülnek legismertebb képei: *A komód*, 1887; *Húshagyókedd*, 1888; a *Kártyázók* ciklus, 1892–95 (öt változat); és a befejezetlen *Nagy fürdőzők* ciklus, 1898–1906. A *Kártyázók* (1890–92, Párizs, Musée d'Orsay) elemzésekor magát a kártyajátékot sokan Cézanne saját festői tevékenységének szimbólumaként értelmezik. A kártyatoposz már 1675 táján felbukkan a németalföldi festészetben, a 19. században több festő is témául választja. Mindenesetre ahogy Cézanne megfesti e köznap eseményt, rangot ad a témának. A teret alkotó formák és tömegek geometrikus szigorral jelennek meg művein, számára – ellentétben az impresszionistákkal – fontos a tárgy plasztikus ábrázolása és a tér. Nem a természet rendjét követi, hanem új rendet teremt, számára a műalkotás új valóság létrehozása. Nem rendeli alá a tárgyat és a teret a színfoltoknak (azaz a festéknek), szerinte szín és forma kölcsönösen függ egymástól, a szín arányától függ a formák térfogata, szilárdsága is. A tárgyakat mértani alakzatokra bontja, kockára, gömbre, hengerre. Konstruál, szerkeszt, nem vonzódik az elméletekhez, mint a neoimpresszionisták, rábízta magát szeme érzékenységére. Sosem elégszik meg a dolgok felületével, a felszín mögött rejtőzködőt keresi.

Témaköre megegyezett az impresszionistákéval: tájak, környezet, fürdőzők, kártyázók, felesége (*Hölgy kávéskanállal*, 1890, Párizs, Musée d'Orsay; *Madame Cézanne a sárga fotelben*, 1890, Chicago, Art Institut), barátai portréi, önarcképek, ám hiányzik belőlük az impresszionisták derűje, öröme. Szigorú architektonikus felfogásban fest elmélyülten, rendíthetetlen igényességgel. Egy-egy művön keményen és nagyon sokat dolgozik (modelljei gyakran nem is bírják a megterhelést). Gyakran elégedetlen, és legtöbb képét befejezetlennek véli.

Csendéleteiben is a szigorú szerkesztés, a geometrikus téri rend, a tárgyakhoz való újfajta bensőséges viszony jellemző. Túllép a naturalisztikus motívumokon. Tudatos kompozíciók ezek, de nem a hagyományos módon (*Almák és narancsok*, 1887; *Gyümölcsök tányérral*, 1895–1900, mindkettő Párizs, Musée d'Orsay). A látvány érzéki megjelenítése és az elvont szerkezeti rend harmonikusan kiegészíti egymást. Új festői irányelveinek megvalósításában, az új formanyelv érvényesítésében csendéletein a legkövetkezetesebb, melyek a plasztikai ábrázolás és



színezés közötti kapcsolatoknak, a kompozíció kiegyensúlyozásának, a képi rendnek a kísérletei. Épp ezért tekinthető Cézanne a „modern művészet atyjának”.

1890-ben a Húszakkal (*Les Vingst*, belga avantgárd festőcsoport 1884 és 1893 között) állít ki Brüsszelben. 1895-ben rendezi meg első önálló tárlatát Ambroise Vollard műkereskedőnél, akiről portrét is fest (1899). Pissarro nyomására jön létre a kiállítás, melyre Cézanne 150 művet küld – óriási meglepetést keltve. Művésztársai lelkesen, a kritikusok a szokásos meg nem értéssel, a közönség hűvösen fogadja. Régi elvbarátai mesterükként üdvözlrik, Vollard megírja az első, anekdotákkal teli Cézanne-életrajzot. A fiatal művészek ettől kezdve gyakran keresik, szakmai kérdéseikkel ostromolják. Rendszeresen szerepel a Salon des Indépendents tárlatain.

1899-ig minden évben elmegy Párizsba, hogy ott is dolgozzon, rendszeresen tanulmányozza a Louvre festményeit és szobrait, az év nagy részét azonban Aix-en-Provence-ban tölti rendszeres, folyamatos festéssel. A műalkotást öntörvényű teremtménynek tekinti, melyet a festő a valós látvány és a mesterségbeli tudás eredményeként hoz létre. A festmény a „természettel párhuzamos harmónia”.

1901-ben építi fel Aix-en-Provence peremén nagy műtermét, jórészt az apai örökségből. 1904-ben az Őszi Szalonban (*Salon d'Automne*) egy egész terem Cézanne-képet mutatnak be, s ezzel végre elismert művész lesz. 1906-ban Émile Bernard-hoz írott levelében leszögezi (három hónappal halála előtt, 67 éves korában): „továbbra is a természetben végzem tanulmányaimat, és úgy érzem, hogy lassan bár, de fejlődöm”.

1907-ben, a halála után egy évvel rendezett emlékkiállítását átütő sikert arat, végérvényesen megalapozza hírnevét. Már 1910-ben azt írják róla: „talán nincs nagyobb festő nála”. 1907-ben Rilke így ír Cézanne-ról egy levélben: „Jó munkásnak lenni, jól művelni a szakmát, számára mindennek ez a kulcsa és alapja volt. Helyesen festeni azt jelentette, helyesen élni. Egészen önmagát adta, teljes erejével szállt alá minden ecsetvonásba.” 1914-ben Clive Bell angol műkritikus azt írta, hogy „ő volt a formák új kontinensének Kolumbusz Kristófja”. Egyre elfogadhatóbbá vált a nézők számára, ahogyan az objektív és szubjektív valóságot egyszerre próbálta megjeleníteni kompozícióiban, a tárgyak plaszticitását és a térbeli távolságokat színperspektívával érzékeltette, a térhatást a tónus különböző értékeivel ábrázolta, a színekkel és nem az árnyékolással a formákat alakította, az egyensúlyt a kompozícióban megteremtette (ez utóbbi érdekében akár az anatómiai pontatlanságot is vállalta, mint utódai a 20. században, például *A vörös mellényes fiú*, 1889, Zürich, Stiftung Sammlung E. G. Bührle).

Hatása felmérhetetlen a modern művészet alakulására. A fauve festőcsoport csakúgy, mint az expresszionisták és a kubisták, nagy elődjüket tisztelték benne. Az előbbieik színeinek intenzitása, az utóbbiak képeinek kompozíciós szigor, mértani rendje miatt. Egy 1904-ben írt levelében fogalmazza: „A természetet hengerrel, gömbszel és kúppal kell alakítani, mindent távlatba állítva úgy, hogy a tárgynak vagy vázlatnak valamennyi oldala egy centrális pont felé irányuljon.” Ez a megállapítása a kubizmus jelmondatává válik.

A naturalista leírás vagy az impresszionista benyomás rögzítése helyett a konstruálás, konstruktivitás, szerkesztés, megépítettség, az esztétikai megformálás festészetének központi eleme, fő jellemzője. Élete utolsó éveiben írta egyik levelében: „Valami szilárdat és tartósat akartam csinálni az impresszionizmusból, olyasmit, mint a múzeumok művészete.” Mielőtt festeni kezdett, gondosan tanulmányozta motívumait, nyugodtan, lassan dolgozott sűrűn egymás mellé húzott függőleges vagy ferde irányú ecsetvonásokkal. A felületalakítást és a komponálást intellektuális tevékenységnek tartotta. Több nézőpontú perspektívákat hozott létre, térnek és időnek azt az egységét teremtette meg, amit a kortárs filozófus, Henri Bergson „valóságos időtartamnak” nevezett (anélkül, hogy Bergsont vagy más elméletet olvasott volna). Az időbeliség elve alapján elemezve a teret a látás szintéziséhez jutott el.

Cézanne konstruálásával szemben Van Gogh a kifejezés, az expresszió festője. Cézanne-ból indulnak ki a 20. század elején a futuristák, a kubisták, az absztraktok, Van Goghból az expresszionisták.

Vincent van Gogh (1855–1890) Groot-Zundertben, Hollandia déli részén született egy református lelkipásztor első gyermekeként. Öt testvére közül legszorosabb a kapcsolata a nála négy évvel fiatalabb Theóval, aki végigkíséri Van Gogh életének, pályájának alakulását.

1862-ben készülnek első rajzai. Megtanul franciául, németül, angolul. Felfedezi magának Frans Hals, Rembrandt és Delacroix festészetét, követőjüknek vallja magát, csodálja festésmódjukat, később fest is hatásukra hasonló témájú képeket (*Az őrgalmas samaritánus*, 1890; *Lázár feltámasztása*, 1890).

1869-ben Hágában dolgozik nagybátyja művészi metszetekkel kereskedő cégében, majd Brüsszelben, Londonban, Párizsban. 1876-tól teológiát tanul, vallási elhivatottságot érez, lelkipásztornak készül, a belga Borinage-ba küldik szénbányászok közé beteget ápolni, gyerekeket tanítani, 1879-ben evangéliumhirdető Wasmes-ben. Folyamatosan rajzol, abból az időből származnak első tájképei. Sötét tónusú képeken örökíti meg a bányászok életét, a parasztok mindennapjait. Érdeklik az elesett emberi sorsok. Csendéletei is eltérnek a polgári környezet csendéleteitől. Nagy visszhangot vált ki a *Krumplievők* (1885), amelyen fáradt, nyomorúságos emberi lények igen szegényes étkezését ábrázolja, és egyáltalán nem a megszokott patetikus, boldog népként mutatja be őket. Portrékat, fejtanulmányokat fest és rajzol (*Parasztasszony fehér fejkötővel*, 1884; *Fiatal paraszt ellenzős sapkában*, 1885), sötét színekkel, számára a parasztok az egyszerű vidéki élet megtestesítői, akikkel sorsközösséget vállal.

1880-ban dönti el, hogy a festői hivatást választja. 1880 őszétől Theo segítségével Antwerpenben rendez be műtermet egy festékbolt feletti olcsó szobában. Az antwerpeni akadémián felfedezi a japán metszeteket, többet le is másol közülük. Theóval folytatott levelezéséből 650 db maradt fenn, ezek számítanak a legmegbízhatóbb forrásnak Van Gogh életéről.

1886-ban elhagyta hazáját, Párizsban tanul festeni, megismerkedik Toulouse-Lautreckel, Gauguinnel. Degas és Monet hatására egy rövid ideig impresszionista



képeket fest (*Tavaszi horgászok a Pont de Clichynél*, 1887). Átveszi a világos színek használatát és a tónusok felbontását, tanulmányozni kezdi a szabadtéri szín- és fényhatásokat, próbálkozik a plein air festéssel. Közeli kapcsolatba kerül Paul Signackal, a pointillista festővel, néhány képén használja is ezt a festésmódot (*Önarckép*, 1886–87). Julien Tanguy boltjában vásárol festéket, olykor ingyen is kap a kereskedőtől, ezért portrét fest róla 1887-ben, melyet boltja hátsó szobájában Tanguy apó kiállít Seurat és Cézanne művei mellett.

1888-ban Arles-ba költözik, a fénnel, színekkel teli Provence-ban akar festeni. Magukkal ragadják a természet intenzív, élénk színei, a provence-i táj ragyogása, a fény különössége (*Virágzó barackfa*, 1888). Remekműveket fest rövid idő alatt. Szívesen dolgozik éjszaka (*Éjszakai kávéház*). Felfedezi az olajfákat és a ciprusokat, Provence szimbólumait. Új motívumában a természet körforgását és állandóságát festi, ugyanakkor az emberi szenvedéstörténetet is (*Olajfák mezeje*, 1889; *A ciprusút*, 1890). Dinamikus, hullámozó, spirálsíkban és csigavonalakban tekeredő, szinte lángoló formák. Mindegyikből a színek ereje, rezonanciája árad. Élet és halál ellentétének hordozói.

1887-ben és 1888-ban festi kedvenc napraforgóit (*A napraforgók*, 1887, New York, Metropolitan Museum; *A napraforgók*, 1888, München, Alte Pinakothek) azokkal az izzó, sárga, szuggesztív színekkel, amelyek lenyűgözték a provence-i tájban. A napraforgó az Isten, a természet, az élet, a napfény megtestesítője. Elképesztő életerő sugárzik a képekből, szédületes energia. Mindből a színek rezonanciája árad. Humanizálja, szinte emberi lényként kezeli a napraforgókat, a természet minden elemét, költői emelkedettséggel látatva őket.

Több éjszakai képet is festett a szabad ég alatt, szakítva az addigi hagyományokkal (*Kávéházi terasz Arles-ban éjjel*, 1888; *Csillagos éj*, 1889; *Falu Provence-ban éjjel*, 1890). Vastagon felhordott, elsímított festékek – festésmódjáról leveleiben rendszeresen beszámol Theónak. Szerinte a színek arra hivatottak, hogy érzelmeiket fejezzék ki. A színek szimbolikus értéke: a sárga a bizakodás és a szerelem színe, a pirossal és a zölddel „rettenetes emberi szenvedélyek” kifejezésére törekedett. Bámulusos festői technikája: vastag, foltokká, pontokká, vesszőkké, pálcikákká bomló ecsetkezelés jellemzi.

1888 októberétől december 23-ig Arles-ban együtt dolgozik Gauguinnal, egyre többet veszekszenek. Van Gogh borotvával megtámadja Gauguin, aki elmenekül, ő viszont levágja egyik saját fülcimpáját (*Önarckép levágott füllel*, 1889). (Német kutatók nemrég azt bizonygatták, hogy fordítva történt, a meglehetősen durva természetű Gauguin vágta le karddal Van Gogh fülét.) Gauguin távozása után széke ott maradt Van Gogh műtermében, barátságuk mementójaként festette meg a *Gauguin széke* (1888, Amszterdam, Stedelijk Museum) című képét, majd annak párdarabjaként saját székét, rajta pipával és dohányzacskóval.

1889-ben elmegyógyintézetbe kerül hallucinációk, epilepsziás rohamok miatt, Saint-Rémy gyógyintézetében ápolják. Fest, amikor csak teheti, hihetetlenül gyorsan, intenzíven, kb. 250 festményt idegállapota ellenére (pl. *Két ciprus, Sárga búzamezők, Van Gogh szobája Arles-ban*). A formákat barázdákká, spirálokká, görbéké, csigavonalakká, kanyargó felületekké alakítja, dinamikus mozgásban tartva

őket. A kozmikus világ egészét éli át nemcsak a csillagos éjszakában, a végtelen térben, hanem a fáknban, napraforgókban, íriszekben, saját székében (*Vincent széke*, 1889; *Virágzó fák*, 1889; *Olajfák mezeje*, 1889). „Ahogyan vonatra ülünk, hogy eljussunk Tarasconba vagy Rouenba, úgy folyamodunk a halálhoz, hogy elérkezzünk egy csillagra” – írja Theónak, miközben festi a *Csillagos éj a Rhône fölött* (1888) című képét, ahol a csillagok fényessége vetekszik a folyóparti épületekből sugárzó mesterséges fények erejével (egy év múlva emlékezetből festi a *Csillagos éjszakát*). Szabad ecsetkezelése, motívumai, beállításai az impresszionistákhoz kötik, a sok képből áradó öröm is, ám a felfokozott, erőteljes színek, kavargó, örvénylő formák az expresszionizmust vetítik előre. 1888-ban festi a *Munkába menet* (*A festő a Tarasconba vezető úton*) című képét, önarcképei egyikét. A levélben, amelyet ennek kapcsán Theónak ír, a sikerektől való félelméről szól: „...meg szeretném őrizni teljes közönyünket a sikerrel vagy a sikertelenséggel szemben”. A vándorló művész alakja szimbolikus jelentőségű. Leveleiben is megfogalmazza, hogy hazátlannak, otthontalannak érzi magát: „mindig úgy érzem magam, mint az utazó, aki valahová tart, egy cél felé”. Számos önarcképet fest, akárcsak igen mélyen tisztelt példaképe, Rembrandt, többet, mint Cézanne, akit igen nagyra becsül. Önarcképei döbbenetes erejűek – mintegy negyvenet festett. Ezekben közös a meggyötört, keserű, feszült és átható tekintet s a kegyetlen őszinteség, a szembenézés lelki állapotának változásaival, betegségével, magányával, végzetes sorsával, kozmikus-univerzális igényessége mellett a hétköznapi szorításával. Az emberi lét tragikumával.

1890-ben Párizsban meglátogatja Theót, majd a műpártoló dr. Gachet hívására az auvers-sur-oise-i szanatóriumba utazik. Portrét is készít róla (*Dr. Gachet arcképe*, 1890), az orvos festésre biztatja, hisz abban, hogy Van Gogh munkái értékesek. Fest, amennyit csak bír (80 képet!). 1890-ben festi a *Börtönudvart* (Moszkva, Puskin Múzeum) a kiútatlanság jelképes ábrázolásaként: be van zárva saját sorsába, mint egy börtönbe, nyilvánvaló, hogy ennek reménytelenségét festi meg. Utolsó képeinek egyike, a *Varjak a gabonaföld felett* (1890, Amszterdam, Rijks Museum Van Gogh), szinte az absztrakt festészethez közelít. Számára egyetlen lehetséges létezés mód a festés. Gyógyultnak tűnő állapotok váltakoznak rohamokkal. Theo az utolsó napokat mellette tölti. (Annyira szerette bátyját, akit mindvégig anyagilag is támogatott, hogy fél év múlva ő is követte a halálba.) Van Gogh ravatalát barátai napraforgóval borítják be, festő barátai közül jelen van a temetésen Pissarro, Émile Bernard, Charles Laval. A betegségével kapcsolatos feltételezések máig a kedvenc bulvártémák közé tartoznak.

Csak a halála után ismerik el, ismerik fel nagyságát, jelentőségét, műveiből kiállításokat rendeznek 1905-ben és 1906-ban Hamburgban, Berlinben. Életében egyetlen festményt adott el. 1987-ben az *Írisz* 53 millió dollárért kelt el.

„Ez az ember vagy örült volt, vagy megelőzött mindenkit, de nem tartom kizártknak, hogy mindkettő igaz” – mondta Pissarro Van Gogh halála után. A művészettörténet egyik legjelentősebb festőjeként tartjuk számon, festői rangját hosszú évek alatt kialakított, összetéveszthetetlen ecsetkezelése is adja. Az észlelt világ nyugtalan vándora – írják róla sokan. Kállai Ernő már 1925-ben így ír a

*Magyar Művészetben:* „Van Gogh színei végül egy katasztrófákba rohanó, szenvedélyesen fölzsúfolt lélekből csattannak elő, élesen és kegyetlenül, önkínzó gyönyörűséggel.”

Ki ne ismerné ma Van Gogh magával ragadó vízióit, bámulatos napraforgóit, színeinek ragyogását, érzelmileg telített ecsetvonásait? Van Gogh és Cézanne óta másként látjuk a világot: a csillagos eget, a gabonaföldeket, az íriszeket, a gyümölcscsendéleteket, a fákat, a távoli hegy körüli tájat, az embereket... Persze hogy torzítottak, így hozva létre azt a valóságot, amit cézanne-inak vagy Van Gogh-inak látunk, nevezünk. S így válhattak a 19. század végén mintául, kiindulópontul ahhoz, ami a 20. század képzőművészete, szemléletmódja, látásmódja. Van Gogh különösen a német expresszionisták számára jelentett kiindulópontot.

Cézanne és Van Gogh mellett Paul Gauguin hatása jelentős a 20. századi művészetre. Gauguiné a nabikra, a fauvizmusra és a kubizmusra.

Vannak művészettörténet-könyvek, amelyekben Gauguint nem a posztimpressionisták közé sorolják, hanem Émile Bernard-ral együtt a szintetizmus képviselőjeként elemzik.

Paul Gauguin (1848–1903) kalandos élete kedvelt témája a regényeknek (pl. Somerset Maugham: *Az ördög sarkantyúja*), filmeknek. Sokféle foglalkozást űzött, volt tengerész és üzletember, plakátragasztó és köztisztviselő, járt Peruban, Panamában, élt jómódban és nyomorban, nagycsaládban és egyedül, Párizsban, Koppenhágában, Pont-Avenben, s végül Tahitin töltötte utolsó éveit, ahol a bennszülötteket festette.

Nagyanyja irodalmár és elkötelezett feminista, apja liberális újságíró. Gyerekkorában öt évet Limában éltek perui származású anyja testvérénél. Franciaországba visszatérve Orléans-ba költöztek. Gauguin 17 évesen már tengerész, a német–francia háború idején is. Párizsban tőzsdeügynök, megnősül, tíz év alatt öt gyereke születik. A hetvenes években képeket gyűjt, főleg az impresszionistáktól vásárol (ezeket a nyolcvanas években kénytelen eladni). Ő maga is festeni kezd, egy gyerekportróját 1876-ban kiállítják a Szalonban. Megismerkedik Pissarróval, aki nagy hatást gyakorol rá (*Téli táj*, 1879). 1880-ban és 1882-ben szerepel az impresszionisták kiállításain, az utolsón, 1886-ban már 18 festményével és egy faszoborral. Sokat tanul Cézanne-tól, képszerkesztést, a képalkotás technikáját, színhasználatot. 1885-re már nem hisz abban, hogy a szem előtt lévő dolgokat érdemes festeni, új témákat és új festői technikát keres, olyan művészetet akar teremteni, amelyben a színek drámai, érzelmi és expresszív tulajdonságai érvényesülnek. Több forrásból merít inspirációt: a történelem előtti művészetből, a breton kőszobrászatból, a népművészetből, a japán fametszetekből.

1883-ban szakít addigi polgári életformájával. Ebben jelentős szerepe van az 1882-es tőzsdekrachtnak, mely véget vet gazdasági karrierjének és a családja anyagi biztonságának. Szerényebb életmódra kényszerül. Gauguin abban reménykedik, hogy népes családjával meg tudnak élni a festészetből.

1886-ban ismerkedik meg Van Goghgal, egy évvel később Émile Bernard-ral, a fiatal festővel. Mindkét barátság meghatározó munkássága alakulásában.

Egymásról festett portréik és egy időben, egy helyen készített önarcképeik összetartozásukat demonstrálják. 1888 a fordulópont, ekkor talál rá saját stílusára (*Breton táj*). Szakít az impresszionizmussal: „azt keresik, amit a szem lát, nem pedig azt, ami a gondolatok titkosságában rejlik. Az impresszionisták nem törődnek a benső világ titkos jelentésével” – írja *Naplójában*.

Első jellegzetes művei a *Jákob harca az angyallal* (1888, Edinburgh, National Gallery of Scotland) és a *Sárga Krisztus* (1889, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery), mely az új festészeti irányok manifesztumává vált, s Gauguin művészetértelmezésének kulcsfestménye. A *Bretagne-i kálvária* (*A zöld Krisztus*, 1889) című képen önmagát a halott Krisztussal azonosítja. Az 1888-ban festett *Önarckép Émile Bernard-ral* című festményt kísérőlevéllel küldi el Van Goghnak. Victor Hugo *A nyomorultak* című regényének főhőiséhez, Jean Valjeanhoz hasonlítja magát, úgy véli, önarcképében sikerült összesűrítenie „a társadalom valamennyi áldozatának” vonásait. Gauguin a festészetnek olyan tartalmat akart adni, amely az emberi sors általános szimbólumaként is felfogható. Ateista volt, de már Bretagne-ban, Port-Avenben (Bretagne) – később pedig Tahitin – keresi a helyi mitológiákat, a parasztok, majd az őslakók hitvilágát, s ezeket ülteti át képeire tiszta színekkel, nagy foltokban. A színeket nem olvasztja egybe, a sima, sík textúra adja a festmények különös, varázslatos hatását. Gauguin vonzódik az ideákhoz, a szimbolizmushoz és a dekorativitáshoz.

1888-ban az új stílusban festi meg *Van Gogh portréját*, 1889-ben *Szintetista önarcképét* és a *Bonjour, Monsieur Gauguin!* (Prága, Narodni Galerie) című képét. Ez utóbbi kép címében is utal Courbet *Bonjour, Monsieur Courbet!* című kihívó, rátarti önarcképére. Egy 1889-es önportréját (*Önarckép dicsfényvel*, Washington, National Gallery of Art) többen is „ördögi önarcképnek” nevezik, melyen a festő mágus-istenként kígyót tart a kezében jogar gyanánt. Gauguin-önarcképnek tartják a *Krisztus a Getsemáné-kertben* című munkáját is.

Saját stílusát szintetistának nevezi: nem a természeti látványból indul ki, fontos a téma szimbolikus jellege, erősek a kontúrok, tiszta színfoltokat használ, és nincsenek fények-árnyékok. 1889-ben 17 festményét állítja ki a Volpini kávéházban a szintetista csoportkiállításon.

Költők és festők is vonzódnak a távoli, egzotikus világokhoz. Ahogy Mallarmé írja: „elutazni oda messze...” Gauguin menekül a civilizációból, reméli, hogy rátalál a természet újfajta látásmódjára, az egyszerűnek vélt őslakók között a szellemre, az érzékiségre, misztikus egyszerűsége, harmóniára. 1891-től Tahitin dolgozik, Mataieában, a maorik között nyomorog. Mégis, e két év alatt stilizált formákkal, vibráló, tiszta színekkel szuggesztív remekművek sorát alkotja (*A Hold és a Föld, Testük aranya, A maori háza, Manao tupapau: a halottak szelleme virraszt, A vörös kutya*). Merész, szokatlan képek, melyekre széles foltokban, árnyék nélkül rakja fel a színeket. Igyekszik eltávolodni mindentől, ami Európára emlékezteti, és beilleszkedni a bennszülöttek életébe. Az *Ia Orana Maria* (1891, New York, Metropolitan Museum) mintha a földi paradicsom felfedezése volna, a bűnbeesés előtti paradicsom felidézése. Az istenanya alakja az őszanya Éva és a Krisztust szülő Mária szintézise.

Rossz egészségi állapota miatt visszaköltözik Párizsba, műtermet rendez be a nagybátyjától ráhagyott örökségből. Durand-Rouelnél rendezett kiállítását értetlenül fogadják, egyedül Degas tart ki mellette. Ma a legismertebbek közé tartoznak az akkor elutasított festmények (*Asszony virággal*, 1891; *Aha, oe feii? Féltékeny vagy?* 1892; *A piacon*, 1892).

1895-ben visszamegy Tahitira, Punaauia-ba. Annak idején ezt menekülésnek tekintették, pedig egyáltalán nem az, nem kalandot keresett, hanem emberi kötődéseket és az összhangot a természettel. Nagyon szépnek találta a bennszülötteket (*Nave, nave Mahana*, 1896; *A születés*, 1896; *Ábrándozás*, 1897), természetes nemességüket, harmonikus gesztusaikat. Nyilván idealizálta őket, de igazolva látta civilizációellenességét.

Szakít a szintetista stílussal, színei megélnékné, vékony kontúrvonalak jellemzik, az alakokat jobban modellálja (*Nevermore*, 1897). A szimbolikus tartalom egyre fontosabb számára, ám helyteleníti a festmények irodalmi tartalmát, az érzékek megfoghatatlan és misztikus birodalmát részesíti előnyben. Azt állítja, hogy a szín és a vonal önmagában is kifejező lehet, ezért szinte absztrahálja a tahiti rituálékról készített fantáziaképeit (*Mahana No Atua, Isten napja*, 1894). A dekoratív mintázatok mellett megnöveli a színek intenzitását is.

1897-ben festi meg a *Honnan jövünk? Mik vagyunk? Hová megyünk?* sokak által a végrendeleltének tekintett, nagy művét (Boston, Museum of Fine Arts), mely az 1898-as párizsi bemutatón a szezon eseményévé válik. Első ránézésre a kép mint ha a tahitiai mindennapi életének ábrázolása volna. A megfestett alakok nem metaforikusak, nincsenek allegorikus formák. A cím készíti a nézőt továbbgondolásra, és ekkor döbbsen rá, hogy Gauguin nagy, összegző művet festett, melyben az emberi létezés alapkérdéseit feszegeti. Honnan ered az élet, mi a szerelem, miért halunk meg, és mi van a halál után? – szorongató, megválaszolhatatlan kérdéseket feszeget frízszerű, hosszú kompozícióján, melyen a figurák frontális megjelenítése az egyiptomi falfestészetre utal. A múlt-jelen-jövőt, a földi paradicsomot, az életkorokat, a mindennapi létezést, a szellemi világot egyesíti művében.

Helyzetét kilátástalannak ítéli, magányos, beteg, öngyilkossággal kísérletezik, megmentik, újra rengeteget fest, szobrokat farag, fametszeteket, kerámiákat készít, és ír, feljegyzéseket készít (*Isten napja, A fehér ló, Nevermore*). Néhány gyűjtő vásárol képeiből, körélményei így javulnak. 1901-ben átköltözik Hiva-Oa szigetére, Atuanába. Otthon tudta nélkül megjelentetik útinaplóját, feljegyzéseit, a rajzokkal, akvarellekkel, metszetekkel, fényképekkel teli *Noa noát* (a kéziratot a Louvre rajztára őrzi). Ebben a művében fejti ki saját elméletét, művészi, filozófiai, költői gondolatait. Lovasképeket fest Degas iránti baráti érzésből (*Lovasok a tengerparton*, 1902, Essen, Folkwang Museum). Utolsó műveiben is megőrzi gyermeki lelkületét, álmodzásait, fantazmagóriáit, misztériumait, stílusát – ez teljes szakítás környezetével, egykori barátai szemléletével –, festésmódját, mely esztétikai és technikai szempontokból is eltér a többiekétől. Még Cézanne sem fogadja el, aki eleinte támogatta őt.

1903-ban hal meg, hagyatékát árverésen kótyavetyélik el. Ugyanebben az évben Párizsban a Vollard galéria 50 festményét és 20 rajzát mutatja be sikerrel. Az



Őszi Szalonban egy egész teremben csak az ő munkái láthatók. Ekkor kezdik felfedezni eredetiségét, mélységét, másságának értékeit.

Matisse és Picasso mesterüknek tekintik.

Négy évvel halála után, 1907-ben Lyka Károly ír róla a *Művészetben*, és említi, hogy már könyvek, tanulmányok jelentek meg róla Párizsban, Berlinben, Moszkvában, és a műkereskedők máris magasra srófolták képeinek árát.

Gauguin illúziókat kergetett, amikor kivonult az európai civilizációból, és azt remélte, találhat valahol „tisztát”, „romlatlant”, „egyszerűt”. Súlyos árat fizetett ezért egészsége megromlásával, nyomorúságos körülményeivel. Mégis, azzal a szenvedéllyel, amellyel létrehozta sokáig „barbárnak” nevezett képeit, festészte Cézanne és Van Gogh mellett a modern művészetek kiindulópontja lehetett. Hárman háromféle utat jelöltek ki a hogyan továbbra. Gauguin előkészítette a terepet az ábrázolásról való teljes lemondáshoz, hiszen elutasította, hogy a művész feladata a külvilág ábrázolása volna. Inspirálta a szimbolistákat, az expresszionistákat, a különböző absztrakt irányokat, a szürrealisták felhasználták eredményeit nyelvezetük megteremtésében.

A posztimpressionista művészek közül életművük alapján kiemelkedő még két festő: Toulouse-Lautrec és Henri Ruosseau. Henri Toulouse Lautrec (1864–1901) francia festőművész, grafikus a Montmartre zenés kávéházainak, kabaréinak, táncosnőknak, akrobatáknak, prostituáltaknak, az éjszakai életnek a megörökítője. Litográfiáin (*La Goulue a Moulin Rouge-ban*, 1891; *Aristide Bruant*, 1892), pasztellképein (*Párizsi nők*, 1893; *Yvette Gilbert*, 1894) eredeti látásmódban és gyengéden, megértően mutatja be az addig ismeretlen világot. Könnyed vonalvezetés, dekoratív színek jellemzik gondos megfigyeléseken alapuló műveit. A modern plakátművészet megteremtője.

Henri Rousseau (1844–1910) az egyik legismertebb naiv festő, akinek meglepő színei, képeinek egzotikus környezete (*Tigris küzdelme egy bivallyal*, 1891; *A kigyóbűvölő nő*, 1907; *Az álom*, 1910) hatottak az avantgárd festőkre. Matisse, Picasso és Apollinaire nagy örömmel fogadta egyszerű, tiszta színekkel, éles kontúrvonalakkal festett műveit, melyekkel hozzájárult a századforduló ízlésváltozásaihoz.

Gauguin művészete volt a kiindulópontja a *Nabis* („próféták”) csoport (Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Maurice Denis, Felix Vallotton, Rippl-Rónai József, Vaszary János, Paul-Élie Ranson, Aristide Maillol) festőinek, szobrászainak. Még Port-Avenben 1888-ban festeni tanította Paul Sérusier-t, aki aztán megmutatta az így készült vázlatokat Pierre Bonnard-nak és Maurice Denis-nek. Így bontakozott ki 1890 körül a *Nabis* mozgalom, amely átvette a stafétabotot a szimbolistáktól. Gauguin mellett a Távol-Kelet művészete és a keresztény szimbolizmus volt rájuk nagy hatással. Sérusier és Denis a csoport teoretikusai, ám képeiken ritkán tudták megvalósítani mindazt, amit írásban megfogalmaztak.

Pierre Bonnard-t és Édouard Vuillard-t nem vonzotta a reprezentatív művészet, intim tereket festettek dekoratívan és érzékenyen, síkban komponáltak, gyöngéd színekkel.



A svájci Félix Vallotton „nabi festményein” hétköznapi jeleneteket emel mitológikus szférába, a belga Léon Spilliaert szimbolista festő stílusa rokon a nabikéval és az expresszionistákkal.

Párizsban a nabik, Bonnard, Utrillo, Derain tiszta festőiségének, dekorativitásának, színvilágának hatására alakult ki Rippl-Rónai József (1861–1927) életműve. Sikeres festő Párizsban (*Öreganyám*, 1892, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria), közös műteremben dolgozik Aristide Maillollal, a jelentős szobrászszal, mégis hazajön. Egyik alapítója a Magyar Impresszionisták és Naturalisták Körének (MIÉNK), Ady Endre barátja (a háború után festi nagy erejű portréit a *Nyugat* íróiról, költőiről). Legismertebbek ún. „kukoricás korszakának” (az elnevezés tőle származik) foltos felrakásokkal festett képei (*Apám és Piacsek bácsi vörösbőr mellett*, 1907, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria). 1906-ban a Könyves Kálmán cégnél rendezett gyűjteményes kiállítása nagy hatással volt a fiatal magyar művészekre.

Németh Lajos a *Modern magyar művészet* (1968) című könyvében Rippl-Rónai József festészetét és Beck Ö. Fülöp szobrászatát nevezi posztimpresszionistának. Szerinte részben ide sorolható Csontváry Kosztka Tivadar magányos életműve is.

Csontváry Kosztka Tivadar (1853–1919) eredetileg gyógyszerésznek tanult. 27 éves korában Iglón, a Magas-Tátrában hangot hallott: „Te leszel a világ legnagyobb napút-festője, nagyobb Raffaelnél.” 1894-ben, Münchenben Hollósy tanítványa, majd Karlsruhe-ban, Düsseldorfban, Párizsban képezte magát. Korai művei szigorú természettanulmányok, amelyekben már érződik a kolorit iránti különleges érzékenysége. 1904-ben járt Palesztinában és Egyiptomban, Kairóban találta meg a „napút-színeket” (saját elnevezése). Ez évben, Jeruzsálemben festi monumentális pannóját: *A panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben* (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria) és a nagy Tátra-képet (*Nagy Tarpatak a Tátrában*). Ugyanebben az évben Athénban is járt, ennek hatására készült egyik legszebb, éteri tisztaságú képe, a *Kocsikázás újhholdnál Athénban*. 1905-ben és 1906-ban festette hatalmas panteisztikus vásznait, a *Taorminai görög színház romjait* (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria) és a *Naptemplom Baalbekben*, melyet fő művének tartott.

1905-ben Budapesten, 1907-ben Párizsban mutatta be képeit, a párizsi dicséretektől fellelkesülve Libanonba utazott, és a libanoni hegyekben elkészítette látomásait, az utolérhetetlen színharmonizációjú *Magányos cédrust* (Pécs, Csontváry Múzeum) és a *Zarándoklás a cédrusokhoz* (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria), a magyar képzőművészet e két kiemelkedő remekművét. „A népmesék és mítoszok születésének titkához jutott el.” (Németh Lajos) Mindkét monumentális kép gazdag, időtlen, univerzális szimbolikájú.

1908-ban festette meg a *Mária kútja Názáretben* (Pécs, Csontváry Múzeum) és valószínűleg 1910-ben, Nápolyban álomi szürrealisztikus vízióját, a *Tengerparti sétalovaglást* (Pécs, Csontváry Múzeum), utolsó befejezett művét.

Pacifista volt, vegetáriánus, antialkoholista, különc, ezekért sokszor kinevették. 1910-ben egészségi állapota megromlott. 1912-től életéről, gondolatairól jelentetett meg irodalmi igényű írásokat.

Szerencsére egy fiatal építész, Gerlóczy Gedeon felvásárolta – vászonáron – és 1930-ban kiállításon mutatta be műveit.

1963-as székesfehérvári és budapesti kiállítása után könyvek, műelemzések sora jelent meg róla, filmekben és regényekben is feldolgozták életét, művészetét.

## JAVASOLT IRODALOM

Auboyer, Jeannine: *A századvég és a századelő*. Ford. Sarudi Gábor. (*A művészet története*.) Corvina Kiadó, 1988

Arnold, Matthias: *Toulouse-Lautrec*. Ford. Bor Ambrus. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2004

Bianco, Dávid – Mannini, Lucia – Mazzanti, Anna: *Az impresszionizmustól a szecesszióig*. Ford. Balázs István. (*A művészet története*.) Corvina Kiadó, Budapest, 2008

Becks-Malorny, Ulrike: *Paul Cézanne, 1839–1906: a modernizmus előfutára*. Ford. Béresi Csilla. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2005

Bernard, Bruce: *Van Gogh*. Ford. Bodnár Szilvia. Park Kiadó, Budapest, 1993

Gauguin, Paul: *Noa-noa*. Ford. Dus László. Corvina Kiadó, Budapest, 1966

Growe, Bernd: *Degas*. Ford. Mesterházi Mónika. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2005

Hollingsworth, Mary: *Művészetek világtörténete*. Ford. Balázs István. Akadémia Kiadó, Budapest, 1995

Hofmann, Werner: *A földi paradicsom. A 19. század művészete*. Ford. Havas Lujza. Képzőművészeti Kiadó, 1987

Metzger, Rainer – Walter, Ingo F.: *Vincent Van Gogh, 1853–1890*. Ford. Havas Lujza. Vince Kiadó, Budapest, 2000

Monos Péter (szerk.): *Csontváry fogságában*. Népszabadság Zrt., Budapest, 2009

Németh Lajos: *A művészet sorsfordulója*. Cicero Könyvkiadó, Budapest, 1999

Rewald, John (szerk.): *Paul Cézanne levelei*. Corvina Kiadó, Budapest, 1971

Sérullaz, Maurice: *Az impresszionizmus enciklopédiája*. Ford. Berényi Gábor. Corvina Kiadó, Budapest, 1978

Signac, Paul: *Delacroix-tól a neoimpresszionizmusig. Paul Signac elméleti írásai*. Ford. Csorba Géza. Corvina Kiadó, Budapest, 1978

*Van Gogh válogatott levelei*. Vál., ford. Dávid Dávid Katalin. Háttér Kiadó, Budapest, 2000

Wowles, Diana: *Cézanne és a posztimpresszionizmus*. Kossuth Kiadó, Budapest, 1995

Walther F., Ingo: *Paul Gauguin*. Ford. Kozák Csaba. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2001

Whiteley, Linda: *Van Gogh élete és művészete*. Ford. Zsolnai Lajos. Kossuth Kiadó, Budapest, 2000

Wiggins, Colin: *Posztimpresszionizmus*. Park Kiadó, Budapest, 1994

## KÉPEK

Art Gallery  
ArtCyclopedia  
Artee.org Neoimpresszionizmus  
Képzőművészet Magyarországon  
Olga's Gallery  
Paul Cézanne studio  
Paul Gauguin: Virtual Art Gallery  
ricci art.com  
TerminArtors.com  
The Paintings and Sculptures of Paul Gauguin  
Van Gogh Museum  
Vincent Van Gogh Gallery  
WebMuseum, Paris  
www.cezanne.com  
www.paul-cezanne.org  
www.georgesseurat.org  
www.henrirousseau.org  
www.toulouse-lautrec-foundation.org



## 5. FEJEZET

### A szecesszió

A 20. század elején még tartott a hosszú európai béke. 1871 után nem indultak nagyobb katonai akciók. 1899-ben és 1907-ben két nagy békekonferenciát rendeztek Hágában. Még 1900 körül is a viktoriánus, neostílusok uralta polgári lakásbelső unalmas ünnepélyessége, eklektikus túlsúlyoltsága a jellemző minta, ez ellen lázad fel a konvenciókkal szakítani kívánó iparművészet, tárgykultúra, formatervezés és a képzőművészet is. Az európai társadalom többsége, a legtöbb európai művészeti vállalkozás még megpróbálta tartani magát a hagyományos formákhoz, lassan azonban eluralkodott az a felfogás, hogy a modernizmusban a konvencionális kultúrát alapjaiban kell megváltoztatni, darabokra törni. Bécsben a Joseph Olbrich építette *Sezessionhaus* homlokzatára a következőt írták: DER ZEIT IHRE KUNST: DER KUNST IHRE FREIHEIT (a kornak a maga művészetét: a művészetnek a maga szabadságát).

A művészettörténeti szakkönyvek egy része stílusnak tartja a szecessziót, más része mozgalomnak. A 19. század végén kialakuló szecesszió országokként is eltérő jellegzetességeket mutat, mintha mindenütt másként tiltakoznának a hagyományok, a historizmus, a neostílusok, az eklektika, az esztétikai közhelyek ellen. A szó latin eredetű (*secedo, secedere*), jelentése: kivonulni.

A terminus körvonalai bizonytalanok, ám a szecesszió a századforduló legelterjedtebb irányzata volt, homogén stílusra törekedtek, ez azonban nem valósult meg. Számos műhely, csoport, iskola, művésztelep alakult a szecessziós stíluseszmény jegyében, melyek különböztek is, hasonlítottak is egymásra. Merítettek az egzotikus művészetekből, a japán dekorációból és a kortárs avantgárd irányzatokból is. Európa különböző területein más-más névvel illették: az Osztrák–Magyar Monarchiában *Sezession*ként, Németországban *Jugendstil*ként, Hollandiában *nieuwe kunst*ként, Franciaországban *art nouveau*-ként, Spanyolországban *modernismó*ként, Olaszországban *stile floreale*ként (virágos stílus) vagy *stile gnocchiként* (tésztastílus), Amerikában *Tiffany style*-ként. John Ruskin (1819–1900) angol esztéta írásaiban foglalkozik az új stílussal, mely

Angliában az *Arts and Crafts* mozgalomban realizálódik. Az építészetben, az iparművészetben, a kézművességben, a lakberendezésben, az alkalmazott grafikában virágzik a történeti múlttól elszakadó, a funkcióból kiinduló és ahhoz formát alakító új szemlélet (William Morris, Otto Wagner, Adolf Loos, Charles Rennie Mackintosh, Victor Horta stb.) a modern élethez alkalmazkodva. Újraformálják a tárgyi világot, az enteriőröket, a bútorokat, az ékszereket, a színpadképet, a metróállomásokat, a lakóházakat. Nem tesznek különbséget magasművészet és alkalmazott művészet között. Ez a modernista stílus organikus és erősen ornamentális, egyszerre racionális és álomvilágszerű, dekoratív és esztétikailag sokszínű formák jellemzik.

A szecessziós festők elődjének tekinthetők azok a preraffaeliták (Dante Gabriel Rosetti, John Millais, Edward Burne-Jones stb.) is, akiket a szimbolizmus szorongásokkal teli festői (Wiliam Blake, James Ensor) is elődjüknek tekintenek. Történeti és mitológiai vonatkozású képeik termékenyítően hatottak a szecessziós festők hasonló témájú műveire.

Az angol William Morris (1834–1896) tervezőművész tekinthető a szecesszió egyik legfőbb teoretikusának. Elégedetlensége az ipari forradalom következtében létrejövő olcsó tömegtermelés ellen szólt, a kézművesség tisztaságának nyainak beemelése a tárgytervezésbe számára társadalmi elkötelezettséget is jelentett. „Nem ismerünk különbséget a magasművészet és a tömegművészet, a gazdagok és a szegények művészete között. A művészet közkinccs” – hirdették az angol *Arts and Crafts* mozgalom egy korai kiáltványában.

A 19. század végének, a „fin de siècle”-nek az allegorikushoz, a misztikus-hoz, a dekadenshez, az erotikához vonzódó gondolat- és érzésvilágában gyökeröző művészet hajlamos a stilizálásra, a leegyszerűsítésekre, a dekoratív színzésre. A kifejezőeszközök közül a vonalra helyezték a hangsúlyt, akár hullámváz, akár absztrakt, akár valóságábrázoló, akár geometrikus. „A vonal a meghatározó, a vonal parancsoló, a vonal törékeny, a vonal kifejező, a vonal uralkodik és egyesít” – írta Walter Crane (1845–1915), angol művész, könyvillusztrátor 1889-ben. „Olyan egészen új művészet fejlődésének a kezdetén állunk, amely semmit sem jelentő, semmit sem ábrázoló és semmire sem emlékeztető formákkal a lelkünket mégis megragadja” – írta August Endell (1871–1925) 1900 körül, aki Münchenben, a *Jugendstil* központjában tervezőként dolgozott a Művészeti és Kézműves Műhelyek Egyesületének egyik alapítójaként.

A szecesszió gyorsan terjedt Európában és Amerikában. Abban, hogy nemzetközi irányzattá vált, számos újonnan jelentkező kiadványnak is jelentős szerepe volt, például *The Studio*, *L'Art Moderne*, *Jugend*, *Ver Sacrum*, *Art et Décoration*, *Mir Iszkussztva*. Nemzetközi kiállítások népszerűsítették, pl. a *Les Vingt* (Húszak) belga festőcsoport által rendezettek Brüsszelben (1884–1893), a szecesszionistákéi Bécsben (1898–1905).

A szecesszió a képzőművészetben nem jelent meg olyan határozottsággal, mint a designban, tárgyalakításban és az építészetben. Festészete a növényi díszítő jellegű stilizáltságot kedvelte, sokszor az ábrázolás rovására, lokálszíneket használt



(a tárgyak saját, helyi színét, melyet nem befolyásolt a fény-árnyék), a felületeket erős kontúrok, körvonalak vették körül. Szívesen alkalmaztak allegóriákat. Nem véletlenül tekintették elődjüknek Paul Gauguin síkszerű, perspektíva nélküli kompozícióit és Henri de Toulouse-Lautrec színházi, kávéházi plakátjait. Rokonság mutatható ki a szimbolizmus, a Paul Sérusier alapította *Nabis* csoport síkművészete és a szecesszió között. Vannak, akik a norvég Edvard Munchnak (1863–1944) a századforduló szorongásokkal teli életérzését, pesszimizmusát (pl. *Sikoly*, 1893) kifejező képeit is a szecesszióhoz sorolják. Kétségtelen, Munch festészetében a vonal mély lelki tartalmak hordozója, a szecesszióban pedig a vonalnak kiemelt jelentősége van. Sokan őt tartják a szecesszió legtehetségesebb, legintellektuálisabb festőjének. 1889-ben így foglalta össze művészi hitvallását: „Többé nem festhetünk olyan enteriőröket, amelyekben férfiak olvasgatnak és asszonyok kötögetnek. Élő emberek kelljenek nekünk, akik lélegeznek és éreznek, szenvednek és szeretnek.” A szecesszió egyetlen művésze sem töltötte meg annyi lelki tartalommal, feszültséggel, intellektuális erővel műveit, mint Munch. Épp ezért sokan nem is tartják szecessziós művésznek, inkább az expresszionizmus elődjét ismerik fel benne és művészetében.

A katalán szecesszió (*Modernismo*) kimagasló alkotója Antoni Gaudí (1852–1926), aki fantasztikus épületeivel, mestermű templomával (*La Sagrada Família*), házaival, belső tereivel, kertjeivel (*Park Güell*, 1900–1914) megváltoztatta Barcelona arculatát. Vizionárius, organikus szerkezetei, díszítőmotívumai szorosan kötődnek a természeti formákhoz. Salvador Dalí 1933-ban azt állította, hogy Gaudí „hullámzó-görcsösen rángatózó” épületszobrászata a szürrealizmus előfutára.

Az Alexander Benois és Szergej Gyagilev alapította szentpétervári *Mir Iszkusszva* (A világ művészete, 1898) csoport szoros kapcsolatot ápol a nemzetközi szecessziós mozgalmakkal. Leon Bakstnak (1866–1924), az Orosz Balett díszlettervezőjének (és Chagall tanárának) díszletei, jelmezei alapvetően megváltoztatták az európai díszleteket, jelmezeket, az *art nouveau* vonalvezetését elegyítették az egzotikus orientalizmussal és az orosz paraszti motívumokkal. A csoport tagja Konsztantyin Szomov, Párizsban tanult festő (a pétervári Ermitázs igazgatójának fia), akit a „nőiség festőjének” neveznek érzéki, csábító, kacér nőalakjai miatt. Az Orosz Balett, amely lenyűgözte a világot, a modern balett úttörőjeként vonult be a művészettörténetbe.

A jelentős holland szecessziós és szimbolista festő, Jan Toorop (1858–1928) főként hullámos hajkoronájú nőalakjainak erotikus feltárulkozása hordozza a „fin de siècle” életérzését. A halállal való szembenézés is ugyanide sorolható (*Halál, hol a te győzelmed?* 1892, Amszterdam, Rijksmuseum). Erőteljes szimbolizmusa hatott Piet Mondrian ifjúkori festészetére, 1911-ben és 1912-ben mindketten szerepeltek a Toorop által rendszeresen szervezett ún. *Domburgi kiállításokon*. Ezeken a modern holland művészek mutatkoztak be az impresszionistáktól a szecesszió képviselőin át a berlini *Der Sturm*mal kapcsolatban álló festőkhöz. Domburgban, a Zeeland tartománybeli fürdővároskában Toorop szervezte a művészeti életet, zenészek és írók bevonásával, a szecesszió szellemében. Toorop plakáttervezéssel is foglalkozott az európai szecessziós festőkhöz hasonlóan. Figyelemre méltó

a delfti salátaolajat népszerűsítő plakátja (1895), melyen bonyolult vonalrendszerben fonódik össze a női haj és a növények burjánzása.

A morva születésű cseh Alfons Mucha (1860–1939) Párizsban aratta legnagyobb sikereit, elárasztották megrendelésekkel. Festő, szobrász, grafikus, akinek tehetsége leginkább a díszítő grafikában nyilvánult meg. 1895–1898 között alakítja ki jellegzetes, egyéni, dekoratív stílusát, teremti meg kecses nőalakjait. Témái mindig allegorikus nőalakokhoz kapcsolódnak (*Négy évszak*, 1896; *Művészetek*, 1898).

Művészi leleményessége nyilvánul meg az általa tervezett ékszereken, plakátokon (*Monaco-Monte-Carlo*, 1897; *A zene*, 1898; *A festészet*, 1898), menükártyákon, naptárakon, reklámcímkeken. Szenzációt keltettek színházi plakátjai, melyeket Sarah Bernhardt világhírű párizsi színművész előadásaihoz hat éven át készített, s amelyeken Toulouse-Lautrec hatása érződik (*A kaméliás hölgy*, 1896; *Gismonda*, 1895). Elképesztően sokat dolgozott, egyéni és sorozatban megjelenő plakátjait (*Évszakok*, *Drágakövek*, *Napszakok*, *Gyümölcsök*) türelmetlenül várta a közönség. Ideált, eszményképet teremtett a századforduló Párizsában fiatal, szép leányalakjainak dús, kigyózó fürtű, hosszú hajával, mellyel beborította a képfehlületet. Felékszerezett, tollas kalapban díszelgő, pompás ruházatú, divatos hölgyei – a szerencse istenasszonyai – földet söprő szoknyaikkal erotikus vonzalmat keltettek, s mégis azt a tisztaságot jelenítették meg, amelyre a *belle époque* (szép kor) közönsége vágyott az új, modern kor eljövetelének (*A kankalin*, *A toll*, 1899). 1902-ben megjelenteti *Documents décoratifs* című, szabad lapokból álló gyűjteményét, mely az *art nouveau* átfogó tankönyvének tekinthető. Amikor 1904-ben először járt Amerikában, a *New York Sunday* a világ legnagyobb „art nouveau művészeinek” nevezte. Pár év amerikai tartózkodás és siker után 1910-ben végképp visszatér szülőhazájába, ahol hazafias lelkesedéssel a szláv mitológia megfestésének szenteli életét (*A szláv népek története*, 1928).

Tevékenysége hosszú évtizedekre feledésbe merült, csak amikor újraéledt a figyelem az 1900-as évek, a szecesszió iránt, fedezték fel ismét, milyen jelentős szerepe volt a modern kor új művészeti áramlatainak kibontakozásában. Azok közé tartozott, akik az alkalmazott művészetet kiemelték másodlagos szerepéből, plakátjait és festményeit hasonló igényességgel alkotta meg.

Számos francia grafikus hasonló szellemben dolgozott, mint Mucha, megemlítendő Jules Chéret, Théophile-Alexandre Steinlen (svájci származású párizsi plakáttervező), Eugène Grasset. Brüsszelben Henry Van de Velde könyvillusztrátorként, tipográfusként és plakátművészként (*Tropon*, 1897) is maradandót alkotott.

A szecesszió festészetének kiemelkedő művésze az osztrák Gustav Klimt (1862–1918). Élete összefonódik a *belle époque*, a századforduló páratlan kulturális virágzásban kiteljesedő Bécsével. Bécs a korabeli Európa negyedik nagyvárosa, ahol olyan kicsúcsosodó szellemi teljesítmények formálódnak, mint Sigmund Freudé, Ludwig Wittgensteiné, Otto Wagneré, Gustav Mahleré, Arnold Schönbergé, Adolf Loosé, Rainer Maria Rilkéé, Robert Musilé, Karl Krausé. Bécs az irodalomban, a zenében, az építészetben, a filozófiában és a pszichoanalízis

létrejöttében is kulcsfontosságú hely a századelőn, az európai gondolkodás egyik kivételes központja, művészeti csúcspontja. A kor írói modernnek nevezik a korokat is, szellemi törekvéseiket is.

Klimt apja rézmetsző volt, így korán megismerkedett ezzel az eljárással. A bécsi Iparművészeti Főiskola hallgatója, igen fiatalon kapott megrendeléseket mennyezetfreskók és portrék készítésére. Amikor a bécsi szecesszió kiadta saját folyóiratát, a *Ver Sacrum*ot, Klimt rendszeresen publikált benne. 1897-ben megalapították a *Vereinigung bildender Künstler Österreichs Sezession* nevű egyesületet, amelynek első elnöke, képviselője (*Wiener Sezession* néven vált közzismertté). A 19 alapító építész és művész között volt még Josef Hoffmann, Koloman Moser, Joseph Maria Olbrich, aki a *Haus der Wiener Sezession*ot is tervezte 1897/98-ban. Az új épületben 1898 és 1905 között 23 kiállítást rendeztek az impresszionistáknak, a szimbolizmus festőinek és a szecesszió művészeinek, Charles Rennie Mackintoshnak, az *art nouveau*-nak.

Korai falfestményei zsánerszerű történelmi képek a múlt megjelenítésére (*Fabula*, 1883; *A szobrászat allegóriája*, 1889). A századfordulón divatossá válik a mítoszok újáteremtése, ő is kiveszi részét ebből a folyamatból (*Pallasz Athéné*, 1898; *Judit*, 1901; *Sellők*, 1899; *Danaé*, 1907). Képzeteinek és képeinek főszereplője a nő. Klimt egyrészt népszerű (főleg a nagypolgárság és a Freud-követők körében), másrészt tiltakozásokat vált ki, még pornográfiával és perverz túlzással is megvádolják. Ő azonban megy a maga útján, mindenekelőtt személyes alkotói szabadságát tartja a legfontosabbnak. Az allegorikus freskók sokasága mellett számos portrét fest, főleg lelki problémákkal küszködő, elkényeztetett, finom nőkről. Többségüket sík, arany háttérrel festi, mely megadja a kép meghatározó dekoratív jellegét. A portrék nagy részét megrendelésre készíti, ami az anyagi függetlenséget is biztosítja számára (*Hölgyportré*, 1894; *Sonja Knips*, 1898; *Emilie Flöge képmása*, élete nagy szerelméről, 1902; *Fritza Riedler képmása*, 1906). Fenséges, büszke arcok, testtartás, rejtett erotika, stilizált formák, szecessziós vonalak, dekorativitás, szexuális utalások, divatos ruhák és nyakékek, ornamensek a háttérben. Portréin a ruha ugyanolyan fontos, mint maga a modell, a nő személyiségének jellemzésére szolgál, kiemeli az arcot, a nyakat, a fedetlenül hagyott részeket. A századvég nagy témái közé tartozott a nő uralma a férfi felett, a salonokban művészek és értelmiségiek folytattak vitákat a nemek csatájáról, Klimt „szuper-női” leigázzák a férfiakat (*Pallasz Athéné*, 1898). Vizuális nyelve Freud álmofejtéseiből meríti férfi és női szimbólumait (*Vízodrás*, 1898; *Sellők*, 1899; *Judit*, I. 1901; *Aranyhal*, 1901–02). A szexualitást Freudnak a tudattalanról szóló kutatásai jegyében mutatja (*Danaé*, 1907/8; *Vizikigyók*, I. és II. 1904–07). E képei a „femme fatale”, a végzet asszonyai, a szexualitás és a halál, Erósz és Tanatosz borzongató megjelenítései. Megformálja az archetipusos végzet asszonyát (*Judit*, I., 1901; *Judit*, II. 1909), aki nála nem a bibliai hősnő, hanem korának tipikus divatos bécsi asszonya (egykes művészettörténészek Greta Garbo és Marlene Dietrich elődeit ismerik fel Klimt rejtélyes, megbabonázó, „vamp” női típusában).

1901 körül párás vízfelületekből, erdőrészekből álló tájképeket kezd festeni (*A lép*, 1900; *Bükkerdő*, 1902 k.; *A Falusi kert*, 1905/6; *A park*, 1910), melyeken sem

embereknek, sem emberi tevékenységnek nincs nyoma. Élőlényként kezeli a természetet, mintha a fák, a tájak is érzéki nők lennének. Növényi ornamentikák a függőleges és vízszintes vonalak ismétlődő mintáival. Tájképfestőként az impresszionizmus és a szimbolizmus merész szintézisét nyújtja, a stilizált felületek viszont a szecesszióra jellemzők.

1902-ben a IX. szimfónia hatására készíti el a *Beethoven-fríz*t a szecesszionisták 14. kiállítására, melyet Max Klinger (1857–1920) német szimbolista festő és szobrász tiszteletére rendeztek (ő egy heroikus Beethoven-szobrot állított ki). Központi témája az emberiség megváltása a művészet és a szerelem által. A hét részből álló sorozat a szecesszióház számára készült, frízként foglalja el a négyből három fal felső részét. Átfogó utópista vízió, melyet csaknem egyöntetű elutasítás fogadott, „festett pornográfiának” tartották. Klimt döntő lépést tesz a modernizmus felé, a forma már nincs alárendelve a tartalomnak, ez a művészi szuverenitás irritálta a nézőket. A Bécsben népszerű Auguste Rodin francia szobrász ellenben, aki meglátogatta a Beethoven-kiállítást, gratulált a festőnek „oly tragikus és oly isteni” frízéhez. (A mű szerencsére megmaradt, bár a közönség évtizedekig nem láthatta. Eltávolították, főleg a meztelen terhes asszony és a csontsovány, aszott nők aktjai miatt. 1986-tól lehet újra látni.)

Rodin szobrainak hatására festi *A nő három életkora* (1905) című szimbolikus képét a nő kozmikus szerepéről. A színek áradata mellett a kép bővelkedik a növényi ornamentikában. Akárcsak *A remény*, I. (1903), mely a tökéletes nőieség ábrázolása – meztelen terhes nő, mögötte az éjszaka és a halál szimbóluma. *A nő három életkora* is az emberi létet jeleníti meg, az életkorokat, a végzetet, a nő központi szerepét, a nemek egyesülését, mely a kozmikus örökkévalóság megtestesítése.

1905–1909 között Adolphe Stoclet belga bankár és gyáripáros megrendelésére készíti a Stoclet-palota egzotikus, derűs mozaikjait, utolsó nagy fali munkáját. Az építész Josef Hoffmann. Klimt egy háromrészes márványmozai frízt alkotott arany-, zománc- és féldrágakő berakásokkal, csaknem a geometrikus absztrakcióhoz jutva el (*Várakozás*, *Beteljesülés*, *Életfa* – ez utóbbi az Aranykor jelképe). A nők, a virágok, a növényzet, a fák, a madarak, a szerelmesek összevegyülnek, mintha az Édenkertben volnának.

1907–08-ban festi legismertebb munkáját, *A csókot* (a festmény modellje a festő és szerelme), mely a szecesszió emblematikus művévé válik. Nő és férfi összebékül, egyesül, marad viszont az örök Ádám és Éva alakja közötti feszültség. A színek virtuóznak, az arany és a fényűző anyagok bősége meghökkentő.

Klimtet foglalkoztatja az okkultizmus, a keleti vallások, a spirituális útkeresés. Túl sokat bántották az élet körforgásával, a nők kiemelt szerepével foglalkozó művei miatt. Visszavonul a társadalmi nyilvánosságtól. Felhagy az arany háttérrel (mely „arany korszak”-ának jellemzője), visszatér a szemet megragadó motívumokhoz, enyhíti a díszítés erőteljességét. Elhatározásában megerősíti Henri Matisse, Pierre Bonnard és társaik 1909-ben, Párizsban megrendezett kiállítása. Új képeinek stílusa a nabikhoz közeledik, a művészettörténet ezeket „mágikus kaleidoszkópnak” nevezi (*Almafa*, 1912 k.; *Halál és élet*, 1916; *Kerti út tyúkokkal*,

1916). Utolsó korszakában főként női portrékat fest, ezeken Toulouse-Lautrec hatása érződik (*Fekete tollas kalap*, 1910). Az öregedés és a halál témája foglalkoztatja, mint kortársait, Edvard Munchot és Egon Schiele-t, de tőlük eltérően nála az emberek nem rettegnek a haláltól, megbékélés és remény a jellemzőjük (*Halál és élet*, 1916).

Grafikai hagyatéka is nagyon jelentős, mely több mint 3000 rajzból áll, többségük kifinomultan érzeki, elegáns, érzékeny, erotika és esztétika lenyűgöző együttese.

A halál és a nemiség a fő témája Egon Schiele (1890–1918) osztrák festőnek is, de tragikusabban, agresszívakban, kihívóbban, mint Klimtnek. Az emberi testet rajzolja, festi, a romlandó, hús-vér testet, annak minden kellemetlenségével együtt, egyáltalán nem esztétizáló módon. Az új mozgalom „messiásának” számító Gustav Klimt és a szecesszió más művészeinek lineáris stílusa, mozaikszerű effektusai, finom színhasználatuk gyakorolt rá nagy hatást. 19 éves korában már együtt állít ki Oskar Kokoschkával, Edvard Munchkal, Henri Matisse-szal. Nála a vonal öntörvényű, spirituális, expresszív eszközzé válik. Szenvedélyesen elutasítja az akadémizmust. A dekoratív művészetek műhelye, a *Wiener Werkstätte* őt is foglalkoztatja, női ruhákat tervez számukra (a Bécsi Műhely több mint száz festőt és formatervezőt foglalkoztatott, 1932-ig folyamatosan ellátta áruival a nemzetközi luxuspiacot).

1909-től egyre inkább elszakad a nagy példakép, Klimt vonalharmoniójától, és kialakítja saját, erőteljes, szubjektív, virtuóz rajzstílusát, melyről Klimt is elismerően nyilatkozik (*Önarckép* sorozat 1911-től, női aktok 1910-től). Mindenekelőtt a mimikában és a gesztusban megnyilvánuló kifejezések érdeklik. Az embert érzelmei, indulatai folyaként ábrázolja eruptív erővel. Olyan látószögeket, nézeteket alkalmaz, amelyektől a kompozícióban az alakok deformálódnak, görcsösnek látszanak (*Női akt*, 1910; *Fogoly*, 1912; *Harcos*, 1913). Szokatlan perspektívák, meghökkentő pózok, bizarr mozdulatok (*Ülő férfialak*, 1910; *Akttanulmány*, 1908). 1910 után készült képei sokkolták a nézőket, tudatos célja volt, hogy megbotránkoztassa a szerinte prüd, bigott, a szexualitáshoz hazug módon viszonyuló embereket. Szinte dühödtlen rajzolta, festette a meztelen női és férfitesteket a maguk pőreségében. Pornográfának, erkölcsstelennek minősített munkái miatt börtönbe zárták, ahol sokat rajzolt. Rajzokat koboztak el tőle.

Narcizmus és exhibicionizmus jellemzi önarcképei nagy részét. Száznál is többet készített, valószínűleg ő festette és rajzolta a legtöbb önarcképet (*Önarckép arcra tett kézzel*, 1910; *Önarckép meztelen hassal*, 1911; *Maszturbáló önarckép*, 1911; *Erosz*, 1911; *Fogoly*, 1912; *Önarckép ingben*, 1914). Önarcképei színpadiasak, szimbolikus konstrukciók, nagyon gyakran a magány, az elhagyatottság árad belőlük. Az elidegenedetségek élményének korai megfogalmazásai. A figurativitás végpontjához érkezik a festő; elemzői szerint Schiele nem identitása megteremtésére használja a tükörképet, az önarcképet, hanem egy másik ego keresésére, nem éndokumentációk. A végletes pózok, heves, keresett taglejtések arra valók, hogy ízekre szedjék a személyiség egységét. A schielei önakat szembe fordul a szecesszió



ornamentikájával, a test expresszív kifejezőerővel telítődik. Sokkoló a test formája, színezése. Egy orvos barátja keltette fel érdeklődését az elmebetegek iránt (ennek is van előzménye a képzőművészetben, például William Hogarth, Francisco de Goya a 18. században, Théodore Géricault a 19. század elején), akikről főként arcrajzokat készített.

Tájképei antropomorfak, lelkiállapotok megjelenítései, szomorúak, halálközeliak (*A halott város*, 1912; *Házfal*, 1914). Nagyméretű, allegorikus kompozíciói látomásosak, misztikusak, melankolikusak, élet és halál a központi témájuk (*Halott anya*, 1910; *A halál és a lányka*, 1915–16; *Családi portré*, 1918). Az 1911-ben festett *Halál és férfi* a századforduló irodalmának népszerű motívumát dolgozza fel, nyomasztó látnokisága miatt messze felülmúlja a kortárs festők hasonló témájú képeit (pl. Lovis Corinth német festőét, 1917).

Schiele szembefordul a szecesszió elegáns, dekoratív, esztétikus emberábrázolásával. Közös a téma: a testiség és a gyönyör megjelenítése, az erotika, a meztelen, főleg női test. Sokszor okoz közfelháborodást, megbotránkozást, ahogy a női testeket ábrázolta erotikus, kihívó pózokban, a reneszánsz óta népszerű aktműfaj ellenére mindaddig szokatlan módon. Színezései néha önkényesek, a rajzokon olykor csak két-három karminpiros folt (száj, mellbimbók). 1914-ben a *Die Aktion* folyóiratban megjelenik Schiele hitvallása: „Az új művész feltétlenül legyen önmaga, teremtménye képes arra, hogy közvetlenül és kizárólag csak az alapot építse, mit sem használva fel abból, ami elmúlt, ami öröklött.”

1914-ben, az első világháború alatt el kell hagynia Bécsset, ahova csak 1917-ben térhet vissza. Egy hadikiállításon végre átélheti az első nyilvános sikert, sőt a Moderne Galerie igazgatója vásárol tőle néhány rajzot és egy festményt (*Edith Schiele portréja*). 1918-ban, Klimt halála után magára vállalja a bécsi *Secession* 49. kiállításának szervezését, ő tervezi a plakátot.

Nagyon fiatalon hal meg, mindössze 28 évesen, spanyolnáthában. Expresszív gesztusai, az emberi testbeszéd merőben új ábrázolása jelentős helyet biztosít számára a tízes évek modern művészetében. Rendkívüli adottságú, igen termékeny grafikus. 1918 elején, a *Secession* időszakos kiállításán nyilvánvalóvá válik, hogy Schiele a bécsi művészek meghatározó alakja – Klimt és Kokoschka mellett –, ez az év azonban az utolsó, amely megadatott számára váratlan betegsége miatt.

Az Osztrák–Magyar Monarchiában a 19. század vége, a 20. század eleje nemcsak az ipari és városfejlődésben, hanem a kultúrában is lendületes változásokat hozott. Budapest mai arculata akkor alakult ki, soha nem látott virágzásnak indultak a művészetek. A szecesszió Bécsben meghatározóvá vált, Magyarországon sok képzőművész tevékenységében jelenik meg, de nem egész életművüket át-szövő módon.

Rippl-Rónai József, Vaszary János szecessziós munkái és az új építészgeneráció, Lechner Ödön, Lajta Béla, Kozma Lajos, Kós Károly, Márkus Géza, Komor Marcell és mások épületei (Kecskemét: Cifra Palota, Városháza; Budapest: Iparművészeti Múzeum, Földtani Intézet, Postatakarékpénztár, Gresham-palota, Wekerle-telep) mellett az 1901-től szerveződő gödöllői művészcsoporthoz a magyar



szecesszió jellegzetes képviselője. A Körösfői-Kriesch Aladár (1863–1920) műtermében zajló gödöllői rendezvényeken a képzőművészek mellett írók, zeneszerzők is részt vettek. A szecesszió – a nagyvárosból való kivonulás – az ő esetükben a vidékre, a kertekbe való kivonulást jelentette. Történeti festményeiken a magyar múlt legendáit, a magyar eredetmítoszt dolgozták fel (Zichy István, Remsey Jenő, Sidló Ferenc, Ligeti Miklós, Toroczkai Wigand Ede, Kozma Lajos, Nagy Sándor, Körösfői-Kriesch Aladár). A nő témájában is mitikus háttérrel kerestek, a nőt madonnaként, az anyaság szimbólumaként ábrázolták, a testiséget szellemivé szublimálták (pl. Nagy Sándor *Szerelem* ciklusa). Műveik egy csoportja esztétikai és életfilozófiai elveiket összegző programkép (Körösfői-Kriesch Aladár: *A jó kormányos*, 1907; *A művészet forrása*, 1907; Nagy Sándor: *Fogadalom*, 1908). A természet mellett fontos számukra a család és a gyerek (Nagy Sándor: *A mi kertünk*, 1902; Sidló Ferenc: *Család*, 1909). Szívesen festettek allegorikus példázatokat. A gödöllői művésztelep 1921-ig működött, a képzőművészet és az iparművészet egységére törekedtek, gobelin-, szőnyegszövő és szobrásziskolaikban ősi magyar népi motívumkincseket használtak, hatottak rájuk a preraffaeliták – például Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, akik a Raffaello előtti toszkániai festőket tekintették mintaképűknek –, John Ruskin és William Morris elveit követték. A műalkotás célja szerintük a tágabb közösség jobbítása.

A szecesszió és a szimbolizmus elválasztása nem mindig egyértelmű. Erre a magyar művészetben különösen jó példák találhatók: az egyetlen irányzathoz sem tartozó Csontváry Kosztka Tivadar és Gulácsy Lajos látomásos festészetében.

Kiemelkedő szecessziós művek a pécsi Zsolnay porcelángyárban készülő eo-zinmázás kerámiák, majolikaképek, falburkoló építészeti kerámiák, melyeket Európa-szerte ismertek és elismertek.

Az első világháború utáni *art déco* stílusra erőteljesen hatott a Charles Rennie Mackintosh és Josef Hoffmann képviselte *art nouveau*. A szecesszió geometrikus motívumai és egyenes vonalakkal határolt formatervei kétségtelenül hatottak az *art déco* tervezőire, holott ők elhatárolódtak a szecessziótól. Maga a fogalom az 1920–30-as években nem volt használatos, csak az 1960-as évek közepén keletkezett. Az *Arts and Crafts*, az *art nouveau* és a *Wiener Sezession* mozgalomhoz hasonlóan céljuk volt a képzőművészet és az iparművészet közötti különbség megszüntetése. Az *art déco* fényűző, díszes stílusként indult Franciaországból, gyorsan elterjedt világszerte, főleg az Egyesült Államokban. Leghíresebb művelői formatervezők és építészek, de festők is hozzáadték a magukét, például a Párizsban élő lengyel Tamara de Lempicka (1902–1980) híressé vált autós *Önarcképével* (*Tamara zöld Bugattiban*, 1925 k.). Sonia Delaunay (1885–1979) francia festő művész *art déco* ruhákat, bútorszövegeteket és textileket is tervezett.

## JAVASOLT IRODALOM

- Bianco, David – Mannini, Lucia – Mazzanti, Anna: *Az impresszionizmustól a szecesszióig.*  
Ford. Balázs István. (*A művészet története.*) Corvina Kiadó, Budapest, 2008
- Duncan, Alastair: *Szecesszió.* Ford. Béresi Csilla. Glória Kiadó, Budapest, 2006
- Fahr-Becker, Gabriele: *Szecesszió.* Ford. Kézdy Beatrix, Körber Ágnes. Könemann Kiadó, Budapest, 2006
- Gellér Katalin: *A magyar szecesszió.* Corvina Kiadó, Budapest, 2004
- Gellér Katalin – Keserü Katalin: *A gödöllői művésztelep.* Corvina Kiadó, Budapest, 1987
- Miller, Judith: *Szecesszió.* Helikon Kiadó, Budapest, 2004
- Mucha, Jiří: *Alfonz Mucha.* Ford. Molnár Éva. Tandem Grafikai Stúdió, Budapest, 2005
- Néret, Gilles: *Klimt.* Ford. Kertész Balázs. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2002
- Sanna, Angela: *Szecesszió.* Budapest, Vince Kiadó, 2009
- Steiner, Reinhard: *Egon Schiele.* Ford. Adamik Lajos. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 1993
- Tahara, Keiichi: *Az európai szecesszió. Art Nouveau/Modernismo/Jugendstil.* Ford. Fellegi Balázs. Glória Kiadó, Budapest, 2001
- Ulmer, Renata: *Mucha.* Ford. Kézdy Beatrix. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 1993

## KÉPEK

ArtCyclopedia  
Art Nouveau  
Art Nouveau European Route  
Egon Schiele – Image Gallery  
[www.iklimt.com](http://www.iklimt.com)  
Képzőművészet Magyarországon  
[lartnouveau.com](http://lartnouveau.com)  
Mucha – Museum  
Olga's Gallery  
TerminArtors  
The Klimt Collection  
WebMuseum, Paris  
Website of the Mucha Foundation

## 6. FEJEZET

### Az expresszionizmus

Expresszió – kifejezés. A szó eredete: *exprimere* (latin) = kifejezni. Ennél persze bonyolultabb a szó jelentése s főleg használatának eredete. A szakirodalom egy része a német Paul Cassirer műkereskedőnek tulajdonítja a névadást. 1910-ben egy Max Pechstein-kép előtt állva megkérdezték tőle, hogy a mű impresszionista-e, mire az ő válasza: „Nem, inkább expresszionista”. Legalább ennyien kardoskodnak Wilhelm Worringer német művészettörténész mellett: Németországban 1911-ben ő használta először ezt a megjelölést. Mások korábbi irodalmi forrásokra, újságcikkekre utalnak. 1901-ben, a Függetlenek Szalonjában egy Julien-Auguste Hervé nevű festő állított ki ilyen című festményt. Lehet, hogy Matisse a névadó, aki 1908-ban írta: „mindenekelőtt kifejezésre törekszem”. Leginkább elfogadott, hogy 1911-ben Herwarth Walden (1879–1941) német író, az expresszionisták teoretikusa alkotta a fogalmat a modern művészeti irányzatok gyűjtőneveként.

Az impresszionizmus az 1870-es évek Párizsában jött létre, az expresszionizmus az első világháború előtti évek Németországában, 1905 körül. Ellentétben a naturalizmus és a realizmus objektivitásával, a látvány leképezésére irányuló igényével, az expresszionizmus lényege a kifejezés szubjektivitása: a művész saját belső világa szerint értelmezi a külső világot, az ún. valóságot. A festő, a szobrász szuverén módon átalakítja, ha kell, torzítja a látványt, belevetíti saját érzelmeit, ideológiáit. Az expresszionisták el akarják törölni a művészet és az élet közötti határvonalat. Társadalmilag elkötelezett irányzat, a kiszolgáltatottak, elnyomottak, magukra hagyottak sorsa iránti jobbító szándékkal. (Nem véletlenül tekintik közvetlen elődjüknek a szegények, az egyszerű emberek, a hétköznapi létezés formái és tárgyai iránt elkötelezett Vincent van Goghot.) Háborúellenesek, elítélik az erőszakot, többnyire baloldaliak. Többen vállalják műveikben a politikai tartalmak megjelenítését is az eszményi „Ember” érdekében s mindazon tényezők ellenében, melyek rosszá teszik az embert vagy rossz környezetbe kényszerítik. Élesen bírálják, szuggesztíven mutatják be a világ ellentmondásos, diszharmonikus mivoltát. Elválaszthatatlanok a korszak traumáitól és konfliktusaitól,

1914 után a pusztító technológiai hadviselés okozta válságtól. Elfogadhatatlan számukra a korszak akadémikus, konzervatív, hazafias, érzelmes hivatalos művészete.

Az expresszionizmus nem tévesztendő össze a művészeti alkotások expresszív kifejező jellegével! Az előbbi stílusirányzat a 20. században (leggyakoribb mai értelmezése szerint kulturális mozgalom, mely Németországból és Ausztriából indult a 20. század elején). Az utóbbi független ettől, bármelyik festői törekvésben, korszakban fellelhetők kifejezésben, érzelmekben gazdag, felfokozott alkotások (pl. Grünewald, Bosch, El Greco, Goya). Már az expresszionizmus mint mozgalom létrejötte előtt is több festőre mondták, hogy expresszív, expresszionista, például a belga James Ensor (1860–1949) démoni, nyugtalan festményeire (*Különös maszkok*, 1892; *Halál és a maszkok*, 1897; *Ensor maszkokkal*, 1899; *Szent Antal megkísértése*, 1909), a norvég Edvard Munch munkásságára (*Sikoly*, 1893; *Szorongás*, 1894; *Másnap*, 1894; *A csók*, 1897; *Az élet tánca*, 1899–1900). Képeik formavilága, erős érzelmi hatása, intenzív színeik megelőlegezik a német expresszionizmust. 1892-ben Berlinben Munch kiállítása botrányt kavart, a kritika felháborodottan utasítja el, ugyanakkor a fiatal művészek felfigyelnek rá, akikre inspirálóan hat.

A világmegváltó expresszionizmus természetesen nem csak képzőművészeti mozgalom, irodalmi mozgalom is, a megújulást akaró művészek folyóiratok, évkönyvek, szerkesztőségek köré csoportosulnak (a *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Der Blaue Reiter* almanachjai, Magyarországon Kassák *Ma* című folyóirata). Az expresszionista költők megújítják a nyelvet, az irodalom az Új Embert keresi, hisz az ember belső átalakulásában. A filozófus Nietzsche és a pszichoanalitikus Freud hatása kétségtelen. A fiatal Paul Klee 1899-ben, Münchenbe érkezve, így ír naplójába: „Nietzsche van a levegőben. Az én és az ösztönök glorifikálása.” Else Lasker-Schüler, Heinrich Mann, Georg Trakl, Franz Werfel, Johannes R. Becher és még sokan mások, írók, költők portréját az expresszionista képzőművészek festményeken, grafikákon örökítik meg (pl. Ernst Ludwig Kirchner rajza Georg Heymről, Edvard Munch portréja August Strindbergéről, Stanislaus Stückgold festménye Else Lasker-Schüllerről, 1916). Sokan sorolják a zseniális irodalom-újító Franz Kafkát (1883–1924), a prágai német zsidó író is az expresszionisták közé. A zenében Gustav Mahler, Alban Berg és Arnold Schönberg új zenei elemeket, a disszonanciát (széthangzás) és az atonalitást (hangnemenlküliség) tartják az expresszionizmus hozadékának. Az új művészeti ágban, a filmben is megjelenik (pl. Hermann Warm díszletterve a *Doktor Caligari*hoz, 1919).

Minden művészeti ág képviselői egyetértettek azzal, amit Ernst Ludwig Kirchner, a *Die Brücke* létrehozója fogalmazott meg 1906-ban kiáltványában: „Az egész ifjú generációnak harcra kell szállnia a beérkezettek rendje ellen.” A fatesetben eszményi eszközt láttak ehhez, az addig a modern művészetben marginális nyomtatási eljárásnak tekintett eszközzel kihívást intéztek a művészeti műfajok hagyományos hierarchiája ellen (Emil Nolde: *Próféta*, 1912; Erich Heckel: *Álló gyerek*, 1911).

1905–1913 között működött Drezdában a *Die Brücke* (Híd) folyóiratról elnevezett csoport Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) festő, grafikus vezetésével. A nevet Karl Schmidt-Rottluff találta ki, hidat akartak létesíteni modern francia és német művészetek, művészek közé, továbbá a jelen művészete és a jövő közé. Esztétikájukat Wilhelm Worringer (1881–1965) fogalmazta meg máig nagy hatású írásában (*Absztrakció és beleérzés*, 1908). Eleinte közel álltak a francia fauve-okhoz, Van Goghra, Gauguinra hivatkoztak: nem a formáikat, hanem szellemiségüket követték, de sokkal politikusabbak náluk.

Közös műteremben dolgoznak közösségi ideáiknak megfelelően, az akadémiai művészképzésnél kötetlenebb, természetközelibb stúdiumokat szerveznek, vitatkoznak a modernizmusról. Egyik festő képét sokszor nehéz megkülönböztetni a másiktól, mert olykor egymás képeibe is belefestenek. Egy egyetemes emberi igazságot kívánnak műveikkel közvetíteni, így a valóságot szimbolikusan átfogalmazzák. Az ember jövője foglalkoztatja őket, az, hogyan lehetne az emberiséget megmenteni. Alapító tagok: a már említett Ernst Ludwig Kirchner és Karl Schmidt-Rottluff mellett Fritz Bleyl, Erich Heckel – mind a négyen építészhallgatók, fiatalok és idealisták (Kirchner: *A Brücke csoport tagjai*, 1926, csoportképen örökíti meg a tagokat). Létszámuk folyamatosan nő, a csoport német és külföldi tagokkal bővül: amikor feloszlanak, 70 tagjuk van.

Utópikus világszemléletüknek, küldetésstudatuknak megfelelően új festői eljárást alakítottak ki: gyors, spontán anyagkezelést, a festéket nem rétegben hordták fel. Át akarták lépni az addigi festői hagyományokat, felhasználták az afrikai és óceániai művészet formanyelvét, a népművészet formakincsét, a gyerekkrajzokat. Szubjektív és ösztönös módon festettek tájakat, csendéleteket, aktokat, színházi, cirkuszi jeleneteket. Fiatalságuk abban is megnyilvánult, ahogy az emberi testet, az aktokat (Max Pechstein: *Ülő lány*, 1910; Ernst Ludwig Kirchner: *Férfi és nő a tengerben lépkedve*, 1912), modelljeik mezítelen vigadozásait festették. Szívesen választottak modellnek serdülőkorúakat, akik még őrzik a gyermekkor ártatlanságát, de már a nőiség kibontakozó öntudata is látszik rajtuk.

Az első kiállításokat 1906-ban és 1907-ben Drezdában rendezték egy Erich Heckel által tervezett lámpagyárban, majd drezdai galériákban. Vándorkiállításokon mutatkoztak be Németországban, Skandináviában és Svájcban. Támogatóik számára minden évben készítettek egy fametszeteket vagy litográfiákat tartalmazó albumot.

1910-ben a csoport Berlinbe, a világvárosba költözött, ahol kapcsolatot teremtettek az expresszionista irodalom képviselőivel, könyveket illusztráltak. Olyan irodalmi folyóiratok köré csoportosultak, mint a *Die Aktion* és a Walden alapította *Sturm*. Kedvelt témájukká vált a város, az utca, a kávéház és a nyilvánosház (Ernst Ludwig Kirchner: *Kalapos félakt*, 1911; *Álló akt kalappal*, 1915 k.). 1912-ben Kölnben együtt mutatkoznak be a *Die Blaue Reiter* művészeivel, nagy feltűnést keltve. 1911-től már mindenki a saját útját járja, eltávolodva a kezdeti közösséget, egységet teremtő művészeti alapelvektől. A csoport rövid életű volt ugyan, de hatása a modern német művészetre messze ható, a következő generációk expresszionistái is belőlük indultak ki. Eredetiségük, kifejezőmódjuk, függetlenségük,

életszemléletük, őszinteségük, kemény, szögletes festésmódjuk, formai leegyszerűsítéseik, kolorizmusuk fontos hatást gyakorolt a 20. század művészetére.

Emil Nolde (eredeti neve Emil Holden, 1867–1956) egyike a legjelentősebb német festőknek. A fiatalok 1905-ben meggyőzték, hogy legyen a *Die Brücke* csoport tagja, 1906 és 1907 között pár hónapra csatlakozott is hozzájuk. Megtanította őket saját rézkarcoló technikájára, ő pedig megtanulta tőlük a fametszést és litografálást. Miután kilépett a csoportból, jó kapcsolatban maradtak, 1910-ben együtt állítottak ki Berlinben a *Neue Sezession* kiállításán. 1909-ben súlyos betegségből felépülve kezdett vallási témájú képeket festeni látomásszerűen, tömören, erős szín- és fényhatásokkal, leegyszerűsített formákkal.

1910-ben magával ragadta Berlin, Hamburg, a nagyvárosok világa, a kikötő, a kávéházak, kabarék nyüzsgése. Ezekből az élményeiből számos kép született. 1912-től annyira foglalkoztatta a „primitív népek” művészete, hogy 1913-ban egy expedíció tagjaként a polinéziai szigetekre utazott. Ettől kezdve valami mély nyugalom, belső egyensúly, erős koncentráció jellemzi munkáit (*Fiatal pápua férfiak*, 1914).

Expresszionizmusa drámai (*Krisztus gyermekkel, Királyok imádása, Tánc az aranyborjú előtt*, 1910), miszticizmusa expresszív. Tengeri tájképeket (*Őszi tenger*, 1910) és bibliai tárgyú, erőteljes színekből szőtt, látomásos képeket fest élete végéig. Krisztus életét több sorozatban is megfesti, és 1911–12-ben monumentális szárnyas oltárban összesíti (*Krisztus élete*): a bal oldalon születésétől Júdás csókjáig, a jobb oldalon a halálát, a feltámadást és a későbbi eseményeket ábrázolja. Az egyházi szervek tiltakozása miatt a képet nem fogadták el egy brüsszeli nemzetközi egyházművészeti kiállításon (vallásos tárgyú képeit még a liberális közönség is elutasította). Nolde a külső világot átírja, eksztatikus színekavalkádja, mely rokonítja a *Die Brücke* művészeivel, szinte az absztrakcióig jut el. Az expresszív, fénylő színeket hol ecsettel, hol ujjal, hol kartondarabbal hordja fel a vászonra. Az átütő erejű színek érzéki, eksztatikus tartalmakat adnak bibliai témáinak (pl. *Maria Aegyptiaca*, triptichon, 1912, Hamburg, Kunsthalle).

Noldéra tökéletesen illik, amit a teoretikus szervező, Walden 1913-ban, az általa rendezett berlini Őszi Szalon katalógusában így fogalmaz meg: „A festő azt festi, amit legbelsőbb lénye érzel, önnön létét fejezi ki; mindaz, ami átmeneti, számára csupán szimbolikus kép. Saját életének hangszerén játszik, a kívülről érkező benyomásokat fejezi ki belülről. Hordozza vízióit, benső látomásait, azok pedig őt viszik előre.”

Noldét népies-nacionalista szimpátiája ellenére a náci hatalom a harmincas években eltiltotta a festéstől, és 1057 művét távolították el a német múzeumokból, többet, mint bárki másétól. 1939-ben sok munkáját elégették. Ma a végrendelete szerint létrehozott alapítvány őrzi legtöbb munkáját.

1907-ben, nagyon fiatalon halt meg Paula Modersohn-Becker (szül. 1876), így nem lehetett tagja egyik csoportosulásnak sem, holott a német expresszionizmus elődjének tekinthető. A színek és formák szimbolikus alkalmazásával festett



anya–gyermek jeleneteket, önarcképeket, portrékat (*Önarckép a hatodik házassági évfordulón*, 1906; *Trombitáló kislány nyírfaerdőben*, 1903; *Szegényházi öregasszony üveg pohárral és mákvirágokkal*, 1906; *Önarckép borostyán nyakláncsal*, 1905, Essen Folkwang Museum). A hagyományos akadémia mint nőt nem vette fel soraiba. Párizsban elsősorban Cézanne, Gauguin és a japán metszetek hatottak egyéni stílusa kialakítására. 1898-ban, a civilizációból kiszakadás jegyében csatlakozott a Bréma környéki worpswedei művészkolóniához. Férjhez ment Otto Modersohn festőhöz. Képeiből méltóságteljes sugárzás és erő árad, kiemelkedő kompozíciós készséggel rendelkezett. Az a kozmopolita modernség és az őseredeti természet iránti elkötelezettség, ahogy festett, jellemzője lesz a német expresszionizmusnak. Közeli barátja, Rainer Maria Rilke, a költő, életteli festményeinek szentelt rekviemjében állított emléket a gyermeke születése után pár héttel meghalt Paula Modersohn-Beckernek.

A képzőművészeket, filmeseket, zenészeket, költőket épp azért vonzotta az új stílus, az expresszionizmus, amiért a korabeli közönséget taszította: intenzív kifejezőereje, deformációi, őszintesége, szertelensége, a belső világ kivetítése miatt.

1911-től 1914-ig működik Münchenben a *Der Blaue Reiter* (A kék lovas) csoport, nevük a Vaszilij Kandinszkij müncheni korszakának festményein gyakran előforduló motívumra, egy lovagló figurára vezethető vissza, a kék színt pedig Kandinszkij és Franz Marc is nagyon kedvelte, spirituális jellegű tulajdonítottak neki (Marc: *A kék ló*, I., 1911, München, Lenbachhaus). Írók, költők is támogatják a mozgalmat és Arnold Schönberg, a kiemelkedő jelentőségű 20. századi zeneszerző, a dodekafon (tizenkét hangú) irányzat atyja, egyben tehetséges képzőművész.

A csoport tagjai: Franz Marc, Vaszilij Kandinszkij, Gabrielle Münter, Paul Klee, August Macke, Heinrich Campendonck, kiállításaikon rajtuk kívül szerepelnek az orosz futuristák, a francia Robert Delaunay, az orfizmus festője (az irányzat nevét Apollinaire alkotta Orfeusz nevéből), és Henri Rousseau, a „naiv” festő, sőt Schönberg is.

1911 decemberében rendezték Münchenben első kiállításukat, mely meglehetősen zavarba hozta a nézőket. Ez alkalomra jelentettek meg egy összefoglaló könyvet, 140 illusztrációval, az avantgárd művészekről és mozgalmakról. Az emberiség egészének szellemi kincsét kívánták összegyűjteni: törzsi szobrokat, gótikus fametszeteket, japán tusrajzokat, orosz népművészeti nyomatokat, gyermekrajzokat, latin-amerikai és alaszakai tárgyakat és így tovább, Kandinszkij, Macke, Schönberg írásait a csoport lírikus, spirituális és intellektuális szemléletmódjának megfelelően. Képeikben az új kornak, az új szellemi rendnek megfelelően a vonalra és a színre alapozva, tiszta formaviszonylatokban fogalmazzák meg belső látomásaikat, eljutva az absztrakció határáig (a kiállított műveket továbbküldték Berlinbe, ahol Herwarth Walden a *Sturm* első kiállításaként mutatta be). 1912-ben második közös fellépésükön 25 művész szerepel 315 művel, kizárólag grafikai

anyaggal (köztük Paul Klee, Hans Arp, Georges Braque, Kazimir Malevics, Pablo Picasso). Ez a bemutató a modern művészet seregszemléjévé nőtte ki magát.

A csoport tagjai meditatív festők. Mindenekfelett a művészi szabadságban hittek, nem a közös stílus, hanem a közös szemlélet, ideológia, hitvallás, művészi magatartás kapcsolta össze őket. Hatásuk a nemzetközi avantgárdra erőteljesebb, mint a *Die Brücke* csoporté.

Kandinszkij, Franz Marc és Macke írásaikban is megfogalmazták az absztrakt formák szimbolikus és pszichológiai kifejezőerejébe vetett mélységes hitüket. A festést spirituális tevékenységnek tekintették, a festményekben értelem és érzelem szintézisét kívánták megteremteni a kavargó formákkal, vonalakkal és színekkel. Határozott szellemi programjukban támaszkodtak a bajor parasztok népművészetére és a szláv templomok dekoratív belső terére (a *Die Brücke* inkább az elmebetegek rajzaira, Afrika és Óceánia „primitív népeinek” művészetére). A műalkotást a „belső látomás” kifejezésének, kivetítésének tartották.

Az első világháború kitörése a csoport megszűnését jelentette. Kandinszkijnek vissza kellett mennie Oroszországba, Macke és Marc meghalt a harcokban. Később, 1924-ben Kandinszkij és Klee Alekszej Javlenszkijjel és Lyonel Feiningerral megalapította a *Die Blaue Vier* (Négy kék) művészcsoportot.

A rövid ideig fennmaradt *Der Blaue Reiter* tevékenysége erősen hatott a későbbi expresszionistákra, az absztrakt expresszionizmusra, a dadára és a szürrealizmusra.

Franz Marc (1880–1916) szinte vallásos hittel festette képeit, melyeken az állatok, főként a lovak és a természet a főszereplők. Mintha a panteista filozófiát jelenítette volna meg vizuális nyelven. Kortársai életében már nagyra becsülték, nemzedéke legígéretesebb festőtehetségének tekintették.

Apja tájképfestő volt. Anyja miatt a katolikus Bajorországban szigorú református nevelésben részesült. A családi hagyományoknak megfelelően öt évig teológusnak tanult. Végül mégsem lett pap, filozófiaszakra iratkozott az egyetemen. Erősen hatott rá Nietzsche filozófiája, a romantikus német irodalom és festészet. 1909-ben beiratkozott a müncheni Képzőművészeti Akadémiára, de nem volt kedve az akadémikus festmények másolásához. Meggyőződése szerint vallásos szellem nélkül soha nem volt és nem is lehetséges jelentős művészet.

1903-ban Párizsba utazik, felfedezi a gótikus művészetet és az impresszionizmust. Ez utóbbi hatására ragyogó színekkel kezd festeni, s hamarosan megtalálja egyéni stílusát. 1906-ban Görögországba utazik, majd újra Párizsba, ahol megismeri Van Gogh és Gauguin műveit. Grafikákat és kisplasztikákat is készít.

Az állatok anatómiájának elmélyült tanulmányozása közben ismerkedett a természet törvényeivel, mindezzel képzeletét kívánta fejleszteni, hogy képes legyen festményein új lényeket teremteni, melyek valóságosan is kötődnek a természethez, de közvetítik annak titkait, szimbolizmusát. 1907-től festményein egyre inkább az állatok a főmotívumok, ártalmatlanabbnak, természetesebbnek tartotta őket az embereknel. Bennük, általuk találta meg azt a témát, amely által közvetíteni tudta spiritualizmusát. Rengeteg rajzot, anatómiai vázlatot is készített

állatfestményeihez. Lovak, őzek, tehenek, bikák, macskák, kutyák, tigrisek, madarak népesítik be idilli tájait (*Kék ló*, 1911, München, Lenbachhaus; ugyanitt a *Tigris*, 1912; *Őzgidák az erdőben*, 1912; *Madarak*, 1914). A színeket saját jelentéstartalommal telíti: „A kék a férfiprincípium, összefoglaló, szigorú és spirituális. A sárga a női princípium, gyengéd, derűs és érzéki. A vörös materiális, anyagi, nyers és nehéz, az a szín, amelyet a másik kettő kiegyensúlyozni és meghaladni akar – és amelyet le kell győzniük” – írja 1910 decemberében August Mackénak.

1910-ben kötött szoros barátságot August Macke festővel, aki megismertette a francia fauvisták műveivel, színkezelésével, a színek jelentőségével, s akivel meg tudta vitatni a festés technikai problémáit. Macke összeismerteti Bernard Koehler gyűjtővel, akinek annyira tetszenek Franz Marc képei, hogy havi járulékot fizet, ezáltal végre rendeződnek anyagi gondjai.

1911 februárjában Odesszában találkozott Kandinszkijjal, és még abban az évben megalapították Münchenben a *Der Blaue Reiter* csoportot, kiállítást szerveztek (ma Németországban ezt a kiállítást tekintik a modern kor kezdetének). Mindkettejükre meghatározó hatással van Wilhelm Worringer absztrakcióról szóló tanulmánya. Együtt dolgoznak az 1912-ben megjelenő *Der Blaue Reiter-almanach* kiadásán a művészet megújítása érdekében. Franz Marc egyre több állatképet fest, látásmódja szubjektívebb, vonalvezetése mind egyszerűbb, letisztultabb, a háttérben ábrázolt tájakat színhalmazzá alakítja. A lényeges elemek szintézisének kedvéért elhagyja az esetleges részleteket, a természeti témát egyre inkább elvonatkoztatja a természethűségtől (*Hegyi kecskék*, 1913–14; *Istálló*, 1913–14; *Mandrill*, 1913). Korábbi képei földszíneit elhagyja, festményei finoman összehangolt színek kompozíciók. „A tiszta világ felfedezése, megteremtése ránk vár” – írja a *Der Blaue Reiter* második almanachjába szánt bevezetőjében. Expresszív, tiszta színekből felépülő, kozmikus egységbe akarja olvasztani az állatok és a tájak formáit (*Az álom*, 1911; *A vörös őzek*, 1912; *Fekvő bika*, 1913).

1913-ban Mackével Párizsba megy, ahol Robert Delaunay a tárgytól való teljes megszabadulásának elvét valló, „tiszta festészete” hat rá elementáris erővel. Festményei egyre absztraktabbak, a tárgyat színes, geometrikus formákkal helyettesíti (*Küzdő formák*, *Állati sors*). A *lovak születése* (1913) című fametszete olyan világegyetemet jelenít meg, ahol az állatok képviselik a teremtmény erőit. 1913 nyarán belefog egy nagyméretű művekből álló sorozatba (*Állatsorsok*, Bazel, Kunstmuseum). 1914-ben, amikor Európában dúl a háború, már majdnem teljesen absztrakt képeket fest (*Tyrol*, 1914; *Absztrakt formák*, I., 1914, München, Pinakothek der Moderne). Előfordulnak ugyan bennük reális töredékek, de inkább az ellentétes energiák – világosak és sötétek, jók és rosszak – örvénylése, küzdelme a lényeg.

1914-ben a háború kitörése után pár héttel festő barátja, Macke elesik a fronton. A halálakor mindössze 27 éves német expresszionista művészt inkább a vároosi élet vonzotta, színes, harmonikus jelenetei közel álltak a francia fauve-ok színhasználatból fakadó derűjéhez.

Franz Marc *Harctéri vázlatkönyvében* ceruza- és tusrajzokkal egy-egy leendő kép kompozícióját örökíti meg. Véglegesen elszakad a tárgyak világától

és a képzeletére hagyatkozva absztrakt képek festését tervezi. 1916-ban elesik a verduni csatában. Német katonatisztként pusztult el a hazájáért, a hitleri Németországban mégis 130 művét távolították el közgyűjteményekből, és jó néhányat szerepeltettek a hírhedt *Entartete Kunst* (elfajzott művészet) kiállításokon. Ez ellen még a német katonatisztek szövetsége is tiltakozott.

A *Der Blaue Reiter* meghatározó egyénisége, Vaszilij Kandinszkij (1866–1944) Moszkvában nevelkedett, apja teakereskedő, anyja mongol hercegi család sarja. A családi feszültségek elől az orosz legendák és germán mesemondák világába menekült. Kicsi gyerekkorától misztikus, látomásos kapcsolatban állt a színekkel, a festékeket élőlényeknek tekintette. Eredetileg jogot és közgazdaságtant tanult, s közben az orosz népi kultúrát és a szíriai őslakosok vallását tanulmányozta. 1892-ben Tartuba hívják professzornak, helyett a kozmopolita városnak tartott Münchenbe költözik azzal az elhatározással, hogy festő lesz s egyben író, aki írásban is megfogalmazza művészi tevékenysége indítékait, motivációit. Meseillusztrációkat, fametszeteket készít. Már ekkor érzéki színhasználat jellemzi. 1895-ben Moszkvában a francia impresszionisták kiállításán meglátja Monet *Szénakazlak* című képét, ettől kezdve foglalkoztatják a tárgy nélküli festészet problémái.

A müncheni művészképzés a 19. század végétől vonzza az észak- és kelet-európai fiatalokat. A város a szecesszió központja is, az 1892-ben alapított Müncheni Szecesszió, a Münchenben megjelenő *Jugend* című folyóirat számos művészt vonz magához. Kandinszkij is készít szecessziós metszeteket, pointillista jellegű tájképeket. 1901-ben megalakítja a *Phalanx* művészeti társaságot, kiállításuk reklámplakátja is az ő munkája. 1903 és 1913 között számos fametszetet készít a mondák, népmesék világából *Jugendstil* vonalvezetéssel. Elszakad a perspektivikus ábrázolástól (*Fagy*, 1909; *Kép íjással*, 1910). 1904-ben ismerkedik meg Gabrielle Münter berlini festőnővel, összeházasodnak, együtt utaznak Európában, Oroszországban, együtt kerülnek kapcsolatba a fauve-okkal, a szimbolikus költőkkel, a kubistákkal, a német expresszionista festőkkel.

1909-ben Murnauba, az Alpok lábánál fekvő, nyugodt kisvárosba költöznek. A fauve hatás érződik akkori képein (*Murnauai házak*, 1909; *Murnaui látkép*, 1909; *Murnaui templom*, 1910), lépésről lépésre fedezi fel a szín és a forma új, önálló nyelvét (*Lovak*, 1909), az erős, vastagon felvitt színek a művészi kifejezés új eszközének bizonyulnak. Szakít korábbi temperaképei mesevilágával, a végletekig feszíti a tónusokat, a forma- és színellentéteket.

1910-ben kiadott könyvében (*Über das Geistige in der Kunst*) a materializmus legyőzése eszközének tekinti az absztrakt megjelenítésmódot. Az absztrakció anyagtalanítás, a dolgok belső kvalitásainak megmutatási lehetősége. Elutasítja a dekorativitást (ebben látja az absztrakció veszélyét), szinte vallásosan hisz a színnek és a formák szellemi közvetítő erejében, a színek szerint egy mélyebb tudás hordozói. „Szín, vonal és szabadon áramló forma együttese hívja a drámai vizuális idiómát, mely kifejezi a szellem és az anyag közti antagonisztikus (kibékíthetetlen) ellentétet, és lefordítja az elmúlt évek eszkatologikus hangulatát

egy absztrakt, de közvetlenül megközelíthető képszimbolikára” – írja *A pont és a vonal a síkban* című tanulmányában. Több írásában is részletesen elemzi a színeket és a formákat. Festményein fel akarta fedezni és megmutatni az individuális, az időleges, a véletlen mögött a világ rejtett egységét és objektivitását, a tudat 20. századi megváltozását. Ahogy az atomfizika, az új természettudományos ismeretek átalakítják a világképet, a kozmoszról való tudást, úgy kell az új festészetnek megújulnia és a művek által megújítani a szellemiséget, az emberi lelket. Ezért kell a festőnek lemondania az utánzásról és a természetről mint témáról, és absztrakt formákat teremteni, absztrakt kompozíciókat festeni (*A vörös folt*, 1914; *Impresszió* sorozat, 1910–14). 1910-ben festi első absztrakt akvarelljét. 1910-ben egy odesszai úton ismerkedik meg Franz Marckal, és Marc haláláig szorosan együttműködnek. 1910-ben létrehozza a modern művészet nemzetközi gyűjteményét, kiállítást rendez belőlük, ezen négy, csaknem absztrakt festményét és hat fametszetét állítja ki. München – minden konzervativizmusa ellenére – az avantgárd művészet központjává válik, nem utolsósorban Kandinszkij intellektuális és művészetszervező tevékenysége következtében.

1911-ben alapítják meg a *Der Blaue Reiter* csoportot Franz Marckal, melynek alapító tagja felesége, Gabrielle Münter festőművész is. Nem csupán egy új német festészeti hullámnak szánják, hanem a kultúra és a művészet minden területén érvényesülő szellemi megújulásnak. Elkészíti a *Der Blaue Reiter-almanach* borítóját, mely Sárkányölő Szent Györgyöt ábrázolja. 1909-től festi *Improvizáció* és *Kompozíció* sorozatát. Az *Improvizáció* képeken érzelmi hatáskeltésre használja a vibráló, hömpölygő színeket, spirituális és intellektuális tartalmakat közvetít, az alakok lebegnek, a szabadon komponált formák és színek ugyanazt sugallják, amit *A formakérdésről* írott esszéje: a művészet szentség, a bensőséges, szellemi kegyelem látható jele. 1912-ben jelenik meg magyarul is könyve, *A szellemről a művészetben* (*Über das Geistige in der Kunst*), mely nagy hatást gyakorol a kortársakra, sőt a 20. századi képzőművészet egészére is. Ezen az úton társai közül már csak Javlenszkij és Franz Marc tudja követni. A természeti formákban ritmikus hatásokat keres, a tárgy már akadállyá válik, a formák a kép szerkezetének kialakítását szolgálják. „A materializmus lidércnyomása rátelepszik a modern ember lelkére” – ezt az elvét több művésztársa is vallja abban az időben. Felveszi a kapcsolatot Rudolf Steinerrel és az újonnan alapított Antropozófiai Társasággal, ez a hatás is elmélyíti új koncepcióját a színekről és a formákról, megerősíti útját az absztrakcióhoz (*Kompozíció*, V.; *Kép fekete ívvel*, 1912; *Improvizáció*, 26, 1912).

*Kompozíció* sorozata (a festményeket számos vázlat, tanulmány előzte meg (pl. a *Kompozíció* VII-et közel 30 db), lelkes fogadtatásban részesül a német expresszionisták körében, vannak azonban, akik emiatt drogosnak vélik, és elutasítják. Ő szellemi hitvallásának tekinti e műveit: „A művészet a teremtéshez hasonlatos. Minden műalkotás példa, ahogy a földi az éginek példája” – írja.

1911-től 1914-ig részt vesz a *Der Blaue Reiter*-kiállításokon Münchenben, Berlinben a Sturm Galériában, Kölnben, Frankfurtban, Svájcban, Skandináviában. Művészkörökben teljes a siker, a nézők azonban elutasítják. 1912-ben nyílik meg Walden berlini galériájában és a hozzá tartozó kiadóházban első önálló kiállítása.



A *Der Sturm* magazinban megjelenik tanulmánya (*A festészet mint tiszta művészet*). 1913–14-ben festményein eljut az absztrakcióig, tárgynélküliségig, kitalált formákat fest (*Álomimprovizáció*, nincs több utalás a természeti elemekre, a kompozíció képzeletének, belső látomásainak terméke). Két kimagasló műve születik (*Kép fehér szegéllyel*, 1913, New York, Gugenheim Museum; *Hegyvidék improvizáció*, 1914, München, Lenbachhaus), mérföldkőként festészetében. Szabadon komponált formák és színek hálózatai. A nagyméretű, lendületes *Kompozíció VII*-hez (1913, 200 × 300 cm, Moszkva, Tretyakov Képtár) mintegy 15 változatot készített, üvegképeket, akvarelleket, fametszeteket, grafikákat, olajfestmény tanulmányt is legalább tízet. Egyszerű és bonyolult alakzatok, sehol nincs ismétlődés a formák vagy a színek kombinációjában, szíkontrasztok, Kandinszkij szándéka szerint a festményen minden irányban robbanásszerűen áramlanak az eszmék, az ideák.

Az első világháború kitörésekor el kell hagynia Németországot, ekkor már elismert művész, az új festészeti koncepció, az absztrakt művészet vezéregyénisége. 1914 és 1921 között Moszkvában él, tanít, főiskolai tananyagot dolgoz ki a színek és formák analízisére alapozva, képzőművészeti enciklopédia szerkesztésébe kezd, számos tanulmányt ír. Az orosz avantgárd, a konstruktivisták és szuprematisták hatására megváltozik képeinek struktúrája, új korszaka kezdődik (*Vörös ovális*, 1920; *Fehér vonás*, 1920). 1922-től az orosz művészetre erős bolsevik nyomás nehezedik, Kandinszkij műveit is elszállítják a múzeumokból, az orosz avantgárd helyére a szovjet szocialista realizmus lép.

1921-ben visszatér Berlinbe, bekapcsolódik a Bauhaus munkájába (1922–1933), akárcsak Paul Klee. (Paul Klee munkásságáról akár ebben a fejezetben is beszélhetnénk. Tulajdonképp egyetlen irányzathoz, stílushoz sem köthetők egyéni hangvételű, személyiségének kézjegyeit erőteljesen magukon viselő képei. Kétségtelen a müncheni expresszionistákkal való szellemi rokonsága, de ugyanez elmondható a Bauhausról is, a szürrealizmusról is, a geometrikus absztrakcióról is. Végül is – hosszas tanakodás után – úgy döntöttünk, hogy az absztrakt művészetről szóló fejezetben lesz szó Paul Klee kiemelkedő életművéről.) A Bauhaus új típusú főiskola, Kandinszkij főleg a falfestőműhelyt irányítja.

Berlinben a húszas évek elején már egy másfajta expresszionizmus képviselői alkotnak, mint amilyen a *Die Brücke* és a *Der Blaue Reiter* expresszionizmusa volt. Kandinszkij 1933-ban, a hatalomra kerülő nácizmus elől Párizsba költözik, ott él haláláig.

Az osztrák expresszionizmus legismertebb képviselői: Oskar Kokoschka (1886–1980) és Egon Schiele. Utóbbiról Klimttel való kapcsolata miatt többnyire a bécsi szecesszionál szokás beszélni, ám expresszív vonalvezetése miatt sokan sorolják az osztrák expresszionisták közé. Mindkettejük művészetére meghatározó hatással volt a *Jugendstil* és a szecesszió, a századfordulós Bécs kulturális vezéralakja, Gustav Klimt. 1908-ban Klimt és művésztársai szervezték a *Kunsthaust*, amelyen a kortárs osztrák képzőművészek legjava szerepelt. A plakátot Kokoschka készítette, Klimt őt nevezte „a fiatalabb nemzedék legnagyobb tehetségének”.



1910-ben Kokoschka Berlinbe költözik, hogy a *Der Sturm*-nál dolgozzon. Ekkor készült arcképeinek az expresszionizmus legnagyobb portréi között a helyük (*Herwarth Walden képmása*, 1910). Modelljeiben meglátta belső természetüket, nemegyszer megérezte jövőjüket is. Kokoschkának legfontosabb képi témája: az ember, az együttérzés az emberi kiszolgáltatottsággal, sokféle szerencsétlenséggel. A háborúban megsebesül, utána Drezdában él, alkot, sokat utazik. 1930-ban tér vissza Bécsbe, ahol zavarja a politikai légkör, ezért 1934-ben Prágában felveszi a cseh állampolgárságot. A náci elrettentésül szerepeltetik az *Entartete Kunst* kiállításon, ő tudatosan festi meg önarcképét *Egy degenerált művész portréja* címmel (1937). Nyíltan vállalt náciellenessége miatt kénytelen Londonba menekülni.

Az expresszionizmust Franciaországban a húszas évek elején Oroszországból Berlinen keresztül Párizsba költöző Marc Chagall honosítja meg. Az első világháború kitöréséig Párizsban festett képein erős a német expresszionizmus és a francia kubisták hatása, amelyből a háború után Párizsba visszatértek, letelepedésekor sok vonást megőriz, Chagall festészetét azonban a szürrealizmus fejezetben tárgyaljuk. Ugyancsak Párizsban él és fest 1913-tól Chaim Soutine (1894–1943) orosz zsidó festő, talán az egyetlen olyan művész, aki egész életében expresszionista képeket festett (*Nő pirosban*, 1922; *Bolond lány*, 1921k.).

A szobrászatban nagyon ritkák a kifejezetten expresszionista munkák, az első világháború előtt egyetlen nemzetközi szobrász stílusát sem nevezhetjük így. A formák hangsúlyozottan expresszív átalakítása, torzítása, absztrakcióig eljutása sok korabeli avantgárd szobrászra jellemző, például a német Ernst Barlach-ra, Otto Freundlich-re, Wilhelm Lehmbruck-ra, a belga Germaine Richier-re, az orosz-francia Ossip Zadkine-ra, de abban az értelemben, ahogy expresszionista festészetről, színházról, filmről beszélünk, nem beszélhetünk expresszionista szobrászatról.

Az 1900-as évek eleji francia fauve mozgalom, ha vannak is rokon vonásaik – például antinaturalizmusuk –, nem nevezhető expresszionizmusnak. Az expresszionizmus főként a német kultúrához kötődő országokban terjedt: Belgiumban (flamand fametszők, Franz Masereel), Hollandiában (Kees van Dongen), Romániában (Mátis Teutsch János), Csehszlovákiában az *Osma* (Nyolcak), Magyarországon a Nyolcak csoport és Kassák Lajos folyóiratai. A megfestett tárgy (táj, akt) vagy motívummal kapcsolatban azonos felfogást vallottak a fauve-ok és a *Die Brücke*. Eltávolodnak a természettől, de nem lépik át a tárgynélküliség küszöbét.

A Henri Matisse körül kialakult baráti csoport, a *fauve*-ok nem eszpresszionista festők, de törekvéseik tekinthetők expresszívnek, ezért itt mutatjuk be őket. Werner Haftmann német művészettörténész „szenzuális expresszionizmusnak” nevezi festészetüket. Nem volt közös esztétikai programjuk, kimondottan fauve tárlatot sem rendeztek, de együtt állítottak ki a Függetlenek Szalonjában, majd az Őszi Szalonban. Több kiállításon együtt szerepeltek. A posztimpreszionisták-ból indultak ki, mindenekelőtt Van Goghból, Gauguinból és Seurat-ból, a színek

újfajta szubjektív használatából. Az afrikai és óceániai népek művészete is hatással volt rájuk.

1905-ben a párizsi Őszi Szalon kiállításán mutatkoztak be 39 festménnyel: Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Henri Manquin, Albert Marquet, Kees van Dongen, Henri Le Fauconnier, egy ideig Georges Braque, Georges Rouault, Robert Delaunay. A közönséget mehökkentették a nyers, erőteljes színek, a durvának tetsző, spontán ecsetvonások. Matisse hamarosan elnyerte a „vadak fejedelme” címet (*Gyönyör, pompa és csend*, 1904; *Kalapos nő*, 1905). Képeiken megőrizték a felismerhető látványt, de a színek szabad használatával, intenzitásával lázadtak a múlt kultúrája ellen. Fontos lépéseket tettek a természetből való elszakadáshoz, az önálló, autonóm műalkotások létrehozása felé.

1906-tól rendszeresen összejártak a Párizsban élő amerikai műpártoló, író Gertrude Stein lakásán, akinek fivérei a fauve-ok első lelkes gyűjtői. Ambroise Vollard műkereskedő 1905-ben felvásárolta André Derain valamennyi képét, amit a műtermében talált, 1906-ban pedig Maurice de Vlaminck festményeit (pl. *A fehér ház*, 1905). 1908-ban Matisse művészeti akadémiát nyitott, a csoport még abban az évben felbomlott. Matisse ugyanez évben tisztázta a *La Grande Revue* hasábjain a művészet szerepéről vallott felfogását (*Egy festő feljegyzései*): „ami-re legfőképpen törekszem, az a kifejezés [...]. A szín uralkodó szerepének az a feladata, hogy a lehető legjobban szolgálja a kifejezést.” A fauve-ok a festészetben a szín intenzitását tartották a legfontosabbnak. Témáik a tájak és az emberek mellett a mindennapi élet elemei, ám a tárgy valójában nem fontos, hiszen az emóciókon, érzelmeken, a belső világon keresztül értelmeztek minden jelenséget. Lemondtak a perspektíváról, a kép felületén kétdimenziós, tiszta színfoltokkal, nagy, sík felülettel festettek. A fauvizmus lényege: visszatérni a tiszta eszközökhöz.

Henri Matisse (1869–1954) Észak-Franciaországban született, szüleinek kis vegyesboltjuk volt. Jogásznak tanult, ügyvédbojtár lett. 20 évesen kezdett festeni, 1895-ben sikerült bejutnia a Képzőművészeti Akadémiára. Szerencséjére Gustave Moreau (1826–1898), szimbolista festő, a kor legjobb tanára lett a mestere, aki azt tanácsolta tanítványainak: „Ne csak múzeumba járjatok: menjetek ki az utcára is.” Itt ismerkedett meg Albert Marquet (1875–1947) francia festővel, szobrásszal, akiben szellemi társra lelt. (Együtt hozták létre 1905–1908 között az első jelentős modern művészeti mozgalmat. Marquet a sárga, szürke és kék színeket kedvelte, Matisse erősebb színeket használt.) Egy korzikai utazás során fedezte fel a fényt, a ragyogó, tiszta színeket (*Gyümölcsök és kávéskanna*, 1899; *Tányérok és gyümölcsök*, 1900; *Az ablak*, 1905).

1896-ban állít ki először, négy képéből kettőt megvesznek. Ekkor fordul figyelmé az impresszionizmus felé, ezt erősíti személyes találkozása Pissarróval és a Londonban látott Turner-festmények. 1901-ben ismerkedik meg Vlaminckkal és Derainnal, kölcsönösen hatnak egymásra. Megtanul mintázni is. 1903-ban egyik alapítója az új Őszi Szalonnak.

1904-ben rendezik első kiállítását Ambroise Vollard galériájában 46 művéből. A nyarat Saint Tropez-ban tölti, Paul Signac villája mellett. Itt festi *Fény, nyugalom és gyönyör* című képét, melyet Signac megvásárol tőle. A neoimpresszionisták szellemében használja a színt, de mindinkább kontrasztokkal teszi dinamikusabbá, expresszívebbé. Színvilága egyszerűsödik, ecsetvonásai egyre higgadtabbak, formáit elegáns kontúrok teszik ritmikusá. Mélység nélküli, dekoratív felületeket alakít. Számára a díszítés eszköz, a szellemiség tiszta színnel, absztrakt arabeszkkel, szűk térrel és ritmussal való kifejezésének eszköze. Törekvései mindig esztétikaiak, bravúrosan kezeli a valóröket, a tónusokat, képes a szép élet illúzióját kelteni (*Madame Matisse*, 1905; *Asszony kalapban*, 1905).

1905-ben barátaival együtt állít ki az Őszi Szalonban, ekkor nevezi el őket a *Gil Blas* folyóirat kritikusa, Louis Vauxcelles „fauves”-nak, azaz vadaknak. Ettől kezdve évente kiállítanak. 1906-ban ismerkedik meg Pablo Picassóval, aki 1909-ben két képet rendel tőle *Tánc* és *Zene* címmel, melyek kiemelkedő művek Matisse életművében (ma Moszkvában, a Puskin Múzeumban 48 Matisse-festmény látható). Fontos gyűjtők kezdik vásárolni Matisse műveit, például az orosz milliomos, Szergej Scsukin. 1908-ban Berlinben, Moszkvában és New Yorkban is nyílnak kiállításai. Kandinszkij szerint Matisse a szín, Picasso a forma. Ekkor festi Matisse híres *Vörös harmónia* című képét.

1908 után a fauve festők lassan eltávolodnak addigi festésmódjuktól, más irányzatokhoz, izmusokhoz közelednek, vagy visszatérnek a posztimpresszionizmushoz. Talán csak Matisse marad meg fauve festőnek különböző témák, feladatok közepette is (*Muskátlis csendélet*, 1910; *Tánc*, 1909; *Sárga kankalínok*, 1911). Hatása egyre növekszik.

További sorsa: sikerek sorozata. 1916-tól az év egyik felében Párizsban, a másikban Nizzában él. 1918-ban Picassóval közösen állít ki. A világhírű Orosz Balett felkérésére díszleteket, kosztümöket tervez. 1919 és 1929 között készíti mintegy ötven képből álló odaliszk festménysorozatát (a meztelen vagy ruhát viselő, keleties környezetben ábrázolt női alak népszerű a francia festészetben, pl. Ingres, Delacroix, Renoir). 1927-től több kiállítása is nyílik New Yorkban. Sokat utazik, 1931–33 között még Tahitiba is eljut. Ugyanezen években nagy életmű-kiállításokon mutatkozhat be Párizsban, Berlinben, Bázelen, New Yorkban. James Joyce *Ulysses*éhez rézkarcokat készít, Sosztakovics *Vörös és fekete* című balettjéhez díszleteket, jelmezeket. 1943-tól a papírkivágás lett fő technikája – kényszerből, betegsége miatt, ám ezekre is a páratlan színgazdagság, a kiegészítő színek intenzitása jellemző.

Az 1900-as évek elején Párizsban járt, tanult fiatal magyar művészek megismerkedhettek Cézanne, Gauguin és Seurat műveivel, a fauve-okkal, Matisse-szal. Czóbel Bélára (1883–1976), Ziffer Sándorra (1880–1962), Berény Róbertre (1887–1953), Perlrott-Csaba Vilmosra (1880–1955) és másokra olyannyira hatással voltak a modern művészet különböző szemléletű alkotói, hogy itthon, Nagybányán, a művésztelepen ők közvetítették az új nyelvet, az új szellemet, a 19. századdal szakító új formarendeket. Általuk születik meg a modern magyar képzőművészet.

Nagybányán már korábban érlelődött ez a szemléletváltás, a „fiatal lázadók” (ahogy a magyar művészettörténet-írás hívja őket) szakítottak a Ferenczy Károly által képviselt és tanított festői látásmóddal, az impresszionizmussal.

Már a *Nyugat* folyóiratban „magyar fauves”-nak nevezték őket. Czóbel Béla, aki Nagybányán tanult Iványi-Grünwald Béla mellett, 1905-ben Párizsban, az Őszi Szalonban, a fauve-ok termében állította ki festményeit. Berény Róbert, Tihanyi Lajos és Perlrott-Csaba Vilmos, Ziffer Sándor is részt vesz a párizsi kiállításokon. Matisse stúdiójában dolgozott Perlrott-Csaba Vilmos, Bornemisza Géza, Galimberti Sándor, Dénes Valéria.

Czóbel összeköti a fauve-okat a progresszív magyar *Nyolcak* művészcsoporttal, mely 1911-ben alakul meg. A csoport tagjai rajta kívül: Kernstok Károly, Berény Róbert, Tihanyi Lajos, Márffy Ödön, Czigány Dezső, Orbán Dezső, Pór Bertalan. Ők a nagybányai festészeti hagyományokkal szakítva, 1904 és 1914 között a magyar képzőművészet megújítói Cézanne szellemében. Matisse és a fauve-ok hatása is meghatározó konstruktív és expresszív műveikben, színvilágukban. Művészeti programjukat Fülep Lajos, a 20. század legjelentősebb magyar művészettörténésze és a nemzetközileg elismert Lukács György filozófus is támogatta. A budapesti Nemzeti Szalonban mutatkoztak be, Berény Róbert több mint ötven képpel (*Karosszékekben ülő nő*, 1912; *Bartók Béla arcképe*, 1913). Tihanyi Lajos (1885–1938) a magyar szellemi élet több kiemelkedő alkotójának portréját festette meg expresszív jellemábrázoló képességgel (Ady Endre, Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Kassák Lajos, Fülep Lajos stb.). A *Nyolcak* szétbomlása után Berény Róbert a nagybányaiak stílusát folytatta, Czóbel Béla és Márffy Ödön az École de Paris elveit a posztnagybányai szemlélettel elegyítette.

A magyar expresszionizmus Kassák Lajos révén közvetlen kapcsolatban áll a német avantgárral. Kassák folyóiratai, *A Tett* (1915–16) és a *Ma* (1916-tól Budapesten, 1920-tól Bécsben) expresszionista elkötelezettségű; az aktivizmus, Kassákék irányzata is az (Uitz Béla: *Ülő nő*, 1918; Nemes-Lampérth József: *Városligeti fák*, 1912; Perlrott-Csaba Vilmos: *Önarckép modellel*, 1910–12).

A húszas években a korszak expresszionista törekvései Derkovits Gyula (*Kenyérért*, 1930; *Végzés*, 1930; *Három nemzedék*, 1932; *Anyá*, 1934, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria) főként temperával festett, elragadó színhatású, a szegény emberek mellett elkötelezett festményein, a 12 fametszetből álló *Dózsa György* sorozatán (1928) és Egry József (1883–1951) balatoni tájképeiben csúcsosodtak ki. „Aki belép a természetbe, elveszti reális valóját”; „Ünnepi ruhát veszek a lelkemre, mikor festek” – írta Egry József naplójában. A szobrászatban Mészáros László és Bokros-Birman Dezső plasztikaiban jelennek meg expresszív törekvések.

Az első világháború pokla, az európai civilizáció válsága elsodorta a *Die Brücke*, a *Der Blaue Reiter*, a fauve-ok világát, a korai expresszionisták életigenlését, a világ teljességéről, az emberi szellemről való ábrándozásaikat, azokat a metropoliszokat, amelyekben éltek, azokat a látomásokat, amelyekben hittek. Valami végérvényesen véget ért.

A háború alatt már egy másik generáció tiltakozott a traumák, borzalmak, váltságok, gyilkosságok, a barbár kegyetlenség, az emberi katasztrófák ellen. A háborús tematika azoknak a fiatal német expresszionistáknak a plakátjain, fametszetein, litográfiáin, festményein jelenik meg, akik a húszas-harmincas években is tovább éltetik az expresszionizmust: Käthe Kollwitz, Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz (pl. Otto Dix: *A háború*, 1914; Max Beckmann: *A pokol* sorozat, 1919). Ők már nem zárkoznak el a politizálástól. A háborúban vesztes Németországban évekig polgárháborús állapotok uralkodnak, sztrájkok, forradalmak, megtorlások, káosz – nehezen jutnak el a szétesett császárságtól a köztársaságig.

1919-ben elterjed az a nézet, hogy „az expresszionizmus halott”, valójában szívósan él tovább – egészen a Hitler, a náci hatalomátvétele után, 1937-ben Münchenben, 1937-ben és 1938-ban Hamburgban, 1939-ben Berlinben megrendezett *Entartete Kunst* kiállításokig. 1939. március 20-án kb. 5000 festményt és rajzot égettek el nyilvánosan, többségük expresszionista mű: a *Die Brücke* és a *Der Blaue Reiter*, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Paula Modersohn-Becker, Franz Marc, Kandinszkij, Paul Klee, Kokoschka, Max Ernst, Max Pechstein, Emile Nolde, Otto Dix, Max Beckmann stb. műveit. A német expresszionizmust a náci diktatúra törölte le az európai kulturális színtérről. Mintha az összes avantgárd irányzat közül az expresszionizmust ítélték volna legveszélyesebbnek a birodalomra nézve. Rendkívüli mennyiségű festményt, grafikát és szobrot pusztítottak el.

## JAVASOLT IRODALOM

- Auboyer, Jeannine: *A századvég és a századelő*. Ford. Sarudi Gábor. (*A művészet története*.) Corvina Kiadó, Budapest, 1988
- Bassie, Ashley: *Expresszionizmus*. Ford. Havas Lujza. Ventus Libro Kiadó, Budapest, 2006
- Bischoff, Ulrik: *Edvard Munch*. Ford. Székely András. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2006
- Düchting, Hajo: *Vaszilij Kandinszkij*. Ford. Orbán Balázs. Budapest, Taschen/Vince, Budapest, 2005
- Elger, Dietmar: *Expressionism*. Taschen, Köln, 2002
- Haustein-Bartsch, Eva: *Ernst Ludwig Kirchner*. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2003
- Haustein-Bartsch, Eva: *Expresszionizmus*. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2004
- Hopfengart, Christine: *Der Blaue Reiter*. DuMont, Köln, 2000
- Mesure, Anna: *August Macke*. Taschen, Köln, 2001
- Partsch, Susanna: *Franz Marc*. Taschen, Köln, 2001
- Princi, Eliana: *Az expresszionizmustól a szürrealizmusig*. Ford. Balázs István. (*A művészet története*.) Corvina Kiadó, Budapest, 2009
- Richard, Lionel (szerk.): *Az expresszionizmus enciklopédiája*. Corvina Kiadó, Budapest,
- Wolf, Norbert: *Expresszionizmus*. Ford. Kézdy Beatrix. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2006

## KÉPEK

ArtCyclopedia  
augustmacke.org  
www.bruecke-museum.de  
Expressionism  
www.famouspainter.com  
Franz Marc Gallery  
Franz Marc Museum in Kochel am See  
franzmarc.org  
Kirchner Museum, Davos  
Olga's Gallery  
TerminArtors.com  
wassilykandinsky.com  
www.artcyclopedia.com  
www.wga.hu  
WebMuseum, Paris  
WebMuseum: Expressionism



## 7. FEJEZET

### A kubizmus

A szó eredete: *cubus* (latin) = kocka. A képi tér építőelmeiről, a kis mértani testekről – kubusokról – nevezték el az irányzatot kubizmusnak. Az elnevezés Daniel-Henry Kahnweiler műgyűjtőtől, kritikustól származik, aki 1908-ban, miután az Őszi Szalon zsűrije visszautasította Georges Braque *L'estaque-i viadukt* (1908) című képét, kiállította saját párizsi galériájában. Állítólag Matisse, amikor meglátta Braque képeit, lekicsinylően azt mondta: „petit cubes” (apró kubusok), tőle vette át egy ellenséges kritikus az elnevezést.

A kubizmus Párizsban születő avantgárd irányzat, az első kísérletek 1906–1907-re tehetőek, elindítójának Pablo Picasso *Avignoni kisasszonyok* (1907, New York, Museum of Modern Art) című festményét tekintik. Ez a mű a 20. századi művészet jelképévé válik. Számos előkészítő tanulmány, rajz után Picasso hat hónapig dolgozik a képen. Még barátai körében sem vált ki egyértelmű elfogadást, nem is állítják ki (1920-ig Picasso műtermében áll, és csak 1937-ben mutatják be nyilvános tárlaton). A kép két jobb oldali aktján, főleg az arcokon, Picasso nemcsak színekkel érzékelteti a tömeget, hanem festett rajzaival is; eltérően a fauve-októl, a színekkel, a párhuzamok és a vetületek ábrázolásával utal a harmadik dimenzióra. Picasso és Braque útkeresése Cézanne festményeire és írásaira támaszkodik. „A természetben minden a gömb, a kúp és a henger szerint modellálódik” – Cézanne ezen megállapítása alapján a látvány szerkezetét és a motívumokat mértani formákra, háromszögekre, négyszögekre, körökre bontják, majd ezekből építik fel a sík felületre az új térbeli alakzatokat. Új nyelvet kívánnak teremteni. Cézanne 1907-ben, az Őszi Szalonban rendezett, retrospektív kiállításának meghatározó a szerepe a kubizmus létrejöttében. Szemléletformáló hatása erőteljes, elsősorban Georges Braque és sok fiatal művész (Albert Gleizes, Juan Gris, Robert Delaunay stb.) festői tevékenységének átalakulásában, az útkeresésben és a kubizmus formanyelvére való rátalálásban, a hagyományos látásmódokkal és ábrázolásmódokkal való szakításban (Picasso: *Alakok az asztalnál*, 1910; *Akt drapériával*, 1907; Albert Gleizes: *Táj emberekkel*, 1912).

Felfedezik az afrikai szobrászatot, akárcsak a fauve-ok, a különböző fekete törzsek egyszerű és szuggesztív plasztikáiban rokon vonásokat találnak saját formavilágukkal, s azok erőteljes kifejezőértékét szeretnék műveikben leképezni. Bizonyítva látják, hogy létre lehet hozni az addigi európai látásmódtól, az észlelés hagyományos módjaitól eltérő művészetet. Elutasítják a valósághű ábrázolás követelményeit, a természet érzéki megjelenítését. Elutasítják a klasszikus térszemléletet, a perspektívát, a reneszánsz óta érvényes képszerkesztési elveket. A képépítés logikáját, az önálló rendszerek létrehozását többre tartják az érzéki benyomásoknál. Hivatkoznak a modern természettudományokra, a relativitáselmélet tér- és időkonceptiójára. A tömegforma geometrikus alkotórészeire bontása után, az elemi egységeket összerakva olyan képi teret szerkesztenek, amely egyenértékű a valós térrel, anélkül hogy azt a perspektíva hagyományos törvényei szerint ábrázolnák. A látványtöredékekből épülő képeken egyidejűleg több nézőpontból történik a többsíkú ábrázolás, ezt nevezik szimultán perspektívának. Picasso és Braque 1909–1914 között együtt dolgozik, gyakran nehéz megkülönböztetni egymástól akkor készült festményeiket (Braque: *Nő mandolinnal*, 1910; Picasso: *Leány mandolinnal*, 1910).

Általában közismert motívumokat festenek: gitár, húrok, hegedű, pohár, palack, gyümölcsöstál, újság, kártyalap, stilizált emberi alak, főleg csendéletek (Braque: *Gyümölcsöstál*, 1913; Picasso: *A kagylóhéj*, 1912; *Gitár*, 1913; *Hegedű*, 1912). Festményeiken is használják a kollázstechnikát, több anyagot kombinálnak: festék, papír, textil stb. Színviláguk többnyire visszafogott, gyakran csak az alapszínekre korlátozódik.

A szakirodalom három periódusra osztja a kubizmust, az első elnevezésében különbségek mutatkoznak. Az első periódust, az 1907–1909 közötti időszakot van, akik *analitikus kubizmus*nak, mások „*cézanne-i*” periódusnak hívják. Ekkor történik meg a cézanne-i elveket követve a formák geometrikus átfogalmazása, de még nem szakítanak véglegesen a perspektívával, a klasszikus távlattannal. Az ábrázolás már több nézőpontú, a színeket, mint az illuzionizmus legfőbb eszközét, redukálják. Ezzel elszakadnak Cézanne-től, hiszen ő a festészet történetének egyik legnagyobb koloristája. A színek kirekesztése szoborszerű hatást kölcsönöz azoknak a nagyszerű portré- és tájképsorozatoknak, melyeket Braque és Picasso abban a két-három évben fest (Braque: *L'estaque-i házak*; *Kastély La Roche-Guyonban*; Picasso: *A hartai víztározó*; *Házak a dombtetőn*). Ekkor készülnek azok a bizarr konstrukciók, melyeken barátaik portréját festik meg. Ezekből kiemelkedik a három műgyűjtőről, Daniel-Henry Kahnweilerről, Ambroise Vollard-ról és Wilhelm Uhdéról készült kubista portré és Juan Gris portréja Picassóról (*Pablo Picasso képmása*, 1912, Chicago, Art Institute).

A második periódus az egyesek által *analitikus periódus*nak, mások által *szimultán kubizmus*nak, *szimultán periódus*nak nevezett szakasz (Picasso: *Az építész asztala*, 1912; Braque: *Férfi gitárral*, 1911–12, mindkettő New York, Museum of Modern Art). Az elnevezés Juan Gris-től származik, jogosan, hiszen ezt a periódust a „szimultanizmus” jellemzi, azaz egy képen belül a több nézőpontúság,

ugyanannak a tárgynak különféle nézőpontú vizsgálata zajlik. Mintegy kiterítik a tárgyat a síkra, a felületre, apró darabkákra bontják, „széttördelik”, majd a kis részleteket síkban illesztik össze, így a tárgy, a dolog nézeteiből származó részletek kerülnek egymás mellé (például egy szemből nézett arcba belekerülhet oldalról látott profilja). A tömegnek nincs jelentősége a felülettel szemben. Juan Gris fogalmazza meg: „Az igazság túl van mindenfajta realizmuson, és a dolgok látását nem szabad összekeverni a dolgok lényegével.” A kubisták szemléletmódja, festésmódja még az impresszionistákénál is radikálisabb, végleges a szakítás a hagyományokkal. Ekkor a legtöbb festményen barnásszürke színt használnak (Albert Gleizes: *Táj alakkal*, 1911; *Férfi balkonon*, 1912). Többnyire apró vonásokkal vagy vékony rétegben viszik fel a színeket (egyik tárgynak sem az az eredeti színe). A kép táblakép ugyan, de a szerkezete tovább folytatódik a kép határain túl, a keretek nem zárják le a festményt (pl. Picasso: *Csendélet síkban*, 1911; *Hegedű és szőlő*, 1912; Georges Braque: *A portugál*, 1941; Albert Gleizes: *Kikötőben*, 1917; Juan Gris: *Reggeli*, 1915).

1912-ben Picasso *Csendélet nádszövettel* című képébe applikálja az ecsettörülő rongy egy darabkáját, így hozva létre az első kubista kollázst (a francia *coller* szóból: ragasztani, ragasztás). Picasso, Braque és Juan Gris elkészíti az első *papier collé*kat, a papírkivágásokból ragasztott kompozíciókat. A művek egyszerűbbé és monumentálisabbá válnak, térbeli viszonylataik azonban nagyon bonyolulttá. A jelentés asszociációi is bonyolultabbak lettek. A tény és a fikció együtt láttatása révén megkérdőjeleződik a valóság definiálhatósága. A művészetet az ún. „valóságtól”, a külvilágtól független, önálló létezési módnak tekintik.

A harmadik periódus a *szintetikus* kubizmus, ezt egyértelműen így különítik el a szakirodalomban (1913–1914). Szakítanak a naturalis tárgyakkal, a tárgy utánzását a szabadon kitalált jelek helyettesítik, a széttördelt elemek eredeti jelentésüktől megfosztva kerülnek egymás mellé a festő képépítő szándéka szerint. A vászonra gyakran ragasztanak újságpapírt, tapétafelületeket, ruha- és másféle anyagokat. Fontos változás a színek gazdagodása. A kompozíciók dekoratívak, mozgalmas a ritmus (Braque: *Asztal pipával*, 1912; Picasso: *Hegedű*, 1914; Louis Marcoussis: *Csendélet sakktáblával*, 1912). Megszűnik a töredezettség, a széttagoltság, újra fontos a megkomponáltság, szokatlan színárnyalatokat alkalmaznak. „A tegnapi analízis mára szintézissé vált” – fogalmazza meg törekvéseiket Juan Gris. A szintek a tárgytól kiindulva koncentrikus hullámonként tágulnak. A mozgás hangsúlyozása a kubisták szerint azt jelenti, hogy a reneszánsz térformálás helyébe az időbeli forma lép. Elgondolásaik érdekes egybeesést mutatnak a francia filozófus, Henri Bergson gondolataival, a „szimultaneitásra” és az „időtartamra” vonatkozó tételeivel. Az idősíkok átfedik egymást, a múlt beleárad a jelenbe, a jelen a jövőbe.

Az 1903 és 1914 közötti időszakról, a kubizmus kialakulásáról, a Montmartre-on és a Bateau-Lavoir (Úszó mosoda) néven közismertté vált műteremházban zajló életről közvetlen, személyes tanúságtétel Picasso akkori szerelmének, Fernande Olivier-nak *Picasso és barátai* című memoárja, amelyben persze Picassót állítja a középpontba, ám hiteles tanúként, résztvevőként írja le azt a nagy szellemi,

nyelvi, formai átalakulást, amely a századelőn Párizsban számos, különféle nemzethez tartozó képzőművész és az őket támogató írók, költők, zenészek, műgyűjtők támogatásával zajlott. (Fernande Olivier-ről Picasso több képet festett, és az első kubista szobrot formálta: *Női fej*, *Fernande*, 1909, New York, Museum of Modern Art.)

A kubizmus első képviselői Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, majd Fernand Léger, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier, Jean Metzinger. 1911-ben rendezték első kiállításukat a Függetlenek Szalonjának 41. termében. Ekkor csatlakozik hozzájuk Marcel Duchamp, Jacques Villon, André Lhote, Roger de la Fresnaye, Lyonel Feininger. A kubizmus ellen még a francia parlamentben is interpelláltak, annyira ellenséges indulatokat váltott ki. A közönség mélységes felháborodással utasította el a kubistákat, a gyűjtők köre és a megértő támogatóké nagyon szűk volt.

1912–1913-ban a Függetlenek Szalonjában szerepelnek a fentiekben felsoroltak kubista vásznaikkal. Az avantgárd művészek körében elfogadottá válik a jelenségeket geometriai formákra bontó és a dolgok véletlenszerű külső formája mögött a belső törvényszerűségeket felfedező kubizmus. „A kubizmust a korábbi festészettől az különbözteti meg, hogy nem utánzó, hanem konceptuális művészet, amely egyenesen a teremtségig igyekszik fölemelkedni” – írja a mellettük elkötelezett költő, Guillaume Apollinaire 1911-ben.

A fauve-ok is a hagyományos festészet határait feszegették, ezt fejezi be a kubizmus a maga új szemléletével, komponálási módjával. Átvesszik a vezető szerepet a fauve-októl Párizsban, 1912-ben már világszerte követőkre találhatnak (pl. a magyar Farkas István és Réth Alfréd, a lengyel származású Henri Hayden, Auguste Herbin, az orosz származású Léopold Survage). A cseheknél létrejött kubista csoport 1914-ig működik Prágában, tagjai építészek, formatervezők, szobrászok, festők (az 1911–12-ben épült kubista épületben van a Cseh Képzőművészeti Múzeum egy része. 1994-ben nyílt meg a cseh Kubista Múzeum). Albert Gleizes (1881–1953) és Jean Metzinger (1883–1956) 1912-ben adták ki *Du Cubisme* című könyvüket, mely egy év alatt tizenöt kiadást ért meg. Így írnak Cézanne hatásáról: „Cézanne-t megérteni annyi, mint előre látni a kubizmust. Már ma is megállapíthatjuk, hogy a kubizmus és a korábbi festészeti módszerek csak intenzitásukban különböztek egymástól. Ha biztosak akarunk lenni kijelentésünk érvényességében, elég szemügyre vennünk a valóságértelmezési folyamatokat, amelyeknek jegyében Courbet felszíni valóságától Cézanne a jóval mélyebb valósághoz érkezett el, egyszerűen azért, hogy háttérbe szorultak az abszolútumok.” Programjukról: „Vállalva a kockázatot, hogy mindenestül lekicsinyeljük a modern festészetet, azt kell mondanunk, hogy csakis a kubizmust tartjuk alkalmasnak a festészet továbbvitelére. Jelenleg ez a képzőművészetek egyetlen lehetséges koncepciója. Más szavakkal: jelenleg a kubizmus maga a festészet.”

1913-ban a modern francia költészeti nagymestere, Guillaume Apollinaire (1880–1917) jelentette meg a *Les peintres cubistes* (A kubista festők) című könyvét a kubisták támogatójaként. Ő maga is írt kubista verseket (pl. a *Mirabeauhíd*, 1902; *Kalligrammák*, 1918). Hasonló szimultán verstechnika jellemzi Blaise

Cendrars (1887–1961) és Kassák Lajos (1887–1967) egyes költeményeit. 1915-ben írta meg műgyűjtőjük, Daniel-Henry Kahnweiler népszerű könyvét *Der Weg zum Kubismus* (Út a kubizmushoz) címmel.

A spanyol származású Pablo Picasso (1881–1973) 10 éves koráig Malagában nevelkedik. Apja akadémikus festő, rajztanár, akit kineveznek professzornak a barcelonai Képzőművészeti Főiskolára, Picasso ott kezdi tanulmányait. Szédítő ütemben fejlődik, rendkívüli sebességgel tanul meg mindent a szakmájáról, művészi képességei különlegesek. Barcelonában a városi életet ábrázoló festők, Théophile-Alexandre Steinlen és Henri de Toulouse-Lautrec hatnak rá.

1900-ban utazik először Párizsba, első kiállítása 1901-ben nyílt Ambroise Vollard, a jó szemű műgyűjtő támogatásával. Az 1900-as évek elején Párizs, Madrid és Barcelona között ingázik, 1904-ben végleg Párizsban telepszik le, a Bateau-Lavoirban van a műterme, mely hamar az avantgárd művészek gyűjtőhelye lesz. Barátságot köt Max Jakobbal, Apollinaire-rel és Gertrude Stein amerikai írónővel, gyűjtővel, akiről erőteljes, modern portrét fest (New York, Metropolitan Museum). Gertrude Stein visszaemlékezéseiben (*Alice B. Toklas önéletrajza*, 1974) leírja, hogy a barnás tónusú kép nyolcvan-kilencven ülés alatt készült el. Melankolikus kék (*Elhagyatottak*, 1903; *Vak koldus*, 1903; *Jaime Sabartés képmása*, 1901) és kevésbé gyászos rózsaszínű korszaka (*Harlequin és felesége*, *Akrobata család*, *Akrobaták*, *Mutatványos család*, 1904–1906) után készítette el az afrikai fekete szobrok és a késői Cézanne geometriájának hatására az *Avignoni kisasszonyokat*, ezt a vad női akcsoportot, melyet a kubizmus nyitóképének tartanak. Már 1907-ben készített három faragványt, mely a kubizmus hírnökének tekinthető, 1909–10-ben pedig egy szilárd szerkezetű bronz *Női fej*et, egy „síkokból alkotott építményt” (Daniel-Henry Kahnweiler), melyen megvalósítja a háromkiterjedésű testek ábrázolásának a festményein már kialakított kubista módszereit (pl. *Ülő akt*, 1909, London, Tate Gallery).

1909-ben anyagi helyzete megengedi, hogy önálló műtermet béreljen, mely az avantgárd művészek találkozóhelye lesz. Gyakran festenek együtt 1914-ig, az első világháború kitöréséig Braque-kal. Máig vita folyik arról, melyiküket illeti az elsőbbség a kubizmus megteremtésében. Picasso gyökeresen szakít addigi stílusával, eltérő technikát alkalmaz, halvány tónusokra szorítkozik (barnák, okkerek, zöldek, szürkék), eltünteti a fény és árnyék fokozatos átmenetét, a körvonalakat is megtöri a rajz vonalának váratlan megszakításával (*Csendélet zongorával*, 1911; *Az építész asztala*, 1912; *Hegedű, pohár, pipa és tintatartó*, 1912). Egyre több figyelmet szentel a tömegeket határoló síkoknak, mint maguknak a tömegeknek, függetleníti magát az Alberti-féle perspektíva egyetlen nézőpontjától, megsokszorozza nézőpontját, a tárgyak több nézetét ábrázolja egyszerre. 1910-ben Jean Metzinger, miközben az Őszi Szalonban kubista képeket állít ki (*Uzsonna*, Philadelphia, The Museum of Art), így ír Picassóról: „Semmi értelme lefesteni valamit, amit le is lehet írni. E felismerés birtokában mutatta meg nekünk Picasso a festészet igazi arcát. Mivel távol áll tőle a dekorativitás, az anekdotikus vagy szimbolikus szándék, korábban ismeretlen tisztaságot produkált festészetében. A múlt képei



között, még a legjobbak között sem találunk olyat, ami ilyen nyilvánvalóan tartoznék a festészet fogalmkörébe. Picasso nem tagadja meg képei tárgyát: inkább saját intelligenciájával és érzelmeivel világítja meg azokat. Cézanne úgy mutatta fel a dolgokat, ahogy azok reális fényben mutatkoznak; Picasso úgy ábrázolja a konkrét valóságot, ahogy az az ő érzékelésén keresztül tárul elénk – mozgékony látásmódot tesz lehetővé.”

1911-től Picasso és Braque belátta, hogy képeik túl merészek, interpretálásuk nehézségekbe ütközik, ezért sematikus figuratív részleteket festettek vagy ragasztottak a műbe, ezzel segítve a kép értelmezését, például a hegedű húrjai, nyaka, az asztalfiók gombja, gitáron játszó férfi (stilizáltsága, absztrahálása ellenére felismerhető), üvegek, pipák, újságtöredékek, feliratok, számok (Picasso: *Gitár és Bass-palack*, 1913; *Férfi pipával*, 1915; *Csendélet hegedűvel*, 1914; Braque: *Gitár és klarinét*, 1918; *A fekete asztal*, 1919). Picasso 1912-ben készítette *Gitármakett* (New York, Museum of Modern Art) című konstrukcióját kartonból, zsinegből és drótból, majd még két objet-szobrot *Gitár* címmel fémlemezéből, spárgából és drótból. Ekkor kezdett ő is, Braque is homokot keverni a festékek alá.

Nagy újításuk a kollázs (melyet később a szürrealisták és az absztraktok is hasznosítanak). Rájönnek, hogy egy színes papír vagy újságdarab, fa, textil felragasztása, felvarrása a vászonra adja a legpontosabb, a valóságos lokális színt (a tárgyak valóságos színe). Rájönnek, hogy a kollázs a tér ábrázolásának eszköze (Picasso: *Gitár*, 1913; *Csendélet újsággal*, 1914; Braque: *Csendélet asztalon*, 1913). Teljesen újfajta teret teremtenek, a testek átlátszóvá válnak, a tér nem egységes, forma és szín különválnak egymástól.

1913-ban Picasso rájön, hogy a tárgy belső kohézióját akkor tudják megteremtteni, ha nem a tárgyak pontos megfigyelésére koncentrálnak, hanem ha plasztikai jellel redukálják. Képeik így dekoratívabbá válnak. 1913-ban nyílik meg az első retrospektív Picasso-kiállítás Münchenben, majd Berlinben és Prágában (76 festmény, 38 pasztell, akvarell, rajz). 1914-ben Braque-kal közös bemutatójuk nyílik New Yorkban.

Az első világháború kitörése a harctérre szólította Braque-ot, Juan Grist, Deraint, Vlaminkot – Picassót nem hívják be. A háború alatt balettek és színházi produkciók létrehozásában működik közre, különlegesen szép rajzokat készít művész barátairól (Gyagilev, Cocteau, Sztravinszkij). A húszas évek elején újabb stíluskorszak következik: erősen erotikus neoklasszicista műveket készít Ingres és Poussin klasszicista francia festők hatására, avantgárd ízlésű barátai legnagyobb megdöbbenésére (*Fürdő nők a tengerparton*, 1929). Fiáról fest elragadó portrékat (*Paul mint Pierrot*, 1925; *Paul mint Harlekin*, 1924). Számos könyvet illusztrál, rézkarcsorozatot készít a Minótauruszról. A harmincas években hazalátogatott Spanyolországba. Az 1937-es madridi világkiállítás spanyol pavilonjának festette *Guernica* című, hatalmas vásznát. Gertrude Stein írja Picassóról szóló könyvében: „1937-ben visszatért önmagához. Hatalmas képet festett Spanyolországról, folytonosan fejlődő, állandó mozgásban lévő kalligrafikus festményt, amelyben benne volt minden, amit nagyjából 1922 óta a festészetben elért. Ismét elemében volt, és végre megtalálta saját színvilágát. Most, e könyv írásának idején Picasso színei



frissek, világosak – az egykori szürkék csodás gazdagságát idézik. Sokoldalú szín-  
nek, ha akarja, hát követik, ha akarja, akkor ellenpontozzák a motívumot vagy  
éppenséggel saját jogon vannak jelen a kompozícióban. Igen, 1937-ben találta  
meg Picasso azokat a színeket, amelyekkel most már gyakorlatilag bármit meg-  
tehet. 1937-ben visszatért önmagához.”

A második világháború után Picasso népszerűsége rendkívül megnőtt, presz-  
tízse felülmúlta valamennyi 20. századi művészt. „A művészet korántsem rend-  
kívüli, hanem természetes létállapot, emberi mivoltunkból következő foglalatoss-  
ág” – nyilatkozta sikerei csúcán.

Georges Braque (1882–1963) Normandiában született, apja szobafestő volt. 1890-ben Le Havre-ba költöztek, itt járt középiskolába, és dolgozott apja műhe-  
lyében. Arcképet festett, lassan érlelődött meg benne, hogy festő lesz.

1902-től a Montmartre-on él, megismerkedik Francis Picabiával, Marie Laurencinnel, Othon Friesszel és más festőkkel, saját műtermet bérel. 1905-ben mutatkozik be a Függetlenek Szalonjában. 1906-ban fauve tájképeket fest, majd a L'Estaque-ban felfedezett mediterrán tájat. Ez utóbbiakból állít ki hat képet 1907-ben a Függetlenek Szalonjában, s mindegyiket megveszik (*L'estaque-i kikötő*, 1906; *L'Estaque*, 1906). Az évben nagyon nagy hatást tesz rá Cézanne retrospektív kiállítása. Itt ismerkedik meg Apollinaire-rel és Picassóval, ez a találkozás meg-  
határozza további sorsát. Braque az egyetlen, aki a fauvizmusban és a kubizmus-  
ban is részt vesz, a kubizmuson belül is végigjárja mindegyik szakaszt.

A kubizmus kettejük, Picasso és Braque együttműködéséből születik. Az *Avignoni kisasszonyok* (1907) hatására készíti Braque a *Nagy álló aktot* (1907), mely a manierista festő, Giorgione *Vénuszát* idézi. A fauve csoporttól Cézanne festm-  
nyeinek és írásainak hatására fordul el, belátja, hogy a természeti elemeket geo-  
metriai elemekké kell átalakítani. Erőteljesen hat Picassóra: ma már eldönthet-  
len, hogy ő teszi-e meg az első lépéseket, vagy együtt jutnak el a teljes szakításig  
a hagyományos ábrázolásmóddal.

1908-ban az Őszi Szalon visszautasítja munkáit, pedig a zsűriben ott van Henri  
Matisse, Georges Rouault, Albert Marquet, a fauve-ok képviselői. Daniel-Henry  
Kahnweiler kiállítást rendez 27 festményéből, a katalógus előszavát Apollinaire  
írja: „Georges Braque nem ismer megnyugvást. Mindegyik képe egy-egy olyan  
törekvés dokumentuma, amely törekvés öelötte még senkit sem fűtött.” A kriti-  
ka élesen, becsmérően támadja. 1909-ben La Roche-Guyonba utazik, ahol a pél-  
dakép Cézanne is festett a tájban Renoirral együtt. Öt képet fest *Kastély La Roche-  
Guyonban* címmel, ezeken jól követhető a motívum feldolgozásának fokozatos  
átalakulása (ugyanazt tette Cézanne a Sainte-Victoire-hegyről igen sok változat-  
ban festett képein).

1908–1909-ben festett tájképein, majd csendéletein fegyelmeztettek, vissza-  
fogottak a színek, palettáján alig néhány földfesték. Fontossá válik a rajzi szer-  
kesztés, a motívumok plasztikus kiterjedése, térmértani formává egyszerűsítése  
(*Házak*, 1909; *Csendélet zeneszerszámokkal*, 1908). Rájön, hogy sokféle tárgy testisé-  
ge, térbelisége belerögzült a nézők szemléletébe, ezért elég csak egyik oldalukat,

ortogonális síkábrázolásukat vagy csak a körvonalaikat mutatni a képen ahhoz, hogy a tárgy, alak egésze, testisége, tömege, térbelisége felidéződjön a nézőben. Ezért kezd festményein gyufás-, gyógyszeres- és egyéb dobozokra, könyvekre, újságokra, pipákra, hangszerekre, kottafüzetekre, gyümölcsöstálakra utaló részleteket megjeleníteni. Ő vezeti be a nyomtatott betű applikálását is, nála jelenik meg először a hangszer, zeneszerszám mint motívum, mely a kubistáknál, majd általában a 20. századi modern művészetben fontos képi elemmé válik (*Zenei formák, Muzsikuszó, Csendélet pohárral és újsággal*). 1910–11-ben monokróm képeket fest, melyek még intellektuálisabb hatást keltenek. 1912-ben készíti el első kollázsait, melyeket faerezetű tapétadarabkák ihlettek. Felhasználta azokat a technikákat, melyeket szobafestőinasként tanult, ezekkel flóderozott vagy márványerezetű felületeket tudott imitálni a képein.

Braque és Picasso, mint ezt már írtuk, 1914-ig termékeny kölcsönhatásban dolgozott, olykor a művek egész közel állnak egymáshoz tematikailag, színben is, kivitelben is. Vannak azonban különbségek: Picasso képei érzelmesebbek, olykor érzelmekkel telítettek. Braque-nál ebben a korszakában talán nincs is érzelem. Művei intellektuálisan szerkesztettek, hűvösek, tartózkodók, emiatt tárgyköre is szűkebb, mint Picassóé. „Szeretem a szabályt, amely korrigálja az érzelmet” – írja (*Gyertyatartó*, 1911). Személytelen tárgyiassága annak is következménye, hogy a festményt festői tetteknek tekinti, azaz a kép nem közvetítő a természet és az emberek között, hanem önálló teremtmény. Kitartóbb, mélyebb elemzéseket folytat, mint Picasso (*Vizeskancsó és hegedű*, 1910; *Furulya és harmonika*, 1911; *Az asztal pipával*, 1912; *Gyümölcsöstál*, 1913; *Kártya*, 1913; *Csendélet kártyákkal*, 1913). Formanyelve önállóságát mindvégig megőrzi. A háború után Herbert Read szerint a „festők festője” lett: nyugodt, megnyugtató, derűs, tudatos képei nagy hatást gyakoroltak a fiatalokra, főleg azokra, akik a nem mindenkori újításokat hajszolták a művészetben, hanem a maradandót keresték.

Elsőnek ő alkalmazott márványt, követ, fém- és faanyagokat utánzó részleteket képein. Elsőként az ő festményein jelentek meg felragasztva, applikálva különböző anyagok: papírlapok, kottafedelek, könyvborítók, újságok, textil- és furnerdarabok, szögek, fémreszelék. Elsőnek ő kezdeményezte a jelentés nélküli betűk és számok, majd szavak belekomponálását a műbe. Picassót ezek a kísérletek is csak néhány kép erejéig érdekelték, Braque hosszasan kísérletezett. Az egyszerűsített mértani formák ellenére a különféle anyagok applikálása biztosította a látvánnyal való eleven, erős kapcsolatot. Rendkívüli anyagszerűséggel festette a kép többi részét, a fa- vagy márványrészletek meglepően anyaghűek, olykor szinte megkülönböztethetetlenek a képbe applikált részletek felületétől.

1914-ben az első világháborúban katona, 1915-ben súlyos fejsérülést szenved, két évig nem fest. Kapcsolata Picassóval meglazul. A háború utolsó évében a szintetikus kubizmus jegyében festi dekoratívan megtervezett síkfelületeit. 1919-ben sikeres kiállítást rendez Párizsban Léonce Rosenberg galériájában.

1919-ben kitör a kubizmus kereteiből, de megőrzi a térszerkezetet új festményeinek rendjében. Tárgykeresése, motívumai bővülnek. A húszas években főként elmélyült csendéleteket fest (*Csendélet Satie partitúrájával*, 1921, Párizs,

Musée national d'Art Moderne), görög ihletésű, virágot vagy gyümölcsöt tartó nőfigurákat ábrázoló festménysorozatot (*Kanéforák* – magyarul: kosárhordó aszszonyok, utalás a görög mitológiára –, 1922–26). Gyagilev díszleteket rendel tőle az Orosz Balett számára. 1922-ben az Őszi Szalonban külön teremben mutatják be alkotásait. A harmincas években humánus, esztétikus, különös műterembelsőket fest, ekkor már nemzetközi hírnű művész. 1933-ban a bázeli Kunsthalléban rendezik első gyűjteményes kiállítását. 1939–40-ben retrospektív kiállításai nyílnak Chicagóban, Washingtonban és San Franciscóban. 1948-ban a Velencei Biennálé első díjasa. Ezután kezd dolgozni utolsó nagy sorozatán (*Műterem*), mellyel 1956-ban készül el. Utolsó éveiben mintha visszatért volna a fauvizmushoz. Kései, ötvenes évekbeli alkotásainak fő motívuma az ezüstös kék színben mozgó madár.

Juan Gris (1887–1927) spanyol festő, Madridban tanult műszaki rajzot, közben vicclapoknak készített rajzokból, karikatúrákból élt. 1909-ben utazott Párizsba, a Bateau-Lovoirba költözött, a művészkolóniára. Megismerkedett Modiglianival (aki portrét festett róla), Matisse-szal, Léger-vel, Braque-kal, Picassóval, akit 1912-ben lefestett. Első támogatója, vásárlója, kiállításainak szervezője Clovis Sagot volt, majd Daniel-Henry Kahnweiler, ő lett a hivatalos képkereskedője. Az analitikus kubizmus elismert képviselőjének számított (*A szifon*, 1913; *Nő mandolinnal*, 1916), neves gyűjtők vásároltak tőle (pl. Gertrude Stein). 1912-ben, amikor Picasso és Braque feltalálta a kollázst, ez felszabadító hatással volt kompozíciós technikájára, elkötelezett híve lett ennek az eljárás módnak. Ezáltal kifejelesztette az egymást fedő felületek finomabb motívumrendszerét. Juan Gris többször is illeszt képeibe valóságos, hagyományos metszetet (*Hegedű és metszet*, 1913; *A gitár*, 1914).

Stílusa lassan változott a szintetikus kubizmus irányába. A kubisták színkezelése visszafogott, ő viszont a képszerkezetet nem csak földszínekkel „színesítette” (*Poharak, újság és egy üveg bor, Férfi egy kávéházban, Csendélet nyitott ablaknál*). „Az igazság túl van mindenfajta realizmuson, és a dolgok látszatát nem szabad összekeverni a dolgok lényegével” – figyelmeztet Juan Gris. Cézanne-ról, a kubisták körében abszolút tekintélynek örvendő mesterről mondta: „Cézanne a palackból csinált hengert. Én a hengerből csinállok egy bizonyos tárgyat. Én a hengerből csinállok palackot.” Különleges intellektusával sok festőre hatott, barátai között írók és költők is voltak, akikkel együttműködött, illusztrálta Pierre Reverdy, Gertrude Stein, Raymond Radiguet műveit.

1919-ben Léonce Rosenberg gyűjtő rendezett kiállítást műveiből, 1920-ban szerepelt a Függetlenek Szalonjában. 1923-ban életmű-kiállítása volt a Simon-galériában. Gyagilev megbízásából a nemzetközi hírnű Orosz Balettnak készített díszlet- és jelmezterveket. Mindvégig hű maradt a kubista eszmékhez, különösen harmadik, szintetikus szakaszához.

Haláláig Franciaországban élt, ámbár a francia állampolgárságot nem kapta meg.

Sokak szerint a kubizmus Juan Gris képein jutott csúcspontjára. Werner Hofmann *A modern művészet alapjai* című könyvében így fogalmazza meg szerepét, jelentőségét: Gris „Picassóval és Braque-kal együtt körülbelül 1913-tól kezdve megpróbált kiegyenlítődést teremteni a képi geometria és a tapasztalati világ követelményei között. Az önállóvá vált ábrázolóeszközöket újra közelítette a tárgyhoz anélkül, hogy eközben autonómiájukat korlátozta volna. Ezt az egyik funkcióból a másikba való »átcsapást« végül is a néző érzékelése fejezi be és hagyja jóvá; ő dönt, hogy egy adott lineáris vagy síkszerkezetet valamely tárgyi tartalomra kíván-e vonatkoztatni vagy sem.”

Robert Delaunay (1885–1941) Párizsban született, akadémikus festő nagybátyja nevelte, aki egyben földbirtokos is volt. 1904-ben egy bretagne-i utazáskor festette első impresszionista tájképeit. Előbb fauve képeket festett, majd festményein Seurat és Signac pointillista stílusában, élesen felrakott színfoltok láthatók. 1904-ben és 1906-ban szerepel az Őszi Szalonban. Ekkor köt barátságot Jean Metzingerrel, aki később a kubizmus egyik fő teoretikusa lesz, 1905-ben portrét is fest róla. 1905-ben jelenik meg a *Napkorona* című képén az a körritmusba szervezett konstrukció, amely jellemző lesz festészetére. Cézanne, Picasso és Braque hatására eljut a formák geometrikus leegyszerűsítéséig, olyan modelláláshoz, amely már a kubistákra emlékeztet.

1909-ben a Saint-Severin-székesegyházról fest sorozatot a fény és a színek kölcsönhatását elemelve, a dinamikus hatást a formák torzításával érve el. A gótikus párizsi templomról készített sorozatában a látvány különféle változatait örökíti meg, miközben nézőpontját, rálátását a motívumra lényegében nem módosítja. 1910–11-ben festett, kb. 30 olajképből és papírképből álló, merész konstrukciójú *Eiffel-torony* sorozata a látvány felbontásával és a szíkontraszt segítségével próbálja meg a tér és az idő egységét érzékeltetni (*Champ de Mars: a vörös torony*, 1911). A *Torony függöny mögött* című képen a széthúzott függönyszárnyak a felület csaknem felét kitöltik, a torony mögött a párizsi háztetők és szappanbuborékokra emlékeztető felhők (1920 és 1930 között visszatért e témához). Ezután érdeklődése annyira a színek felé fordult, hogy minden más formaproblémát félretett. Megszabadult a tárgyhoz kötött kolorittól és ábrázolásmódtól, „amíg a művészet nem szabadul meg a tárgyaktól, önkéntes rabszolgaságot vállal magára” – írja. Ezek a képek is hatottak a német expresszionizmusra, sőt a húszas évek filmművészetére is.

1910-ben ismerkedik meg Szonja Terk orosz festőnővel, aki Sonia Delaunay (1885–1979) néven válik jelentős művésszé. Összeházasodnak, egy művészekből és írókból álló nagyobb társaság központi alakjaivá válnak. Sonia Delaunay is csaknem absztrakt képeket fest, az orfizmus elkötelezett híve. Kölcsönösen hatnak egymásra, együtt jutnak el az orfizmusig, mely a fény és a szín elsődlegességét hirdeti. Ez azért is érdekes, mert a kubizmus eredetileg nem tartotta fontosnak szín és fény hatását. Robert Delaunay kijelentette: „A színek fejezik ki a gesztusokat, a modulációkat, a ritmusokat, az ellenpontokat, a fúgákat, a mély-

ségeket, oszcillációkat, akkordokat, a monumentális megegyezéseket, egyszóval a rendet.”

*Ablakok* sorozata (*Ablakok a városra, Szimultán ablak a városra*, 1910–12) kubista festmények, színkezelése azonban más, mint az ortodox kubistáké. Apollinaire e képek hatására írta *Ablakok* című versét. 1913 februárjában a berlini Der Sturm Galériában tartott előadásában Delaunay elismeri, hogy az orfizmus „eretnek kubizmus”, használja a síkok felbontását, a szimultán látványt, de számára a szín a legfontosabb, a színt a fény és a dinamizmus forrásának tekinti (*Szimultán kontrasztok*, 1912–13). Szerinte egy szín meghatározza saját komplementerszínét a prizma minden színének együttes életre keltésével és nem a fény törésével. Következésként alkalmazva színekről szóló elképzelését, eljut a tárgy nélküli „tisztá” festészetig (*Korongok, Köralakú formák, Kozmikus körformák*), meghaladja a kubizmust. Egyéni festésmódja, festői kutatásai és elméleti írásai miatt nagy tekintélynek örvend a fiatal német expresszionisták körében is (Franz Marc, August Macke). Kandinszkij meghívja a *Der Blaue Reiter* müncheni kiállítására.

Az orfizmus, a „fényfestés” művészei: Sonia Delaunay (*Elektromos prizma*, 1914, Párizs, Musée national d’Art Moderne), Mihail Larionov, František Kupka (*Newton korongjai*, 1912; *Színsíkok*, 1909–10) és néhány művében Fernand Léger (*A város*, 1919; *Formák ellentéte*, 1913), aki egyébként a kubizmust a gépszerű, mechanikai formázással kötötte össze.

A háború alatt Robert és Sonia Delaunay Madridba költözik, az Orosz Balett számára Sonia kosztümöket, Robert díszleteket tervez. Spanyol megrendeléseket kapnak belsőépítészeti munkára, ruhatervezésre, színházi díszletre. Párizsba hazatérésük után kapcsolatba kerülnek a dadaistákkal és a szürrealistákkal. 1936-ban kapták utolsó nagy megbízatásukat, az 1937-es világkiállításra kellett megtervezniük két pavilont.

Egyes kubista festők (Juan Gris, Roger de la Fresnaye, Picasso) szobrászattal is kísérleteztek. Raymond Duchamp-Villon (1876–1918) az első szobrász, aki 1910-ben a kubista kifejezésmódot követte (*Ülő nő*, bronz, 1914). 1911-ben az Őszi Szalonban, 1912-ben a Függetlenek Szalonjában Constantin Brancusi (1876–1957) állított ki kubista szobrokat (*Alvó Múza*, Párizs, Musée d’Art Moderne; *A nagy ló*, 1914), de nem vált kubista szobrászá.

A kubizmus jelentős művésze Jacques Lipchitz (1891–1973), a litván zsidó származású francia szobrász, akit Modigliani festett meg (*Jacques Lipchitz szobrász és felesége, Berthe Lipchitz*, 1916), sokan őt tartják a kubizmus jellegzetes, tipikus szobrászának (*Nő legyezővel*, 1914; *Matróz gitárral*, bronz, 1914; *Férfi mandolinral*, mészkő, 1916–17), mintha Picasso és Braque kubista festményeinek stílusát tenné át háromdimenziójú szerkezetbe, a hagyományos plasztikákkal szakító szobrászatba.

Eredetileg apja hatására, aki építési vállalkozó volt, mérnöknek készült. 1909-ben költözött Párizsba, hogy a főiskolán tanuljon. Hamarosan csatlakozott a kubizmushoz. 1912-ben már kiállított a Nemzeti Szalonban és az Őszi Szalonban is.



1920-ban Léonce Rosenberg galériájában mutatta be műveit. A húszas években absztrakt formákkal kezdett kísérletezni, ezeket „nyílt szobroknak” nevezte.

A kollázshoz hasonló elvek szerint 1912-ben kezdi meg az ukrán származású Alekszandr Archipenko (1887–1964; 1908-ban költözött Moszkvából Párizsba, később Amerikában élt) különböző anyagok – fa, fém, üveg – beillesztését ugyanabba a szoborkompozícióba. A szobrászok közül elsőként ismerte fel az üreg kifejezőértékét mint a domború forma kontrasztját, vagy mint összekötő kapcsolatot az ellentétes felületek között (*Nő legyezővel*, 1914; *Ülő anya*, 1911; *Haját fésülő nő*, 1914). Fémes Beck Vilmos, a korszak jelentős magyar szobrásza már 1913-ban ír Archipenkóról a *Nyugatban*: „Párizs minden szabadsága sugárzik le munkáiról.” Hevesi Iván, a magyar avantgárd teoretikusa 1921-ben ír a *Nyugatban* annak kapcsán, hogy a *Ma* kiadásában (szerkesztő Kassák Lajos) a Horizont könyvtár első füzeté Archipenkót mint „a ma élő szobrászok legnagyobbikát” mutatja be.

A kubizmus hatása – az expresszionizmus mellett – kimutatható a Nyolcak művészcsoporthoz tartozó tagjainál (Tihanyi Lajos: *Önarckép*, 1912), főként portré- és aktképeiken.

Lyka Károly művészettörténész a *Művészetben* már 1913-ban ír a kubizmusról (*Kubista álmok*) kételkedve, ironizálva, de a lényegét pontosan értve: „A tér geometriája lett [...] sok kubista kép elve.”

Néhány fiatal magyar művész közvetlen kapcsolatba kerül Párizsban a kubizmussal: Réth Alfréd festő, Csáky József szobrász (ők nem jönnek haza), Galimberti Sándor, Dénes Valéria, Farkas István (két kubista rajza ismert), Szobotka Imre, Kmetty János festők. Szobotka Imre 1911-ben és 1913-ban együtt szerepel a kubistákkal a Függetlenek Szalonjában. Akkor készült csendéletei beleilleszkednek a kubizmus alkotásai közé (*Csendélet klarinétal*, *Kubista csendélet*, *Kubista férfitáncos*, 1913 k.).

Gyakran nevezik „magyar kubistának” Kmetty Jánost (1889–1975), aki 1911-ben ment először Párizsba, ahol nagy hatással volt rá Cézanne kiállítása, Picasso és a kubisták művei. Hazai pályakezdése szorosan kötődik az avantgárd Kassák Lajos *Ma* című irodalmi folyóiratához és az aktivizmushoz. Életműve egyenletes, képeinek fő eleme a szerkezet, a kubisztikusan tagolt formát hangsúlyozott kontúrok fogják közre.

Az első világháború kitörésével a kubizmus megszűnt mint mozgalom. A háború után is születtek ugyan kubista festmények, szobrok, sőt, épületek is (pl. Prágában), de a kubista művészek többsége a háború után más izmusokhoz, szemléletekhez csatlakozott vagy csak másként közeledett a festői, plasztikai problémák felé, mint a háború előtt.

Picasso és Braque a háború után is még évekig alkotott kubista festményeket, bár képeiken a faktúra megváltozott a korai évekéhez képest (Picasso: *Három muzsikás*, 1921, Philadelphia, Museum of Art; Braque: *Zene*, 1917–1918, Bazel, Kunstmuseum). Talán csak Juan Gris őrizte az ortodox kubizmust 1927-ben



bekövetkezett haláláig. Delaunay hátat fordított a kubizmusnak, és a színekre hagyatkozó, dinamikus festői nyelvre tért át.

A kubizmus hatása máig ható: új nyelvet teremtett, a kollázs pedig az egész 20. század vizuális szemléletét átalakította. A kubista mozgalom a 20. század egyik legfontosabb irányzatát hozta létre, elsősorban Pablo Picasso és Georges Braque 1907 és 1914 között festett művei, kollázsai változtatták meg mélyrehatóan a kortárs művészetet, és hatottak a klasszikus modernizmus minden irányzatára, különösen az olasz futurizmusra, a francia orfizmusra és purizmusra, a német *Der Blaue Reiter* és a holland *De Stijl* mozgalomra, az orosz szuprematizmusra és rayonizmusra, végül a dadaisták és a konstruktivisták nemzetközi mozgalmaira.

## JAVASOLT IRODALOM

- Apollinaire, Guillaume: *A kubista festők. Esztétikai elmélkedések*. Ford. Keszthelyi Rezső. Corvina Kiadó, Budapest, 1974
- Auboyer, Jeannine: *A századvég és a századelő*. Ford. Sarudi Gábor. (*A művészet története.*) Corvina Kiadó, Budapest, 1988
- Csáky József: *Emlékek a modern művészet nagy évtizedéből (1904–1914)*. Corvina Kiadó, Budapest, 1972
- Elgar, Frank: *Braque, 1906–1920*. Beograd, k. n. 1961
- Farina, Violetta: *20. század*. Ford. Molnár Magda (*A művészet képes enciklopédiája.*) Vince Kiadó, Budapest, 2009
- Ganteführer-Trier, Anne: *Kubizmus*. Ford. Hernádi Miklós. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2006
- Gleizes, Albert: *A kubizmus*. Ford. Miklósi Judit. Corvina Kiadó, Budapest, 1984
- Hofmann, Werner: *A modern művészet alapjai*. Ford. Tandori Dezső. Corvina Kiadó, Budapest, 1974
- Picasso – Életmű. Ford. Pfisztner Gábor. Officina Kiadó, Budapest, 2007
- Popper, Frank at al.: *A XX. század művészete*. Ford. Sziberth Bertalan. (*A művészet története.*) Corvina Kiadó, Budapest, 1993
- Princi, Eliana: *Az expresszionizmustól a szürrealizmusig*. Ford. Balázs István. (*A művészet története.*) Corvina Kiadó, Budapest, 2009
- Stein, Gertrude: *Picasso*. Ford. Acsay Judit. Glória Kiadó, Budapest, 2001
- Székely András (szerk.): *A kubizmus*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1975
- Ury Ibolya: *Kmetty János. Képművészeti Alap*, Budapest, 1979
- Walter, Ingo P.: *Picasso*. Ford. Bara Mariann. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2001

## KÉPEK

ArtCyclopedia  
ArtLex on Cubism  
at insecula.com Georges Braque works  
cubism.image.bank  
Museupicasso.bcn.es  
www.musee-picasso.fr  
Olga's Gallery  
Pablo Picasso: Le site officiel  
Peintures de Georges Braque  
www.ricci-art.net/fr/Georges-Braque.  
TerminArtors Cubism – paintings  
WebMuseum, Paris  
www.insecula.com  
www.juangris.org

## 8. FEJEZET

### A futurizmus

Az elnevezés a *futurum* (latin), *futuro* (olasz) = jövő szóból ered. Radikális politikai, irodalmi és képzőművészeti mozgalom, amely a 20. század emberének világát s világképét a saját elképzelései szerint akarta megváltoztatni, a múlt és a jelen megtagadásával, a jövő felé fordulva. Ők magukat nevezték futuristának (az impresszionizmus, a fauvizmus, a kubizmus elnevezés rosszindulatú kritikusoktól származik). A tudományos és technikai forradalom, a gyorsan változó városi világ szerintük át kell, hogy alakítsa az emberek közötti viszonyokat és a művészetet is. A 20. század a gépek, a technika százada, ezért esztétikájuk szerint a képzőművészeknek a mozgást, a sebességet, az erővonalakat kell festményeikben és szobraikban érzékeltetni. Marinetti egy versenyautót szebbnek tartott a görög szobrászat klasszikus remekműveinél. „Egy bömbölő autó, mely úgy száguld, mint a kartács, szebb, mint a Szamothrakéi Niké – állítja 1909-ben az *Első futurista kiáltványban*. – Megállapítjuk, hogy a világ nagyszerűsége új szépséggel gazdagodott, a sebesség szépségével.” Le kell rombolni a polgári hagyományokat, életformát, megteremteni a modern, nagyvárosi, gépesített életmódot akár erőszak, forradalmak, háború árán is. A pusztítást, pusztulást, a militarizmust követi az építés, az új világ teremtése. „Művészetünk fő eleme a Bátorság, a Vakmerőség és a Felháborodás [...] A háborút akarjuk dicsérni – a világ egyetlen higiéniáját –, a militarizmust” – hirdeti Marinetti már 1909-ben. (Vészesen közeledik az első világháború!) Nagyszabású vállalkozásuk az egész világegyetemet kívánta egységbe foglalni.

A kubizmusból indulnak ki, elismerik, hogy Picasso, Braque, Gris és Léger kubista műveikben esztétikai és technikai forradalmat vittek végbe, ezzel szellemi rokonaivá váltak a futuristák társadalmi értékrendet és a kultúrát megváltoztató programjának. 1911-ben az olasz Gino Severini, majd Umberto Boccioni és Carlo Carrà párizsi útjuk során kerültek kapcsolatba Picassóval, Braque-kal és más kubista festőkkel, akik hatottak rájuk komplementer színekkel megfestett geometrikus formáikkal és az egymást metsző síkok használatával. Erősen befolyásolta

őket a francia filozófus, Henri Bergson „szimultaneitás” elmélete, mindaz, amit a mozgás érzékeléséről írt.

Az erős egyéniségű, látomásos képzeletvilágú Filippó Tommaso Marinetti (1876–1944), Párizsban élő olasz író, költő, kiadóház-tulajdonos, aki 1905-ben Milánóban megalapította az avantgárd *Poesia* lapot, 1909 februárjában a *Le Figaro* című párizsi napilapban jelentette meg a futurista mozgalom alapító kiáltványát. Radikálisan meghirdette a múlt lerombolását, a társadalom megújítását, az új urbanizációt, a gyors gépesítést, és dicsőítette a sebességet. A francia nyelvű írás a népszerű francia lapban azt is jelzi, hogy nem egy provinciális olasz irányzatról, hanem világméretekre tervezett mozgalomról van szó. A kezdetben kicsiny, de szívós csoporthoz írók, költők, festők, építészek, szobrászok, zenészek, fényképészek, díszlettervezők csatlakoztak, és meghirdették: „Minden mozog, minden szágul, minden sebesen forog”, ezért a művészetnek a repülést, a sebességet, a gépet, a technikai haladást kell ünnepelnie (Giacomo Balla: *Repülő fecskék*, 1913; Enrico Prampolini: *A mozgás dinamikája*, 1914; Umberto Boccioni: *Anyag*, 1912; Gino Severini: *Észak–Dél*, 1912). 1910 februárjában jelentetik meg a *Futurista festők kiáltványát*, majd 1910 áprilisában a *Futurista festészet technikai kiáltványát*, mindkettőben alapelveiket rögzítik: a művészetnek a mozgást, a változást, az egyetemes dinamikát kell ábrázolnia. Fel kell lázadni a „harmónia”, a „jó ízlés”, Rembrandt, Goya, Rodin és a művészeti kritika ellen.

„A veszély szeretetét, az erőre és a merészségre való törekvést akarjuk megénekelni. A bátorság, a vakmerőség, a lázadás lesznek költészetünk lényeges elemei” – hirdeti Marinetti (akiről 1924–25-ben Enrico Prampolini fest futurista portrét, Torino, Galleria d’Arte). 1910 márciusában a torinói Chiarella színházban kb. háromezer ember előtt olvasták fel első, programhirdető kiáltványukat, mely a Lyka Károly szerkesztette *Művészet* 1912. 7. számában magyarul is megjelent. Ebből idézünk: „A mi folytonosan növekvő igazság iránti vágyunk nem elégedhetik meg többé a formával és színnel oly értelemben, mint ahogyan azt eddig felfogták. [...] Mi minden áron be akarunk hatolni az életbe. Napjaink diadalmas tudománya megtagadta múltját, hogy annál jobban megfeleljen korunk anyagi szükségleteinek: azt akarjuk, hogy a művészet is, megtagadva múltját, végre megfelelhessen a bennünket éltető szellemi szükségleteinknek [...] Egy futurista kép új szépségeinek a felfogásához és megértéséhez szükséges, hogy a lélek megtisztuljon, kell, hogy az emberi szem letépje magáról az atavizmus és a kultúra fátylát, hogy végre mint az egyedüli ellenőr a természetet tekintse és ne a múzeumokat.”

A *Nyugatban* (1913. 1. szám) Szabó Dezső író dicsőíti a futurizmust mint „az élet és művészet új lehetőségét”: „...150 éve oly érthetően mered felénk a probléma: a kereszténység meghalt minden következményével, az ember-gép tartalom nélkül zakatol tovább. Új dogmát, új akaratot, új szenvedélyt kell adni neki, hogy a lélek alapfunkciói új életet termeljenek.”

Mint a fenti idézetek is bizonyítják, a futurizmus gyorsan terjed Európában, az irodalomban és a képzőművészetben egyaránt, ennek érdekében Marinettiék

kiáltványokkal, nagyszabású bemutatókkal, előadásokkal, röpiratokkal mindent meg is tesznek. A mozgalom legjellegzetesebb időszaka az 1909–1918 közötti évek, de valójában 1944-ig él. (Olaszországban a jobboldal, az olasz fasizmus, Mussolini által támogatott irányzat. Oroszországban a baloldali szocializmus szolgálatában áll, Sztálin azonban elhallgattatja őket. A futurizmus híve, a költő Majakovszkij öngyilkos lett.)

1912-ben Boccioni megjelentette *A szobrászat futurista kiáltványát*, fő törekvésük ekkor még a mozgás újfajta kifejezésének keresése (Balla: *Kutya pórázon*, 1912; Russolo: *Egy gépkocsi dinamizmusa*, 1912) és az ipari termékek integrálása a festészetbe és a szobrászatba (Severini: *Autóbusz*, 1911; Carrà: *Amit a villamos mesélt nekem*, 1911). Úgy próbálták a mozgást érzékeltetni, hogy a mozgó testrészt többször festették le, különböző helyzetekben (pl. a vágótározó lovat, kuttyát, embert nem négy vagy két lábbal, hanem húsz lábbal), vagy az egész alakot kétszer vagy többször megismételték a mozgás különböző szakaszaiban, vagy a tárgyat kiszélesítették, meghosszabbították a mozgás irányában, így kívánták a nézőben a mozgás illúzióját kelteni. Azaz a futurista képeken a mozgásszakaszok egyidejűleg szerepelnek.

1915-ben Giacomo Balla és Fortunato Depero megjelenteti *A világegyetem futurista rekonstrukciója* című kiáltványt, amelyben a lakberendezésre, bútorokra, divatra, az életmódra alkalmazható futurista stílusra tettek javaslatot. 1910 és 1915 között Francis Picabia (*Sevillai körmenet*) és a francia Marcel Duchamp (*Lépcsőn lemenő akt*, 1912, Philadelphia, Museum of Art) is futurista képeket fest, később mindketten csatlakoznak a dada mozgalomhoz. A *Lépcsőn lemenő akt* olyan festésmódban készült, amelyet nehéz nem futuristának tekinteni. Maga a festő írja, hogy ez a műve nem a szó szoros értelmében vett festmény, hanem „mozgási elemek elrendezése, tér és idő kifejezése a mozgás absztrakt megjelenítésén keresztül”.

1915-ös New York-i útját követően Duchamp érdeklődése az üveg-, fém- és faszervezetek felé fordult. Picabia 1916-ig maradt New Yorkban (mindkettejük művei több kiállításon szerepeltek), Zürichbe tért vissza, és ő is a dadaistákhoz csatlakozott.

Marinetti fáradhatatlanul szervezi a futurista kiállításokat. 1912-ben Párizsban a Bernheim-Jeune Galériában képzőművészeti kiállítást rendezett az olasz futurista festőknek (Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Giacomo Balla, Gino Severini, Luigi Russolo stb.). A tárlat nagy visszhangot keltett, hamarosan Londonban, Berlinben, a *Der Sturm*-nál, Brüsszelben, Hágában, Hamburgban, Rotterdamban, Münchenben és Budapesten is megrendezték. 1914-ben ismét Rómában, ahol megrendezik az I. Szabad Futurista Kiállítást, melyen szerepel Mario Sironi, Osvaldo Licini, Fortunato Depero, Enrico Prampolini is. 1914-ben Marinetti Moszkvában veszi fel a kapcsolatot az orosz avantgárd művészekkel. Közben megjelenik a futurista nők, építészek, táncosok, filmművészek manifesztuma is.

A háború kitörése, a gépesített mézarlás következtében a gépkultusz érvénytelené vált, lezárult a mozgalom kreatív szakasza. Még szerepet játszik a dadaista kezdeményezésekben, ám lassan átadja helyét más újító eszméknek. A futuristák

dinamizmusára reagálásként született meg az olasz *metafizikus festészet* (a metafizika görög szó, jelentése: túl a fizikai dolgokon). Fő képviselője, Giorgio de Chirico (1888–1978) hatására 1917 után Carlo Carrà is metafizikus képeket fest, idő és tér „mágiáját” érzékeltetve képein (*A metafizikus műzsa*, 1917). Az első világháború után a futurizmusnak új korszaka kezdődik, ennek központja Róma és nem Milánó. Fortunato Depero, Luigi, Filla, Gerardo Dottori, Enrico Prampolini még folytatja a képzelet száguldását, de az a nagyvonalú világlátomás, amely az utópisztikus városoktól a zenén, színházon, irodalmon, képzőművészen át a teljes univerzumot átfogja, megszűnik. A futurizmust teremtő festők elhagyják az avantgárdot, és a háború után már nem születnek olyan nagy ívű festmények, mint az első szakaszban (Carlo Carrà: *Intervenció felvonulás*, 1914; *Pan-pan Monicóban*, 1911–12).

Umberto Boccioni (1882–1916) festő, grafikus, szobrász az egyik legdélibb olasz városban, Reggio Calabriában született. Apja köztisztviselő, ezért sokat utaztak. Egy plakátfestőtől tanult rajzolni, festeni. 1901-ben Rómába költözött, ahol megismerkedett Gino Severini és Giacomo Balla festőkkel, ez utóbbitól sajátította el a pointillista festőtechnikát (*Önarckép*, 1910 k.). 1906-ban Párizsba utazott, ahol Seurat, Signac, Pissarro, Van Gogh és Cézanne festményei hatottak rá leginkább. Velencében, a Képzőművészeti Akadémián kezdett tanulni, ezt azonban hamar abbahagyta, és 1907-ben Milánóba költözött.

1909-ben Marinetti lakásán gyűlt össze néhány fiatal olasz avantgárd művész, Boccioni, Russolo és Carrà, és beszélgetésükből született meg a futurista képzőművészeti irányzat. Át akarták hidalni azt a szakadékot, amely a tudományos-technikai forradalmat, a művészetet, a mindennapi életet és a képzőművészetet elválasztotta egymástól.

Boccioni teljes egészében azonosult a futurista célkitűzésekkel, bár 1909–1910 közötti műveiben ez még csak nyomokban ismerhető fel (*Verekedés a galériában*, 1910). A *Felemelkedő város* (1910) című kompozíció és a hozzá készült tanulmányok nevezhetők első futurista jegyeket hordozó műveinek. Az új korszak jellegzetes munkái a *Lelkiállapotok* (1911) című festménysorozat, a *Páratlan formák a folytonos térben* (1913, New York, Museum of Modern Art) és az *Egy palack kibontakozása a térben* (1913) című szobrai. Ez utóbbiakat a futurizmus emblematisztikus műveinek szokás tekinteni dinamikus elevenségük miatt.

Boccioninál teljesedik ki a legkidolgozottabban a futurizmus. 1912-ben a kubista szobrászat tanulmányozása után jelenteti meg *A szobrászati futurista kiáltványt*, amelyben arra biztatja a szobrászokat, hogy ne a hagyományos anyagokat (márvány, fa, bronz stb.) használják, hiszen környezetükben számtalan anyag áll rendelkezésükre, melyek alkalmasabbak az új szemléletű plasztikák alakítására. Elkülöníti a futurista szobrászatot a kubizmustól: „a mi primitivizmusunk a *bonyolultság* legmagasabb csúcsa, míg az övéké a *szimplaság* dadogása volt”. Archipenkót és Brancusit mondja kubista szobrásznak. Saját „látomását”, azaz szobrait transzcendentalizmusnak nevezi, mert lényegük a „síkok kölcsönös áthordásának rendszerbe foglalása”, a szintézis. Kétségtelen, egyetlen



más futuristának sem volt hasonló plasztikai érzékenysége, mint Boccioninak (*A Kellemetlen. A művész édesanyja*, 1912; *Ló + lovas + ház*, 1914, New York, Peggy Guggenheim Collection). Műveinek fő jellemzője a mozgalmasság és a szimultaneizmus, a különböző terekben és időkben keletkezett mozgást és a mozgás fázisait egymás mellé helyezi, és ugyanabba a festménybe belefesti a különféle időkből származó érzelmeit is.

1914-ben könyvet írt a futurista festészetről és szobrászatról (*Pittura scultura futuriste. Dinamismo plastico*). Lelkesen, nagy reményekkel üdvözölte az első világháború kitörését. 1915-ben önkéntesként vonult be katonának, 1916 nyarán visszatért a frontról, de leesett lováról, és sérüléseibe belehalt.

Carlo Carrà (1881–1966) előbb a futurizmus, majd a metafizikus festészet, végül az avantgárd stílusokkal szemben álló *novocento* (neoklasszicizmus) képviselője. Lelkes híve Marinettinek. 1911 és 1914 között festett képeit dinamizmus és a kubistáktól átvett, visszafogott színkezelés jellemzi (*Amit a villamos mesélt nekem*, 1911; *Asszony és balkon*, 1912; *Vörös ló*, 1913; *Harcvonal*, 1914). Az első világháború idején távolodik el a futurizmustól, nyugodt csendéleteket fest. Giorgio de Chiricóval közösen hirdetik meg a metafizikus festészetet, melyet a futurizmus mozgalmasságával szemben a mozdulatlanság jellemez (*Metafizikai műzsa, Varázskamera, Anya és fia*, 1917). A háború után a novocento vezető egyénisége (*Pinea a tengerparton*, 1921; *Asszony és kutya*, 1925; *Fésülködők*, 1939). Kiemelkedően jelentős pedagógiai tevékenysége, a milánói Képzőművészeti Akadémia tanára.

Giacomo Balla (1871–1958) gyerekkorában zenét tanult, húszévesen kezdett festeni, a torinói akadémián tanult. 1895-ben költözött Rómába, újságrajzolásból élt. 1899-ben képével szerepelt a Velencei Biennálén, kiállított Rómában, Németország több városában, a párizsi Őszi Szalonon. Párizsban ismerkedett meg a piontillista festésmóddal, színelmélettel (*Elmeháborodott nő*, 1905), kísérletezett a kubizmussal is. Rómában Marinetti rábeszélésére csatlakozott a futurista mozgalomhoz, bútorokat és ruhákat tervezett. 1912-ben mutatta be *A pórázon sétáltatott kutya dinamizmusa* (*Kutya pórázon*) című festményét, amelyet a közönség derűtséggel, elutasítással fogadott. 1912-ben egész sorozatot festett futurista témában: *Autó sebessége, Gyorsuló autómobil és láрма*, majd 1913-ban *Motorkerékpár sebessége*. Gyakran képen belül alkalmazott futurista és piontillista jellegzetességeket (*A balkon futó gyerek*, 1912, Milánó, Galleria d'Arte Moderna). Arra használta a színeket, hogy a tárgy és tere között drámai hatást teremtsen, ezt „dinamikus absztrakciónak” nevezte. Futurista szobrokat is készített, mint a vörösre festett kartonból és fából készült *Boccioni ökle-erővonalak* (1915), különféle, nem tartós anyagok társításával is kísérletezett (nagy részük elpusztult). Kozmikus léptékű képe csaknem absztrakt (*A Merkúr elhalad a Nap előtt*, 1914), akárcsak egyik legjobb munkája, az *Elvont sebesség és zaj* (1914), melyekben a mozgás érzékeltetését a hagyományoktól eltérően, rendkívül plasztikusan, erősen absztrahálva oldotta meg.

A háború után hol realista, hol absztrakt, hol futurisztikus képeket festett, melyek nem érték el 1919 előtti műveinek színvonalát. A dinamizmus elve, melyet a szobrászatban először a futuristák határoztak meg, máig él, máig ható.

A kubizmus és futurizmus, Milánó és Párizs között Gino Severini (1883–1966) festő az összekötő kapocs. 1906-ban Párizsba költözött, de szoros kapcsolatban maradt az olasz futuristákkal, barátságban Ballával és Boccionival, akikkel 1900 óta együtt dolgozott Rómában. Barátai 1911-ben meglátogatták Párizsban, hogy megnézzék kubista festményeit, melyeken a tárgyak térbeli helyzetét kívánta meghatározni. Arra biztatták, hogy a mozgást ábrázolja, a „statikus kubizmus-sal” szemben válassza a „dinamikus futurizmust” – mint ahogy ezt a szembeállítás meg is fogalmazza könyvében (*Futurist Painting Technical Manifesto*, 1910). Hatásukra Severini is olyan festményeket festett, melyeken a mozgás illúzióját igyekezett kelteni. Festményei inkább a mozgás szimbólumai, mint érzékelhető megjelenítései (*A fény szferikus szétterjedése*, 1913; *A Tabarin bál dinamikus hieroglifája*, 1912; *A vöröskeresztes vonat átmegy a falon*, 1915).

1913-ban szerepel Berlinben, a Herwarth Walden rendezte Első Német Őszi Szalon nemzetközi kiállításon, mely „minden ország alkotóművészetének sereg-szemléje” (Herbert Read) kívánt lenni.

Luigi Russolo (1885–1947) futurista festő és zeneszerző képein is zenei hatást akart ébresztetni (*Egy gépkocsi dinamizmusa*, 1911; *Egy éjszaka emléke*, 1912). *A zaj művészete* című manifestuma Balilla Pratella futurista zeneszerző írásain alapszik, aki szerint a zenének a tömegek, a nagy ipari létesítmények, vonatok, óceánjárók, automobilmek és repülőgépek szellemiségét kell tükröznie.

A futurista képzőművészet orosz változatának képviselői Mihail Larionov (1881–1961), akinek műveire meghatározó hatása volt az ikonfestészet (*Üveg*, 1912; *Rayonista táj*, 1913), és élettársa, Natalja Goncsarova (1881–1962; *Macskák vörösben, feketében, sárgában*, 1913, Solomon R. Guggenheim Museum; *Villanylámpa*, 1913). Az általuk szervezett *rayonizmus* (orosz konstruktivizmus) szellemében dolgoznak, mely a futurizmus és az absztrakció közötti átmenetet képviseli. Goncsarova a nyugati avantgárd formai törekvései jegyében akarta megújítani az orosz avantgárdot. Részt vettek futurista kiállításokon is. 1915-ben elhagyták Oroszországot, az Orosz Balettnek dolgoztak. 1919-ben Párizsban telepedtek le.

A dinamizmus elve, amelyet a szobrászatban először a futuristák fogalmaztak meg, a mai napig él a képzőművészetben. A futurizmus rövid ideig tartó mozgalom volt, legalábbis, ami az intenzív szakaszát illeti, de sokak szerint mint stílusirányzat csak 1944-ben zárult le. Jelentőségük megkérdőjelezhetetlen abban, hogy felkeltették az érdeklődést korunk jellegzetes tárgyai, a gépek iránt, és a modern ember egyik legfőbb szenvedélyét, vonzódását a száguldó gyorsasághoz képi témává tették. Mozgásábrázolásra vonatkozó kísérleteiket a hódító útjára induló mozgófénykép háttérbe szorította ugyan, de újításaik hatása felmérhetetlen

az új művészeti ágakban: a fényképezésben és a filmben (már 1911-ben Antonio Giulio Bragaglia könyvet jelentetett meg a fényképezéssel kapcsolatos kísérleteiről *Futurista fotodinamizmus* címmel, 1916-ban Arnaldo Ginna forgatott filmet Firenzében *Futurista élet* címen, melyben Marinetti, Balla és Lucio Venna festő is szerepelt).

Felmérhetetlen a hatásuk az anyagok használatában is, 1915-ben megjelent kiáltványukban (*Az univerzum futurista újjáépítése*) az anyagoknak, tárgyaknak meghökkentően széles skáláját sorolják fel: fémek, textíliák, üvegek, papírok, folyadékok, mechanikus és elektronikus szerkezetek, porcelánok, tollak, női haj, hálók, gitt stb. – szinte minden, amit a jelenkor, a kortárs képzőművészek is használnak. Az anyagok szabadsága a szellem szabadsága. Carlo Carrà erősíti meg önéletrajzában: „Számomra, futurista számára, a festészet nem a Lefranc-féle festékes tubusokban rejtett.” Amit a kubizmus megkezdett a kollázsokban, a futurizmus ötletgazdagon tovább tágitotta, hogy a dadaizmusban és a szürrealizmusban a határok teljesen megszűnjenek. „Mi, futuristák [...] újraépítjük az univerzumot” – hangoztatták.

A magyar képzőművészetre és irodalomra kevésbé hatott a futurizmus, mint más avantgárd irányzatok. Némi hatás kimutatható Kassák Lajos, Kosztolányi Dezső, Szabó Dezső, Komját Aladár írásaiban, de az erő demonstrálása, az agresszivitás dicsőítése idegen volt a magyar művészekről. Az 1915-ben induló *Tett*, Kassák lapja, sok futurista írást is közlétesz. Ady Endre elutasítja a futurizmust: „Hát én utálok a futuristákat, természetesen csak azért s elsőképpen azért, mert nem nagyon tehetségesek, de nagyon programosok. Ez már bolt, egy kimérő üzlet, ahol hetekig dolgoznak: a közönséget miként lehetne kicsalni, megrészegetni és becsapni.” Az olasz nyelvű futurista irodalomban számon tartanak két magyar festőt, Scheiber Hugót (1873–1950) és Kádár Bélát (1877–1956), mint akikre a futurizmus is hatott.

## JAVASOLT IRODALOM

- Bakos Katalin: *Goncsarova*. Corvina Kiadó, Budapest, 1981  
Cvetajeva, Marina: *Egy festő portréja – Natalia Goncsarova*. Ford. Rab Zsuzsa. Magyar Helikon, Budapest, 1980  
Farina, Violetta: *20. század*. Ford. Molnár Magda (*A művészet képes enciklopédiája.*) Vince Kiadó, Budapest, 2009  
Little, Stephen: *Izmusok, avagy a művészet megértése*. Ford. Balikó Nándor. Kossuth Kiadó, Budapest, 2006  
Popper, Frank at al.: *A XX. század művészete*. Ford. Sziberth Bertalan. (*A művészet története.*) Corvina Kiadó, Budapest, 1993  
Princi, Eliana: *Az expresszionizmustól a szürrealizmusig*. Ford. Balázs István. (*A művészet története.*) Corvina Kiadó, Budapest, 2009  
Szabó György (vál.): *A futurizmus*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1962  
Takács József: *Boccioni. (A művészet kiskönyvtára.)* Corvina Kiadó, Budapest, 1974

## KÉPEK

Art of Giacomo Balla  
ArtCyclopedia  
Futurism Artlex  
italianfuturism.org  
MOMA collection  
Tate Museum –Rayonism  
Ten Dreams Galleries  
TerminArtors  
WebMuseum, Paris  
www.artlex.com

## 9. FEJEZET

### A dadaizmus

„Nem a dada nonszensz, hanem a korunk lényege a nonszensz” – hirdetik a dadaisták.

A dada vagy dadaizmus 1916–1922 közötti avantgárd irányzat az irodalomban és a képzőművészetben. Az első világháború, az esztelen pusztítás, az öldöklés, a háború abszurditása ellenében jött létre Zürichben, az európai emigráció székhelyén. Zürich az első világháború alatt a béke szigete, ahol sok európai művész talált menedéket a frontszolgálat elől. Undorodnak a háború brutalitásától, a személytelen gyilkolástól; szerintük ez a háború végképp lezárta az esélyt, a reményt a harmonikus, rendezett művészet lehetőségére. Gondolkodásra, ellenállásra buzdítanak a maguk ironikus, irracionális, kihívó, meghökkentő eszközeivel. Irónia, szarkazmus, kétértelműség, színlelés, intellektuális provokáció, indulatok, abszurd – minden eszköz elfogadható a háború kollektív örülete és az azt támogató konzervatívok ellen. Láznak a társadalmi, politikai intézményrendszer és főként az álszent hagyományos értékrendek, az uralkodó elit ellen, amely dicsőítette a háborút; az egyházak ellen, amelyek nem ítélték el a hullahegyekkel járó borzalmakat; a civilizáció ellen, amely a háborúban lerombolta a nyugati világ értékeit. Tüntetéseiken, felolvasásaikon, zajkoncertjeiken, kiállításokon és kiáltványaikban szándékosan törekedtek botránykeltésre, hogy a múlt megsemmisítése ellen és az új művészet, új gondolkodásmód, új értékrend mellett agitáljanak. „Elementáris művészetet kívánunk teremteni, amely megmentheti az emberiséget a kor pusztító örületétől” – nyilatkozta Hans Arp.

A kifejezést – *dada* – egy lexikonban véletlenszerűen rábökve választották (franciául a jelentése lovacska, paci, vesszőparipa, szent tehén farka stb.; románul kettős igenlést jelent, németül az abszurd naivitást jelölik vele). Hans Richter visszaemlékezése szerint az orosz „da” (igen) szócskához kötődik. „Dada – nem jelent semmit. A semmivel akarjuk megváltoztatni a világot” – írja Richard Huelsenbeck a *Dada Almanach*-ban. 1919-ben a berlini *Der Dada* folyóirat második száma felteszi a kérdést: „mi a dada?” Számptalan válasz lehetséges, végül is a

megszülető válasz: „Talán abszolúte semmi, vagyis minden?” A mozgalom mögött nem állt szorosan összetartozó csoport, viszont széles körű nemzetközi támogatást élvezett.

Hugo Ball író, irodalmár, színházi rendező és felesége, Emmy Hennings zenész, balerina Münchenből költözött a háborúban semleges Svájcba, Zürichbe, ahol 1916 februárjában megnyitották a zenés-táncos Cabaret Voltaire-t, mely a dadaisták központja lett. Magukhoz vonzottak minden Zürichben élő jeles emigráns képzőművészt, zenészt, író (Tristan Tzara – róla Tihanyi Lajos festett portrét –, Hans Arp, Sophie Täuber-Arp, Marcel Janco, Walter Semer, Richard Huelsenbeck, Viking Eggeling, Hans Richter, Augusto Giacometti). Kezdetől Marcel Janco maszkjai, Hans Arp és Max Oppenheimer festményei díszítették a bárt. 1916 májusában jelentették meg programadó folyóiratuk, a *Cabaret Voltaire* első számát, első nagyszabású estélyüket júliusban tartották a háború ellen zenei hangzású hangverseikkel. A *Dada Galéria* 1917 márciusában nyílt meg, talált tárgyakból, hulladékokból állítottak össze montázsokat. Vitákat, irodalmi találkozókat, koncerteket, zajos színházi és táncos esteket rendeztek, felolvasásokat, irodalmi és zenei kísérleteket, felforgató, szokatlan eseményeket sok-sok humorral, iróniával (a happening elődjeként), a falakon a művekkel, kollázsokkal, objekt-kel, grafikákkal, assemblage-okkal, fényképekkel (pl. Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Max Ernst, Marcel Duchamp kollázsai), a termekben mechanikus kompozíciókkal, orosz, német, francia, román, olasz művekkel, tekintet nélkül a háborúban szemben álló felekre, sőt nemzetköziségüket hangsúlyozva. Megnyilvánulásai a 20. század második felének művészeti mozgalmaira is erős befolyást gyakoroltak, sőt: napjaink képzőművészeti eseményeire is.

A dadaizmus tulajdonképp életforma volt – véget nem érő vitákkal, provokatív tüntetésekkal, sokkoló meglepetésekkel. Nem kínáltak alapelveket, alternatív programokat. „Az egyetlen elfogadható rendszer az, melyben nincs semmiféle rendszer” – szögezi le a *Dada kiáltvány* 1918-ban. Nincsenek szabályok, bármit lehet, a művek létrehozásához elengedhetetlen a véletlen, hiszen – szerintük – a véletlen nem más, mint a szabályok nélküli norma (Hans Arp: *A véletlen törvényei szerint elrendezett négyzetek*, 1917; *A véletlen törvényei szerint elrendezett kollázs*, 1916–17, mindkettő New York, Museum of Modern Art). Elvük: a gesztus a lényeg, nem a mű! A gesztus provokáljon, hökkentsen meg. Láznak a ráció ellen, mindent elvetnek, ami ésszerű. A futurizmussal ellentétben elvetnek minden gépi, technikai dolgot. Tisztelik a gyermekkor energiáit, spontaneitását. Az infantilizmus szinte kötelező attitűddé válik. „Mindenkinek kiáltania kell. Nagy, pusztító, romboló munkát kell véghezvinnünk. Kisöpörni, kitisztítani mindent” – szólít fel Tristan Tzara a *Dadaista kiáltványban*. A szabadságot anarchisztikusan fogják fel, nem hisznek a politikai cselekvésben, szerintük minden rendszert le kell rombolni. Hitték, hogyha minden társadalmi és művészeti hagyományt leráznak magukról, egy hazugságmentes világ alapja lehet a kor káoszából való kilábalásnak. „Műveinkkel az emberin túl a végtelent és az örökkévalót akarjuk elérni. Ezek a művek az emberi egoizmus megtagadásának az eredményei” – írja



Hans Arp (Hans Arp: *Tojás-lap*; Kurt Schwitters: *Csillagok*; Max Ernst: *Katharina Ondulata*; Francis Picabia: *Absztrakt, Lausanne*).

A művészetnek – szerintük – a fennkölt dolgok helyett a hétköznapi dolgokkal kell foglalkozniuk, le is mondanak a festésről, kollázsaikba mindennapi tárgyakat, tárgy töredékeket applikálnak, ezáltal is a világ töredezettségét, fragmentumjellegét hangsúlyozva. Nem is műveket akarnak teremteni, hanem tárgyakat. A művésznak szabadságában áll bármit ábrázolni vagy akár semmit, és ezt bármilyen eszközzel megteheti. Minden művészet – mindenki művész, ez a felfogás azóta is gyakran visszatér a posztavantgárdban, a posztmodernben. (Man Ray: *Ajándék, festett vasaló, tizenhárom kárpitosszöggel a talpán*, 1921, New York, Museum of Modern Art; Man Ray: *Elpusztíthatatlan tárgy*, fa metronóm és fotó, 1923, New York, Museum of Modern Art; Francis Picabia: *Az aprító gép*, 1920; Marcel Duchamp: *Palackszállító*.)

A zürichi dadaisták – festők, szobrászok, filmkészítők, költők stb. – az első világháború vége felé szétszéledtek. Richard Huelsenbeck 1917-ben visszatért Berlinbe, és ott megeremtette a berlini dadaisták (1918–1921) körét. „Az a jó, hogy nem értheted és talán nem is kellene megértened a dadát” – írja majd emlékirataiban. Johannes Baader, George Grosz, Hans Richter, Raoul Hausmann, Hannah Höch és John Heartfield csatlakozott a Huelsenbeck alapította *Club Dada* mozgalomhoz. A berliniek is elkészítették a dada kiáltványokat, megjelentették a *DADA almanachot*. Kibővítették a dadaista vizuális kifejezőmódokat, átvették és megkedvelték az olasz futuristáktól és az orosz konstruktivistáktól a fotómontázst (pl. Max Ernst, Johannes Theodor Baargeld). Míg a zürichi csoport fő célja a művészet formanyelvének és jelentéstartalmának kiüresítése, a berliniek határozott társadalmi-politikai programmal rendelkeztek. Nyíltan politizáltak: nemcsak a háborút ellenezték, hanem a porosz bürokráciát, a kispolgáriságot s végül a Weimari Köztársaságot is.

A berlini dadaisták látványos akciókat szerveztek. 1920 nyarán megrendezték az I. Nemzetközi Dadavásárt dr. Otto Burchard galériájában, melyen az összes berlini dadaista részt vett, közel kétszáz fotómontázst, assemblage-t, poszttert állítva ki. A vásár katalógusának kollázs címlapját John Heartfield tervezte (1920). Arculatát a provokáló politikai művek határozták meg és mindenféle tekintély elleni gyűlölet.

Az I. Nemzetközi Dadavásáron állították ki George Grosz (1893–1959) háború utáni kegyetlen rajzait, melyeken undorral karikírozta a német nagypolgárokat, álságos hazug életüket. *Temetés* (1917) című festményét a vörös szín uralja, tűz és vér, félelmetes maszkok tömege, csontvázak, arctalan katonák. A nagyszabású kompozíciót a geometriai szerkezet hálószerű rácszata óvja meg a széthullástól. Talán ez a leghatásosabb, legdirektebb tiltakozás a háború ellen. (George Grosz, aki csatlakozott a berlini dadaistákhoz, a húszas években a német expresszionizmus egyik fő képviselője lett.) Egy kiállítási darab – mennyezetről lelógó, disznó-álarcos, katonatiszti ruhába öltöztetett próbabábú – miatt perbe fogták őket a né-

met hadsereg megsértésének vádjával. Végül senkit sem ítélték börtönbüntetésre, de a csoport felbomlott.

Raoul Hausmann élettársa, Hannah Höch (1889–1979) montázsain gyakran szerepelnek a barátaik által készített képek és híres műalkotások részletei is (*Torta késsel vágva*, 1919 k.). Fotómontázsain érzékelteti a háború utáni Berlin zűrzavaros politikai légkörét (*Németország utolsó weimari sörhasú kulturális korszakának átmetése a konyhakéssel*, 1919–20; *Pénzarisztokrácia*, 1923; *Dada-Ernst*, 1920–21), műveinek tárgya leginkább a modern nő, az Új Nő ábrázolása. Egzotikus és szolgai helyzetben lévő nők képeit vágja ki magazinokból, ezeket újrarendezi, hogy a női identitás problémáira, a nők elleni fizikai és pszichológiai erőszakra hívja fel a figyelmet. (Ezzel olyan posztmodern festők elődje lett, mint Barbara Krueger és Cindy Sherman.)

A hannoveri festő, Kurt Schwitters (1887–1948) 1918 végén Berlinben ismerkedett meg a dadaistákkal. 1919-ben *Merz* címen kiállítást rendezett Berlinben a *Sturm* galériájában kollázsaiából, assemblage-aiból, melyeket különféle maradványanyagokból (rongyok, villamosjegyek, fadarabok, konzervtetők, vasdarabkák, szögek, papírok, bélyegek, bőr, kő, zsinórok, tyúktoll stb.) állított össze, szakítva az olajfestéssel. A *Merz* elnevezés az egyik felirat – *Commerzbank* – csonkolásából ered. Hasonló szellemben készített szobrokat, festményeket és írt hangversek is. „A *Merz* a kapcsolatok teremtését jelenti, lehetőleg a világ összes dolga között. [...] A *Merz* a művészi alkotás okán a szabadságot jelenti minden kötelék alól. A szabadság nem a kontroll hiánya, ellenkezőleg: a szigorú fegyelem gyümölcse” – írta egyik elméleti manifestumában. Az egymástól idegen anyagokat absztrakt formába olvasztja, a talált tárgyakat átfesti a kompozícióiban betöltött szerepük szerint (*Merzfestmény 29.*, *A. Kép lendkerékkel*, 1920, assemblage, Hannover, Sprengel Museum; *Merz-konstrukció*, 1921, Museum of Philadelphia; *Merz 32. A cseresznyék*, 1921; *Merz 39. Orosz alak*, 1920). 1919–20-ban készített munkái, konstrukciói a dadaizmus fontos alkotásai. Egy évtizeden át alkotott ebben a szellemben, 1923-ban indított *Merz* című folyóirata 1932-ig jelent meg. „A *Merz* én vagyok” – írta 1927-ben. Ő és Christof Spengemann a „hannoveri dadaisták” (később ezek a munkák nagy hatást gyakoroltak az *arte povera*-ra és a posztmodern assamblage-ra).

New Yorkba emigráns európai művészek vitték el a dadát. Marcel Duchamp, Francis Picabia és Man Ray tette a legtöbbet a New York-i dadaizmus létrejöttéért. 1917-ben fordulópontot jelentett, amikor Duchamp bemutatta *Forrás* című művét, egy szignált WC-kagylót, ezt az első readymade, „talált” tárgyat, radikális újraértelmezését annak, hogy mi tekinthető műalkotásnak (Man Ray: *Ruhafogas*, fénykép szoborkollázs; Francis Picabia: *Parade amoureuse*).

1919 végén a román származású költő, a zürichi dada egyik alapítója, Tristan Tzara (1896–1963) és a dada alapítói közül többen is, például Arp, Ernst, Duchamp, Picabia, Man Ray Párizsba költöztek, és ott vitték tovább a dadaizmust, melyhez francia írók, költők, építészek és képzőművészek csatlakoztak (Louis Aragon, Philippe Soupault, Suzanne Duchamp, Jean Crotti, Serge Charchoune és André Breton, a szürrealizmus alapítója). A dadaista „anti-

művészek” Párizsban hamar népszerűek lettek, belső ellentétek azonban a dada széthullásához vezettek. Közülük többen is a szürrealizmus felé fordultak. „Leginkább a különbség köt össze” – hangsúlyozta eleinte André Breton (1896–1966), aki 1920-ban fedezte fel az automatikus írást. A dadaizmus akkor jut nemzetközi sikereinek csúcsára Párizsban, Berlinben, Hannoverben, Kölnben és New Yorkban, amikor felbomlása is megkezdődik.

1922-ben a weimari konstruktivista kongresszuson Tzara kihirdeti és megmagyarázza a dadaizmus végét. A dada megöli a dadát – ez a logika jellemző a dadaizmusra. 1923-ban André Breton a *Littérature*-ban megjelent írásában felszólítja őket: „Hagyjátok ott a dadát. Hagyjátok ott jegyeseiteket, hagyjátok ott szeretőiteket. Hagyjátok ott reményeiteket és fájdalmaitokat...” A felszólítás hatott, a dada képviselőinek többsége a szürrealizmushoz csatlakozott, de továbbra is folytattak olyan tevékenységet, amely csakis dadának nevezhető. 1924-ben René Clair rendezte az *Entr'acte* (Közjáték) című anarchista filmet, melynek forgatókönyvét Picabia írta, zenéjét Erik Satie szerezte és adta elő, főszereplői pedig a dadaista Man Ray, Duchamp, Satie és Picabia. A *Relache* (Zárva) című balett látványos díszleteit is Picabia tervezte, Man Ray is táncolt benne.

A dadaizmus mint szellemi magatartás a következő évtizedekben is újra meg újra feléledt.

A dadaista mozgalom művészei közül kiemelkedik Hans Arp, Max Ernst és Marcel Duchamp, igaz, rajtuk kívül még sok művészről kellene részletesen szólni (ha nem korlátozna bennünket a terjedelem), így Hannah Höch fotómontázsairól, kollázsairól, Raoul Hausmann (1886–1971) kollázsairól, assemblage-airól (*Mechanikus fej*, *Korunk szelleme*, 1919, Párizs, Musée national d'Art Moderne), George Grosz dadaista toll- és tusrajzairól, kollázsairól, vízfestékeiről (*A tettes ismeretlen*, 1919), Johannes Baader (1875–1955) fotómontázsairól.

Hans Arp (1886–1966) német szobrász, festő, író, költő Strasbourghban nevelkedett, így németül, franciául s még a helyi elzászi dialektusban is jól beszélt. Már nyolcéves korától rajzolt, szenvedélyesen vonzódott a művészetekhez. 1904-ben iratkozott be a strasbourgi képzőművészeti iskolába, majd a weimari Művésziskolában tanult. 21 évesen költözött Párizsba, és nevét franciául Jean Arpra változtatta. Családjával Svájcba költözött, de gyakran utazott Párizsba és Münchenbe, többször vett részt a *Der Blaue Reiter* csoport kiállításain, barátságot kötött Kandinszkijjal.

1915-ben Zürichben kiállította kollázsait, itt ismerkedett meg a svájci Sophie Täuber (1889–1943) textiltervezővel, festővel (1922-ben házasodtak össze), akinek eredetisége nagy hatással volt Arpra. Több műalkotást együtt hoztak létre, ezeket „duokollázsoknak” nevezték (Jean Arp – Sophie Täuber-Arp: *Kollázs*, 1918, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museum). „Sophie Täuber volt az, aki maku látlan munkáival és tiszta lényével megmutatta nekem a helyes utat” – nyilatkozta később.

1915-ben csatlakozott a dadaista csoporthoz, közreműködött a *Cabaret Voltaire*-ben a dadaista előadásokon, verseket írt, reliefeket csinált. Konvencionális-

ellenessége kötötte hozzájuk ezt a rendkívül felkészült, akadémikus szakmaisággal is rendelkező művészt. Elege lett saját expresszionista képeiből, és 1915-től kollázsokat készített különféle anyagokból és papírkivágásokból (*Absztrakt kompozíció*, 1915; *Geometrikus kollázs*, 1916). 1916-ban készítette festett fából a *Dada domborművet* (Bázel, Kunstmuseum), mely az általa *Földi formáknak* nevezett sorozat része. Ezek az első szobrászi kísérletei. Addigi szigorú mértani formákra épülő munkái után ez új vizuális korszak kezdetét jelenti. Ezeken a konstrukciókon nincs szögletes elem, minden faelem kontúrja kanyarog, hullámszik. Attól, hogy ezek a művek nincsenek keretezve, elmosódik a határ a műalkotás és a néző tere között. Organikus struktúrák, de formanyelvük absztrakt.

1916-ban felfedezi a „véletlen törvényét”, a tudattalan szerepét a műalkotás létrejöttében (*A véletlen törvénye szerint elrendezett négyyszögek*, 1916; *Elemek mértéke*, 1917). Ezeken a kollázskollekciókon persze nem annyira véletlenszerű a papírdarabkák elrendezése, mint amennyire szeretné elhíttetni: a véletlen a tervezés alapja marad, de a végleges kompozíciók nagyon is rendezettek. (Arp addig tologatta a négyzetekre darabolt, színes papírdarabkákat a kartonlapon, amíg létre nem jött a megfelelő kompozíció.) Reliefeket hoz létre két vagy több réteg anyagból (fa vagy fém). A kubistáktól eltérően Arp nem hagyja meg a nyersanyagokat eredeti, megmunkálatlan állapotukban, hanem nyersségüket festéssel leplezi, formai tökéletességre törekszik kompozícióiban (*Színes formák*, 1917; *Maszk*, 1918). Szobrai modelljéül megszokott környezetükből kiemelve elemi formákat választ: tojást, köldököt, vesszőt, mellvértet, levelet (*Erdő*, 1916). Minden művében fellelhető egy etikus felhang.

A háború után feleségével együtt megismerkedik a Hollandiában működő *De Stijl* csoport művészeivel, és felfedezik kísérletezéseik szellemi hasonlóságát.

1919-ben Berlinben találkozik az ottani dadaista csoport tagjaival, részt vesz kiállításukon, és kinyomtatja a *Der Vogel Selbdrift* című, verseket és fametszeteket tartalmazó kötetet.

1920-ban Párizsba költözik, és csatlakozik a szürrealistákhoz, miközben megőrzi dadaizmusát. 1925-ben részt vesz az első szürrealista kiállításon a párizsi Galerie Pierre-ben.

Arp 1926-ban végképp Párizsban telepszik le, 1927-ben Párizs elővárosa, Meudon mellett vásárolnak telket, házukat Sophie Täuber tervezi. Arp 1930-tól szobrokat készít, melyek főként nőitest- és földasszociációkat keltenek. Feleségével tagja lesz a *Cercle et Carré* csoportnak, mely a szürrealizmussal szembehelyezkedő konstruktivizmust hirdeti. Arp és Täuber az addigi lapos geometriai formákat kezdte háromdimenziós reliefekké átformálni. 1939-ben rendezték meg első közös kiállításukat.

A német festő, grafikus, szobrász, költő Max Ernst (1891–1976) bigott katolikus, rendkívül szigorú apja vasárnapi festő és tanár a süketnémák intézetében. Max Ernst 15 éves volt, amikor egyszerre halt meg kedvenc rózsaszín kakaduja, és született meg húga, ettől kezdve összekavarodtak benne a madarakról és az emberekről alkotott fogalmak. Saját bevallása szerint ekkor született meg benne

Loplop, a sok későbbi festményén és rajzán szereplő madárszerű figura (*A menyasszony átöltözése*, 1940). Ernst jogot, filozófiát, pszichológiát, művészettörténetet tanult, képzőművészeti képzésben nem részesült, de itt ismerkedett meg August Mackéval, aki gyakran látogatott Münchenbe a *Der Blaue Reiter* köréhez tartozó művészekkel fennálló kapcsolata miatt. Max Ernst ekkor Bosch és Grünewald látomásos festményeinek és szuggesztív szeánszoknak a hatása alatt állt. 1909-ben kezdett festeni. August Macke segítségével kiállíthatta munkáit Berlinben a *Der Sturm* szervezte Őszi Szalonban. 1913-ban Párizsba utazott, ahol Van Gogh és a nabi mozgalom festői alakították szemléletét. Megismerkedett Apollinaire-rel, Modiglianival, Chagall-lal és Hans Arppal.

1914-ben kénytelen volt bevonulni, a tüzérségnél szolgált, a fronton is folyamatosan festett.

1919-ben leszerelték, és Kölnben élt. Felkereste Paul Kleet Münchenben, megismerkedett Giorgio de Chirico műveivel. Zürichből dadaista kiáltványokat, publikációkat szerzett, ez azonnali cselekvésre ösztönözte: megalapította a Rhineland Dadaista Központot, és megrendezte az első kölni dadaista tárlatot. Hans Arppal együtt kollázsokat készít, melyekben felhasznál gépalkatrészeket, geológiai rétegrajzokat, divatlapokat, 19. századi regényillusztrációkat. Elolvassa Freud *Álomfejtését*, hasznosítja kollázsaiban a pszichoanalitikus szemléletet. 1919-ben készíti első festett fa domborművét, a *Hosszú tapasztalat gyümölcsét*, melybe faléceket, drótokat, szögeket applikál. Ironikus mű az alkotói folyamat nehézségeiről. Ugyanakkor készül, mint Kurt Schwitters Merz-festményei, anélkül hogy tudna róluk. Hasonló montázsait szoborfestményeknek nevezi. A fakonstrukciók kerete egységet alkot a kereten belüli, akár figuratívnak, akár absztraktnak felfogható művel. Az a kollázsely, amely szerint ezek a művek is készülnek, meghatározóvá válik a 20. századi képzőművészetben.

Önmagát Dada-Maxnak keresztelte, dadaista álnévként műveit „dada-max-ernst” néven signálta. 1920-ban Max Ernst, Hans Arp és Johannes Theodor Baargeld kiállítást rendezett egy kölni sörözőkertben, melyet a WC-n át lehetett megközelíteni. A kiállított tárgyakat a nézők felháborodásukban szétverték, így folyamatosan pótolniuk kellett a részleteket. A rendőrség megpróbálta obszcenitás vádjával bezáratni a kiállítást, de kénytelen volt annyival beérni, hogy megkérték a kiállítás rendezőit, legalább a plakátok számát csökkentsék. 1919-ben és 1920-ban Arppal és Baargelddel együtt több dadaista folyóiratot adott ki, nem csak a *Der Ventilator*t, mivel azt a megszálló angol hatóságok betiltották. A folyóiratcímeket és saját alkotásait is műszaki rajzokkal vagy képekkel kombinált nyomtatott betűkkel illusztrálta. Felhasznált nyomdai dúcokat, különböző anyagokat és technikákat, frottázst alkalmazott, tuszt és vízfestéket (*Minimax dadamax magabütykölte szerkentyűje*, 1919–20, Velence, Peggy Guggenheim Collection). Még nem ismerték egymást Marcel Duchamp-mal, de kettejük szellemi rokonsága egyértelmű. Ez a művek erős szexuális utalásaiban is megnyilvánul.

1920-ban és 1921-ben fotómontázsokat készített, melyekhez háborús szakönyvek illusztrációinak reprodukcióit használta fel. Ezek nagy része a háborúban alkalmazott gépeket mutatta be, a fegyverkezés, a technika diadaláról



szólt, Max Ernst fotómontázsai ellenük agitáltak – egyszerre brutálisan és kifinomultan. Undorral és dadaista iróniával hasznosította a fotókat, melyeket annyira megváltoztatott, hogy az eredeti szinte felismerhetetlen. A *kínai csalogány* (1920, Grenoble, Musée de Grenoble) alapja például egy elforgatott repülőbomba, melynek fogantyúja a csalogány csőrének látszik. Ember-állat keveréklény lett a bombából, mely a háborús gépezet halálos erejétől megfosztva békés „kínai csalogánnyá” szelídül. Anatómiai, régészeti tárgyú, természettudományi művek és idejétmúlt, olcsó regények illusztrációiból készített kollázsaiból fantasztikus, mehökkentő világot hoz létre, amelynek eredetisége, ereje és érzelmi töltése nagy hatással volt költő és festő barátaira. Megelőzte bennük a szürrealistákat. (Ezek a rendkívüli kollázsok még a hatvanas-hetvenes évek, sőt napjaink képzőművészetére is hatással voltak, vannak.)

1921 és 1924 között Max Ernst a dadaizmus és a szürrealizmus határait összekötő vizionárius kollázsokat készít. Megjelenik a madár figurája mint a művész jelképe. A szó (1921) című képén a fej nélküli asszony mellét és ágyékát takarja egy-egy madár. Az egyik legismertebb festménye a *Celebes* (1921), amelyet sokan legjelentősebb munkái nyitóképeként tekintenek. Egy gépmonstrum, egy kazánszerű elefánt-teuton isten szarvakkal terpeszkedik fenyegetően, egyértelműen a német újraéledő militarizmus jelképeként. Mozdulatlanul áll géplábain, mögötte minden füstölög, amit elpusztított. A festő szorongásait vetíti ki a képbe, félti az embert és a természetet e rettenetes szörnytől. Az *Ödipusz királyt* (1922) annyira fontos művének tekintette, hogy szinte minden kiállításán szerepeltette. Max Ernst apjához való viszonya ambivalens volt, a kép az apai túlzott tekintélytisztelet elleni lázadás és az apától függetlenedő szabadságvágy megjelenítése a freudi szimbólumok felhasználásával. Ijesztők a ház ablakán kinyúló, fallosszerű ujjak, előttük a két rabmadár, a motívumok, megjelenítésmódjuk szorongást, zavart kelt.

1923-ban Saigonba utazik, valószínűleg onnan ered a *Loplop* kifejezés, ahogy ezentúl madarait hívja – khmer nyelven a *loplop* bolondost, habókost jelent (*A madarak nem tudnak eltűnni*, 1923; *Két gyermeket fenyeget egy fülemüle*, 1924).

Egy tengerparti szállodai szoba padlójának erezete akkora hatással volt rá, hogy papírlapot fektetett a deszkára, és ceruzával dörzsölgette. Ezt a módszert kipróbálta a legkülönbébb anyagokon, zsákvászonon, cérnaszálakon, faleveleken – így született meg egy új technikai eljárás a modern művészetben, a *frottage*, mely megfelelt Max Ernst véletlenről és tudattalanról vallott felfogásának, a dadaizmus spontaneitásának. Még újabb technikákat fejlesztett ki: *grottage* (vakarás, kaparás) *dekalkománia* (egyfajta litográfia), *cuppantás* és *csurgatás*. Mindezek mellett ebben az időszakban, a húszas évek elején reliefeket is készített a szobrászat és a festészet határmezsgyéjén (*Az angyal zuhanása*, 1922). 1925-ben jelent meg *A természet története* című kötete dörzsölt rajzaival; valójában egy fantasztikus világot, sosem látott városokat, országokat, mosolygó kísérteteket, örült nimfákat, boszorkánylánykákat, különös karneváli csapatot, fantáziadús lényeket, metamorfózisokat, burjánzó vegetációt létrehozva újratерemti a természetet (*Levelek*, 1925; *Madárijesztők*, 1925; *Világítóbogár*, 1925), minden hamis bálványt, hazug illúziót



nevetségessé és hiteltelenné téve (*Az emberek semmit sem fognak megérteni ebből*, 1923, London, Tate Gallery; *A jószág hete*, kollázssorozat, 1930; *Ingadozó nő*, 1923, Düsseldorf, Kunstsammlung).

1926-ban az egyház kiátkozza *A gyermek Jézus megfenyítése három tanú: André Breton, Paul Éluard és Max Ernst jelenlétében* (1926) című, szinte naturalista hűséggel megfestett szürrealista festményéért, a profanizálás, a szentségtörés, a szakrális téma vélt megszenteltelenítése miatt. Valóban, a festményen Mária elfenekeli a gyermek Jézust, akinek eközben glóriája a földre hull.

1925-től két új motívum jelenik meg a képein: az erdő és a virág, s marad bennük a madár. 1929–30-ban készíti el kollázsregényét, a *Százfejű vagy a fej nélküli asszonyt* 150 kollázssal és szövegekkel. 1930-tól újabb *Loplop*-sorozatot fest igen népes, metaforikus madárvilággal. 1929-ben ismerkedik meg Giacomettivel, életre szóló barátságot kötnek. 1930-ban szerepet vállal a Buñuel és Dalí rendezte, hírhedtté váló filmben, az *Aranykorban*, melyben az ő képi világából sok mindent felhasználnak. 1931-ben rendezik meg első amerikai kiállítását New Yorkban. 1936-ban – André Breton tiltakozása ellenére – egyik főszereplője a New York-i Modern Művészeti Múzeum (MoMa) *Fantasztikus művészet, dada és szürrealizmus* című kiállításának.

1938-ban szakít a szürrealistákkal, Bretonnal.

A második világháború kitörésekor mint német állampolgárt a franciák internálják. 1941-ben sikerül New Yorkba költöznie Peggy Guggenheim műgyűjtő segítségével, akit még az évben feleségül vesz. Kiállításokon mutatkozik be New Yorkban, Chicagóban, New Orleansban. 1949-ben tér vissza Európába, nagy retrospektív kiállítása nem igazán sikeres. Az 1954-es Velencei Biennálén váratlanul nagydíjat kapott. 1959 és 1974 között retrospektív kiállításai voltak Párizsban, New Yorkban, Kölnben. Szerencsére még éppen megéli, hogy 85. születésnapja alkalmából, 1976-ban New Yorkban és Párizsban életmű-kiállításán közel 400 művét mutatják be, s ekkor végre minden elismerést megkap igen gazdag, sokrétegű, a modern művészetet meghatározó életművéért – az idő végre beérte Max Ernst művészetét.

Marcel Duchamp (1887–1968) francia festő, művészeteteoretikus előbb kubista, majd dadaista, végül szürrealista műveket hozott létre. Minden modern képzőművészeti irányzatra hatással volt, beleértve a happeninget, a performance-ot és a body-artot is. Sokak szerint mindent előre kitalált, ami a 20. század második felének művészeit foglalkoztatta.

A normandiai születésű Duchamp családjában sokaknak volt művészeti és zenei tehetségük. Érettségi után karikatúrákat rajzolt. Korai festményeire hatottak a nabik, a fauve-ok, Matisse és Cézanne (*A sakkjátszma*, 1910). 1911-ben és 1912-ben kubista képeket festett (*Szonáta*, 1911; *Sakkjátékosok*, 1910). A negyedik dimenzió foglalkoztatta, melyet szerinte intuícióval érzékelünk.

1912 és 1916 között hét változatban festi meg a kubizmust futurizmussal vegyítő *Lépcsőn lemenő aktot*, amellyel lezárja kubista korszakát. Szerinte a kubisták képein is túlteng a látvány, „a színek és a formák eltorlaszolja a gondolkodás

útját”. A *Lépcsőn lemenő* aktot a többnyire kubistákból álló zsűri nem fogadja el, így nem tudja kiállítani a Függetlenek Szalonjában. 1913-ban New Yorkban állíthatja ki, a kép vitákat vált ki, megváltoztatja Marcel Duchamp életét. 1915-ben New Yorkba utazik, ahol híres avantgárd művészként fogadják, köré tömörülnek mindazok, akik dadaistának tartják magukat.

A dadaizmus szellemében az első világháború alatt hozza létre első *readymade*-jeit. A *readymade* új, autonóm műfaj. Használati tárgy, mely azáltal válik műtárggyá, hogy a művész rátalál, kiválasztja, kiemeli eredeti környezetéből, új közegbe emeli (kiállítás, múzeum, műgyűjtemény). Duchamp szerint bármely banális tárgy műtárggyá válhat, ha a művész ellátja megfelelő attribútumokkal: az alkotási folyamat a kitalálás és a megnevezés (cím, aláírás, dátum, bemutatás). A kontextus a lényeg. Előre gyártott, kész tömegtermékeket használ fel, spárgákat, dugóhúzókat, fogasokat, biztosítótűket, palackmosó keféket – a legtöbb tárgy a tisztálkodással és takarítással kapcsolatos. Eredeti funkcióiktól megfosztva új konstrukciókban hasznosítja őket, egyáltalán nem esztétikai indíttatásból, hanem idealista intellektuális koncepció alapján. Duchamp lázad a jó ízlés és a konvenció, a művészet szakrális jellege, esztétikai megközelítése ellen. Szerinte, akárcsak a szürrealisták szerint, újra kell fogalmazni a műalkotás, a művészet mibenlétét, az alkotó és az alkotás alapproblémáit. A művésznek szabadságában áll bármilyen anyagból, tárgyból új dolgokat létrehozni (*Biciklikerek a konyhaszéken*, New York, Museum of Modern Art, 1913; *Gyógyszertár*, 1914; *Tzanck-csekk*, 1919). Ezzel Duchamp végképp szakít minden konvencióval, és robbanást idéz elő az esztétikában. Miközben megkérdőjeleződnek a műkereskedelem esztétikai értéktételei, kialakul az új mítosz: hiszen a művész rendelkezik azzal a képességgel és hatalommal, hogy ő nevezze meg, döntse el, mi a műalkotás.

Duchamp 1915 nyarától New Yorkban szinte teljesen felhagy a festéssel, furfangos készítményeit állítja ki botrányos sikerek és elutasítások közepette (*Fésű*, 1916; *Titkos zöreje*, 1916; *Csapda*, 1917). 1917-ben készíti el a *Forrást (Kút)*, mely egy porcelánpiszoár, vizelőcsésze, WC-csésze valójában 90%-kal elfordítva, így megváltoztatva a folyás irányát. Ez a tárgy, amely attól, hogy rákerült egy alkotói név és kiállítási tárgyként jelent meg, megváltoztatta a 20. század művészet szemléletét (a hatvanas és hetvenes években a fiatal képzőművészek Duchamp e provokatív tetteire hivatkozva követeltek létjogosultságot saját műveiknek). Duchamp három változtatást hajtott végre az eredeti sorozatgyártott, iparilag előállított tárgyon: aláírta és dátummal látta el, emelvényre helyezte, és benevezte egy művészeti kiállításra. Egy porcelángyártó cég főnökének, Robert Muttnak a nevét írta a „szoborra”, és próbálta megvédeni. Ezekkel az intellektuális fricskákkal Duchamp a múzeumok és műértők előítéletes műszemléletét támadta meg: gondolkodjanak el azon, hogy attól lesz értékes a mű, ha egy elismert művész nevét írják rá, ha múzeumi közegbe kerül...

Ugyanebben az évben megbízzák egy nagyszabású kiállítás megszervezésével a New York-i Függetlenek Szalonjában. Mivel a *Forrást* kitiltják a kiállításról, lemond a szervezésről (azóta a műnek számos parafrázisa született, Sherry Levin például aranyba öntötte). Duchamp sok mindenben megelőzi korát, olyan

abszurd alkotások, amilyeneket ő már New Yorkban létrehoz, a képzőművészetben, az irodalomban, a színházban csak jóval később jelennek meg (*Miért ne tűsz-szentsünk Rose Sélavy?*; *Találkozó 1916. február 6-án vasárnap*). Későbbi esztétikákban gyakran fogalmazódik meg, hogy az abszurd civilizációnak, mint amilyen a 20. századé, abszurd művészet felel meg.

1919-ben visszamegy Párizsba, összebarátkozik az ottani dadaistákkal. Ekkor készül a *L.H.O.O.Q* (1919), e tiszteletlen mű, melyben a *Mona Lisa* reprodukciójára bajuszt és kecskeszakállt rajzol, utalva Leonardo feltételezett homoszexualitására. Hasonló dadaista aktusként Kurt Schwitters Raffaello *Sixtusi Madonnájára* ragaszt ironikus idézeteket (1921), George Grosz egy Henri Rousseau-ról készült fényképre montírozza Raoul Hausmann fejét (1920), Johannes Theodor Baargeld Kölnben egy klasszikus női akt márványszobrának fényképére helyezi saját fejét (1920), Man Ray fényképet készít Marcel Duchamp-ról, mint Rose Sélavyról, azaz női ruhában, kalapban (*Marcel Duchamp mint Rose Sélavy*, 1920–21, Philadelphia, Museum of Art). Ez a képi és verbális humor is jellegzetessége a dadaizmusnak. Duchamp számos munkájában találkozunk hasonlóval (*Aggregények vetkőztetik a Mátkát*, 1915–1923; *Zománcozott Apollinaire*, 1916–1917; *Csokoládédaráló*, 1914). Műveihez gondosan kimunkált kommentárokat fűz.

A húszas évektől hol Párizsban, hol New Yorkban tevékenykedik, olyan műveket hozva létre, melyeket az ötvenes évektől különböző irányzatok (body-art, op-art, happening, performance, installáció) szellemi, technikai, képzőművészeti elődjüknek tekintenek.

1945 után híressé és ismertté válik, nélküle nem jelenhet meg elemzés a modern művészetről. 1966-ban rendezik meg Londonban a Tate Galleryben első nagy európai retrospektív kiállítását.

1951-ben Robert Motherwell amerikai festő és író könyvet jelentet meg a dadaizmusról (*A dada festők és költők* című antológia), amelynek következtében a dadaizmus szabadelvűsége, abszurd ironiája, tiszteletlensége, kísérletezései, ötletei, az értékek megkérdőjelezése mintául szolgált a fiatal művészgenerációknak (neodadaizmus, nouveau réalisme, performance-művészet). „Nem volt ez elfogadott értelemben vett művészeti mozgalom, vihar volt, amely úgy tört rá a művészet világára, ahogy a háború a nemzetekre” – írja Hans Richter német festő és filmkészítő 1964-ben a dadáról szóló összefoglalójában.

## JAVASOLT IRODALOM

*A modern festészet lexikona.* Corvina Kiadó, Budapest, 1974

Auboyer, Jeannine: *A századvég és a századelő.* Ford. Sarudi Gábor. (*A művészet története.*)

Corvina Kiadó, 1988

Popper, Frank at al.: *A XX. század művészete.* Ford. Sziberth Bertalan. (*A művészet története.*) Corvina Kiadó, Budapest, 1993

Aragon, Louis: *A kollázs.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1965

- Beke László (szerk.): *Dadaizmus. Antológia*. Balassi Kiadó, Budapest, 1998  
Chalupecky, Jindrich: *A művész sorsa, Duchamp-meditációk*. Ford. Beke Márton. Balassi Kiadó, Budapest, 2000  
*Dada, la révolte de l'art*. Gallimar – Centre Pompidou, Paris, 2005  
Elger, Dietmar: *Dadaizmus*. Ford. Borus Judit. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2006  
Foster, C. Stephen: *The World According to Dada*. New York, 1988  
Lengyel András – Tolvaly Ernő (szerk.): *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény*. A&E '93 Kiadó, Budapest, 1995  
Mezei Ottó: *Max Ernst*. Corvina Kiadó, Budapest, 1977  
Princi, Eliana: *Az expresszionizmustól a szürrealizmusig*. Ford. Balázs István. (*A művészet története.*) Corvina Kiadó, Budapest, 2009  
Read, Herbert: *Arp*. Corvina Kiadó, Budapest, 1974  
Richter, Hans: *Dada: Art and Anti-Art*. Thames & Hudson, London, 1965  
Román József: *Max Ernst*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1978

## KÉPEK

ArtCyclopedia  
Dada art  
Man Ray  
Max Ernst Museum Brühl  
Olga's Gallery  
Ricci Art – Art shop  
TerminArtors  
The International Dada Archive  
[www.marcelduchamp.net](http://www.marcelduchamp.net)  
[www.manraytrust.com](http://www.manraytrust.com)  
[www.manray-photo.com](http://www.manray-photo.com)  
[www.abcgallery.com/E/ernst](http://www.abcgallery.com/E/ernst)

## 10. FEJEZET

### A szürrealizmus

A szürrealizmus az első világháború utáni korszakhoz kötődik, melyet egyes történészek Európa hanyatlásaként írnak le, mások szerint abban az időszakban Európa „eszét vesztette” (Norman Davies). Kétségtelen tény, hogy a szörnyű első (1914–18) és a még szörnyűbb második világháború (1939–45) között Európa két legnépesebb országában, Németországban és a Szovjetunióban gyilkos politikai rendszerek jutottak hatalomra, a fasizmus és a bolsevizmus, melyben tízmilliók pusztultak el. Európa a két háború közötti abszurd létének köszönhetően elvesztette vezető szerepét, melyet évszázadokon át fölényesen őrzött.

A képzőművészetben a hagyományos stílusok felbomlása tovább folytatódott.

A francia *surréalisme* jelentése „realizmus felettség”, valóság feletti, realitáson túli. Ahogy az alapító André Breton fogalmazza: „Hiszek benne, hogy eljön az idő, mikor az álom és a valóság, ez a két, látszatra oly nagyon ellentétes állapot összeolvad valamilyen tökéletes valóságfelettségben...”

A szürrealizmus a nagy művészeti mozgalmak egyike az első és a második világháború között. Menekülés az első világháborút követő politikai, gazdasági káoszból, lázadás a hagyományos hatalmi struktúrák, a civilizáció embertelensége, kegyetlenségei ellen. A dada mindent tagadásával szemben a szürrealizmus a filozófiára és a pszichológiára (pszichoanalízisre) támaszkodó tudományos állításokat tesz, megoldásokat keres a társadalmi, szociális, politikai, esztétikai problémákra, miközben a szabadság megmarad központi kategóriájuknak. A tudattalant felszabadítani, összebékíteni a tudatossal, az emberek gondolkodását átformálni, a háborúkhöz és uralomvágyhoz vezető racionális és logikai béklyók helyett a vágyakat, a nemiséget, az álmokat, a fantáziát hagyni szabadon működni, ledönteni az ember külső és belső világa közötti falakat, megszüntetni a férfiak és a nők, az ember és az állat, a képzelet és a valóság közötti határokat – a szürrealisták nagy ívű célkitűzései megváltoztatták a költészetet, a képi nyelvet, a közgondolkodást.

Abban az értelemben, ahogy az expresszionizmus vagy a kubizmus, nem tekinthető stílusirányszatnak. Vannak szürrealista művészek, akik fotografikusan naturalisztikus, figurális elemekből komponáltak (Salvador Dalí, Giorgio de Chirico), vannak, akik mitikus formákból, jelképekből, a nonfigurativitás határán (Joan Miró, Yves Tanguy, Paul Klee). A szürrealisták szerint a szépség mint esztétikai kategória már nem létezik, ellenben a műalkotás rangjára emelkedik a játék, a nonszensz, az abszurd, az ironia (Miró: *Fecskék/Szerelem*, 1933–34; Klee: *Macska és madár*, 1928; Tanguy: *A felesleges fények kikapcsolása*, 1927). Magát a fogalmat az avantgárd költő, Apollinaire már 1906-ban használta.

A szürrealizmus *manifestuma* röpiratot fő teoretikusuk, André Breton (1896–1966) fogalmazta meg 1924-ben: „A szürrealizmus a gondolkodás diktátuma az értelem ellenőrzése nélkül, és túl minden esztétikai vagy optikai kérdésen. Azaz: az álmok, sejtelmek, látomások világát fölébe helyezi a valóságnak, hisz az álom mindenhatóságában, a freudi lélekelemzésnek abban a tételében, hogy az álmok igazabb világunkat, őszintébb énünket jelentik.” (Az első kiáltvány teljes szövege magyarul Mario de Micheli *Az avantgárdizmus* című könyvében olvasható.) Breton a szürrealizmust „tisztán pszichikai antropomorfizmusként” határozza meg. Kétségtelenül ez a mozgalom legértékesebb felfedezéseinek egyike. Az automatizmus technikája a kifejezés hatékony eszközévé válik. A tudattalan, a tudatalatti mélységekben rejtőz tartalmakat próbálja felszínre hozni – a szürrealisták erősen kapcsolódnak Sigmund Freudhoz, a pszichoanalízishez, az új személyiségképhez.

André Breton eredetileg orvosi egyetemre járt, a pszichiátria iránt érdeklődött, így ismerkedett meg Freud tanításaival. Főleg a tudatalattira és az álmokra vonatkozó elméletek hatottak rá. A háború után csatlakozott a párizsi dadaista mozgalomhoz, a *Littérature* című folyóiratban 1919-ben jelentette meg automatikus írásmódú alkotásait. 1924-ben létrehozta a *La Révolution Surréaliste* folyóiratot, melynek 1929-ig 12 száma jelent meg. A dadaizmus mindent lerombolni akarásával szemben a szürrealista irányzat a társadalmi hagyományokkal szembeni lázadás pozitív módszere.

A húszas évek elején Picasso neoklasszicista műveket készített, és figyelemmel kísérte a szürrealizmus kibontakozását. Max Ernst, a kölni dadaközpont létrehozója, a háború után találkozott Freud álmofejtésével és a pszichoanalízissel. 1921-ben Párizsban 12 kollázsát is bemutatták, ekkor ismerkedett meg a szürrealistákkal. A kollázszt a pszichoanalízissel rokon szellemű műfajnak tartotta. Kollázsainak szelleme is, technikája is eltér Braque és Picasso felragasztott papírajaitól. André Breton Max Ernst kollázsai láttán állította, hogy a képzőművészetben is alkalmazható a költészeti kép, az automatikus írásnak megfelelő technika, a „fényt sugárzó” elemek rendkívüli összetalálkozása. Ernst 1921 és 1924 közötti illuzionisztikus kollázsai a dadaizmus és a szürrealizmus határán állva összekötik a kétféle stílust (*A szó, Santa Conversazione, A világ, A szökevény* stb.). *Ödipusz király* című, borzongató műve szorosan kapcsolódik a freudi Ödipuszkomplexushoz, lázadás az apai tekintély ellen. 1925-ben a Montmartre-on, Párizs népszerű művésznegyedében együtt dolgozott Hans Arppal, André Massonnal,



Joan Miróval. Barátja, Hans Arp, a kölni dadaista társ 1920-ban Párizsba költözött, és csatlakozott a szürrealistákhoz.

1922-ben Max Ernst megfestette a szürrealista költőket és művészeket (*Barátok találkozója*), ezen a képen Ernst Dosztojevszkij térdén ül, az orosz író tekinteték a szürrealisták egyik vezérszellemének – Freud és Lautréamont mellett. (Max Ernstről a dadaizmusról szóló fejezetben írtunk, ahol jeleztük, hogy a húszas évektől művei alapján a szürrealizmushoz sorolható: *Világkagyló*, 1927; *Zoomorfikus pár*, 1933; *Magányos fák és összeházasodott fák*, 1940.)

Az első szürrealista kiállítást 1925-ben rendezték a párizsi Galerie Pierre-ben, melyen részt vett Picasso, Hans Arp, Max Ernst, Man Ray, Joan Miró, Paul Klee, akiknek művein kiemelt szerepet kapott az álom, a szabad képzelet, a rendkívüli, a csodálatos, a mágikus. Csatlakozik hozzájuk Alberto Giacometti, René Magritte, Paul Delvaux, Yves Tanguy, Salvador Dalí. Elődeiknek ismerik el Grünewaldot, Bosch, Bruegelt, William Blake misztikus illusztrációit, a szimbolizmus festőit, Henri Rousseau-t, mindazokat a művészeket, akik a fantasztikust, az álom- és képzeletbelit, az érzékiséget beengedték művészetükbe. Közvetlen elődjüknek tekintették Francis Picabiát és Marcel Duchamp readymade-jeit. A kollázs-, a montázs-, a frottage-, az objet-, az assemblage-technika szerves részévé vált a szürrealizmusnak. Egy 19. századi költőtől, Lautréamont-tól származó idézetet használtak mottóul: „Szép, mint egy varrógép és egy esernyő véletlen találkozása a boncasztalon.”

1926-ban jelenik meg Max Ernst *Természetrájk* című albuma, majd 1929 és 1934 között kollázsregényei (*A 100 fejű nő*, *A Kármelbe bejutni akaró kislány álma*, *Jótekonysági hét, avagy a hét fő elem*). A kapitalizmusellenes Breton, Aragon, Éluard egy tiszta, szociális társadalom építése reményében 1926-ban belép a kommunista pártba, ahonnan 1933-ban kizárják őket. A szürrealizmus politikai kudarcot vall, úgy érzik, a forradalom elárulta őket. (1934-ben Zsdanov a Szovjetunióban meghirdeti a „szocialista realizmus” jelszavát, betiltanak mindenféle avantgárd irányzatot.) 1929-ben lát napvilágot a *Második kiáltvány*. A mozgalom világméretű terjeszkedésének szakaszába lép, 1932-ben New Yorkban, 1933-ban Párizsban rendeznek kiállításokat, szürrealista csoportok alakulnak Nagy-Britanniában, Svájcban, Csehszlovákiában, Japánban. 1933-ban megjelenik Párizsban a *Minotaure* folyóirat első száma, melynek munkatársai a szürrealista írók, költők, festők.

A szürrealista alkotás alapja a költészetben és a képzőművészetben is a kép, természetesen nem a hagyományos értelemben és nem a hasonlóságból kiindulva. A szürrealista kép a különbözősége épül, egymástól távol eső jelenségeket, dolgokat, látványelemeket tesz egymás mellé, kapcsol össze, felrúgva a természeti és társadalmi rend törvényeit, a megszokásokat, a sémákat. Összeegyeztethetetlennek tűnő, optikailag ingerlő dolgok kerülhetnek meglepésszerűen, váratlanul egy térbe. Az eljárás lényege az automatizmus, akár a kollázsé, montázsé, a talált tárgyakból szerkesztett kompozícióké (pl. Giacometti: *Felfüggesztett kancsó*, *Palota reggel négykor*, *Szürrealista asztal*, *A ketrec*, 1930–1934 közötti „jelképes funkciójú” szobrok).

A szürrealista képzőművészet mindig ábrázoló művészet, még a legkevésbé figuratívak (Miró, Tanguy, Arp) is igen távol állnak attól, hogy az absztrakt művészek közé soroljuk őket (André Masson: *Meditáció egy tölgyfalevről*, 1942; *Madár Camargue felett*, 1949).

1938-ban Párizsban nagy sikerű nemzetközi kiállítást rendeznek (Dalí, Ernst, Miró, Tanguy, Magritte, Arp, Giacometti stb.), a szürrealizmus iskolát teremt, a 20. század egyik legnépszerűbb mozgalmává válik. A párizsi, New York-i, koppenhágai, londoni, brüsszeli kiállítások után Angliában, Belgiumban, Dániában, Hollandiában, Svédországban, Csehszlovákiában, Romániában, Egyiptomban, Japánban, Mexikóban jönnek létre szürrealista csoportok, a képek álomszerű szerkesztésmódja utat talál a közönség képzeletéhez. A szürrealizmus képi világa a filmek nyelvét is megváltoztatja.

A második világháború kitörésekor megindul Párizsból a tömeges kivándorlás, Breton, Ernst, Dalí, Roberto Matta, Tanguy és sokan mások Amerikában teremtik meg a művészeti avantgárd központját. Breton már ott jelenti meg *Genèse et perspective artistique du surréalisme* (A szürrealizmus művészi genezise és perspektívája, 1941) című összefoglaló művét.

1945-ben Breton visszatér Párizsba, ekkor már kommunizmus- és sztálinizmusellenesként. Ernst, Miró, Magritte, Arp az ötvenes években válik világhírűvé.

A szürrealista festők egy része plasztikákat is készít, ezek többnyire nem is nevezhetők hagyományos szobornak (Dalí: *A fiókos milói Vénusz*, 1936; Ernst: *A királynővel játszó király*, 1948). A harmincas évek elején Picassót is foglalkoztatja a szobrászat (*Női fej*, 1930; *Nő lombdísszel*, 1934), jellegzetesen szürrealista alkotásokat készít. Jean Arp 1930-tól készített szobrain a szürrealizmus (*Óriás uborka*, 1936; *Bimbókakoszorú*, 1936) és az absztrakció szellemi-formai sajátosságai is megjelennek. A szakirodalomban gyakran teszik fel a kérdést, egyáltalán van-e, volt-e szürrealista szobrászat a szürrealista festők által készített plasztikákon kívül? Vannak, akik Henry Moore (1898–1986) őserőtől duzzadó termékenység-szobrait és Alberto Giacometti (1901–1966) szellemi mondanivalója érdekében elvékonyított alakjait (*A tér*, 1948–49; *Palota reggel négykor*, 1932–33) szürrealista jellegű alkotásoknak tartják. A formák merész átalakításában és a lélek mélységeinek feltárásában mindketten messzebb mentek el, mint az expresszionisták. Ugyanakkor vannak, akik Giacometti szobrait, melyeket ő konstrukcióknak hívott, realistának nevezik.

Herbert Read *A modern szobrászatról* írott alapművében (London, 1964) nem von – mert nem is lehet! – éles határt a dadaista és a szürrealista szobrászat között. Nem is „szobrokat”, hanem „tárgyakat”, *l’objet trouvé*-kat készítettek, melyek cseppet sem tisztelték a formai szabályokat (Miró: *Madár*, 1944–46; Arp: *Csillag*, 1939; Ernst: *Tébolylult hold*, 1944; Schwitters: *Csúnya lány*, 1943–45; Giacometti: *Fekvő nő*, 1929; Dalí: *Egy nő retrospektív mellszobra*). A szürrealizmus az *objet trouvé*-ra, a talált tárgyakra alapozva új tárgyi világot teremtett, amely abszurd asszociációkat kelthetett, és a tér alakításban is újat hozott. A mozgalom a legvégtetesebb szellemi szabadságot hirdette: nincsenek meghatározó szabályok, az emberi képzelet és műteremtés nem korlátozható, nem szorítható határok közé.

A Picassóhoz és Miróhoz hasonlóan katalán származású Salvador Dalí (1904–1989) 1927-ben, folyóiratokban fedezi fel a szürrealizmust, mely kinyilatkoztatás-szerűen hat rá. Már 1925-ben önálló kiállítást rendezett Madridban, s még a szürrealistákkal való találkozása előtt írta meg Louis Buñuel számára *Az andalúziai kutya* című film forgatókönyvét, melynek szinopszisát a *La Revolution Surréaliste* 12. száma közölte. A film 1929-ben óriási botrányt kavart Párizsban. Dalí a szürrealizmus igen jelentős alakjává vált. Első kiállítását André Breton, a „szürrealisták pápája” nyitotta meg 1929-ben. Ezen szerepel a *Megvilágított gyönyörök* (olaj és kollázs fatáblán, 1929, New York, Museum of Modern Art), melynek kapcsán hangzik el André Bretontól: „A szürrealizmus [...] az értelem bilincseiből kiszabadult, esztétikai és erkölcsi megfontolásoktól mentes gondolati diktátum.” Dalí az irracionális apostolaként lépett fel, extravagáns, kihívó magatartása is növelte tekintélyét. Ekkor festette olyan híressé vált képeit, mint a *Színlelt éj* (1930), a *Látomásos gyönyörök*, a *Komor játékok*, a *Vágy kielégítése* (1929), *Az emlékezet állandósága* (1931). 1930-ban megszületett híres paranoia-kritikai módszere, melynek alapján lírai hangú könyveket jelentetett meg (*A látható nő*, 1930; *Szerelmem és emlékezet*, 1931; *Az irracionális meghódítása*, 1935). Metódusáról így ír: „Az irracionális megismerés spontán módszere, amely az őrzöngés tüneteinek gondolatársító-értelmező kritikáján alapszik.” Művei a valóság és a képzelet határán egyensúlyoznak, tele apró részletekkel, meghökkentő tárgyakkal, szexuális utalásokkal, rémálmokkal, hatásvadász elemekkel és az illúziókeltés fényképszerű eszközeivel. Használja a hagyományos perspektívát, melynek segítségével abszurd, rejtélyes látvánnyal szembesíti a nézőt (*A nagy önfertőzők*, 1929; *A polgárháború előérzete*, 1936; *Az égő zsiráf*, 1937; *Isabel Styler-Tas portréja*, 1945). A „paranoia-kritikai módszer” valójában csak Dalí leleménye, melyről élete vége felé elismerte: „fogalmam sincs, miben áll... de remekül beválik!”

Zseniális önreklámozó tehetsége révén Salvador Dalí lett a legünnepeltebb szürrealista festő, ehhez hozzájárult felesége, múzsája, sok képének ihletője, Gala is. Dalí távol tartotta magát a politikától, ezért 1934 után megszakadt kapcsolata Bretonnal.

Kapcsolata a harmincas években megromlik a szürrealistákkal, figyelme a miszticizmus felé fordul. 1940-ben a háború elől New Yorkba menekül, ahol a Modern Művészetek Múzeumában nagy kiállítást rendeznek műveiből. Nagy összegekért festi meg gazdag megrendelői portréit.

A harmadik katalán, Joan Miró (1893–1983) nem a Dalí képviselte, fényképszerűen naturalisztikus részletekből felépített abszurd víziók festője, hanem a szürrealizmus másik irányzatának képviselője: mitikus formák és jelképek festője, egy képzeletében megszülető, fantasztikus világ életre keltője (*Holland szobabelső*, II., Velence, Peggy Guggenheim Collection; *A világ születése*, *A vadász*, *A csodamadár feltárja az ismeretlent egy szerelmespárnak*, 1941). Gyönyörű, lebegő, furcsa formák megeremtője, organizmusok, madarak, csillagok, álmok költője, artisztikus festője, szobrásza, keramikusa, grafikus. Jellegzetes katalán humora is színezi különös, szokatlan műveit (*A kutya a holdat ugatja*, 1926; *Asszony a Nap előtt*, 1944).

1919-ben utazott Párizsba, Picasso megvásárolta *Önarcképét* (1919), így kezdődött a barátságuk. Párizsi műterme Masson műtermének közelében volt; amikor megismerkedett a szürrealistákkal, addigi festésmódja megváltozott (*Felszántott föld*, 1923–24), művein egyre inkább érvényesült a képi költészet. Breton Mirót „túlságosan festőszerű festőnek” tartotta, aki bizonyos fokig megrekedt a gyermeki látásmódban (csak 1958-ban ismerte el, hogy Miró a formák nagy poétája). 1925 és 1927 között festett „álomképei” iskolapéldái a szürrealizmusnak (*Nő újsággal*, 1925), holott sosem kötelezte el magát teljesen a szürrealista mozgalom mellett. Nagy hatással volt rá a Párizsban akkor ismertté váló Paul Klee művésze. 1928-ban Hollandiába utazott, ahol egy sorozat *holland enteriőrt* festett, majd bemutatta első kollázsait és kollázsobjektjeit.

1930-ban New Yorkban mutatkozott be – nagy sikerrel. Állandóan új technikákkal kísérletezett, 1934-ben alkotta első dörzspapírra festett képeit. A spanyol polgárháború kitörésekor (1936) készített egy nagy hatású plakátot, *Segítsetek Spanyolországnak!* és egy nagy festményt az 1937-es párizsi világiállítás pavilonja számára (ahova Picasso a *Guernicát*).

A polgárháború hatására szorongásokkal teli képeket fest, a világháború kitörésekor, 1941-ben kezdi el híres *Csillagképek* – vagy másként *Konstellációk* – című sorozatát, amely az emigrációban élő Breton számára azt bizonyítja, hogy még Európában is él a szürrealizmus. 1941-ben rendezik meg New Yorkban retrospektív kiállítását (melyen nem tud részt venni), és megjelentetik róla az első monográfiát. Spanyolországból nyolc év után 1948-ban tér vissza Párizsba: ekkor kezdődik meg a nagy falfestmény-megrendelések és a retrospektív kiállítások korszaka (Harvard Egyetem, Unesco).

A francia Yves Tanguy (1900–1955) 1923-ban, egy párizsi galéria kirakatában látta meg Giorgio de Chirico egy festményét, amely akkora hatással volt rá, hogy elhatározta, festő lesz – holott addig nem volt ilyen irányú érdeklődése. Még a katonaságnál barátkozott össze Jacques Prévert költővel, aki 1924-ben ismertette össze Marcel Duchamp-mal. Közösen bérelt műtermük a kezdő szürrealisták menedéke lett. Így találkozott André Bretonnal, aminek hatására határozott irányt vett festészete. Harminc éven át festett képein távoli látóhatár zárja a síkot, a tér homályos (többek megfogalmazása szerint a tér ábrázolása tejszerű), a szárazföldet különös, sejtelmes élőlények népesítik be, organizmusok és ásványok közötti köztes lények, de lehet, hogy mindezek a tenger mélyén lebegnek, léteznek, amorf alakok. Belső törvényszerűségek által rendezett, szubjektív víziók. Álomképvilág, kozmikussá tágítva (*A felesleges fények kiiktatása*, 1927, New York, Museum of Modern Art; *A párhuzamosok*, 1929, Philadelphia, Museum of Art; *A szaténselyem hangvilla*, 1940, New York, Metropolitan Museum of Art).

1925-ben feleségül vesz egy amerikai szürrealista festőnőt, Key Sage-et. Breton 12 festményt rendel tőle. *A La Révolution Surréaliste* 1926-tól rendszeresen közli munkáit. 1930-ban Afrikába utazik, a sivatag geológiai viszonyai újabb motívumokat kínálnak számára (*Fű és szél között*, 1934). A harmincas években festett képein a látóhatár és az ég egybemosódik, gyakori az előlről érkező, ködös

hátterű megvilágítás, a tekergő, formátlan figurák élesen megvilágítottak (*Lassú nap*, 1937).

A háború kitörésekor feleségével együtt New Yorkba utazik, 1948-ban megkapják az amerikai állampolgárságot. Mindvégig kapcsolatban marad a szürrealistákkal. Festészetére nagyon találó, ahogy 1934-ben André Breton *Mi a szürrealizmus?* című tanulmányában meghatározza a szép fogalmát: „Csak a csoda szép.” Figurálisan ábrázolt lényei, tárgyai megnevezhetetlenek, a csoda kategóriájába tartoznak. Breton „távoli expedícióknak” nevezte Tanguy festményeit.

A belga René Magritte (1898–1967) gyerekkora is tele volt furcsa, szürreális történetekkel, 13 éves, amikor anyja rejtélyes körülmények között öngyilkos lett. 16 évesen egy romantikus temetőben összeismerkedett egy festővel, attól kezdve mágikus tevékenységnek tekintette a festészetet.

1919-ben ismerkedik meg a leendő belga szürrealistákkal és De Chirico képeinek reprodukcióival, melyek meghatározók pályája alakulásában. 1926-ban festette első szürrealista festményét, *Az eltévedt zsokét*, melyen egy miniatűr lovat és lovast ábrázol egy erdőben, ahol a fatörzsek óriási baluszterekre emlékeztetnek. Ez a dísztelen, tárgyilagos stílus válik legtöbb művének jellemzőjévé. E festmény motívumai sok későbbi képén is visszatérnek, ez az eljárás is jellemző lesz Magritte festészetére. 1927-ben rendezi első kiállítását Brüsszelben. 1927–1930 között Párizsban él, ahol megismerkedik Chiricóval, Miróval, Dalíval, Éluarddal és André Bretonnal. „Mi a szürrealizmus? Kakukktojás, amit René Magritte a fészekbe le képes rakni” – kérdezi és válaszolja Breton.

1925 és 1927 között festett látomásos képeit nyugtalanság és komorság jellemzi (*Veszélyben a gyilkos*, 1926; *A Vesta-szűz gyötrelmei*, 1926; *Északi fény*, 1927), ahogy ő fogalmazta: „legfőbb törekvésem, hogy érzelmi megrázkódtatást idézzek elő”. 1927–28 közötti sorozatát öngyilkos anyja ihlette, akinek gyerekként látta a holttestét, amint kiemelték ruhástól a folyóból. Ezen a képsorozaton az arcokat anyagok takarják el. Képein gyakran jelennek meg egyszerű tárgyak szokatlan kontextusban: pipa, kalap, alma, tojástartó, tojás, függöny – mindezek visszatérő motívumok (*Terapeuta*, 1937; *Ablak és tekebábu*, 1925–1930). Gyakori témája az elhagyott ház (*A jelen feltárása*, 1936). 1928 és 1934 között festi azóta híressé vált festményeit, például a *Fenyegető időt* (1928), az *Örökmozgást* (1930), az *Utazót* (1933), a *Tűzléhrát* (1933), *Az ember sorsát* (1934), *A megbecstelenítést* (1934). A valóság illúzióját keltő, féttisserű tárgyak, világos és hideg tónusok, gunyoros fricskák, a női test részletei abszurd módon, antik torzó, szexuális szimbólumok, szigorú kontúrvonalak, metamorfózisok (egymásba átalakuló élők és élettelenek és persze a magritte-i fétistárgyak: madár, kulcs, pohár, pipa, falevél, női mell, oroszlan, kalitka, tojás stb.). Képein a dolgok sosem azok, aminek látszanak, és ő sohasem olyanok festi őket, mint amilyenek a valóságban (*Portré*, 1935, New York, Museum of Modern Art; *A remekmű*, 1955, Los Angeles, Frederick Weisman Company; *A hamistükör*, 1928, New York, Museum of Modern Art). Cáfolja a fizika, főként a nehézkedés törvényeit, bármi képes a lebegésre. Cáfolja a biológia törvényeit, főként az élő és élettelen közötti átmeneti, egymásba átalakulni képes



lényeivel. Művei rejtélyesek, és rejtvényeikre nincs magyarázat, sem megoldás. Játszik a valósággal, a meghatározásokkal, a fogalmakkal, nem ismeri el a „realitás elvét” (*Kulcs az álmokhoz*, 1930). Művészete az irreális és a hétköznapi csodálatos, váratlan találkozásán alapul. Titokzatos gondolatvilága és festésmódja egyetlen más művészre, más stílusra sem hasonlít. Növény-madár, nő-hal, levegőben lebegő keménykalapos férfiak, felhő-madár, női test-arc, lábfejbe átmenő cipő, levél-fa stb., felsorolhatatlan a Magritte-teremtmények sora (*Bosszú*, 1935; *A fény birodalma*, 1952).

1927-ben megy Párizsba, ekkor csatlakozik André Breton szürrealista köréhez, ám Breton fanatikus katolicizmusellenessége miatt kapcsolatuk megromlik. Magritte visszaköltözik Brüsszelbe, élete konvencionális keretek között zajlik (feleség, kutya, polgári lakásbelső, sakkozás), ekkoriban válik képein gyakori motívummá az a keménykalapos úr, akiben időnként Magritte-re magára lehet ráismerni.

1928-tól 1966-ig, haláláig festi *A képek árulása* című sorozatot, melynek egyetlen tárgya egy fölnagyított, felismerhető pipa, alatta kisiskolás-betűkkel a felirat: „Ceci n'est pas une pipe.” (Ez nem pipa.) Az ellentmondás nyilvánvaló, a kép nem esik egybe a tárggyal, csak annak illúzióját kelti.

1925 és 1966 között több, többnyire ironikus hangvételű, olykor Breton-ellenes újság szerkesztője. 1937-ben ő készíti a szürrealista *Minotaure* folyóirat címlapját. A görög mitológia emberhússal táplálkozó szörnye, a Minótaurusz a fasizmus jelképévé válik, Magritte ezzel a címlappal is a bekövetkező veszélyre, borzalmakra akarja felhívni a figyelmet (saját festményei motívumaiból komponálta a címlapot).

1930-ban kiállítja kollázsait. 1936-ban New Yorkban, 1938-ban a London Galleryben rendezik meg bemutatóit.

A második világháború alatt Brüsszelben marad, Breton emiatt végképp szakít vele. „A német megszállás fordulóponthoz vezetett a művészetekben. Nagyon kellemetlen világban élek, s a munkáimat e világ elleni támadásnak tekintem” – nyilatkozza Magritte a háború alatt. 1945-ben rövid ideig tagja a belga kommunista pártnak. A háború után folytatja szürrealista képei sorozatát (*A szép hajó*, 1946; *Filozófia a budoárban*, 1997; *Szerelmi ének*, 1948).

1951-ben fogalmazza meg: „A szürrealizmus nem esztétika. A lázadás állapot, de nem szabad összekevernünk az irracionálissal, a kegyetlenséggel, avagy a botránnyal. [...] A kép olykor súlyosan vádolja szemlélőjét.”

1953-ban kiállít New Yorkban, Londonban, Párizsban, Rómában, 1954-ben Brüsszelben. Hírneve egyre növekszik, a pop-art fiatal művészei őt tekintik mesterüknek. Halála után negyven évvel Brüsszelben megnyitották a Musée Royaux des Beaux-Arts szomszédságában a Magritte-múzeumot több mint két-száz alkotásából.

Ugyancsak belga szürrealista festő Paul Delvaux (1897–1994), aki Magritte-tal ellentétben alapos képzőművészeti képzésben részesült, a brüsszeli Szépművészeti Akadémián tanult. James Ensor és az expresszionizmus hatására festett képeit



1933-ban állította ki Brüsszelben. 1934-ben a *Minotaure* kiállításon revelációszerű volt számára a szürrealisták felfedezése, különösen Chirico képei. 1938-tól részt vesz a szürrealisták kiállításain. Főként André Bretonnal és Paul Éluarddal, a francia költőkkel szoros a kapcsolata. A szürrealista festők többsége a nőt kegyetlen, pusztító, a férfiaknak ártó lényekként jeleníti meg, velük ellentétben Delvaux érzelmesen, finom valórárkkel festi, révetegnek, lírainak, narcisztikusnak, fiatalnak, erotikusnak, szépnek, fenségesnek és magányosnak ábrázolja a szobor-szerű, meztelen vagy lepellet alig burkolt, titokzatos útjukat rovó nőt (A nyár, 1938; Az est, 1940; Fiatal nők klasszikus tájban, 1940; A hívás, 1944; A lépcső, 1946). Különös látomás a környezetük, bonyolult perspektivikus térbe helyezi őket. „A világegyetemet egy és ugyanazon nőnek a birodalmává alakította át, annak a nőalaknak az impériumává, aki uralkodik a szív elővárosain” – írja róla Breton A szürrealizmus és a festészet című munkájában.

Kísérteties élethűséggel festi tárgyait, a környezetet és a nőt, ez azonban csak látszatakadémizmus, abszurd a tér, furcsák a tájak, különösek, homályosak a fények és a hosszú, eltolódott árnyékok, kietlenek az utcák, hidegek a terek, a világítás még hidegebb, mint Chirico képein (Nő tükörrel, 1936; Csipkés körmenet, 1936; Vizi nimfák, 1938). Tárgyainak és nőalakjainak egymás mellettsége gyakran fizikailag is, mentálisan is lehetetlen. Fantasztikus művészet ez, akárcsak Chiricóé vagy még korábról Arnold Böcklin szimbolikus festőé. Irracionális, szürreális álmokképek, erotikus formák, nem létező, csodálatos világ víziója: ilyen világot csak a saját belső útjait járó művész teremthet. A néző szinte voyeur szerepben lesheti meg a révülden, olykor szinte hipnózisban mozgó, alvajáró, fantáziakép-nőalakokat. Pontosan nem is tudni, hogyan keveredik a valóság és az álmok, a tündérmesék bizonytalan világa. Varázslat és rejtelem, miközben az apró részletek is aprólékosan, realisztikusan, gyakran fotografikus ábrázolással vannak felvéve a felületre (A kezek, 1941). 1946 után vonatok, villamosok, régi autók jelennek meg képein, szervesen kapcsolódva a városi környezethez.

1944-ben a brüsszeli Szépművészeti Palotában rendezett retrospektív kiállítása, majd az 1948-as párizsi kiállítása után híressé, elfogadottá válik otthon is, nemzetközileg is.

Azt a mágikus realizmust, metafizikus festészetet, mely pontosabban jelöli Delvaux stílusát, mint a szürrealizmus, Giorgio de Chirico (1888–1978) teremtette meg még a tízes években (*Guillaume Apollinaire arcképe*, 1914). De Chirico 18 éves korában hagyta el Görögországot, ahol arisztokrata származású, szigorú jezsuita, szicíliai családban született. Az Athénban töltött évek mély nyomokat hagytak benne. Művészeti tanulmányokat Münchenben folytatott, ahol leginkább Nietzsche filozófiája hatott rá. 1911 és 1915 között Párizsban élt. Eljárt a szürrealisták összefüveteleire, kapcsolatba került Picassóval, összebarátkozott Apollinaire-rel, Derainnel, Max Jacobbal. Chirico 1917-ben, Ferrarában ugyanabban a katonai kórházban feküdt, mint az akkor még futurista festő, Carlo Carrà; együtt találták ki a metafizikus festészetet (1919-ben Carlo Carrà megjelentette *Pittura Metafisica* című könyvét). Rövid időre Giorgio Morandi (1890–1964) is

csatlakozott hozzájuk, akinek kisméretű csendéletein és egyszerű tájképein nyomot hagyott a velük való kapcsolat.

Chirico megfestette *Olasz terek* című sorozatát: néptelen, árka-dos, magányos tereit megnyújtotta árnyékokkal. Ezekben az években festi azokat a misztikus, mély nyugalmat, csendet árasztó képeket, amelyek hatással vannak Magritte-ra és Carlo Carràra, s amelyek miatt a szürrealisták maguk közül valónak tekintik (*A költő nyugtalansága*, 1913; *Metafizikai táj fehér toronnyal*, 1914; *Egy távozás rejtélye*, 1916; *A nyugtalanító múzsák*, 1917). Témái álomszerűek, a hatalmas perspektívában ábrázolt városokban legfeljebb gipszszobrok (*Egy nap rejtélye*, 1914, New York, Museum of Modern Art), furcsa bá-buk (*Zavarba ejtő múzsák*, 1916) és stilizált lovak láthatók (*Látnok*, 1915; *Hektor és Andromakhé*, 1917), melyek zavarba ejtők, talányosak, elidegenítők, próbára teszik a nézőt. Metaviláguk jelképekkel terhelt, a tárgyakat kiragadja összefüggéseikből, a kompozíciók sejtelmesek, abszurdak (*Egy nap talánya*, 1910; *Egy óra talánya*, 1911). A metafizikus gondolkodásmód és megismerési módszer szerint a dolgok, jelenségek egymástól függetlenek, változatlank, adottak – ez Chirico és Carrà festésmódjának egyaránt megfelelt.

1921-ben, a berlini Modern Művészetek Múzeumában és 1922-ben, Firenzében együtt állít ki Carlo Carrával és Giorgio Morandival, akinek az 1920-as évek elejéig készült festményei még némi hasonlóságot mutatnak Chirico képeivel, a rájuk jellemző, arctalan fejek még nála is megtalálhatók (Morandi: *Manökenfej kerek asztalon*, 1918; *Metafizikai csendélet négyzettel*, 1909).

A húszas évek elején váratlanul szakít addigi melankolikus festészetével, ahogy Carlo Carrà is elfordul az avantgárdtól, és neoklasszicista műveket fest. Breton és a többiek elítélik Chirico „árulását”. Az 1930-as években megtagadja művészetét és barátait is. A művészettörténet a tízes években festett képeit tartja számon, és különös világuk, hangulatuk miatt tartja a szürrealisták előfutárának.

1946-ban Rómában kiadta önéletrajzának első kötetét, 1960-ban a másodikat. De Chirico számos önarcképet festett (kb. százat), melyek pontosan dokumentálják festészetének korszakait. Különböző pózokban, szerepekben festi meg önmagát: reneszánsz mesterembernek, neogótikus szobornak, barokk színésznek, filozófusnak, polgári értelmiséginek (*Önarckép*, 1920; *Ruhátlan önarckép*, 1925; *Önarckép torreadoröltözékben*, 1930; *Meztelen önarckép*, 1942–43).

A szürrealisták tartózkodóan viszonyultak a 20. század egyik legjelentősebb, egyéni hangú festőjéhez, Chagallhoz, akit a boldogság festőjének is nevezhet-nénk. A szürrealisták elutasították ennek az állapotnak a kifejezését a művészetben. A művészettörténeti könyvek egy része leginkább a szürrealizmushoz, mások inkább az *École de Paris*-hoz (Párizsi Iskola) sorolják Chagallt álomi, lírai, öntörvényű képei miatt. Az utóbbi sem nem stílus, sem nem mo-zgalom, s nem is pontosan körülhatárolható csoport, inkább a tízes évektől Párizsban dolgozó külföldi művészeket jelöli, akik a posztimpresszionizmustól a szürrealiz-musig számos avantgárd irányzathoz kapcsolódtak, de egyik irányzat mellett sem kötelezték el magukat, és nem szakítottak teljesen a természetelvű piktúrá-val. Gyűjtőfogalom, amelybe beletartozik többek között az olasz legendás életű

Amadeo Modigliani (1884–1920), a bolgár származású Jules Pascin (1885–1930), az orosz–zsidó Chaim Soutine (1894–1943), a magyar Farkas István (1887–1944) és az orosz–zsidó–francia Chagall is.

Marc Chagall (Moise Sagalov, 1887–1985) szegény, vallásos zsidó családban született Vityebszkben (Belorusszia), 13 évesen kezdett rajzolni. Szentpéterváron tanult festeni, végül a nemzetközi híró Léon Bakstnál, aki az Orosz Balett számára készített tervek. Chagall őt követte Párizsba egy orosz lapszerkesztő támogatásával. 1910 és 1914 között a La Ruche-on bérelt műtermet, amely nemzetközi találkahely volt, számos országból érkezett fiatal avantgárd festő életműve alapozódott meg ott (Modigliani, Brancusi, Soutine, Réth Alfréd, Csáky József stb.), itt barátkozott össze Apollinaire-rel, Delaunay-vel, Leger-vel. Az ő támogatásával nyílt 1912-ben kiállítása a Függetlenek Szalonjában, majd az Őszi Szalonban. 1914-ben részt vett a *Sturm* berlini kiállításán, Herwarth Walden galériájában, ahol azonnal sikert aratott, olyannyira, hogy Walden önálló kiállítást biztosított neki a Der Sturm Galériában. 1911-től hatott képeire a kubista térarchitektúra. Tulajdonképp nem sorolható be egyik század eleji avantgárd irányzatba sem, ugyanakkor már ezekkel az ifjúkori festményeivel nagy hatást gyakorolt az expresszionizmusra és a szürrealizmusra is (*En és a falu*, 1911; *Önarckép hét ujjal*, 1912–13, Amszterdam, Stedelijk Museum).

André Breton később így ír Chagall korai, a gyerekkori emlékektől átszőtt álomi világáról: „Ettől a pillanattól kezdve [1911] vele, és csakis ővele a metafora diadalmasan bevonult a modern festészetbe.” Képein együtt vannak jelen a valóságos és a képzeletbeli elemek, költői szabadsággal bánik velük. Líraiság, groteskség, gyöngédség, titkok, gyerekkori emlékek, legendák, varázslatos tárgyak – már a tízes években kész a Chagall-univerzum, melynek kellékei: virágok, szamovárak, szárnyas órák, gyertyatartók, rabbik, hegedűk és hegedűsök, szerelmepárok, beszédes tehénzsemek, szekerek, halak, kecskék – természetesen felsorolhatatlan mindaz, ami mindvégig vissza-visszatérő motívuma marad festészetének. Tiltakozik az irodalmi és pszichoanalitikus képértelmezések ellen: „A festmény nem irodalom, csupán az engem kísértő képek festői elrendezése.” Festményei meseszerűek abban az értelemben, ahogy Sólem Aléchem írásai azok. A zsidó valláshoz, a Bibliához is meseszerű a viszonya, elemei összekeverednek, egymásba folynak benne a gyerekkor emlékeivel, eseményeivel. Zseniális festői képességével saját világot teremtett, melyben nincs nehézkes törvény, emberek, állatok, tárgyak repülnek magától értetődő természetességgel (*A szerelmesek*, 1913–14; *A születésnap*, 1915; *A részeg katona*, 1912; *Eső*, 1911). Minden lebeg, a szerelmesek, a madarak, a halak, a tehének, a házak, a virágcsokrok, a testtől elvált fejek, a festő palettájával, a muzikusok a háztetőn, a bibliai jelképek. A dolgok ott vannak, azok, amik, valóságosak, reálisak – rendkívüli biztonsággal, csak el kell fogadni létük jelenvalóságát és természetes irracionálisát. Lehet csodálkozni, csodálni, de ha nem tudjuk elfogadni, hogy természetes, magától értetődő, hogy ott vannak, ahol és ahogy vannak, akkor nem tudunk belépni Chagall varázslatos univerzumába. Erőtéljes színárnyalatokkal, kontrasztos színekkel fest, hol fauve,

hol expresszionista, hol kubista eszközök szövik át a felületeket, hol varázslatosan keverednek egymással. A figuratív elemek Chagall meséje szerint kavarognak e boldog-szomorú, derűs és olykor tragikus mindenségben (*Oroszországnak, számaraknak és másoknak*, 1911; *Állatkereskedő*, 1912). Ez a világ szabályok nélküli és szabad, ahol minden lehetséges, bármi megtörténhet. Mint a mesékben, az emlékezetben, az álomban.

Kitör az első világháború, neki is el kell hagynia Párizst. Katonáskodik, rajzolja katonai élményeit. 1915-ben feleségül veszi a művelt, nagypolgár Bellát, három évtizeden át számos festményének ihletőjét. 1918-ban visszatér Vityebszkbe, ahol művészeti kormánybiztosnak nevezik ki. Létrehoz egy modern művészeti iskolát, melyben a konstruktivista festő, El Liszickij és Malevics is tanít, akikkel hamarosan összeütközésbe kerül szemléleti különbségeik miatt. Malevics átszervezi az iskolát „szuprematista iskolának”, ezért Chagall 1920-ban elhagyja Vityebszket. Moszkvában az Állami Zsidó Színház számára fest nagyméretű vásznak, csodákkal és humorral teli, látomásos, vidám műveket. E korszakának összefoglaló műve a *Bevezetés a Zsidó Színházba* (1920–21). Mindenki jelen van a falon, akit eddig megfestett: anyja, apja, hegedűs nagybátyja és nagyapja, testvérei, önmaga, Vityebszk és Liozno, tehén, szamár, kecske és tyúkok, mutatványosok. Mindez többszörösen összetartva, megszerkesztve, középen egy körben (mint Bosch gömbjei), félkörívekben, háromszögekben. Az egyes síkokat a más-más színezés választja el egymástól. Az alakok mozgása azonos irányú a síkok és ívek, szögek mozgásirányával.

Ekkorra már kiábrándul a forradalomból. Megjelenik róla az első monográfia. Eközben tovább festi boldog képei sorát, csodálatos színekkel. Főleg a szerelem nyűgözi le (*Az esküvő*, 1917; *Szerelmesek a város fölött*, 1918). Elbűvöli az újra felfedezett Vityebszk és a természet, az új, energikus, lüktető élet, Oroszország. Festő, szerelmes, zsidó, orosz, azonos önmagával, azaz szabad. A létezés számára öröm és szabadság. Konfliktusa az orosz avantgárdokkal és a forradalom irányítóival azonban elkerülhetetlen. Egyaránt nyaggatják régi burzsoák és marxista elvtársak: „De hát miért zöld az a tehén? De hát miért repül az a ló az égbolton?”

Chagall csak festeni akar. Megkapja a kiutazási vízumot, 1922-ben örökre elhagyja Oroszországot. Párizsban telepszik le feleségével és lányával (1937-ben kapja meg a francia állampolgárságot). Párizsban otthon érzi magát (*Az Eiffel-torony szerelmesei*, 1928; *Ida az ablakban*, 1924). Felkérésük ellenére sem csatlakozik a szürrealistákhoz, semmilyen teória nem vonzza. Saját mesterségbeli tudását kívánja tökélyre fejleszteni, tökéletes szabadságban festeni. 1924-ben Ambroise Vollard könyvillusztrációra kéri fel, ő Gogol *Holt lelkek* című regényét választja (ettől kezdve rendszeresen és sokat illusztrál, például La Fontaine-mesék, Daphnisz és Cloé stb.). 1927-ben Vollard egy cirkuszi mappát rendel tőle. Chagall már előző korszakaiban is festett cirkuszosokat (*Az akrobata*, 1914). „Ki nem bohóc, még sapka nélkül is – mondta –, mivel az emberek maguk is cirkuszt csinálnak, nem kell odajárniok. És a szín ugyanolyan tragikus dolog, mint a cirkusz.”

1927-ben és 1928-ban festi *Az akrobatát* – több változatban –, *A biciklistát*, *A bohóc esernyővel* és a *Menyasszony dupla arccal* című képeket. 1929-ben megrajzolja Charlie Chaplint.

1930-ban illusztrálja a Bibliát, ezért 1931-ben Palesztinába utazik, részt vesz az új tel-avivi múzeum alapkövetésénél. Egy számára addig ismeretlen zsidó azonosságtudat ébred benne, amely megjelenik a Biblia-illusztrációkban. „Én a Bibliát nem látom, hanem álmodom” – mondta. Biblia-illusztrációi illeszkednek a művészettörténeti hagyományokhoz. *A József felfedi magát testvérei előtt* (1931) kompozíciója, a térdeplő fiú Rembrandt *A tékozló fiú megtérése* című rézkarcára hasonlít. A Biblia-illusztrációkat olyan történelmi időszakban készíti, amikor elpusztítani készülnek mindazt a kulturális értéket, amely a Bibliában felhalmozódott.

Chagall már 1933-ban a nemkívánatos művészek listájára kerül. Válaszul megfesti *Magányosság* című képét. A fehér halotti leplet használva imakendőnek, szép arcú férfi ül gondterhelten, magához szorítva a Tóra-tekerécsét. Magányát oldja, megosztja vele társa, egy állá alá hegedűt szorító, mosolygó tehénke. Hátról, a messzeségben a város – Vitebszk – felett angyal repül kiterjesztett szárnyal. „Mi lesz még? Honnan uszulkan ránk új, ordas eszmék” – kérdezhetné a merengő férfi József Attilával.

1931-ben megjelenik *Életem* című önéletrajza, amelyben elragadóan ír gyerekkoráról, nyolcgyermekes, vallásos családjáról, ifjúságáról, a haszid zsidó ünnepekről és hétköznapiokról, Vitebszkről. 1935-ben Vilniusba utazik, meglátogatja a varsói gettót, ahol szembesül az erősödő antiszemitizmussal (*Fehér keresztrefeszítés*, 1937).

A második világháború, a zsidóüldözések miatt 1941-ben New Yorkba költözik, 1948-ban tér vissza Párizsba. Rendkívül népszerű Európában is, Amerikában is. Hosszú élete során rengeteg festményt, grafikát, kerámiát, dísztárgyat, üvegablakot készített.

Amikor 1910-ben a költő Apollinaire először látogatott el műtermébe, annyira megdöbbenett Chagall mindenki másétól különböző világa, hogy így kiáltott fel: „Ez természetfölötti!” Valószínűleg ez sikerének titka.

A Marc Chagallról elnevezett nizzai Musée National Message Biblique az első olyan nemzeti múzeum Franciaországban, amelyet élő művésznek szenteltek.

Abban az értelemben, ahogy André Breton és a hozzá kötődő csoport tagjai használták a szürrealizmus megnevezést, a két háború közötti magyar festészetben nincs szürrealista festő. A szürrealista kifejezésmód (kollázs, montázs, frottázs, homok és festék együttes alkalmazása, kaparás, csurgatás, festékszóró használata stb.) nálunk is elterjedt, és formai sajátosságok (motívumok egymáson áttűnése, traszparencia, az élőnek élettelen és az élettelennek élővé változása, álombeli repülés, lebegés, formák kibogozhatatlan egymásba fonódása) számos festőnk műveiben fellelhetők. Szürreális elemek Csontváry Kosztka Tivadar (1853–1919) és Gulácsy Lajos (1882–1932) festményein is találhatók. Szürreális látásmód jellemzi az 1932-ben Párizsból hazatelepülő Farkas Istvánt (1887–1944), akiről



Kassák Lajos így írt: „Álmokat fest, amiket nem hunyt szemmel, öntudatlanul álmodik az ember, hanem ébren szerkeszt.”

„Álomlátó” festőnk Ámos Imre (1907–1944), aki 1937-ben személyesen is találkozott Chagall-lal Párizsban. Ámost a nagykállói haszid zsidó gyerekkor ugyanúgy kíséri, ihleti munkásságában, mint Chagallt a vityebszki orosz–zsidó gyerekkor. (1984 óta látogatható Szentendrén az Ámos Imre – Anna Margit Emlékmúzeum, itt láthatók mindkettejük szürrealista és expresszionista művei.)

A magyar művészettörténetben a „konstruktív szürrealizmus” képviselőjének nevezik Vajda Lajost (1908–1941), akinek már párizsi montázsain (1930–1934) megjelenik a szürrealista képszerkesztés. A görög katolikus kisváros, Szentendre és a környékbeli falvak szakrális és népi építészeti motívumait szerkeszti egybe gyerekkori látványemlékeivel s az ikonok képi világával. Utolsó temperái, szénrajzai a hazai absztrakt szürrealizmus legjelentősebb művei (*Ezüst gnóm*, 1940; *Szárnyverdesők*, 1940). Ezek az amorf lények, lidérces víziók képzeletének szülföttei, az élet elpusztítása elleni tiltakozások, akárcsak Max Ernst háború alatti „dzsungelképei”. (Ugyancsak Szentendrén látogatható 1986 óta a Vajda Lajos Emlékmúzeum.)

A háború után alakult Európai Iskola a magyar avantgárd művészet megújulását tűzi ki célul, közülük többekre is jellemző a szürreális hangvétel: Anna Margit, Bálint Endre, Rozsda Endre stb. Az absztrakt szürrealisták képviselője: Lossonczy Tamás, Gyarmathy Tihamér, Jakovits József. Az 1948 utáni politikai fordulat felszámolta csoportosulásuk további működését. Szellemileg velük rokon Ország Lili (1926–1978), aki az ötvenes évek elején szürrealista képeket fest (*Fátyolos nő*, 1955; *Nő a fal előtt*, 1955), miközben a hivatalos ideológia csak a szocialista realizmust tűri meg.



## JAVASOLT IRODALOM

- Bajomi Lázár Endre (szerk.): *A szürrealizmus*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1979
- Breton, André: *Le Surréalisme et la peinture*. Paris, 1928
- Charles, Victoria: *Salvador Dalí, 1904–1989*. Ford. Németh Anikó Annamária. Gabo Kiadó, Budapest, 2006
- Dalí. (Életmű.)* Officina' 96 Kiadó, Budapest, 2006
- Egri Mária: *Ámos Imre*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1980
- Karafiáth Judit – Tóth Szilvia: *Szürrealizmus*. Klett Kiadó, Budapest, 2005
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin: *Szürrealizmus*. Ford. Koppány Márton. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2009
- Meyer, Franz: *Marc Chagall*. Flammarion, Paris, 1995
- Micheli, Mario de: *Az avantgardizmus*. Ford. Szabó György. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1965; Képzőművészeti Alap Kiadó, Budapest, 1979
- Mink, Janis: *Miró*. Ford. Molnár Magda. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2002
- Néret, Gilles: *Dalí*. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2002
- Paquet, Marcel: *Magritte, 1898–1967. A láthatóvá tett gondolat*. Ford. Teravagimov Péter. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2006
- Passeron, René: *A szürrealizmus enciklopédiája*. Ford. Balabán Péter. Corvina Kiadó, Budapest, 1984
- Passuth Krisztina: *De Chirico*. Corvina Kiadó, Budapest, 1973
- Princi, Eliana: *Az expresszionizmustól a szürrealizmusig*. Ford. Balázs István. (*A művészet története.*) Corvina Kiadó, Budapest, 2009
- Popper, Frank at al.: *A XX. század művészete*. Ford. Sziberth Bertalan. (*A művészet története.*) Corvina Kiadó, Budapest, 1993
- S. Nagy Katalin: *Chagall*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1980
- Walter, Ingo F. – Metzger, Rainer: *Marc Chagall, 1887–1985. A megfestett költészet*. Ford. Petrányi Judit. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2002

## KÉPEK

ArtCyclopedia  
Fondation Paul Delvoux  
Gallery of Art – Giorgio de Chirico [hung.art.hu](http://hung.art.hu)  
Official Site of Marc Chagall Museum in Nice  
Olga's Gallery  
Salvador Dalí Art Gallery  
Salvador Dali Museum  
Ten Dreams Galleries  
TerminArtors  
The Magritte Site  
[www.centrepompidou.fr/...surrealistart.../ens-surrealistart-en.htm](http://www.centrepompidou.fr/...surrealistart.../ens-surrealistart-en.htm)  
webmuseum Paris  
[www.musee-chagall.fr](http://www.musee-chagall.fr)



## 11. FEJEZET

### Az absztrakt művészet

Az absztrakt, absztrakció (latin: *abstractio*) jelentése: elvont, gondolkodó, elméleti, elvonatkoztatás, a valóság összefüggéseivel nem törődő, a szokásos formákat megbontó, absztrakt elemek használatával való alkotás. Ilyen elemek a vonalak, a tér, a formák, a színek, a jelek. Az ilyen művek nem ábrázolnak semmit (nonfiguratív).

Az absztrakció a képzőművészet jellemzője a korai archaikus kultúráktól, az égi civilizációtól kezdve. Amikor az alkotó nem egy konkrét alakzatot utánó, másol, képez le, hanem plasztikai térformák, színek stb. segítségével magas fokú általánosítást végez, valamely szempont szerint kiemel, emblémákat, jeleket, szimbólumokat alkalmaz, akkor absztrahál. Az absztrakció a művészi alkotómunkának egyik legfontosabb mozzanata. A művész külső és belső élményei közül kiválasztja, ami az adott mű szempontjából lényeges, a fölösleges részleteket elhagyja, általánosabb érvényű gondolatot önt formába. Az absztrakció ebben az értelemben művelet. Az absztrakt művészet elnevezés nem pontos (minden műalkotás különböző mértékben absztrakció), ezért hol *konkrét művészetnek*, hol *nonfiguratív*, *nem ábrázoló*, *abszolút művészetnek* is nevezik.

Az absztrakt művészet kialakulására a kubizmuson és a futurizmuson túl hatással volt Wilhelm Worringer 1907-ben, Münchenben megjelenő könyve az absztrakcióról és a beleélésről (*Abstraktion und Einfühlung*). A képzőművészek nyelvezetük szerint két nagy csoportra oszthatók: a lírai és a geometrikus absztraktokra. Az absztrakt festészet, vagy ahogy néhány művész javaslatára 1930 táján nevezték: az *absztraktizmus* Európa különböző részein 1910 körül szinte egy időben született meg. Az eszmei elsőbbség mindenképp Kandinszkijé, aki *Az első absztrakt akvarelljével* (1910, Párizs, Musée national d'Art Moderne) lép arra az útra, amelyről Eliana Princi így ír Alberto Sartoris racionalista olasz építésze hivatkozva: „Az absztrakt művészet hosszú menetelése Európában.” A képen alakzatok sokasága látható, nincsenek konkrétumok. Picabia 1907-ben készített absztrakt rajzokat, August Macke és Adolf Hölzel talán még hamarabb

is. Kialakításában részt vett az orosz Kandinszkij, a francia Delaunay, a holland Mondrian, a svájci Paul Klee, a német Franz Marc. Előzményei Seurat pointillizmusa, Cézanne és a kubizmus, de Monet 1916–1921 között festett tavirózsái, „vízi tájai” is. Kandinszkij az absztrakt festészet célját mint a formák életét definiálta: „...egyes formák összetalálkozása, az, ahogyan az egyik forma gátolja a másikat, az, ahogyan egyes formák összesodródznak és szétszakadnak...” Kandinszkij saját élményét az absztrakcióhoz vezető úton így fogalmazza meg: „Azon a napon teljesen világossá vált számomra, hogy a tárgyaknak nincs helyük a képeimen, egyenesen károsak rájuk nézve.” Kandinszkij útkeresése nagyon tudatos, elméletileg következetes.

Világstílus, amely hamar népszerű lett. Hivatkoznak a zenére, a tárgy nélküli művészetre. Már a neoimpresszionisták is megfogalmazták: a festőnek a zeneszerző közelébe kell jutnia a színek és a formák által. Talán a zene megértése elősegítheti az absztrakt festészet, szobrászat megértését is. Az ábrázolás mozzanatát a műből és a művészi munkából kiküszöbölik, nem utalnak természeti motívumokra, nem használnak a hagyományos természetelvű művészetben megszokott formákat. Kandinszkij 1912-ben tanulmányban (*Szellemiség a művészetben*) foglalkozott a zene és a színek kapcsolatával. A zenéhez hasonló esztétikai hatást kívánt elérni František Kupka *Fuga két színben* (1912), *Filozofikus architektúra* (1913) című képeivel. Összefüggést keresett a zenei hangok és a színek között, rendszeresen eljárt Jacques Villon műtermébe, aki zeneértő volt (mint általában az orfikus festők, például Robert és Sonja Delaunay), és együtt keresték zene, matematika és festészet összefüggéseit, a mindhárom területen meglévő pontos arányokat és absztrakciót. Kupka, Picabia, Delaunay posztkubista absztrakt kísérletei Cézanne és Seurat művészi elveinek szintézisét jelentették, s végül eljutottak a teljes absztrakcióig (Delaunay: *Kör alakú formák*, 1913; *Végtelen ritmusok*, 1913).

Az absztrakt festészet létrejöttében szerepe van a 20. század eleji természettudományak is, technikatörténetnek is (teleobjektív, mikroszkóp, víz alatti kamera, oszcilloszkóp, röntgenfelvételek stb.). A makro- és a mikrokozmosz lehetséges látványának határai a képzőművészek számára is kitágították a formák világát. Kiderült, hogy a látható dolgokon túl az eddig láthatatlan dolgok, jelenségek is ösztönzően hathatnak a festészetre, grafikára. Ezt több képzőművész meg is fogalmazta (Paul Klee, Franz Marc, Alfred Kubin). „A művészet ma nem a láthatót adja vissza, inkább láthatóvá tesz” – idézik gyakran Paul Kleet.

Egyes vélemények szerint az absztrakt festészet csak díszítő jellegű. Ha azonban valaki képes fogékonyan elmélyülni Kandinszkij, Miró, Marc vagy Klee absztrakt képeinek gazdag kifejezésrétegeiben, melyek közvetítői, hordozói a színek, színviszonylatok, geometrikus alakzatok, vonalak, az ilyesfajta lekcicsinylő vélemények alaptalannak bizonyulnak. Kétségtelen, képzett látásmódra van szükség a képek befogadásához, ámbar aki érzékeny a színek és vonalak hordozta érzelmekre, hangulatokra, annak nem okoz gondot, hogy hozzáférjen az absztrakt művekhez.

Az a vád, hogy a tárgy nélküli művészet nem fejez ki semmit, nem volt soha igaz tartható, hiszen a vonalakkal, a színekkel, tárgy nélküli jelekkel rendkívül

kifejező módon lehet az érzelmeket ábrázolni. Pszichológiai bizonyítékok is erősítik, hogy minden egyes érzelmi állapotnak bizonyos formaelemek felelnek meg. A formák jellemző sajátosságai érvényesek az absztrakt festészet formavilágára. A vonalak, a formák és a színek rendkívül gazdagok kifejezési lehetőségekben. Természetesen a pszichológia (pl. G. J. von Allesch), a színtan (pl. Johannes Itten), a „vonaltan” (pl. Paul Klee) csak kiinduló alapul szolgálhat az absztrakt festészet megértéséhez. Az absztrakt festészet látásélményt, örömet, megrendülést stb. nyújt, akárcsak a tárgyias művészet, olyan élményt is ki akar fejezni, amely nincs meg a figurális művészetben, olyan lelki folyamatokat közvetlenül megjeleníteni, amelyek a motívumhoz kötött képalkotás számára nem lehetségesek. Más, elvont ideákat, a „ kozmikus rendet” kívánják megjeleníteni. Az absztrakt festészethez és szobrászathoz tartozó művek nagyon különbözők.

Vaszilij Kandinszkijről már írtunk a *Der Blaue Reiter* csoport kapcsán, az *Expresszionizmus* fejezetben. A figurativitásból indul el, akárcsak az orfikus-kubista Delaunay, a kubofuturista Larionov, a futurista Balla, fokozatosan építi le a tárgyat, akárcsak a többiek, és távolodik a természeti valóságra törekvő utalásoktól (*Falusi templom Bajorországban*, 1907; *Téli táj*, 1909). 1910-ben készíti első absztrakt kompozícióját, melyet követ a többi (*Improvizáció*, 1911; *Kép fehér kerettel*, 1913; *Absztrakt kompozíció*, 1914.). A természet által keltett benyomásokon, élményeken alapul *Impresszió* sorozata (1911), mintha tájképek kivonatai lennének, vizuális átfordulások. 1909-től festett *Improvizáció* sorozatában az asszociatív utalásokat egyre inkább felváltják a letisztult színek és formák, különböző stilizált alakzatok. 1910–1913 között festett *Kompozíció* sorozatában már alig-alig jelenik meg a valóság töredékszerű képe, nagy formátumú kísérletek a színek és formák új grammatikájával. E három festménysorozat elnevezése is a zenére utal. „A szín a billentyűzet, a szem a zongorakalapács, a lélek a sokhúrú zongora. A művész a kéz, amely a billentyűk segítségével célszerű rezgésbe hozza az emberi léte” – értelmezi zene és absztrakt festészet kapcsolatát. 1914–1921 között Moszkvában festett absztrakt művein az egyes elemek mindinkább geometrikus formában jelennek meg (*Vörös ovális*, 1920; *Vörös folt*, 1921). 1921 végén Berlinbe költözik, képei középponti témája a kör mint tökéletes forma és egyben a kozmikus erők szimbóluma (*Különféle körök*, 1926). „Egy kerek pont a festményen jelentősebb lehet, mint egy emberi alak”, „egy háromszög hegyesszögének érintkezése nem kisebb hatást keltet, mint Istennek Ádám ujját érintő ujjá Michelangelo *Teremtésén*” – írta 1931-ben a *Cahiers d'Art* című lapban az absztrakt művészetről szóló tanulmányában. A keletkezés, a „világképződés” Kandinszkij egyik fő témája. Képein a színek drámája játszódik, a színek jelentenek mindent, ritmusokat, kompozíciós képződményeket, kifejezést, szimbólumot (*Felfelé*, 1929; *Kompozíció*, 1936).

1933-ban – Hitler hatalomra jutásakor – Párizsba költözött, ahol még nem vált ismertté az absztrakt művészet, Jean Arp, Piet Mondrian, Georges Vantongerloo képei még nem arattak sikert. Kandinszkij visszavonultan élt és dolgozott, festményein biomorfikus alakzatok jelentek meg és váltak uralkodóvá a geometriai jellegűek felett. Életműve a legkülönbözőbb művészek és művészeti irányzatok számára szolgált kiindulópontul.

Amikor 1921-ben Kandinszkij Berlinbe költözött, kidolgozott tananyagokat, metódusokat vitt magával a *Bauhaus*-ba, 1922-ben falfestészetet és kompozícióelméletet tanított, és folytatta kutatásait (1926-ban jelenteti meg új, elméleti összegzését *A pont és a vonal a síkban* címmel).

A Walter Gropius (1883–1969) építész-mérnök által 1919-ben alapított Bauhaus („az építés, növekedés, gondozás háza”) a 20. század első felének legjelentősebb művészeti intézménye. 1923-ban fogalmazza meg Gropius az új programot: „Művészet és technika: új egység.” A művészet és az ipar, a művészet és a technika közötti szakadékot kívánják áthidalni, új módszerrel új formaképzést létrehozni. Vezérszerepük kétségtelen az európai konstruktív irányzatokban. A Bauhaus hatása elsősorban az építészetben, a belsőépítészetben, lakáskultúrában, iparművészetben és a formatervezésben jelentős, azáltal azonban, hogy a Bauhaus-műhelyek vezetői és a művészetpedagógiai elveket kidolgozó művészek között kiemelkedő képzőművészek – Paul Klee (könyvkötőműhely), Lyonel Feininger (nyomdászat), Moholy-Nagy László (fém-műhely), Kandinszkij (falfestészet) – vannak, szellemi hatása a képzőművészetre is meghatározó. A tanárok közül Kandinszkij, Klee, Lyonel Feininger a tízes években a *Der Blaue Reiter* avantgárd mozgalom meghatározó alkotói voltak. A Bauhaus célja egy jobb társadalom létrehozása, ehhez a historizmussal szakító, modern építészeti és iparművészeti szemlélet kialakítása, a képzőművészetben az absztrakt művészek törekvéseinek támogatása. Több olyan magyar művészt, építészt tart számon a művészettörténet, akik a Bauhauzhoz kapcsolódtak (Breuer Marcell építész; Moholy-Nagy László festő, fotográfus, formatervező; Weininger Andor festő, formatervező; Forbáth Alfréd építész; Molnár Farkas építész, festő, grafikus; Fodor Etel fotográfus; Johan Hugó festőművész; Stefán Henrik festőművész. Közülük többen zsidó származásuk vagy antifasizmusuk miatt Amerikába emigráltak és váltak világhírvé.) 1933-ban a náci bezárták a Bauhauzt, „a zsidó-marxista művészeti törekvések egyik legjellegzetesebb fészékét”, ám a Bauhaus-eszme megmaradt, terjedt világszerte. Az 1926–31 között megjelenő *Bauhaus* folyóiratban és a tizennégy kötetes művészet- és formatervezés-elméleti könyvsorozatban (1925 és 1930 között Gropius és Moholy-Nagy szerkesztette) közzétettek hatása visszafordíthatatlanná vált, rendkívül erős hatást gyakoroltak az európai avantgárdra. 1937-ben Moholy-Nagy László Chicagóban elindította az Új-Bauhauzt. 1938–39-ben a New York-i Modern Művészetek Múzeumában rendeztek nagyszabású kiállítást, megismertetve az amerikai absztraktokkal az európai geometrikus absztrakt irányzatokat.

A geometrikus absztrakció egyik legjelentősebb alkotója, a holland Piet Mondrian fejlesztette ki a kubizmusból a *neoplaszticizmust*, az új „plasztikai esztétikai stílust” (ahogy az alapítók nevezik). Mondrian évek óta együtt működött Theo van Doesburggal, Georges Vantongerlooval és Bart van der Leckkel, hogy létrehozzanak egy olyan absztrakt vizuális szótárat, melyben kifejeződik egy jobb társadalom iránti vágyuk, s amely gyakorlati célokra is használható. Ebből a korszakból származó alkotásaikra horizontális és vertikális vonalak, derékszögek, tiszta színekkel megfestett, szögletes mezők jellemzők. Kizárólag vörös, sárga, kék alapszíneket, fehér, fekete, szürke semleges színeket használtak. Az a művészcsoport, amelyhez



Mondrian is tartozott, az első világháború idején, 1917-ben *De Stijl* néven elindított egy folyóiratot, amelyben festők, szobrászok és építészek fejtették ki művészet-szemléletüket. A *De Stijl* jelentése: „A stílus”; mottója: „A természet célja az ember, az ember célja a stílus.” Szerintük a „kubizmus nem vitte végig az absztrakciót”, az „expresszionizmus túl szubjektív”, a konstruktivistákhoz és a Bauhaushoz hasonlóan ők következetesen a geometrikus absztrakció nyelvét használták. Igazi eszközük a teljes művészi redukció, a leegyszerűsítés a szín, a vonal, a forma segítségével. Hatott rájuk M. J. H. Schoenmakers neoplatonista filozófus, aki a geometrikus rendet tekintette a világegyetem alapjának, más spirituális gondolkodók is, és leginkább Kandinszkij *A szellemiség a művészetben* (1912) című könyve.

A Bauhaus tanára volt Paul Klee is, aki Kandinszkijjal már a *Der Blaue Reiter* csoportban együtt dolgozott, részt vett a csoport 1912-ben rendezett kiállításán. Klee munkásságát nehéz besorolni bármelyik avantgárd irányzatba. Írhattunk volna róla a *Der Blaue Reiter* kapcsán, az expresszionistáknál, a szürrealistáknál, talán leginkább mégis ide illeszkedik. Ahogy Eliana Princi *Az expresszionizmustól a szürrealizmusig* című könyvében írja: „Az absztrakt felfogáson belül és kívül: Klee.” Edward Lucie-Smith a *20. századi művészek élete* című könyvében Klee életrajzát a Bauhaus tagjai, Kandinszkij, Feininger, Moholy-Nagy László és Josef Albers életrajzai között helyezi el, és közli a híressé vált fotót, melyen Klee és Kandinszkij Goetheként és Schillerként pózol a tengerparton (1929).

Paul Klee (1879–1940) festő, grafikus, rendkívül művelt svájci német zenészcsaládban nevelkedett, hétévesen hegedülni tanult, tízéves korától együtt zenélt a bérni zenekarral. Zenei tehetsége megnyilatkozott képzőművészetében is, játékos vonalvezetésében, a komponálás biztonságában, ritmikai képleteket alakított át vizuális jelekké. A görög történelem, költészet érdekelte (egész életében görög szövegeket olvasott szabad idejében). Nem szeretett modell után rajzolni, festeni, inkább Olaszországba utazott 1901–1902-ben, ahol az ókeresztény művészetet, a mozaikok színvilágát és a nápolyi halpiacot tanulmányozta (a barokk taszította). 1905-ben Párizsban az impresszionista mestereket tanulmányozta behatóan, majd Ensor, Van Gogh, Cézanne és Matisse műveit.

Első képzőművészeti sikerét 1906-ban, egy szecessziós rézkarcával (*Szűz a fán*) aratja. Ugyanez évben zongoraművész feleségének szülővárosában, Münchenben telepsznek le. Grafikai technikákkal készíti fantasztikumra hajló műveit (*Szárnyas hős*, 1905; *Furcsa fej*, 1905). Olasz utazásain fedezi fel a tengert, egész életében hat rá a víz alatti, titokzatos világ, mely számos művének ihletője. 1910-ben Bernben rendezik meg első önálló kiállítását, melynek anyagát több helyen bemutatják, például Zürichben, Bázelen, Winterthurban, Münchenben. 1911-ben kerül kapcsolatba az avantgárd mozgalmakkal, megismerkedik Alfred Kubinnal, Kandinszkijjal, Franz Marckal (közeli barátok lesznek). Részt vesz a *Der Blaue Reiter* kiállításain. 1912-ben Párizsba utazik, találkozik Robert Delaunay-vel, s ennek hatására kezdi használni a teljes színiskálát. Keleti filozófusokat olvas. Az igazi változás 1914-ben következik be, amikor Tuniszba utazik August Mackéval. Észak-Afrika színei, fényei hatására írja naplójában: „A szín és én eggyé váltunk. Festő vagyok.” (*Európai*

kolónia Tuniszbán, 1914.) „A szín uralkodik rajtam” (*Kompozíció*, 1914, Bazel, Kunstmuseum; *A gázlámpa előtt*, 1915, Róma, Galleria nazionale d’arte moderna). A szín adja képeinek lényegét, a táj rajzolata lineáris, hullámszó vonalvezetés, pontok és folyamatos vonalak. A geometrikus tagolás ellenére az érzelmek a lényegesegek, a látvány elbeszélése már egyáltalán nem, fokozatosan közeledik az absztrakcióhoz. Ekkor alakul ki a kleei jellegzetesség: sem nem ábrázoló, sem nem absztrakt, a formák alapvetően geometrikusak, líraiak, motívumai metaforikusak. A világ elgondolt világ, asszociációs folyamatokat indít be, eszköztára egyszerűsödik, rácsszerkezetet alakít, mert meggyőződése, hogy ez a világ szerkezete.

Sokféle anyagot használ, sokféle technikával kísérletezik (olajfestmény, akvarell, metszet, karcolás), különféle módokon viszi fel az anyagokat (gipszbevonatú papír, muszlin alátétek, különféle faanyagok, stukkó, homok, grafitpor), lassan, szöszmötölve dolgozik, mindez hozzájárul a felületek különös, varázslatos szépségéhez, s ezt a sokféleséget összeköti a színek szinte végtelen lehetőségével.

1915-ben be kell vonulnia, de nem hagyja abba a rajzolást, a festést. Grafikáit a berlini *Der Sturm* galéria árusítja, s kiad egy kötetet a munkáiból (1918). A fronton Franz Marc és Auguste Macke, a barátai szinte azonnal meghalnak. A háború alatt főleg városképeket készít (*Városkép kupolákkal*, 1918), melyek négyzetrácsos szerkezete előkészíti a mágikus négyzetek sorozatát. Fontos témái az állatvilág (*Sassal*, 1918; *Kakasdémon*, 1916; *Madártalálka*, 1918) és a démonok, angyalok (*Démon a hajók felett*, 1916; *A démon pillantása*, 1917; *Angyal ereszkedik*, 1918). Művein megjelenik a kubizmus hatása, melynek anyagelvű szemléletét azonban elutasítja: saját formáihoz igazítja, poétikusabbá teszi a kubizmust. Átveszi Braque-tól a betűk használatát, de nála a betűk is poétikusan hatnak (*A villa R*, 1919).

A háború után Münchenben megjelenik *Alkotói vallomása*, első jelentős elméleti munkája. 1920-ban szerződést köt Walter Goltz műkereskedővel, aki szenzációt keltő kiállítást rendez neki. Még az évben három monográfia jelenik meg róla. Elismerése egyre nő. Walter Gropius felkéri tanárnak a Bauhausba, így 1921-ben Weimarba költözik, előbb az üvegfestészeti, majd a szövőműhelyben tanít. Nem vesz részt a Bauhausban zajló vitákban, tartózkodása miatt a „mennyei atya” gúnynévvel illetik. A Bauhaus szemlélete, az ott tanító avantgárd művészek, elsősorban Kandinszkij (mindketten transzcendens irányultságúak) hatással vannak festészete alakulására (*Egy fiatal lány kalandjai*, 1922, London, Tate Gallery), megerősödnek műveiben a geometrikus vonások, jellemzővé válik a jel-írászerű struktúra, az egyszerre absztrakt és utaló formák (*Üdvözlés*, 1923; *Kötéltáncos*, 1923; *Hold és hajók*, 1927; *Sarkvidéki olvadás*, 1920; *Senecio*, 1922). 1924-től sokat utazik Olaszországban, Korzikán, Bretagne-ban, Egyiptomban. A világok végtelenségét, a végtelen világot festi. Képei hol békések, hol nyugtalanok, nyugtalanítók, olykor drámaiak. Mindig a szín adja lényegüket, többnyire vetített fényként terjedve szét a képfelületein. A formák finomságuk, grafikusságuk, megfoghatatlanságuk miatt (s persze szavakban alig visszaadható sajátosságaik miatt) azonnal felismerhetővé teszik a Klee-képeket (*Kis vignett Egyiptom számára*, 1918, Bern, Félix Klee-gyűjtemény; *Különböző perverzitások analízise*, 1922, Párizs, Musée national d’Art Moderne; *Ad marginem*, 1930–36, Bazel, Kunstmuseum). Talán a felfokozott

szenzibilitás, a differenciált zenei érzék, a meditatív alkat, a magas fokú szakmai igényesség, az elmélyült gondolkodás (elméleti írásai) – mindez együtt eredményezi Paul Klee gazdag, a 20. századból is kimagasló festészetét.

Képeit átszövi az erőteljes humor, olykor közel kerül a dadaizmushoz. Motívumai megszemélyesítődnak, a növények és az ásványok emberszerűen viselkednek. Élő és élettelen formák összefonódnak, növények, rovarok, emberek, ásványok metamorfózisa a képeken, sokan emiatt tartják szürrealista festőnek (*Erdei eper*, 1921; *Kigyók*, 1924; *Mágikus halak*, 1925; *Botanikus színház*, 1934). Egyszerre organikus, geometrikus, konstruktív és lírai. Alkotás közben csak a színekre, formákra, ritmusokra figyel, csak a kompozíció befejezése után gondolja végig, mit is festett, és utólag ad értelmező címet. A kép öntörvényűségét vallja, sajnálja, hogy a néző nincs jelen létrejöttükkor. A művészi alkotást és a befogadást egyaránt mágikus tapasztalatnak tartotta. „A műalkotás a befogadó szeme előtt perspektívákat nyit meg, amelyeket végig kellene pásztáznia, ahogy egy legelő állat becserkészi a mezőt.” A húszas évek végén elfordul az emberi világtól, személytelenebb látásmódok felé fordul, a tárgyi létezés, a természet összefüggéseit kutatva (*Orfeusz kertje*, 1926; *A csúfondáros madár éneke*, 1924; *Eső*, 1927; *Ad marginem*, 1930). A képek raszterének mágikus értelme lesz, világuk varázslatos, titokzatos s egyre absztraktabb (*Kiskép egy fenyőfáról*, 1922, Bazel, Kunsthalle).

A termékeny és Klee számára nyugodt húszas évek után a harmincas évek politikai és személyes tragédiákat hoznak. A hatalomra kerülő Hitler bezáratja a Bauhaust, a tanárok szétszélednek, sokan Amerikába emigrálnak. Klee családjával együtt visszatér Bernbe. 1934-ben Londonban, 1935-ben Berlinben nyílik nagyszabású kiállítása. Megbetegszik, egészségi állapota romlik, ez képei hangulatán is nyomot hagy. 1937-ben az *Entartete Kunst* elborzasztásul szánt kiállításon 17 műve szerepel, nyilvános gyűjteményekben elhelyezett 120 munkáját hatóságilag lefoglalják.

Kései periódusa expresszívabb, ugyanakkor a vonal, a korlátmotívum használata jellemzi (*Gazdag kikötő*, 1938; *A tűz forrása*, 1938; *Park Luzern mellett*, 1938). Változatlanul a makro- és a mikrokozmosz festője. A második világháború kitörése és betegsége fájdalommal telíti a képeket, egyre több, a túlvilágra átvezető lény jelenik meg rajtuk, angyalok, démonok, maszkok (*Perui maszk*, 1940; *Halál és tűz*, 1940; *Fogoly*, 1940). Utolsó rajzain angyalok, leegyszerűsített vonalakkal, tökéletesek. Sosem tagadta meg a fantasztikus és a félelmetes elemeket, amelyekből a század elején még szecessziós, majd expresszív művészete elindult, s amely minden játékoság, konstruktív világosság ellenére mindvégig jelen volt alkotásaiban.

A 20. század egyik legjelentősebb, legeredetibb művésze. 1937-ben Picasso, Braque, Kirchner is felkeresi, hogy leróják előtte tiszteletüket. Életműve elképesztően gazdag, több mint tízezer darabból áll, s mind meggyőző, hiteles.

Sírkövén (1940) a naplójából vett idézet olvasható: „Megfoghatatlan vagyok e világon, mert éppúgy lakozom a holtak között, mint a meg nem születetteknel – valamivel közelebb a teremtéshez, mint szokás, de még így sem elég közel.”

Művészete lényegét önmaga fogalmazta meg legpontosabban *Alkotói vallomásaiban*: „A művészet nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz. A művészet

hasonlatként viszonyul a teremtéshez. Mindenkor példa, hasonlóan ahhoz, ahogy minden dolog is kozmikus példa.”

A svájci állampolgárságot csak halála másnapján kapta meg. Svájci összefogással 2005-ben nyílt meg Bernben napjaink kitűnő építésze, Renzo Piano tervei alapján a *Zentrum Paul Klee*.

A *De Stijl* mozgalom az építészetben, iparművészetben, tipográfiában is jelen volt, Jacobus Oud (1890–1963) Rotterdam építésze 1918-ban csatlakozott, és más építésszekkel is együtt dolgoztak (pl. Gerrit Thomas Rietveld: *Építészeti rajz*, 1923–24). A mozgalomhoz költők is csatlakoztak. Theo van Doesburg (1884–1931) festő (*Kompozíció*, 1929, Philadelphia, Museum of Art; *Kompozíció: a tehén*, 1916–17, New York, Museum of Modern Art), költő, művészeti író, a folyóirat alapítója olyan sodró lendületű elméleti írásokat tett közzé, hogy sok művészt, építészt vonzott az 1928-ig megjelenő jelentős avangárd folyóirathoz. 1925-ben jelentette meg Theo van Doesburg nagy hatású tanulmányát *A neoplaszticista művészet alapelvei* címmel. A *De Stijl* csoportban aktív szerepet játszó neoplaszticisták közül néhány a már említett Mondrianon és Doesburgon kívül: Max Bill (1908–1994) festő, szobrász, építész; Amadée Ozenfant (1886–1966) festő; a belga Georges Vantongerloo (1886–1965) festő, szobrász; a magyar származású Huszár Vilmos (1884–1960) festő; César Domela Nieuwenhuis (1900–1992), festő; Bart van der Leek (1876–1958) és mások.

A bravúros geometriai nyelv használatával alátámasztották és elfogadták Mondrian célkitűzéseit: „A kifejezési formáknak teljes összhangban kell állniuk azzal, amit ki kell fejezniük. Ha a világegyetem közvetlen kifejezésére törekszenek, akkor csakis egyetemesek lehetnek, azaz absztraktak” – írja Mondrian a *De Stijl* 1. számában. Egyetemes harmóniát akartak létrehozni tárgyilagos, szigorú nyelvezetükkel.

A *Der Stijl* 1918. novemberi számában jelentették meg esztétikai alapelveiket nyolcpontos kiáltvány formájában (internacionalizmusuk bizonyítékeként holland, francia, német és angol nyelven). 1919-ben csatlakozott hozzájuk Gerrit Rietveld (1888–1964) építész, formatervező, aki a *Vörös-kék székben* (1918, festett fa, New York, Museum of Modern Art) nemcsak a *De Stijl* festészetét jelenítette meg három dimenzióban, hanem ez volt az első olyan iparművészeti tárgy is, amelyik a gyakorlatba is átültette a neoplaszticizmus elveit. Ráadásul arra inspirálta Mondriant és Van Doesburgot, hogy csak az alapszíneket használják. 1920-tól ők is hatást gyakoroltak a Bauhausra. Az orosz El Liszickij, az olasz futurista Gino Severini, a német dadaista Hans Arp és Hans Richter is csatlakoztak a csoporthoz.

Theo van Doesburg 1931-es halálával a mozgalom lényegében megszűnt: 1932-ben még kiadtak egy *De Stijl*-számot, melyet az ő emlékének szenteltek.

Piet (Pieter Cornelius) Mondrian (1872–1944) a németalföldi természetképek sémaiból indult, majd a posztimpresszionizmus, a fauve szellemében alkotott (*Vörös fa*, 1909–10). Az analitikus kubizmussal kísérletezett (*Eukaliptusz*, 1912), majd olyan képeket festett, melyeken a tárgyi világ elemeit plasztikai jellé absztrahálta. Jól

dokumentálható a folyamat, ahogy lépésről lépésre jutott egyre közelebb az absztrakcióhoz (*Szürkefa*, 1911; *Virágzó almafa*, 1912; *Moló és óceán*, 1914), a geometrikus formákig, majd feladta a görbe vonalat és az átlót, maradtak csak a vízszintesek és a függőlegesek, a rácsszerkezet. Az univerzum struktúrája. Mondrian a geometrikus absztrakció par excellence képviselője.

Szigorú kálvinista családban nevelkedett, apja kálvinista iskola igazgatója. Festő nagybátyja, Frist Mondrian fedezte fel tehetségét. Egy ideig lelkész akart lenni, majd rajztanári képesítést szerzett, végül az akadémián tanult, és akadémikus modorban kiváló természetelvű képeket festett.

Első művei tisztas szakmai biztonsággal készült tájképek, csendéletek. Van Gogh, Munch, Jan Toorop, a szimbolista festők hatására kezdi alakítani saját posztimpresszionista stílusát (*Áhítat*, 1908; *Evolúció*, 1910–11). A pointillizmusra emlékeztető technikával fest (*Malom napfényben*, *Dűne*, 1911). 1911 őszén egy amszterdami kiállításon látja Picasso és Braque kubista műveit, 1912-ben Párizsban a kubizmus kijelöli számára azt az irányt, amely felé haladni akar. 1912–14-es párizsi tartózkodása idején a kubizmust az absztrakció határáig fejleszti (*Virágzó almafák*, 1914). 1912-ben és 1913-ban részt vesz a Függetlenek Szalonjában a kubisták kiállításán. Röviddel a halála előtt írt önéletrajzi esszéjében így fogalmaz: „Fokozatosan tudatosodott bennem, hogy a kubizmus nem mer szembenézni saját felfedezéseinek logikus következményeivel, az absztrakciót nem a végső cél, a tiszta realitás kifejezése irányába fejlesztette.” Mondrian szokatlanul elmélyült filozófiai ismeretekkel rendelkezett, kidolgozott egy neoplatonikus rendszert, melyet „képi matematikának”, „pozitív misztikának” nevezett. Még 1909-ben csatlakozott Amszterdamban egy teológiai társasághoz. M. H. J. Schoenmakers holland filozófus két könyve (*A világ új képe*, 1915; *A képi matematika alapelvei*, 1916) meghatározók eszméinek és képi világának alakításában, alkalmazta képi konstrukcióira.

Hollandiába visszatérve, 1914-től megteszi a neoplaszticizmushoz vezető lépéseket, absztrakt képeket fest. Képeinek tisztasága, racionalizmusa, végiggondolt-sága, következetessége elismerésre készíti a kritikusokat. Míg korábban „degenerálnak” titulálták, most a „tiszta érzelmek” festőjeként ismerik el. Fokozatosan bontja le a vizuális valóságot síkokra, a vízszintes és a függőleges vonalak derékszögű kapcsolódására. Fák és épületek analízisei, már csak a képcímek emlékeztetnek a fizikai szférára (*Fák*, *Moló és Óceán* sorozat). A horizontálisok és a vertikálisok ritmusát keresi, hogy eljusson a tiszta, absztrakt konstrukciókhoz. Tagja lesz a holland teozófiai társaságnak. A háborús évek alatt rendszeresen kiállít.

1917 és 1919 között három írása jelenik meg a *De Stijl*-ben, melyekben rögzíti festői alapelveit. A neoplaszticizmus kidolgozására hatott a kálvinista puritanizmus is. A rend, a harmónia válik festészete lényegévé. „Minden érzés, minden személyes gondolat, minden tisztán emberi akarat, minden esetleges vágy, minden, a szóban rejlő kétértelműség a tragikus megjelenéséhez vezet, és lehetetlenné teszi a béke tiszta kifejeződését” – vallja. Tagadja az individualitást, a személyességet, nem az éntudat felől közelít az univerzálishoz. Meggyőződése, hogy a művészet csak akkor szólhat mindenkinek, ha kerüli az egyes személyekhez kötődő, egyedi formákat. Ezért osztja derékszögben metsződő fekete vonalakkal arányos



négyszögekre a képfelületet, és a négyszögű mezőket semleges szürkével és a három alapszínnel, vörössel, sárgával és kékkel tölti ki. 1919–21 között festi a saját elvárásai szerinti, szigorúan véve neoplaszticista képeket, egyensúlyban tartott geometrikus alakzatait.

1919-ben visszatér Párizsba. Műterme rendezett, különösképpen agglegény, őrsi személytelenségét.

1926-ban szakít Van Doesburggal, mert bevezette a diagonális elemet a festészetbe. A maga útján halad tovább. 1931-ben csatlakozik az *Abstraction-Création* csoporthoz. 1929–32 között festi négyzetes képeit, piros, kék és sárga alapszínű négyzeteit és téglalapjait az arany metszés törvényei szerint komponálva képpe (Kompozíció sárgával, kékkel, feketével és világoskékkel, 1929, New Haven, Yale University Art Gallery). Kompozícióit függőleges és vízszintes vonalakra egyszerűsíti. A *Kompozíció* (1936, Bazel, Kunstmuseum) című képén nincs központi forma, aszimmetrikusan szerkesztett, az üres térben fekete vonalakkal határolt mezőkben a fehér alapszín a főszereplő.

1938-ban Londonba, 1940-ben New Yorkba költözik (*Brodway Boogie Woogie*, 1942–43, New York, Museum of Modern Art). Az ötvenes években az amerikai geometrikus absztrakció, a hatvanas években a *hard edge* (mértánias formákat használó irányzat, szó szerint: „kemény él”), majd a *minimal art* (minimális művészet, személytelen, objektív irányzat, mely számúzi az érzelmeket) festőire hat szigorú és puritán, következetes neoplaszticizmusának szelleme. Az igényes szellemi tervezettség, energia, egyensúly, fegyelem, elmélyültség, amely Mondrian képeiből árad, igazolja hitét, meggyőződését, melyet írásaiban is megfogalmazott: „A nonfiguratív művészet véget vet a régi művészeti kultúrának [...]. Mi magunk ennek a kultúrának fordulópontján állunk: az egyéni, speciális formák kultúrája végéhez közeledik, és kezdetét veszi a határozott viszonylatok kultúrája.” 1942-ben, majd 1943-ban önálló kiállítása nyílik New Yorkban. Utolsó műve, a befejezetlen *Victory Boogie Woogie* (1944) a színek vibráló ritmusával a zsarnokság feletti győzelmet ünnepli: utópikus és optimista látomás a geometrikus absztrakció fegyelmével nyelven.

A holland *De Stijl* mozgalom tagjai El Lissitzkij (1890–1941) közvetítésével ismerkedtek meg az orosz szuprematizmussal és konstruktívizmussal (*Proun*, 1920, Philadelphia, Museum of Art; *Az új ember*, 1923, uo.).

A szuprematizmus tisztán a geometriai absztrakció művészete, melyet 1913 és 1915 között Kazimir Malevics (1878–1935) dolgozott ki. Malevics lengyel-belorusz származású orosz–szovjet festő, művészetteoretikus. Mielőtt geometrikus absztrakt képeket kezdett festeni, előbb neoprimitív, fauve, majd kubista-futurista stílusban alkotott (*Szénakaszálás*, 1912, Moszkva, Tretyakov Képtár). A kubizmus tanulságait levonva eltávolodott a tárgyak megfigyelésétől. 1911-ben a hagyományokkal szemben álló *Bubnovij Valet* (Káro Bubi) művészeti szövetség tagjaként kubista képeket állított ki, ezen a kiállításon párizsi kubisták (Henri Le Fauconnier, Albert Gleizes, Jean Metzinger) és a Münchenben élő Vaszilij Kandinszkij és Alexej Javlenszkij, a *Der Blaue Reiter* tagjai is szerepeltek. Elkötelezte magát az orosz futuristák mellett.



1913-ban Szentpéterváron nagy sikert aratott *A nap legyőzése* című kubista-futurista operához készített színpadterve, a díszletben volt egy háttérfüggöny, rajta a leg-tökéletesebb absztrakt motívum: fehér alapon fekete négyzet, ezzel Malevics szakított addigi alkotásaival. A Mihail Larionov (1881–1964) festő (*A kompozíció vörös dominanciával*, 1911–13, New York, Museum of Modern Art) és felesége, Natalia Goncsarova (1881–1962) festő (*Aratás*, 1911, Omszk, Szépművészeti Múzeum) alapította rayonista csoporthoz tartozott. A *Rayonista kiáltvány* 1913-ban jelent meg, elkötelezték magukat az absztrakt művészet megteremtése mellett. A rayonizmus a „valóságos formáktól független festői stílus” a kiáltvány szerint, szellemiségük rokonságot mutat az olasz futuristákéval. Larionov és Goncsarova 1917-ben Párizsba költözött, Malevics egy rövid párizsi (1912) és berlini utazást (1926) kivéve mindig Oroszországban élt.

1915–16-ban adta közre a szuprematista manifesztumot *A kubizmustól a szuprematizmusig: új realizmus a festészetben* címmel. „1913-tól kétségbeesett erőfeszítések közepette a négyzetformába menekültem, mert a művészetet az objektivitás ballasztjától akartam megszabadítani” – írja később. Malevics keresztény misztikus volt, a művészi alkotást és befogadást minden társadalmi, politikai célkitűzéstől független szellemi tevékenységnek tekintette, akárcsak Kandinszkij. Szerinte ezt leginkább a festészet alapelemeivel, a letisztult formával és a színnel lehet kifejezni. A radikális formanyelv mellett ugyanakkor kitartott a hagyományos, festett vászon mint megjelenési mód mellett, és ez megkülönböztette a konstruktivisták „anyagkultuszától” (*Szuprematista festmény*, 1917–18).

A közönség először 1915 végén, a Szentpéterváron megrendezett avantgárd kiállításon láthatott szuprematista képeket. Itt szerepelt a híres *Fekete négyzet fehér alapon* (1915, Moszkva, Tretyakov Képtár). Malevics szerint a fekete négyzet „a forma origója”, a fehér „háttér az érzékenységen túli hiány”. Ezzel a képpel átlépett egy határt, lezárt egy utat, kijelölte a szakadékot a régi és az új művészet között. Ahogy ő fogalmazta: „mindent nullává változtattam”. Ezt a művét a kiállításon egy szakrális sarokban úgy helyezte el, mint egy ikont, a mennyezet alatt. „Korunk ikonja” – mondta ő maga is.

Malevics, több más avantgárd művészhez hasonlóan, hitt abban, hogy a képzőművészet képes kifejezni a hangok keltette érzéseket, a „végtelenség és a természetudományok szellemét”. A fekete, fehér, vörös, kék, zöld egyszerű geometrikus alakzatok mellett olyan képeket is festett, melyeken szélesebb színskálát és bonyolultabb formákat alkalmazott, hogy a mozgás illúzióját keltse (*Szuprematista kompozíció: repülőgép a levegőben*, 1914–15; *Szuprematista kompozíció, mely a világmindenségből érkező misztikus hullám érzetét fejezi ki*, 1917). 1917–18-ban festi a *Fehér alapon fehér négyzet* című képét (New York, Modern Művészeti Múzeum). A fehér háttérbe karcolt fehér négyzetek végsőkéig redukált sorozatát így vezeti be: „áttörtem a színhatárok kék tónusát, és fehérbe érkeztem. Mögöttem pilóta bajtársaim úsznak a fehérségben. Megteremtettem a szuprematizmus szemaforát.” Élénk színű mértani alakzatok lebegnek a fehér háttér előtt a nehézkedési erőtől s így a földi világtól megszabadulva. Az anyaguktól megfosztott formák szinte kilépnek a vászonzóról, a keretek közül, mintha szállnának a végtelen, a transzcendens világ felé.

Az 1919-ben, Moszkvában rendezett retrospektív kiállításának *Az impresszionizmustól a szuprematizmusig* címet adta. „Szuprematizmuson a tiszta érzet szupremáját értem a képzőművészetben”, nincs többé a valóság másolása. 1919-ben a *Tizedik állami kiállítás*on bemutatták a *Fehér alapon fehér* sorozatot. Az orosz forradalom győzelme után az új szovjet kormány egy darabig támogatta az avantgárd művészetet. Az *Absztrakt alkotás és szuprematizmus* címmel rendezett kiállításán szereplő 220 absztrakt művet az alkotók szovjet művészetként deklarálták. „Az emberiség ösvénye most az úrön át vezet. A szuprematizmus az emberiség színes fényjelzője ebben a végtelenségben” – írta 1919-ben Malevics.

Számos orosz művész alkotott a szuprematizmus jegyében: Alekszandr Rodcsenko, Kazimir Medunockij, Ljubov Popova, Ivan Kjun, Olga Rozanda, Ivan Punyi, Nagyecsda Udalcova stb.

Malevics Chagall hívására 1918-ban Vityebszkbe költözött, a Chagall vezette iskolában tanított, ideáit megtestesítő modelleket készített futurista lakásokhoz és városokhoz, megalkotta az *Unovisz* (Új Művészeti Műhely) csoportot. Hamarosan összeveszett Chagall-lal, ellentétük nagyban hozzájárult, hogy Chagall elhagyta Oroszországot, és családjával együtt előbb Berlinbe, majd Párizsba költözött. 1920-ban, a forradalom harmadik évfordulóján az *Unovisz* művészei Vityebszk utcáit négyzetekkel, háromszögekkel és körökkel díszítették. A helyi hatóságoknak nem tetszett Malevics tevékenysége, 1921-ben el kellett hagynia a várost.

Vityebszk után Leningrádban (Szentpéterváron), majd Kijevben tanított a művészeti főiskolákon. 1923-ban készített egy konstruktivista teáskannát és csészét (melyet ma megrendelésre újra gyártanak). 1922-ben az *Első orosz művészeti kiállítás*on megjelent Kassák Lajos is, nagy elismeréssel nyilatkozott Malevicsről és a szuprematizmusról.

A húszas években üldözni kezdték az avantgárd irányzatokat, helyüket az államilag támogatott szocialista realizmus vette át. A sztálini rezsim a „modern burzsoá” művészet ellen fordult. Malevics többé nem szerepelhetett kiállításokon, sok művét elkobozták, megsemmisítették. Ugyanakkor Nyugat-Európában egyre ismertebb lett, 1927-ben Németországban és Lengyelországban rendezték meg retrospektív kiállítását, a *Bauhaus* pedig a Bauhausbüchler sorozatban, *A tárgy nélküli világ* címmel (1927) kiadta a festéssel kapcsolatos gondolatait, elveit (oroszul nem jelenhetett meg, a tiltott művek közé tartozott). Festményeit és kéziratait német barátainál hagyta (tevékenysége ma elsősorban ezekből ismert). 1928-ban még rendezhetett gyűjteményes kiállítást a moszkvai Tretyakov Képtárban, 1930-ban azonban, amikor ismét meghívták Németországba, a szovjet hatóságok letartóztatták. Élete utolsó éveiben családtagjairól festett portrékat. Visszavonultan, nagy szegénységben halt meg Leningrádban ez a korszakalkotó művész, aki így vallotta meg művészetfelfogását: „Az élet tartalma a művészet kell hogy legyen, mert az élet akkor szép.”

A szuprematizmus hatással volt a Bauhaus formatervezőire, az építészetre, még a hatvanas évek minimalista művészetét is befolyásolta s a hetvenes évek magyar avantgárdjában is megjelent. 1954-ben a venezuelai Caracasban felállították a magyar származású Victor Vasarely térplasztikáját *Hódolat Malevicsnek* címmel.

2006-ban végre orosz művészettörténészek által írt nagymonográfia is jelent meg róla.

A konstruktivizmus, melyet Vlagyimir Tatlin szembeállított a szuprematizmussal, mint elnevezés a latin *construcio* szóból ered, jelentése: felépítés, szerkezet. A konstruktivisták fő törekvése a racionális rend, az egyensúly és a nyugalom megteremtése. Már Apollinaire, a kubistákat támogató költő úgy fogalmazott: „...a mértani alak a rajz lényege. A mértan – a térnek, a tér arányainak és kapcsolatainak tudománya – mindig is a festészet alapszabálya volt. A mértan az a képzőművészetnek, ami a nyelvtan az irodalomnak.” A konstruktivisták szigorú mértani formákból építkeznek (vonal, négyszög, kör), a három alapszint (piros, sárga, kék) és a fehéret használják, kompozícióik zártak, arányosak, világosak (lásd Piet Mondrian).

Az orosz művészetben 1912-ben jelentkezik a konstruktivizmus. 1914 táján Vlagyimir Tatlin fogalmazza meg Malevics szuprematizmusával szemben a maga elméletét, mely a kubizmusból és a futurizmusból is merített. 1915-ben a pétervári *Futurista kiállítás*. Villamos V-n hat „festett domborművet” mutat be, melyek inkább újfajta szobrok, mint festmények, „valódi anyagok valódi térben”: a falakon kifesztett drótra függeszti a szerkezetet, ezek teljesen absztrakt konstrukciók – elsőként a szobrászat történetében (*Sarokdombormű*, 1915; *Konstrukció*, 1917).

Vlagyimir Tatlin (1885–1953) boldogtalan, keserű gyerekkora miatt egész életében gyanakvó, bizalmatlan. 18 évesen megszökik otthonról, hajóval Egyiptomba megy, hajókon vállal alkalmi munkát. 1909-ben Mihail Larionov beszéli rá, hogy tanuljon képzőművészetet (*Tengerész*, *Önarckép*, 1911). Ikonfestőként kezdi, az ikonok iránti érdeklődése egész életében megmarad.

1912-ben részt vett az orosz avantgárd kiállításokon. Egy ukrán zenészcsoporthal 1913-ban rövid időt töltött Berlinben, majd Párizsban, ahol Picasso kollázsai, kubista képei, domborművei voltak rá meghatározó hatással. Különféle festőietlen anyagokat (pl. bádog) kezdett használni kompozícióiban. Az ábrázolást a nonfiguratív képi jelek és képletek nyelvével váltotta fel. Leginkább a tárgyi világ konstrukciója és tektonikájának elemzése érdekelte. Kezdetben még nem mozdult el a kép síkjából. *Anyagkombináció* (1917) sorozata után kilépett a síkból, reliefeket készített. 1913 és 1920 között a futuristák hatására készített képreliefjeit és kontra-reliefjeit a festészet és a szobrászat határán – „valóságos anyagokból” a „valóságos térben” alapelve alapján. 1915-ben azon a szentpétervári kiállításon, ahol a közönség megismerkedhetett a szuprematistákkal, Tatlin már reliefjeivel szerepelt, és ezeket a műveket konstruktivistának nevezte. Ellentétben Maleviccsal, aki tagadta a művészet társadalmi szerepét, Tatlin szerint a művészetnek vállalnia kell a társadalom befolyásolását, politikai elkötelezettségét. (Sajnos, műveinek nagy részét csak rossz minőségű fényképekről ismerjük, Malevics műveiből sok Nyugaton maradt, így túlélte a szovjet történelem viharait, nagy részük Amszterdamban látható a Stedelijk Múzeumban – Tatlin művei eltűntek.) 1916-ban összeveszett Maleviccsal, ettől kezdve kapcsolatukat állandó rivalizálás jellemezte.

1917-ben csatlakozott Tatlinhoz Rodcsenko, Naum Gabo, Anton Pevsner, Varvara Sztyepanova, akik a modern technológia szellemét akarták követni a

képzőművészetben. Hittek a bolsevik forradalomban, ki akarták venni részüket az új társadalom megteremtésében, együtt dolgozni mérnökökkel, tudósokkal, munkásokkal. Tatlin 1918–20 között megtervezte *A III. Internacionálé emlékművét*, ez lett volna az első európai felhőkarcoló, ráadásul mozgó épület, a kúp egy hónap alatt tette volna meg a teljes fordulatot, a legfelül elhelyezkedő üvegkocka egy nap alatt fordult volna meg a tengelye körül. A tervek szerint a torony 400 méter magas, a vas- és üvegépület kétszer olyan magas lett volna, mint a New York-i Empire State Building. A dinamikus modell modern monumentális emlékmű, mely szimbolizálja az új kor vívmányait. Óriási társadalmi jelentősége lett volna, ha megépül. Megrendítő, szenvedélyes, utópisztikus emlékmű, mely nem épülhetett meg a technológiailag is elmaradott Szovjetunióban.

Naum Gabo is tervezett hasonló építményt egy rádióállomás számára, de még a modell elkészítéséig sem jutott el. (Érdemes elgondolkodni azon, miért olyan silány minőségű, kulturálatlan hatalombirtokosok jutottak egyeduradalomra a 20. században, akik nem voltak képesek olyan emlékművek megteremtésére, mint amilyenre a piramisokkal az egyiptomi fáraók vagy például a 12–13. században a gótikus katedrálisok megrendelői.)

1921-ben az orosz konstruktivisták még sikeres kiállításokat rendezhettek. Terjesztik szlogenjeiket: „Le a művészettel, éljen a technika!”, „Művészet az életbe!” – ez volt Tatlin kedvence. 1921 és 1932 között különböző főiskolákon, műszaki intézetekben tanított. 1930-ban dolgozta ki a *Letatlint*, az emberi erő hajtotta repülőszerkezetet, ez sem épült meg soha. 1933-ban Moszkvában a Puskin Múzeumban rendezett kiállítást. 1933 és 1952 között főleg színházi díszlettervezőként dolgozott, és akárcsak tanítványa, Rodcsenko, újra festeni kezdett, főleg aktokat és csendéleteket. Az ikonfestészetből átvett különféle módszerekkel kísérletezett.

A forradalom utáni években élénk viták zajlottak a művészetről, forradalom és művészet, művészet és társadalom lehetséges kapcsolatáról. Az orosz avantgárd alakulásában jelentős szerepe volt a jó szemű műgyűjtők (Scsukin, Morozov) által Oroszországba került Cézanne, Matisse, Picasso és más avantgárd festők műveinek. A művészek is utaztak Berlinbe, Párizsba, fordították a futurista kiáltványokat. Múzeumok és galériák létesültek (a hazatért Kandinszkij feladata volt a múzeumi hálózat kiépítése a nép, a tömegek művészeti nevelése érdekében), a művészeti iskolákban korszerű, modern szemléletű tanárok oktattak (Chagall, Malevics). Az orosz avantgárd névsora lenyűgöző: Malevics, Tatlin, Larionov, Gonszarova, Naum Gabo, Pevsner, Rodcsenko, El Liszickij – hogy csak a legjelentősebbeket említsük.

A húszas évek elején radikálisan megváltozik minden, a politikai hatalom elfojtja, majd megsemmisíti a kreativitást, az avantgárdot. A Pevsner fivéreknek, Antoine Pevsnernek és Naum (Pevsner) Gabónak, dinamikus absztrakt formák megteremtőinek, 1922-ben nincs más lehetőségük, mint az emigráció. Konstruktivista nézeteiket Nyugaton terjesztik tovább, művészetük beletagolódik az európai konstruktivizmusba (pl. Naum Gabo: *Oszlop*, 1923; *Kör-dombormű*, 1925). 1922-ben Berlinben rendezik meg az orosz konstruktivisták kiállítását, akkor ad ki El Liszickij konstruktivista művészeti folyóiratot Ilja Ehrenburg íróval közösen *Vescs/Objet/Gegenstand*

címmel. Rodcsenko, El Liszickij, akárcsak Tatlin, visszatér Moszkvába, pedig akkor már tudják, hogy az orosz avantgárd további sorsa reménytelen.

Orosz, német, holland, magyar konstruktivista művészek csatlakoztak az 1919 óta működő Bauhaushoz, melynek Walter Gropius által megfogalmazott elvei lényegében megegyeznek az orosz konstruktivistákéval. Theo van Doesburg is Weimarba költözött 1922-ben megalakítva a *De Stijl* mozgalom ottani szekcióját és meghonosítva a szobrászat konstruktivista felfogását.

A két testvér, Anton Pevsner (1886–1963) és Naum Gabo (1890–1977) 1924-ben Párizsban rendez bemutatózó kiállítást. 1932-ben Gabo az *Abstraction-Création: art non-figuratif* nevű művészcsoport egyik vezetője, állhatatos konstruktivista, aki olyan szerkezeteket készít, melyek „a tér és az idő eleven képei” (*Térkonstrukció*, 1935). „Az én konstruktivizmusomnak nem az absztraktság a lényege. A konstruktivizmus eszméje számomra többet jelent. Magában foglalja az ember és az élet egész bonyolult viszonyát. Egyfajta gondolkodás – érzékelés – és életmód.”

Kandinszkij és felesége, amikor 1933-ban Párizsba költöznek, meglepődve veszik tudomásul, hogy Párizsban csak a harmincas évek elején érik be az absztrakt művészet, miközben Berlinben, Amszterdamban, az északi országokban, Oroszországban szinte túljutottak rajta. Van Doesburg 1930-ban indítja meg az *Art Concret* folyóiratot, 1932-ben jön létre a fent említett *Abstraction-Création* csoport (Kandinszkij, Mondrian, Pevsner, Gabo, Arp, Schwitters, Delaunay, Alberto Magnelli, Jean Hélion, Auguste Herbin és még sokan mások). Ekkor alakul ki Párizsban Alexander Calder (1898–1976) philadelphiai mérnök mobilszobrászata. Calder 1926-ban telepszik le Párizsban, és a kubizmustól, az expresszionizmustól, a különböző avantgárd irányzatoktól jut el, Mondrian hatására, az absztrakt szobrászatig. Mozgatható plasztikáit színezett fából készítette (*Langusztacsapda és halfarok*, 1939, New York, Museum of Modern Art; *Kétszínű mozgótest*, 1955, Párizs, Musée national d’Art Moderne). Könnyedség, humor játékoság és pikantéria jellemzi szobrait.

A szuprematisták és az orosz konstruktivisták művészete, vizuális nyelvük nemzetközileg elterjedt, hatást gyakoroltak világszerte az építészetre, formatervezésre, festészetre és szobrászatra. Napjainkban a MADI (az 1940-es években indult absztrakt, geometrikus művészet) tekinti örökségének a konstruktivizmust. 1992-ben Magyarországon is létrehozták a MADI-csoportot (Saxon-Szász János, Harasztj István, Haász István stb.).

Az absztrakt látásmód Olaszországban már a futuristák műveiben megjelent (Giacomo Balla, Fortunato Depero, Enrico Prampolini). Az olasz absztrakt művészek csoportjai Milánóban és Comóban jöttek létre. A Ghiringhelli fivérek *Galleria di Milano* néven legendássá váló kiállítótermet nyitnak, amely köré racionalista írók, építészek tekintélyes csoportja és Fausto Melotti (*Asztalkompozíció*, 1934), Luigi Veronesi, Atanasio Soldati, Osvaldo Licini, Mauro Reggiani festők gyülekeznek. Absztrakt kiállításokat is rendeznek (pl. Kandinszkij, Albers). Megjelentetik az olasz absztrakt festők kézikönyvét. Az absztrakt művészet olasz változatára költői indíttatás és bizonyos metafizikai gyökerek jellemzők.



A magyar aktivizmus is a konstruktivizmushoz kötődő avantgárd irányzat. Megszületése Kassák Lajoshoz fűződik, aki 1915–16-ban a német *Die Aktion*nal rokon szellemű *A Tett*, majd ennek betiltása után a *Ma* folyóirat (1916–1925) kiadója, szervezője, szerkesztője. „A *Ma* nem egy újabb művészeti iskolát akar, hanem egy egészen új művészetet és világszemléletet” – írja Hevesy Iván, a folyóirat kritikus-a 1918-ban.

A *Ma* köréhez tartozó képzőművészek túljutottak az expresszionizmuson, a kubizmus, a futurizmus és a konstruktivizmus stíluselemeivel gazdagították a magyar művészetet. Főbb képviselői Kassák Lajos mellett a Nyolcak (1909–1918; Kernstok Károly, Berény Róbert, Pór Bertalan, Tihanyi Lajos, Czigány Dezső, Czóbel Béla, Márfy Ödön és Orbán Dezső), továbbá Uitz Béla, Bortnyik Sándor, Kmetty János, Nemes Lampérth József, Mattis Teusch János (az ő munkáiból szervezték a *Ma* folyóirat kiállítását Budapesten).

1920 és 1925 között Kassák Bécsben szerkesztette a *Mát*, melyben az európai irodalom és képzőművészet jeles avantgárd képviselőitől publikált írásokat és képeket, például Apollinaire, Blaise Cendrars, Majakovszkij, Jean Cocteau, Picasso, Chagall, Van Gogh, Braque, Archipenko és sokan mások. Az 1920 után Berlinben élő Moholy-Nagy László (1895–1946), a Bauhaus tanára, konstruktivista festő, fotográfus, formatervező (*Kompozíció VIII.*, 1924, Berlin, Nationalgalerie), a gépi esztétika úttörője – akinek kompozíciói a tudomány és technika világát idézik, és érezhető bennük a matematikai inspiráció – és Kállai Ernő művészeti író, a két háború közötti képzőművészet kiemelkedő igényességű kritikus-a (már 1925-ben könyvet írt *Új magyar piktúra* címmel) rendszeresen küldött írásokat és képanyagot Kassáknak, meghatározva a lap szellemiségét, arculatát, hozzájárulva a magyar képzőművészeti gondolkodás radikális modernizálódásához.

Kassák Lajos (1887–1967) író, költő, műfordító és képzőművész, a magyar avantgárd egyik legjelentősebb alkotója. Sokrétű életműve mellett kultúraszervező tevékenysége hozta létre az aktivizmust, kifejezetten elkötelezetten baloldaliként (Kassák eredetileg lakatossegédként, majd szakmunkásként dolgozott, 1905-től tagja a Magyar Szociáldemokrata Pártnak). Az általa szerkesztett *A Tett* és a *Ma* a magyar avantgárd kiemelkedő teljesítménye.

1921–22-ben festett képeit *Képarchitektúrának* nevezte (pl. 1922, Magyar Nemzeti Galéria). Kállai Ernő így írt ezekről: „...térre, testté vált szellem és etika: tárgy nélküli forma.” Ezekben a geometrikus absztrakt művekben elutasította a hagyományos képi eszköztárat és esztétikát. Mondrianhoz és Malevicshez hasonlóan az új világrend építésének vizuális modelljét látta a konstruált, teremtetett „kép-tárgyakban”. „Le a művészettel! Éljen a művészet!”, „A művészet világszemlélet”; „A művészet öröktől fogva jelen levő erő, mint az etika, mint a forradalom, mint maga a teljes világ”; „A művészet annyi, mint semmiből valamit létrehozni” – hirdette a *Képarchitektúra* című manifesztumában (1922). Ezek a „képarchitektúrák” mértanian körülhatárolt síkformák variációi, az eljövendő társadalmat kívánják modellezni.



Tihanyi Lajos (1885–1938) a Nyolcak és a *Ma* műhelyének is tagja. Festészete Cézanne-ból indult, hatott rá a fauvizmus, a kubizmus és az expresszionizmus. A magyar avantgárd jeles alkotóiról festett formabontó, rendkívüli pszichológiai érzékenységgű portréi kultúratörténeti szempontból is fontosak: *Böllöni György arc képe* (1912), *Fülep Lajos* (1915), *Révész Béla* (1917), *Ady Endre arc képe* (1918), *Kassák Lajos arc képe* (1918). 1924-ben Párizsban telepedett le, ekkortól absztrakt képeket fest, a harmincas években az *Abstraction-Création* csoport tagja. A csoportnak 1926 és 1940 között tagja Martyn Ferenc festőművész is; alapító tagja a magyar származású Etienne Beothy (Beöthy István, 1897–1961) szobrász, művészettudor, aki nek formavilágát Hans Arp és Max Bill munkásságával rokonítja.

Az absztrakt művészethez tartozó képek és szobrok is nagyon különbözők, az absztrakt művészek különbözőfajta rendeket, szerkezeteket alakítanak. Elég csak Kandinszkij és Klee vagy Marc és Mondrian különbözőségeire gondolnunk. A művész lemond ugyan a tárgyiasságról, de nem jelenti, hogy ne találjon rá a teljesség kifejezésére, akár az emberen túli és az emberfölötti dolgok megjelenítésére, annak ábrázolására, ami a természetben és az emberben elementáris. Lemond a természet utánzásáról, de nem mond le a természet és az ember formálásáról.

A konstruktivista elvek, melyeket festők és szobrászok a tízes-húszas években megfogalmaztak – Mondriantól Malevicsen át Naum Gabóig – összhangban állnak azokkal az alapelemekkel és eszményekkel, melyeket a modern építészetben Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Le Corbusier és mások dolgoztak ki.

A második világháború utáni absztrakt expresszionizmus, tasizmus (foltfestészet), különféle geometrikus absztrakt irányzatok (minimal art, harde edge, land art, op-art) továbbviszik, tovább formálják azt a vizuális nyelvet, amely a tízes években alakult ki.

A fejezet elején arról írtunk, hogy minden műalkotás absztrakció, most azzal fejezzük be: minden tárgyas művészet hordoz magában nem tárgyas elemeket – s nem csak a jelekre, szimbólumokra gondolunk –, ezek nélkül a lényegük megközelíthetetlen.

## JAVASOLT IRODALOM

- Auboyer, Jeannine: *A századvég és a századelő*. Ford. Sarudi Gábor. (A művészet története.) Corvina Kiadó, 1988
- Bori Imre – Körner Éva: *Kassák irodalma és festészete*. Corvina Kiadó, Budapest, 1967
- Botár Olivér: *Természet és technika. Az újraértelmezett Moholy-Nagy*. Janus Pannonius Múzeum – Vince Kiadó, Budapest, 2007
- Deicher, Susanne: *Mondrian*. Ford. Szikra Renáta. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2008
- Droste, Magdalena: *Bauhaus*. Ford. Szikra Renáta. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2008
- Elger, Dietmar: *Absztrakt művészet*. Ford. Seres Bálint, Seres Eszter. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2009

- Hajdu István: *Piet Mondrian*. Corvina Kiadó, Budapest, 1987
- Hollósi Nikolett (szerk.): *Kandinszkij*. Ventus Libro Kiadó, Budapest, 2007
- Klee, Felix: *Paul Klee élete és munkássága, hátrahagyott feljegyzések és kiadatlan levelek alapján*. Ford. Tandori Dezső. Corvina Kiadó, Budapest, 1974
- Klee, Paul: *Pedagógiai vázlatkönyv*. Ford. Karátson Gábor. Corvina Kiadó, Budapest, 1980
- Klee, Paul: *Tagebücher*. Du Mont, Köln, 1957
- Lützel, Heinrich: *Absztrakt festészet. Jelentősége és határai*. Ford. dr. Szabadi Elemér. Corvina Kiadó, Budapest, 1970
- Malevics, Kazimir: *A tárgynélküli világ*. Ford. Forgács Éva. Corvina Kiadó, Budapest, 1986
- Mezei Ottó (szerk.): *A Bauhaus*. Corvina Kiadó, Budapest, 1975
- Moszynska, Anna: *Abstract Art*. Thames & Hudson, London, 1990
- Overy, Paul: *De Stijl*. Corvina Kiadó, Budapest, 1986
- Parts, Susanna: *Paul Klee*. Ford. Molnár Magda. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2003
- Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy László*. Corvina Kiadó, Budapest, 1982
- Popper, Frank at al.: *A XX. század művészete*. Ford. Sziberth Bertalan. (A művészet története.) Corvina Kiadó, Budapest, 1993
- R. Bajkay Éva (szerk.): *A konstruktivizmus*. Corvina Kiadó, Budapest, 1979
- Schapiro, Meyer: *Mondrian: On the Humanity of Abstract Painting*. New York, George Braziller, 1995
- Szabó Júlia: *Kazimir Malevics*. Corvina Kiadó, Budapest, 1984
- Vadas József: *A magyar konstruktivizmus*. Corvina Kiadó, Budapest, 2007
- Zsadova, Larisa Alakszejevna (szerk.): *Tatlin*. Corvina Kiadó, Budapest, é. n.

## KÉPEK

art.pte.hu – konstruktivizmus II.  
ArtCyclopedia  
ArtLex on De Stijl  
Bauhaus-archiv museum  
metmuseum.org  
Olga's Gallery  
TerminArtors  
WebMuseum, Paris  
Zentrum Paul Klee  
www.abstract-art.com  
www.kazimir-malevich.org/  
www.madimuseum.org  
www.mondriantrust.com

## 12. FEJEZET

### A realizmus különböző irányzatai

1918 novembere, a fegyverszünet kezdete és 1939. szeptember 1-je, a második világháború kitörése között mindvégig ott lebeg Európa fölött a múlt és a leendő háború árnyéka. A húszas évek hangulatát a kiváltott sokk határozta meg, a harmincas éveket az egyre erősödő meggyőződés, hogy a következő földindulás elkerülhetetlen. Szovjet-Oroszország és Németország fékezhetetlennek tűnt a társadalmi felfordulások következtében. Az Egyesült Államok soha nem tapasztalt befolyásra tett szert az 1929-es világválság ellenére.

Az 1929-es New York-i tőzsdekrach, a gazdasági világválság hozzájárult ahhoz, hogy a német és olasz fasizmus hatalomra kerülhetett, hogy elindulhatott az újrafegyverkezés. 1931-től Ázsiában már folytak a Japán kezdeményezte háborúk. A nyugati hatalmak felemás viselkedése bátorította a totalitáriánus hatalmak létrejöttét. Az értelmiség sem állt a helyzet magaslatán (miként Julian Benda *Az írástudók árulása* című eszmefuttatásában 1927-ben megírta). Mindemellett a gazdasági és társadalmi szférában gőzerővel folytatódott Európa modernizációja (női választójog, születésszabályozás, technikai újítások, a televízió, penicillin, sugárhajtómű feltalálása), még a Szovjetunióban is tervszerűen 1929 után.

A húszas-harmincas években létrejönnek olyan irányzatok, amelyek a nonfiguratív művészettel szemben a figurativitást, a tárgyi világ ábrázolását tekintik fő célkitűzésüknek. Nem csupán arról van szó, hogy újra tárgyak jelennek meg a képeken, hanem egy szemléletmódról. Objektivitásra törekszenek, tiszta, tárgyilagos, figuratív ábrázolásmódra. Miközben az első világháború után hódít a dada, majd a szürrealizmus, és teret hódít az absztrakt művészet (geometrikus absztrakció, konstruktivizmus, szuprematizmus), a húszas évektől eklektikus útkeresések jellemzők, visszatérés a hagyományos mesterségbeli tudáshoz, a görögökhöz, a reneszánszhoz, a „rendhez”. Picasso neoklasszicista műveket fest (*A tengerparton futó nők*, 1923; *Pánsíp*, 1923), Carlo Carrà visszatér a quattrocento eszméihez, és kiadja a jelszót: „vissza a klasszikusokhoz” (*Lót leányai*, 1919; *Fenyő a tengerparton*, 1921).

A húszas években népszerűvé válik az érzelmi töltésű expresszionizmusból kinövő és azzal szembeforduló realiztikus irányzat, melyet 1924-ben Gustav F. Hartlaub, a mannheimi Kunsthalle igazgatója *Neue Sachlichkeit*nek (új tárgyiasság vagy új tárgyilagosság) nevez el. 1925-ben a mannheimi múzeumban rendeznek kiállítást. A *Die Brücke* és a *Der Blaue Reiter* tízes évekbeli avantgárd művészcsoportokkal szemben az új tárgyiasság képviselői nem hoznak létre csoportosulásokat, önállóan tevékenykednek, és a realizmuson, a látható világra koncentráción belül eltérő stílusban dolgoznak. Különböző német városokban élő művészek tevékenységében jelenik meg a különféle izmusokkal szakító, szentimentalizmustól mentes, romantikaellenes festésmód: Käthe Kollwitz, Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Christian Schad, Conrad Felixmüller, Rudolf Schlichter, Adolf Uzarski, Arthur Kaufmann és mások műveiben. A német irodalomban és fotóművészetben is megjelenik ez az irányzat, szemléletmód. „Volt egy nemzedék, amelyet a háború zúzott össze, még akkor is, amikor a gránátok megkímélték” – írja háborús regényének (*Nyugaton a helyzet változatlan*) előszavában E. M. Remarque.

Az első világháború utáni csalódottság, a német politika jobbratolódása, az értelmiségi cinizmus táptalajul szolgál a *Neue Sachlichkeit* kialakulásához (George Grosz: *Daum és az ő automatája*, 1920; Otto Dix: *Kártyázó hadirokkantak*, 1920). Idealizmusmentességük, gunyoros, harsány hangjuk is az elembertelenedettség (háború) megéléséből fakad. Számukra a természet többé nem érdekes, az új generáció számára tájként a város adott, a kőpanorámák, a daruerdők, az emberek, akik tárgyként jelennek meg a mechanizált, technika uralta környezetben. A műveikben megnyilvánuló maró társadalomkritika sokat köszönhet az erőteljesen politizáló dadamozgalomnak, formanyelvükben a torzítások alkalmazása során az expresszionizmusnak.

George Grosz (1893–1959) apja kocsmatulajdonos volt, halála után anyja varrónőként tartotta el a három gyereket. A gyerekkori környezet, élmények meghatározók maradtak Grosz művészetében. Karikatúrákat rajzol, képregények és ponyvaregények illusztrációit másolja. Katonaként is szatirikus rajzokat készített. 1917-ben jelennek meg először metszetei Berlinben. Nagyon fiatalon már társadalmilag elkötelezett művésznek tartja magát. Első képei expresszionista vonásokat hordoznak, majd a futurizmus hatása is megjelenik hol perspektíva nélküli, hol sokperspektívájú, a tárgyakat és az alakokat kaleidoszkópszerűen ábrázoló munkáin (*A város*, 1916–17; *Kávéház*, 1916; *Öngyilkosság*, 1916; *Szerelmi bánat*, 1916.). 1916-ban John Heartfield lapjában, a *Die Neue Jugend*ben jelennek meg rajzai, fotómontázsai. Együttműködésük eredményeként a fotómontázs a politikai agitáció eszközüvé válik (*Heartfield portréja, A ma tánca*, 1922). Militarizmusellenessége, német- és öngyűlölete egyre élesebb (*Németország*, 1918; *Robbanás*, 1917). Kegyetlen kritikával mutatja meg az uralkodó osztály, a polgárság, a papok, a nagytőkések erkölcstelenségét – gátlástalanságukat, jellemtelenségüket a szólamok mögött. 1920-ban perbe fogják, és pénzbírságot rónak ki rá az *Isten velünk* című, 9 db-ból álló antimilitarista litográfiásorozatáért, ez növeli

népszerűségét. 1921-ben nagy példányszámban kiadják különböző témájú rajz-sorozatát (*Halál és feltámadás*). Egyenes az út a dadaizmushoz, mely Berlinben aktívan politizál (a kezdetekkor, Zürichben ez még nem volt így). George Grosz a dada propagandistájaként matricákat osztogat, például ilyen feliratokkal: „A dada fenékbe rúg, de nem bánod.”

1923-ban Berlinben és Bécsben állít ki, 1924-ben Párizsban, 1926-ban Berlinben, Kölnben és Münchenben. 1925-ben ő is részt vesz a posztexpresszionista *Neue Sachlichkeit* fontos bemutatkozásán a mannheimi Kunsthallében. Az avantgárd-ból kiábrándulva képei látványelvűbbek, 1925-től a *Neue Sachlichkeit* tárgyilag-os, hűvös, fanyar stílusában fest. Kiábrándítónak találja a német közállapoto-kat, a valóság objektív ábrázolásával tiltakozik az újraéledő német militarizmus ellen (*A társadalom oszlopai*, 1926, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museum). Az *Agitátor* (1928) című kék és zöld alapszínben tartott képén középen áll a náci agi-tátor, kabátja alól kilógó hatalmas karddal, melle teleakasztva háborús kitünt-eésekkel, vásári kikiáltóként hadonászik egyik kezében hatalmas fejszével, má-sikban vörös trombitával. Körülötte ostoba és élvezeg figurák, mintha Bruegel panorámáját látnánk az emberi butaságról, rosszindulatról.

1924-ben a *Nyugatban* Hevesy Iván ír George Groszról, kiemeli rendkívüli rajztudását. „Grosz fölénye társadalmi hitének erejéből és bizonyosságából ered. Tendenciás művészet, amelyben a kifejező formák végtelenül puritán egyszerű-ségét az igazságok fanatikus ereje teszi súlyossá.” Grosz számára, minél erőtel-jesebben és plasztikusabban akarja láttatni a társadalmi viszonyaitól függő em-bert, a valóságos arcot, bátor, szatirikus, harcos szarkazmussal telített műveiben a kompozíció, a forma, a motívumok megformálása annál inkább alárendelődik a mondanivalónak, a kifejezésnek. „Megmutatni a mocsarat, a kloákát, amely-ben az emberek szolgálékúsége folytán élünk – írja –, megmutatni a nyomort, a szenvedést, a hipokrizist, az álidealizmust, a sivár materializmust, a cinizmust, a hazugságokat, a lemeztelenített igazságokat, hogy »ember embernek farkasa«” (*Lens bombázása*, 1924; *Kártyázó hadirokkantak*, 1920).

1927-ben így foglalja össze a festészetről vallott nézeteit: „Számomra a tárgy maradt elsődleges fontosságú, és a forma csakis a tárgyon keresztül válhat való-ra. Ezért volt mindig is a legfontosabb kérdés, hogy a lehető legközelebb kerül-tem-e a tárgyhöz, amit vizsgálok; mivel számomra fontosabb a *Mi a Hogyannál*. Csakis a Miből fejlődhet ki a Hogyan.”

1928-ban rajzokat készít Ervin Piscator felkérésére egy rajzfilmhez, az egyik rajzon Krisztust gázálarccal ábrázolja a kereszten, ezért istenkáromlás címen újra perbe fogják. 1922–1933 közötti munkái kemény politikai támadások közérthető-en, egyértelműen (*A dollár napfogyatkozása*, 1926; *Utca Berlinben*, 1931; *Koldus*, 1931). Mélységesen megveti az országot, amelyben él és képmutató polgárait. Képein harsány színek kavalkádja uralkodik a geometrikus és realiztikus formák össze-zsúfoltsága, olykor szinte összevisszasága mellett. Torz világ népesíti be őket: se-besült katonák, korrupt politikusok, álszent nagypolgárok, lagymatag kispolgá-rok, prostituáltak, hivatalnokok (*Szürke nap*, 1921, Berlin, Nationalgalerie).

1933-ban emigrál New Yorkba. A náci hatalomátvétel után házkutatást tartanak a házában és műtermében. Számos művét szerepeltetik az *Entartete Kunst* kiállításokon. Amerikában már nem tudja folytatni azt a groteszk, kritikus ábrázolásmódot, amely Berlinben jellemezte (*Als Manhattan*, 1934; *Világom egy része*, 1939; *A verem*, I., 1946). 1946-ban megjelenik önéletrajza (*A kis igen és a nagy nem*). A hatvanas évek elején kollázssorozatot készít az amerikai fogyasztói társadalomról, melyet a pop-art stílus előfutárának tekintenek.

George Grosz barátjának, Otto Dixnek (1891–1969) hozzá hasonlóan rossz a közérzete. Festő, grafikus, 1905 és 1909 között egy festő-mázoló mester segédjeként dolgozott, innen származik a festőmesterség iránti tisztelete.

Tájképfestőnek indul, elvégzi a drezdai Képzőművészeti Akadémiát. Nagy hatással van gondolkodásmódjára Nietzsche, akiről szobrot is mintáz (a szobor elveszett). Nietzsche nihilizmusa, moráhtagadása megjelenik műveiben. A háborúban tűzérési ezrednél szolgál, megfesti katonatársai portréját. Nagy hatással van rá az 1913-ban, Drezdában rendezett Van Gogh-kiállítás és az ott élő *Die Brücke* művészeinek expresszionizmusa. 1922-től 1925-ig a düsseldorfi Szépművészeti Akadémiára jár, és nem hajlandó részt venni a politikai megmozdulásokon. Ugyanakkor megfesti *A lövészárók* (1922) című képét, melyet 1925-ben mutatnak be Berlinben, és hatalmas botrányt kavart, amiért leplezetlenül támadja a német militarizmust. (A hatalomra kerülő nácik lefoglalják Otto Dix szörnyű látomását a háborúról: 1937-ben, Münchenben az *Entartete Kunst* egyik fő darabja lesz – ezután a kép eltűnik.) A festmény körül fellángoló vita híressé teszi Dixet, 1925-ben szerződést köt vele a berlini Dierdorf Galéria. 1926-ban festi egyik legismertebb művét, a *Sylvia von Harden újságíró nő portréját* (Párizs, Musée national d'Art Moderne) és a *Dr. Mayer Hermann* (New York, Museum of Modern Art) szatirikus portréját. Hagyományosan, lelkiismeretes precizitással megfestett, realista portrék – maró gúnnyal, iróniával. Az újságírónőről festett portré a feminizmus emblematikus művévé válik.

1920–24 között készíti a *Háború* című, 50 lapból álló metszetsorozatot, sokszor hasonlítják össze Goya *A háború borzalmai* sorozatával (*Sebesült katonák; Lótetem; Rohamszázados egy gázáldozat alatt; Haláltánc; Éjszaka a lövészárókban* – rézkarc, akvatinta és hidegtű). Emberi nyomorúság és halál. Ott Dix torz és erőszakos figuráit figyelmeztetésnek szánta, még egyszer nem történhet olyan népi tánc, mint az első világháborúban. Mintha érezte volna, hogy ami jön, még iszonyatosabb lesz. Szolidáris a kisemmizettekkel, az elesettekkel, a kiszolgáltatottakkal. Polgárpukkasztó vásznai nagyon ellentétes fogadtatásban részesülnek. Berlin éjszakai életét festi, prostituáltakat, a nagyváros különös éjszakai forgatagát. A nő, a prostituált mint nemi tárgy, mint fétis jelenik meg képein, ebben is a polgárság képmutatását ábrázolja. Mélységes megvetéssel mutatja be a Weimari Köztársaságot. Dix realizmusa a szubjektum által felfogott valóság oly módon, hogy az megfestve, megrajzolva az irracionalitás képzetét kelti. Minden éle konvenciót túllép, kegyetlenül őszinte és cinikus, brutalitása olykor szinte elviselhetetlen (*Az öngyilkos*).



1933-ban festett művét, a *Hét főbűnt* a nácik elégetik, annyira kiváltja az akkor hatalomra kerülő diktatúra haragját. Elűzik a Drezdai Akadémiáról, nem taníthat, nem állíthat ki. 1935-ben New Yorkban, a Modern Művészetek Múzeumában és a pittsburghi Carnegie Intézetben, 1938-ban Zürichben rendeznek műveiből kiállítást. Németországban több mint 260 művét távolítják el a német múzeumokból és szerepeltetik az *Entartete Kunst* kiállításokon, ahol újabb műveit égetik el.

A kisfiának készít meseillusztrációkat, de ezekben is benne van nyugtalansága, szorongása a nemsokára kirobbanó erőszakhullám, világégés miatt. Ezeken az akvarelleken a hiénák, oroszlánok, lovakat marcangoló tigrisek távol állnak a megszokott gyerekkönyv-illusztrációktól. Írásaiban visszaüt a háborús élményeire, s ezzel értelmezhetővé teszi ezeket a meglepő műveit is: „Miután valaki ott kint mindazokat a dolgokat brutális realitásukban látta, az már ugyanúgy lát akkor is, mikor visszajött. Egész környezetét ebben az értelemben érzékeli: Hogy az élet egyáltalán nem csak gyönyörűségeken szép lehet, de kegyetlen is tud lenni.”

1939-ben a Gestapo hirtelen letartóztatja. A háború legvégén, 1945-ben besorozzák, fogolytáborba kerül. Utolsó litográfiáit 1968-ban készíti.

Szülővárosában, a thüringiai Gerában található az Otto-Dix-Haus, műveinek múzeuma.

Max Beckmann (1884–1950) festő, grafikus, szobrász, író először a berlini szecesszió tagja, majd az expresszionistákhoz kötődik. Valójában magányos alkat. Az első világháborúban idegösszeomlást kap, majd Frankfurtban telepszik le. Triptichonszerűen kibontott, monumentális jelenetei expresszívnek, szimbolikusnak, megkínzott alakjai az erkölcsileg romlott világban spirituális értékek után vágyakoznak. Alkotásaira mély pesszimizmus, az emberi szenvedés és nyomor iránti érzékenység, a háború gyűlölete jellemző (*Az éjszaka*, 1918–1919). A háború utáni társadalmat kegyetlenül éles kritikával, ironikusan ábrázolja (*Bál Baden-Badenben*, 1923, München, Günther Franke-gyűjtemény).

1911–25 és 1941–46 között igen sok sokszorosított grafikát készített – az intenzív festés mellett – drámai fény-árnyék hatással, virtuóz effektusokkal.

Az ő munkái is a nácik által elfajzottnak minősített, a német múzeumokból 1937-ben elkobzott, 21 ezer kiváló mű közé kerültek, Dix, Grosz, Chagall, Kandinszkij, Marc, Nolde, Kirchner és még sokan mások, a 20. század képzőművészetét meghatározó művészek alkotásai mellé. 1937-ben Münchenben rasszista szlogenek kíséretében állították ki.

A náci hatalom elől Amszterdamba menekül, a száműzetésben készíti 1941-ben *Apokalipszis* sorozatát (színezett litográfia).

Az 1920-as években Olaszországban is teret hódít a klasszicizáló realizmus. 1923-ban Milánóban alakul meg a *Novocento Italiano* (Olasz Huszadik Század) csoport hét festővel: Anselmo Bucci, Gian Emilio Malerba, Leonardo Dudreville, Piero Marussig, Ubaldo Oppi, Achille Funi és Mario Sironi. 1924-ben a Velencei

Biennálén is szerepelnek. Nevük az olasz művészet kiemelkedő korszakaira, a quattrocentóra és a cinquecentóra utal nagyon is tudatosan. Csodálják a múltat és az olasz klasszicizmust. „Valódi olasz művészet ez, mely ihletét a legtisztább forrásból meríti, s eltökélten le kíván vetni magáról minden importált izmust és hatást, amely oly gyakran meghamisította fajunk tiszta alapvonásait” – hirdetik. Azaz az új stílus ízig-vérig „olasz”. Elutasítják a modernitást, a stabilitás vágya és a rend keresése jellemzi őket, ezért is térnek vissza az ábrázoló, a tárgyias festésmódhoz (Achille Funi: *Gyümölcsöt tartó nőalak*, 1921; Mario Sironi: *Magány*, 1924). Szervezőjük, Margherita Sarfatti műkritikus egyben Mussolini barátnője. Mussolini felemelkedése, hatalomra kerülése befolyásolja a csoport tevékenységének alakulását. Sikerül megnyerniük olyan jelentős festőket, mint a korábban futurista Carlo Carràt, Giorgio Morandit, a korszak legjobb olasz festőjét (akinek hozzájuk ugyanúgy nem sok köze van, mint korábban a futuristákhoz) és a korszak legjobb szobrászát, Marino Marinit (1901–1980, *Nemes ember lóháton*, 1937; *Pomona*, 1937, Firenze, Galleria degli Uffizi). 1926-ban ő nyitja meg milánói kiállításukat – ezen száz művész szerepel. Kiemeli közös jellemzőjüket „a határozott és pontos vonalvezetésű rajzot, a szín tisztaságát és gazdagságát, az alakok és a tárgyak erőteljes plaszticitását”. A sok kiállító között voltak, akik a szimbolizmustól, a kubizmustól, a futurizmustól érkeztek a realiztikus művészi nyelvezethez. Számos országban több kiállításon mutatkozhattak be. 1929-ben Mussolini már nem vállalta nagyszabású kiállításuk megnyitását, sőt a fasizmushoz kötődő sajtóorgánumok elítélték őket. Margherita Sarfatti kapcsolata Mussolinivel megromlott, nem sikerült a stílust az olasz fasizmus hivatalos művészetévé nyilvánítania. A mozgalom 1932–33-ban feloszlott.

Az 1930-as években Amerikában újjáéled a realizmus (melynek helyi elődje volt a századfordulón az ún. Ashcan-iskola; tagjainak egy része realista képeket állított ki), amihez hozzájárult az 1929-es New York-i tőzsdekrach, a gazdasági világválság és Európában a fasizmus, a német, olasz és orosz diktatúrák létrejötte. Az avantgárdot, főleg az absztrakt festészetet sok amerikai művész és a közönség egy része dekadensnek minősítette, s ezzel szemben választották a precíz realizmust, melyben Amerika nagyságát kívánták megmutatni.

A harmincas évek első felében rendkívül népszerű Grant Wood (1891–1942) a 15. századi flamand festőket tekintette példaképének. Leghíresebb műve az *Amerikai gótika* (1930, Art Institute of Chicago), egy puritán házaspár portréja (utalás Jan van Eyck *Arnolfini házaspár* című képére), mely nemzeti ikonná vált, a dolgos kisemberek kitartásának jelképévé. Népszerűvé váltak tájképei a középnyugati tájakról (*Stone City, Iowa*, 1930) és a kisvárosi kispolgárokról, az iowai farmerekről festett portréi, melyekben a szorgos, dolgos amerikai életforma megbízhatóságát dicsőítette.

Maynard Walker, Charles Burchfield, Thomas Hart Benton, Robert Henri, John Steuart Curry, Grant Wood képei gyakran szerepeltek az amerikai kiállításokon, a magazinok lelkesen támogatták „az egészséges amerikai értékeket”. A regionalizmus nevet adták az olykor már-már nacionalista művészetnek. A

„legamerikaibb amerikai vidék”, a Midwest (Európanyi terület), az amerikai élet prototípusának festői főleg öt témát választottak előszeretettel: otthon, kert, munka, hit, utazás (Grant Wood: *Új út*, 1939; Clarence Holbrook Carter: *Adjunk hálát*, 1943). Műveik műfajukat tekintve változatosak. A regionalisták fő örökösei a hallatlanul népszerű Andrew Wyeth és Norman Rockwell. Rockwell az ötvenes években az ideális amerikai családról festett képeivel és illusztrációival vált közismertté (*Szűkölködés nélkül*, 1943). Wyeth *Christina világa* (1948) című képe népszerűségében verseng Grant Wood *Amerikai gótikájával*. Az amerikai vidék festői antimodernisták (nagy részük egyébként Európában tanult), visszatérnek a hagyományokhoz, elutasítják az új kompozíciós módszereket, az új képi technikákat. Nem kevés nosztalgia van bennük a múlt iránt. Többségük politikailag konzervatív beállítottságú.

A legjelentősebb és legismertebb amerikai realista festő, Edward Hopper (1882–1967) műveire közel sem jellemző az a derű, nyugalom, a provinciális mindennapi élet biztonságának dicsőítése, mint a fentiekben felsorolt amerikai művészekre. Festményeinek fontos témája a magány.

Hosszas New York-i tanulmányok után Párizsban tanult, majd Londonba, Amszterdamba, Brüsszelbe és Berlinbe látogatott. 1909–10-ben Spanyolországban és Franciaországban utazgatott. „Amerika szörnyen durvának és nyersnek tűnt, amikor visszajöttem. Tíz évembe telt, mire túltettem magam Európán” – írta később. 1920-ban volt első önálló bemutatója. 1923-ban feleségül vette Jo Nivison festőművészt. 1924-ben New Yorkban sikeres kiállítást rendezett, minden képét megvásárolták. Ezután festette legismertebb képét, a *Vasúti házat* (1925). Feleségével körbeutazta Amerikát, ebből számos tájképe, életképe született (*Vasárnap kora reggel*, 1930). Ettől kezdve tartják „az amerikai festőnek”: lefestette a hatalmas amerikai pusztákat, a vad New England-i tájat, a tengerparti világítótornyokat, városképeket, szobabelsőket (*Éjszakai ablak*, 1928, New York, Modern Museum of Art), elhagyatott éjszakai utcákat, New Yorkot, benzinkutakat (*Benzinkút*, 1940), szállodákat, motelokat, autópályákat, vonatokat, félig üres színházakat (*A Sheridan Színház*, 1937; *New York mozi*, 1939; *Hotel Lobby*, 1943; *Augusztus a városban*, 1945). 1933-ban a Modern Művészetek Múzeumában megrendezték retrospektív kiállítását.

Érzékelteti „az amerikai kisvárost a maga fullasztó, zsidvásári létével, külvárosi tájainak szomorú kietlenségével”. Olykor egyhangúnak és nyomasztónak láttatja ezt a környezetet. Szívesen fest nyilvános helyeken, éttermekben, színházakban, mozikban, hivatalokban. Nosztalgiával viseltetik a puritán amerikai múlt iránt. Realista kompozícióiban gyakran használ burkoltan szimbolikus elemeket. Művei egyszerűek, de van bennük valami zordság, szigorúság, zárkózottság, és sokukban a magány, a magányosság idegensége érzékelhető (*Éjszakai baglyok*, 1942, Art Institut of Chicago; *Nyári este*, 1947; *Hotelszoba*, 1931; *Western Motel*, 1937). A fény különös kezelése rejtélyessé teszi képei nagy részét. Egyik kritikusa szerint olyan fény ez, amely „világít, de sohasem melegít”. A metafizikai fénybe burkolózó szegényes szobabelsők, a magányos alakok, az élettelen

városi környezetek leleplezik a gazdasági válság kiváltotta szorongásokat, nyugtalanságot, a közép- és kispolgárság elbizonytalanodását, Amerika valódi arcát a regionalizmus festőinek idealizált realizmusával, a filmszillagok, látványos állami ünnepségek, a csillogás idealizált Amerikájával szemben.

A regionalisták mellett a harmincas években az amerikai *szociális realisták*, „urbanus realisták”, társadalmi realista festők a korszak politikai és gazdasági tragédiáinak veszteseit örökítették meg műveikben, sokszor fotografikus módon. Közülük többen marxista nézeteket vallottak, de a moszkvai koncepciók perek és az 1939-ben megkötött Molotov–Ribbentrop-paktum kiábrándították őket. Nyelvezetük, szemléletük eltér a szovjet szocialista realizmus idealizált munkás- és parasztábrázolásaitól. Maró társadalmi mondanivalójuk is megkülönbözteti őket tőlük: Reginald Marsh, Moses és Raphael Soyer, William Gropper, Isabel Bishop. Kiemelkedik közülük Ben Shan (1898–1969) festő és fotográfus a társadalmi témák iránt érzékeny művészete. Neve az 1930-as évek elején válik ismertté, amikor megfesti az amerikai idegengyűlöletnek áldozatul esett Nicola Sacco és Bartolomeo Vanzetti olasz bevándoroltak bebörtönzéséről és kivégzéséről készített képeit. Rendszeresen készít festményeket és fotókat a vidéki szegénység életéről (*Porlepte évek*, 1935). A fotográfusok is számon tartják őt, akárcsak El Liszickijt, Alekszandr Rodcsenkót. Ben Shahn azt hirdette, hogy az emberiséget a művészet élteni és létének célja a művészet – még a gazdasági válság Amerikájának utcáin is.

Jelentős realista falfestészet születik a politikai tiltakozás jegyében Mexikóban, főként Diego Rivera (1886–1957) és David Alfaro Siqueiros (1896–1974) műveiben. A tízes években Spanyolországban, Olaszországban, majd Párizsban ismerkednek meg az európai avantgárrdal (Rivera 1916-ban arcképet festett Amadeo Modiglianiról.) Hazatérésük után együtt kezdik kikísérletezni a formanyelvet, amellyel megszólítható Mexikóban a társadalmi nyilvánosság. Csatlakozik hozzájuk José Clemente Orozco (1883–1949). Társadalmi elkötelezettségük, szabadságvágyuk, forradalmi lendületük marxista ideológiai alapon áll. Nevelő hatással, a tömegek meggyőzése érdekében készítik nemzeti jellegű, monumentális falfestészetüket, mellyel megteremtik az új mexikói festőstílust. Képeiken ötvözik az indián hagyományokat, az európai quattrocento freskóinak szemléletét és a modernizmust, az expresszionizmus és a kubizmus formanyelvét. Ebből a realizmusnak egy jellegzetes keveréke jön létre, némi primitivizmussal, naivizmussal.

Murális munkáik ma is azokban az épületekben láthatók, ahol az alkotók elkészítették őket (Oktatási Titkárság, Mexikóváros; Chapingói Nemzeti Kertészeti Iskola). Mexikó történelmét és társadalmát mutatják be, elsősorban a munkásosztálynak szánva erősen baloldali elkötelezettségű falfestményeiket. A mexikói forradalom utolsó szakasza, amely másfél millió ember életét követelte, akkor zajlik, amikor a húszas évek elején visszatérnek Európából. Diáktüntetések, sztrájkok, politikai zűrzavar jellemzi az időszakot. Munkáikat sem tudják zavartalanul végezni, 1924-ben például egy konzervatív diákcsoport tiltakozik ellenük.

Gyakran szembesülnek a közönség nemtetszésével. Az 1930-as évek elején mindhárman kénytelenek az Egyesült Államokba emigrálni (többször visszatérnek Mexikóba, majd újra és újra az Egyesült Államokban próbálkoznak). 1932-ben Siqueiros Los Angelesben megalapítja a murales festők csoportját. Elkészíti a detroiti Képzőművészeti Főiskola falfestményeit; a New York-i Rockefeller Center számára készített művét lebontották, mert állítólag látható volt rajta Lenin arcképe (egy évvel később újra megfestette a Mexikói Szépművészeti Palotában). 1935-ben fejezi be egyik legjelentősebb munkáját, a mexikóvárosi Nemzeti Palota monumentális lépcsőjének freskóit, amelyen hazája történetét mutatja be a kezdetektől a 20. századig. Mindezek nagyszabású allegorikus látomások az emberről, ember és történelem, ember és technika, ember és mitológia viszonyáról. Orozco 1936–1939 között szülőföldjén, Guadalajarában készít freskósorozatokat az egyetem dísztermében, a kormányzó palotájában, egy kápolnában.

Rivera és Siqueiros belépett a Mexikói Kommunista Pártba, mellyel viharos, bonyolult, ellentmondásos kapcsolatuk alakult ki, ki is zárták őket a pártból, mivel támogatták Trockij Mexikóba költözését (akit Sztálin meggyilkoltatott). Örömmel üdvözölték André Bretont, a szürrealizmus alapítóját 1939-ben Mexikóban.

Rivera, Siqueiros és Orozco megváltoztatta a mexikói művészetet, és monumentális munkáikkal ismertté tették az egész világon.

Még egy mexikói művészről kell szólnunk, Frida Kahlóról (1907–1954), akit sokan a 20. század legjelentősebb nőművészeinek tartanak, mások a feministák példaképének. Apja erdélyi magyar zsidó származású fényképész, anyja spanyol és indián származású. Gyerekkori gyermekbénulása után 1925-ben villamosbaleset következtében súlyos gerincsérülést szenvedett, ekkor kezdett festeni önarcképeket, rokonai portréit (*Önarckép bársonyruhában*, 1926). 1929-ben feleségül ment a nagy hatású mexikói festőhöz, Diego Riverához. Viharos házasságuk is képei témájául szolgált (*Emlék*, 1937; *Csak néhány szűrás*, 1935), akárcsak gyermektelensége. 1930–34 között Detroitban és New Yorkban éltek, majd 1935-ben visszaköltöztek Mexikóba. Ekkor alakult ki egyéni stílusa realizmus és szürrealizmus határán, erős prekolumbián és azték mitológiai hatásokkal, könnyen megfejthető szimbólumokkal. André Breton közvetítésével 1938-ban, New Yorkban rendezték meg nagy sikerű kiállítását (a lelkes katalógusszöveget Breton írta), 1939-ben Marcel Duchamp segítette hozzá egy kiállításához Párizsban, mely Kandinszkij és Picasso dicséretét is elnyerte. „Azt hitték szürrealista vagyok, de nem voltam az. Sohasem festettem álmokat. Saját valóságomat festettem le” – nyilatkozta. Európából hazatérve rendkívül intenzív, magabiztos alkotói periódusa kezdődött. Tanítani is kezdett, nem a konvencionális módon: stúdiómk helyett az utcákra, piacokra küldte rajzolni, festeni a művészjelölteket. Ő volt az első latin-amerikai festő, akitől a Louvre képet vásárolt. A negyvenes években festett önarcképsorozata híres magángyűjteményekbe került (*Önarckép kibontott hajjal*, 1947; *Én, a szegény kicsi szarvas*, 1946; *Önarckép majommal*, 1945).

1944 után számos műtéten esett át, s közben változatlan intenzitással dolgozott. A fájdalmak következtében képei melankolikusabbá váltak. Írni kezdte



visszaemlékezéseit szenvedélyes életéről. Sikere, hírneve egyre nőtt, számos kiállításon szerepelt Mexikóban és az Egyesült Államokban. Aktívan részt vett a közéletben, festményei mind több politikai tartalmat hordoztak (*A marxizmus gyógyír a betegségre*, 1954).

A Kék házból, amelyben Mexikóvárosban laktak, Frida Kahlo-múzeum lett. Naplójának utolsó bejegyzése: „Remélem a vég boldog lesz – és hogy sohasem jövök vissza.”

Az olasz, német és orosz diktatúrák a harmincas években elutasítják az avantgardizmust, egyfajta realista, naturalisztikus, heroikus, közérthetőnek kikiáltott művészetet támogatnak. Az olasz fasiszta politika nem alkalmaz olyan kényszerítő eszközöket, mint a német és a szovjet, de gyenge minőségű művek létrejöttét támogatják. Virágzanak a rezsimit erősítő fejedelmi sasokkal, kettős baltával ellátott jelképek. Készülnek Mussolinin dicsőítő művek (pl. *A birodalom kipattan a Duce fejéből*).

A német fasiszta kultúrpolitikáról már többször esett szó egyes kiváló avantgárd művészek kapcsán, akiknek műveit kitiltották a német állami múzeumokból – több mint 16 000 darabot! –, és szerepeltek az 1937 müncheni *Entartete Kunst* kiállításon. Ebből a Harmadik Birodalom vándorkiállítást szervezett, hogy „a német népre szégyent hozó” festményeket, grafikákat, szobrokat minél többen láthassák. Hitler a művészetet a politikának rendelte alá, beszédeiben nem győzte hangsúlyozni, hogy a német nép számára a Szépség birodalmát is meghódítják. „Németnek lenni annyi, mint világosnak lenni” – nyilatkozta 1934-ben a képzőművészettel kapcsolatban. A fasiszmus szépségesztétikája és modernellenessége kötődik a klasszikus német idealizmushoz, a népi konzervativizmushoz és ahhoz a színvonalasüllyedéshez, amely általános jellemzője a korszaknak. Céljuk: a művészet megtisztítása a nemzetellenes, káros elemektől. Az *Első nagy német művészeti kiállítás* 1937-ben hagyományos zsánerképeket, tájképeket, portrékat állítottak ki. A hivatalosan támogatott képzőművészet monumentális, klasszicizáló, heroikus, a germán eszményképet kell megtestesítenie.

1939 márciusában Berlinben 1004 modern szobrot, festményt és 3826 rajzot, akvarellt égettek el egy hatalmas autodafén.

Szovjet-Oroszországban a húszas években megszüntették az avantgárd képzőművészetet. 1934-től a hatalom üldözött, betiltott minden más kezdeményezést a szocialista realizmuson kívül, melyet a művészeti tankönyvek így definiáltak: „A szocialista realizmus, mely ma már koráramlatnak tekinthető, a szocialista társadalom szemléletének tükrözője, illetve kapitalista országban: a társadalmi problémák szocialista nézőpontú bemutatása”, „a valóságot hűen, reálisan, forradalmi fejlődésében mutassa be”. „Ennek természetesen előfeltétele, hogy a művész marxista szemlélettel rendelkezzen, hiszen a szocialista realizmus művészi magatartás, állásfoglalás kérdése.” Ennyi idézet is elég, hogy belássuk, hogy nem stílusról vagy formarendszerről van szó, hanem a marxizmus–leninizmus



világnézetén, a marxizmus esztétikáján alapuló alkotói módszerről, politikailag irányított művészetről. 1934-ben rendezték meg Moszkvában a különböző művészeti ágak kongresszusait, leszögezve, hogy a Szovjetunió számára az egyetlen elfogadható szemlélet a szocialista realizmus, a valósághű figurativitás.

A Szovjetunióban (1935-től így hívják) az első hivatalos szocialista realista mű a *Lenin-mauzóleum* Moszkvában. Emblematikus műve Vera Muhina (1889–1953) *Munkás és kolhozparaszt*nő című szobra, melyet 1937-ben a párizsi világkiállítás szovjet pavilonjában állítanak fel. Naturalisztikusan és idealizáltan ábrázolt férfi és nő, akik a haladó osztálytársadalom fiatal, életerős, sportos és boldog tagjai a szimbolikus eszközökkel, a sarlóval és a kalapáccsal. Vera Muhina a moszkvai művészeti akadémia tanára, aki még 1912–14 között Antoine Bourdelle-nél tanulta a mesterséget Párizsban. Jelentős művei: *Maxim Gorkij* szobra, amely Moszkvában a Zenei Konzervatórium előtt látható.

A festészetben előképnek Iszaak Brodskij (1884–1939) Vlagyimir Iljics *Lenin*-portróját tekintik (ámbar az közelebb áll még a 19. századi kritikai realizmushoz). Lenin-renddel tüntettek ki, és 1934-ben ő lett az Összorosz Művészeti Akadémia igazgatója. 1935-ben egyik rendezője az első leningrádi szocialista realista kiállításnak. Kedvelt témái: az orosz polgárháború, a bolsevik forradalom, a mindennapi szovjet élet (*Dajka gyermekkel*) és Lenin, akiről több portrét festett (*Lenin a Szmolnijban*, 1930 – ez a legismertebb). Készített portrét Sztálinról és Gorkijról is. Tanítványa, Vlagyimir Szerov (1910–1968) is számos festményén örökíti meg Lenint politikai tevékenység közben (*Lenin felszólalása a II. összoroszországi kongresszuson*).

Magyarországon 1934-ben alakult meg a *Szocialista Képzőművészek Csoportja*: Háy Károly László, Berda György, Bán Béla, Szántó Piroska, Fekete Nagy Béla, Sugár Andor festők, Goldman György, Mészáros László, Szöllősy Endre, Vilt Tibor szobrászok, akik 1936-ban rendezett kiállításuknak az *Új realizmus* címet adták. Szembefordultak a polgári individualista realizmussal, a társadalmilag elkötelezett, szociálisan érzékeny realizmust hirdették. Céljuk a munkásosztály dicsőítése, felemelése és munkájuk megörökítése, a társadalom átformálása. A marxista–leninista szemléletmód miatt a szocialista realizmust magasabb rendű ábrázolásmódnak tekintették a realizmusnál. Pártos, közérthető, haladó műalkotásokat kívántak létrehozni az eszme és a proletariátus szolgálatában – szovjet mintára. A baloldali elkötelezettségű művészek immár nem Párizsra, hanem Moszkvára figyeltek. Legjelentősebb bemutatójukat 1942-ben a Vasas Székházában *Szabadság és Nép* címmel rendezték, melyet néhány nap múlva betiltottak. Utolsó összejövetelüket 1944 márciusában tartották. A csoport tagjai közül zsidó származásuk miatt többen is a fasizmus áldozatai lettek (Goldman György, Sugár Andor, Schnitzler János, Fehér György, Juhász Pál). A Szocialista Képzőművészek Csoportja művészi programját meghatározta Derkovics Gyula (1894–1934) festészete. A harmincas évek magyar valóságára, társadalmi kérdéseire ő reagált a legérzékenyebben. A német expresszionizmus hatott rá leginkább, de egyéni látásmódjában a realizmus elemei is fellelhetők.

A két világháború között Magyarországon is teret hódít a neoklasszicizmus, elsősorban Pátzay Pál és Ferenczy Béni szobraiban, Kontuly Béla, Molnár C. Pál, Aba-Novák Vilmos, Medveczky Jenő festészetében. Hatott rájuk az olasz Novocento mozgalom. A római magyar állami ösztöndíj is segítette a neoklasszicizmus meghonosodását. A posztnagybányai hagyományokhoz kötődő *Gresham-kör* tagjai, Berény Róbert, Bernáth Aurél, Egry József, Márffy Ödön, Szőnyi István festők, Beck Ö. Fülöp, Pátzay Pál szobrászok távol tartották magukat a politikától. Elveik közül a legfontosabb a természeti látványhoz való viszony. Intim lírájuk, a humánus őrzése a korszakban önmagában is értéknek számított. Idill és realitás, naturalisztikus *plein air* természetlátás jellemzi őket.

A húszas években számos avantgárd művész hagyta el végleg Magyarországot (Moholy-Nagy László, Tihanyi Lajos, Kepes György stb.), ennek meghatározó szerepe volt a két háború közötti magyar művészet alakulásában.

A második világháború után a politikailag kettészakadt Európában a szovjet érdekszférához tartozó országokban tovább folytatódott a szocialista realizmus uralma a hatalom ideológiájának megfelelően. Andrej Zsdanov (1896–1948), Sztálin ideológiai szócsöve, aki 1934-ben a Szovjet Írószövetség kongresszusán elmondott beszédében határozta meg a szovjet művészekről elvárakat, 1946-ban még szigorúbb elveket írt elő. Ezt 1949–1951 között Magyarországon is átvették a művészetpolitikában (pl. Kádár György – Konecsni György: *Dózsa György*, 1952), és eltávolítottak minden képzőművészt, író, zenészerzőt, tudóst, akit bűnösnek találtak a szocialista eszmeiség elhanyagolásában és „a burzsoá kultúra előtti hajlongásban”.

## JAVASOLT IRODALOM

- Barron, Stephanie: „*Degenerate Art*”. Philadelphia, 2000
- Bassie, Ashley: *Expresszionizmus*. Ford. Havas Lujza. Ventus Libro Kiadó, Budapest, 2006
- Belting, Hans: *Max Beckmann*. Deutscher Kunstverlag, München, 1984
- Dempsey, Amy: *A modern művészet története: stílusok, iskolák, mozgalmak*. Ford. Szekeres Andrea, Szikra Renáta. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 2003
- Farina, Violetta: *20. század*. Ford. Molnár Magda (*A művészet képes enciklopédiája.*) Vince Kiadó, Budapest, 2009
- György Péter – Turai Hedvig (szerk.): *A művészet katonái: Sztálinizmus és kultúra*. Corvina Kiadó, Budapest, 1992
- Kettenmann, Andrea: *Frida Kahlo 1907–1954. Fájdalom és szenvedély*. Ford. Molnár Magda. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2003
- Lang, Lothar: *George Grosz*. Eulenspiegel Verlag, Berlin, 1979
- Princi, Eliana: *Az expresszionizmustól a szürrealizmusig*. Ford. Balázs István. (*A művészet története.*) Corvina Kiadó, Budapest, 2009
- Renner, Rolf Günter: *Edward Hopper, 1882–1967: a való világ átalakítása*. Ford. Molnár Magda. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2003
- Schmied, Wieland: *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*. Arts Council of Great Britain, London, 1978
- Schubert, Dietrich: *Otto Dix*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Köln, 1980
- Stremmel, Kerstin: *Realizmus*. Ford. Béresi Csilla. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2000

## KÉPEK

[americanart.si.edu](http://americanart.si.edu)  
[Entartetekunst.geschkult.fn-berlin](http://Entartetekunst.geschkult.fn-berlin)  
[felixnussbaumhaus](http://felixnussbaumhaus)  
[fridakahlo.com](http://fridakahlo.com)  
Neue Sachlichkeit/New Objectivity  
Olga's Gallery  
Otto Dix – House  
Ten Dreams Galleries  
TerminArtors  
Diego Rivera Web Museum  
Webmuseum, Paris  
[www.artcyclopedia.com](http://www.artcyclopedia.com)  
[www.dhm.de](http://www.dhm.de)  
[www.maxbeckmann.com](http://www.maxbeckmann.com)  
[www.mess.net/gallery/dix/](http://www.mess.net/gallery/dix/)



## 13. FEJEZET

### Képzőművészet 1945 után

A második világháború után folytatódik néhány, a 20. század képzőművészetét meghatározó festő, szobrász munkássága: Picasso, Chagall, Magritte, Kokoschka, Jean Arp, Max Ernst, Duchamp, Miró, Dalí, Giacometti, Henry Moore, Brancusi és mások még jelentős művekkel gazdagítják a művészettörténetet. Az avantgárd mozgalmak nagymestereinek a háború után alakuló életpályája ellenére az 1945 utáni képzőművészet jelentősen megváltozik.

A második világháború következtében átrendeződött a világ térképe. Eleinte az 1939-es háború sem különbözött a korábbiaktól, de „1944–45 telére világossá vált, hogy valamifajta végleges totális nemezis áll a küszöbön” (Norman Davies).

A nürnbergi perhez készített egyik becslés szerint 5 millió 850 ezer zsidót pusztítottak el. A szovjet háborús veszteség kb. 8,7 millió, a német kb. 3,5 millió ember. Auschwitz. Sztálingrád. Berlin ostroma. Hiroshima, Nagaszaki. Írtóztató emberáldozatok, pusztítások. A Vörös Hadsereg, ahova felszabadítóként bevonult, elpusztította évszázadok kultúráját, de lerombolta a társadalmi kiváltságokat is. Az amerikaiak által elfoglalt Nürnbergben a német háborús főbűnösök pere. Európa kettéosztása (1991-ig). Az újjáépítés. A gyarmatbirodalmak összeomlása. A hidegháború (1948–1989). A média fénykora. A vallás visszaszorulása. A hatvanas évek szexuális forradalma. A nyugat-európai gazdasági fellendülés. A közlekedési hálózat átalakulása. A vasfüggöny negyven éven át. A Szovjetunió összeomlása. Csupán jelzésszerűen a bonyolult gazdasági, társadalmi, politikai viszonyokról, melyek az 1945 utáni művészeti közéletet, a képzőművészetet is befolyásolják.

A művészettörténet könyvek nagy része két korszakra osztja az 1945 utáni képzőművészetet: 1945-től 1965-ig és 1965-től napjainkig. Eredetileg a művészet-történet oktatását 1945-tel fejeztük be, de kifejezetten a hallgatók kérésére vállalkoztunk a bonyolult, cseppet sem könnyű feladatra, hogy áttekintsük azokat az irányzatokat, áramlatokat, csoportosulásokat, amelyek a háború után alakultak ki.

A 19–20. századi képzőművészetnél is tömörítésre, válogatásra, kiemelésekre és elhagyásokra kényszerültünk, ebben a fejezetben még inkább. Az 1945 előtti művészet a mából nézve már a múlt része, így a kép is letisztultabb, a szakirodalom is egységesebb, a közeli és jelenleg zajló folyamatokra korlátozottabb a rálátásunk.

1945 után számos új múzeum épült a modern és a kortárs művészet bemutatására (pl. New York-i Guggenheim Museum Frank Lloyd Wright tervei alapján, 1959).

Az 1945 utáni képzőművészetben is vannak a művészeti irányzatokba besorolhatatlan életművek, ilyen például Francis Baconé (1909–1992), aki a második világháború utáni festészet egyik legkiemelkedőbb alkotója. Sokáig tartó sikertelenség után az 1944-ben festett *Keresztre feszítés* triptichon hozta meg számára az áttörést biomorf formáival, vadságával, szokatlanságával. Akrillal vagy pasztellel festette homogén, színpadszerű tereit, melyre olajjal festette drámai hatást keltő, torz figuráit rendkívül expresszíven. Jobb híján egzisztencialista festőnek mondják, abszurditása valóban Beckett abszurd drámáival, Camus és Sartre egzisztencialista írásaival vethető össze. Méltán volt főszereplője 1959-ben a New York-i Modern Művészetek Múzeumában rendezett *Új emberképek* című kiállításnak. David Sylvester húsz éven át tartó interjúsorozatot készített Baconnel munkamódszeréről.

Önarcképei, portréi a „létbe vetettségről”, a háború utáni időszak szorongásairól, szétesettségéről, a magatehetetlen magányról szólnak. A képek belső feszültségének forrása a minimalizált, rendkívül szép, színes háttér és a kép terében zajló, gyakran brutális, erőszakos jelenetek ellentéte. Központi témája a deformált, kiszolgáltatott, megalázott, meggyötört, megtépázott, rózsaszín, lila, vörös, fekete emberi test, a kitekert pózokban álló, ülő, heverő meztelen alakok. A könnyen sebezhető, puha test a filmszerű események szereplője, elszenvedője. Képei rajongást és ellenszenvet egyszerre képesek kiváltani a nézőben. Gyakran fest triptichonokat, így a történetek megsokszorozódnak a háromosztatú felületen (*Tanulmányok az emberi testről*). Tele vannak morbid fordulatokkal, látomásokkal, hallucinációkkal. Bacon használja a perspektívát, a különféle térfelfogásokat, merít a művészettörténeti hagyományokból. Birtokba veszi a teret és az időt. „Minden inspirál” – mondta egy interjúban. Velázquez, Van Gogh, Eisenstein, a kubisták, saját műveinek reprodukciói, fényképek (fotók után festett, miközben festményei cseppet sem hasonlítanak fotókra). Faktúrája igényes, gazdag, számtalan festékreteget, festékcsoportot hord fel a felületre, az 1945 utáni festészet legtagabb eszköztárú festője. „Úgy fest, mintha ecsetje filmkamera volna” – állítja Lajta Gábor filmrendező 1987-ben, a *Filmvilág* 9. számában. A teljesség igényével fellépő életmű – ami egyáltalán nem jellemző az 1945 utáni művészetre (*Triptichon*, 1974; *Ember kutya*, 1953; *Két férfi egy ágyon*, 1953; *Önarckép*, 1976). Velázquez, Rembrandt, Goya, Van Gogh – méltán állítható e sorba tragikus, közönyös, fájdalmas, szorongó, elszigetelt, kilátástalan, hús-vér embereinek történeteivel. A 20. század borzalmi, az erkölcsileg gyenge és vad ösztönű ember a



képein, s mindez új dimenzióban ábrázolva (*X. Ince pápa portréja*, George Dyer portréja tükörben, 1968, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; *Önarckép-triptichon*, 1985–86; *Festmény*, 1946, New York, Museum of Modern Art; *Fekete triptichon*, 1973; *Triptichon*, 1972, London, Tate Modern; *Keresztre feszítés*, 1965, München, Bayerische Staatsgemälde).

Akik szerint Francis Bacon angol festő egzisztencialista művész, azok Alberto Giacometti (1901–1966) svájci olasz szobrászt is odasorolják. Jean Ap és Henry Moore mellett a 20. század legnagyobb szobrásza. Figurális művész és fő témája neki is az ember. Fiatalkorában, Párizsban baráti kapcsolatban állt a harmincas évek jelentős íróival, filozófusaival, Jean-Paul Sartre-ral és Simon de Beauvoirral, 1948-as New York-i kiállításának katalógusát is Sartre írta. Hatott rá a kubizmus, a dadaizmus, a szürrealizmus, részt vett ilyen kiállításokon. Szobrai 1945 után kezdtek megnyúlni, hasonlítani az etruszk bronzszobrokhoz, rücskös, durva felületet használt kidolgozásukkor (*Nagy figura*, 1947; *Három lépő férfi*, 1949; *A szerkér*, 1950). Portrékat készített, igen sok ülésben. Törekény figurái magányosak, ha hárman vagy többen vannak, akkor is elmennek egymás mellett, soha nem érintkeznek, nincs kontaktusképességük, a modern élet áldozatai. Giacometti 1964-ben elnyerte a Velencei Biennálé nagydíját.

1951-ben rendezik meg New Yorkban, a Modern Művészetek Múzeumában az *Absztrakt expresszionizmus* kiállítást, melyen bemutatkozik a negyvenes–ötvenes évek amerikai festőnemzedéke: Mark Rothko, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Clyfford Still, Jackson Pollock, Franz Kline, Robert Motherwell és még sokan mások. A fogalmat már 1929-ben használta Alfred Barr Kandinszkij nonfiguratív „improvizációira”. New York ezzel átveszi a vezető szerepet az avantgárd izmusok központjaitól, Párizstól és Berlintől. Jelentős tényező az is, hogy a háború elől Amerikába emigrált André Breton, Max Ernst, Yves Tanguy, André Masson, Roberto Matta, sok európai vezető képzőművész. A szürrealizmus eszmevilága, az egzisztencializmus, az individualizmus, a szabadság és az önkifejezés, az emberi érzelmek megjelenítése a közös gyökerek, hiszen formaviláguk, festésmódjuk sokféle. Fontossá válnak a gesztusok, melyekben a művész közvetlen élményei nyilvánulhatnak meg.

Jackson Pollock (1912–1956) *action painting* festészete újfajta festést jelent: közvetlenül a festékesdobozból csurgatja a nagyméretű, földre fektetett vászonra a festéket, így egész teste részt vesz az alkotás folyamatában. Lelkiállapotait, belső látványait jeleníti meg, ám csurgatási technikáját nem a véletlen határozza meg, hanem a művész tudatos színválasztása és kézmozgása (*Az elvarázsolt erdő*, 1947, Velence, Peggy Guggenheim Collection; *Katedrális*, 1947; *Hangok a fűben*, 1946; *Levendula-köd*, 1950; *Kék póznák*, 1952). Alkotásmódjára hatottak a gyerekkorában megismert indián szertartások, rituális táncok. Pollock úttörő szerepe kétségtelen, egyszerre testesítette meg a modernizmus mítoszáét és az amerikai mítoszt.

Mark Rothko (1903–1970) festészete az ötvenes években egyre ismertebbé válik. Álomszerű városi tájképeit, archaikus szimbólumait, az európai expresszionizmus és szürrealizmus hatását váltják fel az absztrakt festményei, melyeket ő nem tart annak. 1945-ben hagy fel végleg a figurativitással. Monokrom alapozással olyan háttereken kezd festeni, amelyeket vonalakkal vagy elmosódott színű sávokkal szakít meg. A felületet intenzív színvilágú foltok töltik meg, általában nagyméretűek és függőlegesek. „Szeretném, ha megértenék végre, én nem vagyok absztrakt művész. [...] Nem érdekel a színeknek és a formáknak, vagy bármi másnak a viszonya. Engem kizárólag az alapvető emberi érzelmek kifejezése foglalkoztat. A tragédia, az eksztázis, a végzet stb. A tény, hogy olyan sok ember kiborul és sírva fakad, amikor szembesülnek a képeimmel, azt bizonyítja, hogy képes vagyok kommunikálni feléjük ezeket az alapvető emberi emóciókat. [...] Az emberek, akik sírnak a képeim előtt, ugyanazt a vallásos élményt tapasztalják meg, amit én magam is a kép festésekor.” Valóban, mintha festményei nonfiguratív ikonok volnának (*Narancs, sárga, narancs*, 1969; *Fehér vörössárgán*, 1958; *Vörös, fehér és barna*, 1954, Bazel, Kunstmuseum; *Magenta, fekete és zöld narancssárga alapon*, 1949, New York, Museum of Modern Art; *Lassú örvénylés a tengerparton*, 1944, uo.). Vásznain a két vagy három (néha több) szín hatásában mintha további színekre bomlana szét. A festékrétegek egyre vékonyabbak, a festékrétegek felsejlenek, de nem tudni, hány szín van a legfelső alatt (még egy, meg még egy), színrétegekből építkezik. Ecsetkezelése egész különös, egyéni. A narancssárgák, meleg bordók, vörösek rendkívüli feszültséget képesek kelteni, a barnák, szürkék, kékek nyugalmat, tisztultságot. A színek egymáshoz való viszonya hordozza a kép lényegét. A vonalak, alakzatok sokfélesége, vastagsága, vékonysága a színek jelentését támasztja alá. A Rothko-festmények közül meglehetősen sok szakrális hatást, élményt kelt. A következő generációra Barnett Newman festészete volt ugyan nagyobb hatással, Mark Rothko az 1945 utáni festészet egyik legjelentősebb alkotója. 2000 szeptemberében nyílt meg Houstonban (Texas) a *Rothko Chapel*, ahol hasonló módon láthatók a Rothko-képek, mint Monet kései vízililiomai Párizsban.

Nem nevezhetők absztrakt expresszionistáknak, ám az ő útjukon haladtak tovább azok az amerikai művészek – Louise Nevelson, David Smith és Morris Louis –, akiket a nagy tekintélyű műkritikus, Clement Greenberg népszerűsített a pop-arttal szemben.

Amerikában a pop-artot megelőzte a *neodadaizmus*, mely a kollázs és az assemblage dadaista technikát alkalmazva merített Duchamp tevékenységéből. Nem volt szervezett mozgalom, de két nagy hatású képviselőjének, Robert Rauschenbergnek és Jasper Johnsnak a tevékenysége révén az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején fontos szerephez jutott a kísérletező amerikai képzőművészetben. Több képviselője (Larry Rivers, Cy Twombly, Jim Dine, Claes Oldenburg, Allan Kaprow) is szembefordult a nonfiguratív irányzatokkal, az absztrakt expresszionisták individualizmusával, elidegenedtségével. Heterogenitásuk elle-

nére politikai aktivitásukkal, társadalomkritikájukkal hatottak a hatvanas évek második felének aktív képzőművészeti mozgalmaira.

Robert Rauschenberg (1925–2008) New York utcáin szedte össze munkáihoz a kellékeket, amelyeket stúdiójában, megfestve őket, beépített kompozícióiba (*Monogram*, 1955, *Víztározó*, 1961). „Az élet és a művészet közötti résben akarok dolgozni” – nyilatkozta többször is. Amikor John Cage avantgárd zeneszerzővel dolgozott együtt, kizárólag fekete vagy tiszta fehér festményeket festett a minimalizmus jegyében. 1959-ben illusztrációkat készített Dante *Isteni Színjátékának* Pokol részéhez, főleg újságokból és magazinokból vett képek alapján. A hatvanas években nagyméretű selyemszítát használt képeihez, és nyomatokat kezdett készíteni. A hatvanas évek végén technológiai ihletésű munkákkal jelentkezett (*Revolver*, 1967; *Napforduló*, 1968). Minden konvenciót elutasított. Miután 1964-ben szerepelt a Velencei Biennálén, és elnyerte a nagydíjat, világhírű lett, sokat utazott, számos múzeum és magángyűjtemény versengett munkáiért.

Jaspers Johns (1930–) mindennapi tárgyakat, banális motívumokat használt fel: az amerikai zászlót, árcédulákat, céltáblákat (*Térkép*, 1961; *Zászló*, 1954; New York, Modern Museum of Art). Érzelemmentes műveket akart létrehozni. Az ókori *eukausztika* nevű eljárással dolgozott, a festék felvitelekor forró viaszt használt kötőanyagként, így a felület érdes lett, és a faktúra a kéz legapróbb rezdüléseit is őrzi. Ironikus szobrokat is készített, banális tárgyakról – zseblámpa, villanykörte, sörösdoboz stb. –, bronz szobormásolatokat. 1963-tól a nyomtatás (litográfiák) szerves része munkásságának. 1978-tól visszatér az alakos ábrázoláshoz.

A *pop-art* terminus 1954-ben jelent meg Lawrence Alloway kritikus cikkében. (A szó a *popular* – népszerű – rövidítéséből keletkezett). Miközben az ötvenes években az amerikai neodadaista, funk, beat és performance művészetek sokkolták a művészeti életet, Londonban angol és ott tanuló amerikai fiatal művészek létrehozzák a *pop-art* korai műveit (Richard Hamilton: *Mitől is olyan mások, olyan elragadók a mai otthonok?*, 1956 – ezt a kollázst tekintik a művészettörténeti tankönyvek az első *pop-art* alkotásnak. A kép lakásbelsője tele van zsúfolva giccses hirdetések kliséivel, centrumában izmos fiatalember, teniszütőjén a felirat: *pop*). Amerikából kiindulva Nyugat-Európát is kezdte meghódítani a tömegkultúra, a fogyasztói dizájn, a reklám, a képregények. A képzőművészek fel akarták oldani a művészet és a tömegkultúra, az ún. „magasművészet” és a mindennapi vizuális kultúra, a művészet és a köznapi élet közötti feszültséget, elmosni határait. Ezért banális tárgyakat, képes magazinok sztereotip fotóit, reklámok és kommersz képregények grafikáit, köznapi eszközöket használtak fel minden áttétel nélkül műalkotásaikban, a fogyasztói társadalom szimbólumait (Richard Hamilton: *Szobabelső*, 1964; Andy Warhol: *Campbell-leveskonzerv*, 1962; *Brillodobozok*, 1964, mindhárom New York, Museum of Modern Art). Személytelen, gyakran gépies technikával készülnek a művek (sokszorosítás, nagyítás, kollázs, tárgyak beépítése a képtérbe, műanyag alapú festékek, háromdimenziós tárgye gyűttesek). Kísérletezéseik kiindulópontja a nagyvárosi utca, a kisebbségek szubkultúrája, a tömegtermelés, a fogyasztói társadalom tömegkulturális

eszközei, a média, a magazinok. A modern tömegkultúra szexuális fetisizmusát, a kommerszé vált erotikát parodizálták, olykor közönségesen (Allan Jones, Eduardo Paolozzi – ez utóbbi képregényekből, plakátokból, árucímkekből, csomagolóanyagokból alkotott assemblage jellegű szobrokat, például *Gyötrelmes élet*, 1965, New York, Museum of Modern Art). Cinizmus és ironia jellemzi őket, az étellel és a társadalommal szembeni radikális álláspont. Az ábrázolás hűvös, tárgyyszerű, távolságtartó, „objektív”, elvetik az érzéki festőiséget, a személyes önkifejezést. A pop-art a második világháború után uralkodó *absztrakt expresszionizmus* (és a rokon irányzatok: lírai absztrakció, informel, tasizmus, art brut) ellenlábas, célkitűzései és formanyelve is ellentétes az övével.

Lucy R. Lippard, az egyik legelkötelezettebb híveként sokszor, sokat írt a pop-artról, tőle idézzük: „A pop-artnak több köze van Ellsworth Kelly vagy Kenneth Noland »festőiség utáni absztrakcióhoz«, mint a kortárs realista irányzatokhoz. Amikor a pop először felbukkant Angliában, Amerikában és Európában, nem csupán csodálkozást és megbotránkozást váltott ki, hanem a művészek és a kritikusok körében mélységes csalódást is keltett. Az absztrakt expresszionizmus évtizedének ezt a váratlan következményét aligha fogadták lelkesedéssel, hiszen szétzúzta az »új humanizmus« beköszöntéhez fűzött reményeket, amelyeket Amerikában »az ember új ábrázolásának«, Európában pedig »új figurációnak« neveztek. Az ember olykor megjelenhetett a pop vásznan, de csak a fogyasztási index által irányított robotként vagy pedig az eszményi embertípus szentimentális paródiájaként. Ugyanakkor mások a bennünket körülvevő világnak az effajta harsány és kritikátlan tükrözését frissen lengedező fuvallatként értékelték.”

Richard Hamilton (1922–) az *Independent Group* (Független Csoport) egyik alapítója Londonban, 1952-ben, amely fő céljának a populáris ábrázolás tanulmányozását tekintette. Hamilton 1957-ben így foglalta össze az új városi szokások ábrázolására irányuló pop-art jellegzetességeit: sokszorosítható, tömeges, kommersz, szuggesztív, ötletgazdag, könnyen érthető. Miközben kiállításokat szervez, rekonstruálja a Beatles *Fehér album*ának vaknyomós, számozott lemezborítóját. 1964-ben készült *Az én Marilynem*. „A tengerparton bikiniben pózoló filmsztár, Marilyn Monroe fényképsorozata kontaktnyomatok alapján készült. Hamilton némelyik felvételt részben átfestette, és a fototechnika segítségével vagy kézzel újfajta látványt teremtett. Más kockákon az eredeti fotókon látható formákat festői alakzatokká lágyította, s az átdolgozott képek kozmetikumok reklámjaira emlékeztetnek. Jóllehet Hamilton vizuális közhelyeket, a fogyasztói kultúrára jellemző képi világot sajátította ki, mindvégig megőrizte tárgyilagos látásmódját” – írja Klaus Honnef a pop-artról szóló könyvében. Televíziós felvételtől származó fotók alapján sokszorosított nyomatokat készített (*Kent állam*, 1970, Museum of Modern Art).

David Hockney-t (1937–) is az angol pop-art művészek között tartják számon, holott ő tagadta, hogy az lenne. Absztrakt festőnek indult, ám hamarosan megjelentek képein a Jean Dubuffet hatását mutató elnagyolt és kezdetleges alakok (*Babafiú*, 1960, Hamburg, Kunsthalle). 1961-ben részt vett az *Ifjú kortársak kiállítása*

című tárlaton, amely az angol pop-art mozgalom megszületését jelezte. Amerikai utazása után Hogarth Az *aranyifjú útja* festménysorozatának modern nyomatváltozatán dolgozott. Los Angelesben telepedett le, ekkor akrillfestéket kezdett használni olaj helyett, s egyre inkább alkalmazta a fotográfiát. 1973-ban egy időre Párizsba költözött, ott készített Picasso emlékére egy rézkarcsorozatot (*Művész és modell*, 1974).

A pop-art Amerikából indult hódító útjára. Egy New York-i művészcsoport 1961-ben és 1962-ben kiállításain olyan művekkel hívta fel magára a figyelmet, amelyekbe beépítették a tömegkultúra árucikkait, szériagyártott tárgyak másolatait, mindennapi tárgyakat, a tömegművészek (képregények, magazinok stb) színtárgyait: Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Marisol, Claes Oldenburg, George Segal, Tom Wesselmann, Andy Warhol és még nagyon sokan. Akkor láthatta először a közönség azokat a műveket, melyek azóta rendkívül népszerűvé váltak: Andy Warhol *Marilyn Monroe*-színtárgyait, Lichtenstein képregény-olajfestményeit, Oldenburg hatalmas, műanyag hamburgereit és fagyalttölcsereit. A kritikusok egy része támadta őket („a vulgaritás új művésze”, „a rágógumizók társasága”, „bűnözők”), más része dicsérte kutatásaikat, újításait („az amerikai vidéki festészet”, „szociális realizmus”). A galériák és a múzeumok egyre több pop-art kiállítást rendeztek Amerikában és Európában egyre nagyobb sikerrel. A pop-art művek visszahatottak a dizájnról, a reklámra, a terméktervezésre, a divatra és a belsőépítészetre.

A fogyasztói társadalom hírnökének, a „pop-art királyának”, „papájának” is nevezett Andy Warhol (1928–1987) a pop-art ikonikus ábrázolásmódban irányadónak számító munkássága a róla elnevezett pennsylvaniai múzeumban látható. 1949-től New Yorkban népszerű magazinoknál dolgozik illusztrátorként, rövidesen felkapott, sikeres reklámgrafikus. Hamarosan a New York-i művészeti élet ismert figurája. 1960-ban újságokból és képregényekből készített festményeket, majd olyan hétköznapi tárgyakat fest, amelyeket az emberek már észre sem vettek használatuk során: dollárbankókat, kólásüvegeket, Campbell-leveskonzerveket (ez utóbbi sorozata 32 vászonból áll, mindegyiken egy-egy, más-más ízesítésű leveskonzerv, 1962). Ezekkel tudatosan fricskázza a művészvilág érzékenységét (közben visszautal Monet sorozataira). 1962-től selyemszíntárgyakon kezdett ábrázolni sztárokat, Marilyn Monroe-t, Elizabeth Taylort, Marlon Brandót, Liza Minellit, Elvis Presley-t, Mick Jaggert (*Marilyn*, 1967, *Marilyn Monroe képmása arany háttérrel*, 1962; *Liz Kleopátraként kékben*, 1963). Erőteljesen kiemelte modelljei vonásait, nagyította az arcot, intenzív színeket, ugyanakkor fenyegető fekete csíkokat és foltokat is használt. Pályája során szívesen dolgozott a híres és elhasznált, agyonreprodukált arcokkal, testekkel, a mindennapi idollokkal. Az, hogy egy felületen ismételteti az arcot, bizonytalanságot kelt, ironikus távolságtartás a valóságtól. Selyemszíntárgyakat készített Freud, Kafka, Goethe, Beethoven, Lenin, Golda Meir, Mao Ce-tung portréi alapján is. Ezek is számtalanszor látott, közismert arcok, Warhol gunyorosan átváltoztatta őket. Mivel nemcsak felhasználni,



hanem gyártani is akart terméket, 1962-ben létrehozta a *Gyárat* (The Factory), ahol szitanyomatokat, posztereket, bizarr filmeket, de például cipőket is gyártottak. *Virágok* című festménysorozatából 900-nál is több szitanyomat készült. A hetvenes években állatokról készített szitanyomatokat, kutyákról, macskákról, halakról, tehenekről. 1974-ben megjelentette az *Andy Warhol filozófiája* című művét, ebből idézünk: „Pénzt keresni művészet, dolgozni művészet, a jó üzlet pedig a legnagyobb művészet.” Ő maga olyan népszerű bálvány lett, mint azok, akiket a popkultúrából megörökített, mint a popzenészek, életét a bulvárlapok regényessé formálták. Vérbeli karriertörténet az övé: bevándorló szlovákiai rutén munkáscsaládból milliomosig, az „amerikai álom” megtestesítője.

A popművészet legjellegzetesebb képviselője kétséget kizáróan Andy Warhol. „Ő ugyanis nem csupán művészetével, hanem magatartásával is megtestesítette a popjelenséget. Műveiben minden tetten érhető, ami a pop-artot forradalmian újjá tette. Ő jogosan utasította el a vélekedést, mely szerint a pop »ellenforradalmi képződmény«. Művészi elgondolásaiban nincs nyoma a túlzó individualizmusnak, de az esztétikai minták utánzásának sem. A modern tömegkommunikációs eszközökben és technikai lehetőségekben Warhol a modern tömegtársadalomhoz illő művészi kifejezőerőt fedezte fel” – írja róla Klaus Honnief.

Roy Lichtensteint (1923–1997) sokan a legkifinomultabb eszközökkel dolgozó pop-art művésznek, a sztereotípiák mesterének tartják. Legelső pop-art műve egy egydolláros bankjegyet ábrázol (1956). 1961-től képregényszerű figurákat fest kézi feliratozással, raszterekkel, pontozással (*Nők a fürdőkádában*, 1963; *Nézd Mickey-t*, 1961; *Whaam*, 1963; *T-talán*, *A csók*, *Takka-takka*, *Vízbe fúló lány*, 1963, New York, Museum of Modern Art.). Sorozatokat fest a korábbi modernista stílusok újraértelmezésével, parodizálva őket.

A pop-art lázadó művészei közül még Claes Oldenburg (1929–) tárlatait (*Az utcán*, *Az üzlet*), törekeny szobraiát emeljük ki. Ez utóbbiakat gabonacsirizbe mártott újságpapírból csinálta, fémvázként durva dróthálót használva. Első gigantikus, puha szobraiát összefércelt PVC-ből készítette (*Tubus*, 1966). Hétköznapi háztartási eszközöket nagyított fel, ezekről rajzsorozatot is csinált. Számátalan amerikai és európai városban helyezték el túlméretezett tárgy-szobraiát (pl. biliárdgolyó, ruhaakasztó, vakolókanál, tollaslabda). A valóság visszahozatala a művészetbe ilyen módon (*Cukrászda kirakata*, 1961–62, New York, Museum of Modern Art) történhet meg szerinte.

Annak ellenére, hogy a szocialista táborhoz tartozó, hiánygazdálkodó Magyarország a hatvanas években még távol van a fogyasztói társadalomtól, a konzumkultúrától, a pop-art megjelenik a fiatal magyar avantgárdok művészetében is. Ennek egyik emblemikus főműve Lakner László (1936–) *Rembrandt-tanulmányok* (1966) című munkája. Lakner pop-art korszakának politikai témájú festményei: *Hírek* (1964); *Engedelmesen* (1966); *Saigon diptichon* (1968–69). Lakner László mellett Konkoly Gyula, Altorjay Sándor, Méhes László, Siskov Ludmil e korszakban készült művei sorolhatók ide, és a korszak egyik legjelentősebb



szobrásza, Schaár Erzsébet (1908–1975) hungarocellre illesztett gipszmaszkjai is értelmezhetők így.

Az 1960-as években alkotó európai *nouveaux réalistes* – új realisták – szerteágazó munkásságát sokan kötik a pop-arthoz, mások az amerikai pop-art francia megfelelőjének tartják. 1960-ban Párizsban Pierre Restany francia műkritikus alapította a *nouveau réalisme*-ot (új realizmus) nyolc művésszel, köztük Yves Klein, Raymond Hains, Françoise Dufrêne, Martial Raysse, Jacques de la Villeglé, Daniel Spoerri és Jean Tinguely. (Daniel Spoerri: *Kichka reggelije*, 1960, New York, Museum of Modern Art; *Alexander Dumas portréja*, 1962; Yves Klein: *Negatív antropometria*, 1961, Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum). Jacques de la Villeglé három évtizeden át gyűjtötte és 17 kötetbe rendezte a nagyvárosi házak falain feltűnő plakátokat és graffitiket. Manifesztumuk szerint „az új realizmus a valóság új megközelítése, közvetlen érzékeléssel”. Inspirációt merítettek a dadaizmusból, Marcel Duchamp ready-made-jeiből, Léger kubista gépi esztétikájából. Elutasították az absztrakt művészetet és a hozzájuk társított művészkultuszt, a közönséget be akarták vonni a műalkotás készítésének folyamatába. A Párizsban rendezett kiállításon és ettől kezdve 1970-ig, a milánói Nouveau Réalisme Fesztiválig együtt szerepeltek európaiak és amerikaiak a sokszínű, heterogén kiállításokon és performance-okban. Nem áll távol tőlük a giccs, az iparosodott, nagyvárosi lét tárgykellékeinek beemelése a műbe, a diszfunkcionális eszközök használata. A *decollage* technikát alkalmazták a valóság hiteles percepciója érdekében, ehhez a technikához különféle képi médiumokat, utcákról letépett plakátokat, felnagyított sajtó- és bűnügyi fotókat használtak, korábbi metszeteket vagy festményeket is felvittek szíttával vászonra (pl. Mimmo Rotella poszttereinek 1955 után leggyakoribb témája a Cinecittà, az olasz Hollywood).

Legismertebb közülük Yves Klein (1928–1962), aki gyakran nyúlt vissza a klasszikus művészeti előképekhez, az egyediség művészi fogalmát szatirikusan kezelte. Mítoszgyártó művésznek tartják. 1956-ban kezdte el *Monokrom proposíciók* című sorozatát, amelynek árnyalatai közül a kéket részesítette előnyben. Készített kék vásznakat, tárgyakat, szobrokat (*Kék szivacs dombormű*, 1960; *A kék korszak antropometriája*, 1960, Párizs, Musée national d'Art Moderne), mások műveit befújta kékkel (pl. Michelangelo *Haldokló rabszolgáját*). A kék Yves Klein számára a mindenre kiterjedő spirituálishoz vezető utat jelentette. 1954-től festette a kék, sötétnarancs, rózsaszínű és aranyozott monokrom képeket: meditációs műveknek szánta őket, a végtelenről, a szellemi univerzumról, a fényről közvetítettek ismereteket. Róla nevezték el az általa alkotott YKB-kéket, a kéknek egy olyan árnyalatát, amely a vastagon felrakott gyantának köszönhetően az idő múlása ellenére is megőrzi fényét és erejét. 1958-ban, *Az úr* című kiállításán csak az üres tér, a fehér falak várták a vernisszázs előkelő közönségét. Újabb és újabb technikákkal kísérletezett, monokrom és monogold (egyszínű arany) képek mellett „antropometriákkal” (emberméréstani) képekkel. Kék festékekkel bevont meztelen lányok testének különféle felületekre felvitt lenyomataiból és égő rajztáblákra lángszóróval készített műveket. Európában sikersorozat várta, New

Yorkban azonban elutasították. 1956 és 1962 között több mint ezer művet alkotott. Mindössze 34 évesen halt meg.

New York divatéhes közönsége a hatvanas évek közepén már a pop-art utáni irányzatokat kereste, és 1965-ben meg is kapta *Az érzékeny szem* című kiállításon, melyen szerepeltek „a festőiség utáni absztrakció”, a „GRAV” művészcsoport és a „konkrét művészet” képviselői mellett az *op-art* megteremtői, akiket eleinte „perceptuális absztraktoknak” neveztek: Richard Anaszkievicz, Larry Poons amerikai, Michael Kidner, Bridget Riley angol, Daniel Buren francia és Victor Vasarely magyar–francia művészek. Az *op-art* az optikai művészet rövidítése és válasz a pop-artra. Az absztrakt expresszionizmus és a minimalizmus hívei ügyes trükköknek tekintették, népszerűsége azonban gyorsan nőtt a divatban, a belsőépítészetben, a grafikai tervezésben. A 20. század eleji avantgárd irányzatok is sokat foglalkoztak a vizuális percepcióval, az optikai illúziókkal (Marcel Duchamp, Man Ray, Moholy-Nagy László). A Bauhausban is kutatták a fény, a tér, a mozgás, a perspektíva és a színek együttes hatását. Az *op-art*ban fontos szereplővé vált a néző, a művek az észlelés során a valóság illuzorikus természetéről készítettek gondolkodni, felfedezni a percepció fiziológiai és pszichológiai természetét. A tér és a mozgás bonyolult módozataival foglalkoztak, figyelembe véve a geometriai és a matematikai törvényeket. Motívumaik az alapvető mértani alakzatok: a négyzet, a kör és a háromszög. Az alakzatok és a vonalak hol sűrűsödnek, hol ritkulnak, növekednek vagy kisebbednek, ezért vibráló mozgásélményt keltenek.

Az *op-art* kiemelkedő képviselője, Victor Vasarely (Vásárhelyi Viktor, 1908–1997) 1930-ban emigrált Franciaországba. 1950 táján kezdte optikai és kinetikai kísérleteit, elsősorban a látszatmozgásokkal foglalkozott, kezdetben fehérben és feketében. Készített murális munkákat, kinetikus kompozíciókat, szeriografikákat, azaz szíttanyomatokat – hogy bárki hozzáférhessen műveivel – és filmeket. Fő témái: a plasztikus hatást keltő négyzetek és rombuszok. A mozgás érzetét kontrasztos elemek elmozdításával érte el. A művészetek integrációjának híveként közösségi és utópista művészetet akart létrehozni, végső célja az új társadalom, a „geometrikus, napfényes és csupa szín új város” megteremtése. Kedvelt témája a félgömb és a három, egybevágó rombusz összeillesztéséből keletkezett kocka. Kompozíciói, téralakzatai letisztultak, színvilágára a tónusok gazdagsága jellemző. 1976-ban Aix-en-Provence-ban és Pécsen nyílt meg Victor Vasarely Múzeuma.

Bár az *op-art* hamar kiment a divatból, képi világa és technikája a nyolcvanas években egy új amerikai generáció művészetében újraéledt.

A hatvanas években alakul ki a festészetben és a szobrászatban a *minimal art* irányzat, amelyben a műalkotás szerkezete alapelemekre egyszerűsödik; egyben azt hirdették, hogy a művészi szándék és megvalósulása között minimális a különbség, ahogy ezt a New York-i Donald Judd (1928–1994) meg is fogalmazta.

Szinonimájaként használják még a *reductive art* (reduktív művészet) és a *primary structures* (primer struktúrák) megnevezést is. A kifejezést először 1965-ben használta Richard Wollheim New York-i fiatal művészek – Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris – új kezdeményezéseire, objektjeire, szobraira, installációira (Carl Andre: *Piramis*, 1959; Sol LeWitt: *Két kocka függőlegesen, két kocka vízszintesen*, 1971; Robert Morris: *Plywood Show*, 1964). Elődjeiknek az orosz konstruktivisták és szuprematisták tekinthetők (pl. Kazimir Malevics: *Fekete négyzet*, 1915).

„Az a kijelentés, hogy a minimal art, átvéve az absztrakt expresszionizmus és követőinek formakészletét, pusztán átértékelte az esztétikaelméleti szuperstruktúrákat, elfogadhatatlan leegyszerűsítés. Többek között azért, mert átsiklik a tény fölött, hogy a minimal art a szobrászat és festészet hagyományos, szűkre szabott műfaji szemléletét átfogó vizsgálatnak vetette alá. A kép mint objektum gondolata szemmel láthatóan meglehetősen hamar végigzongorázta minden lehetséges megvalósulási formáját, így sok művész számára elvesztette vonzerejét” – írta Daniel Marzona *Minimal art* című könyvében.

Ezt a művészetet a modernizmus hagyományos konvencióival nem lehetett többé összeegyeztetni. Elvetették a művészet metafizikai és esztétikai értelmezését, a nézőtől aktivitást és nem kontemplatív szemlélődést igényeltek. 1968-ban megrendezték a *Minimal Art* című vándorkiállítást, ezáltal Európában is elismert irányzattá vált. (Magyarországon Nádler István, Maurer Dóra, Bak Imre, Hencze Tamás, Lantos Ferenc, Csiky Tibor és mások munkásságának egy része is ide sorolható). A minimalista törekvésekre reduktív forma és színvilág, objektivitás, személytelenség, lecsupaszított formák, az érzelmi tartalmak száműzése jellemző. Gyakran készültek úgy a művek, hogy az alkotó csak a vázlatokat készíttette el, a kivitelezést a modern technológiára bízta. Számos olyan alkotás született, amelybe beleértendő a környezete is: volt, hogy a természeti környezet, vagy a múzeum, a galéria. A térbeli adottságokat is figyelembe vették (pl. Donald Judd kiállítása New Yorkban, 1968; Robert Morris kiállítása New Yorkban, 1970; Dan Flavin: *Világító fénycső-installáció*, 1974; Eva Hesse: *Növekedés* sorozat, 1967). Donald Judd így írt 1965-ben megjelent, *Sajátos tárgyak* című cikkében: „A valódi tér eredendően erőteljesebb és sajátosabb, mint a vásznon ábrázolt. [...] Az új mű nyilvánvalóan inkább a szobrászatra emlékeztet, mint a festészetre, de a festészethez áll közelebb. [...] A szín sohasem jelentéktelen, míg a szobrászatban általában az.”

Míg a pop-art a fogyasztói társadalom banális képi világát emelte a magasművészet szintjére, a minimal art előre gyártott anyagokat használt, sorozatműveket állított elő, tagadta az egyediség értékét. A fiatal művészgenerációk, mielőtt a minimal art intézményesült, meg akarták haladni, új koncepciókat hirdettek (*process art*, *land art*, *body art*, *performance art*, *concept art*). A 68-as események, diáklázadások, politikai mozgalmak elvárásainak nem felelhetett meg a minimalizmus, a hűvös objektivitás a képzőművészetben. Az avantgárd az új generáció számára konzervatívvá vált.

A *concept art*, *conceptual art*, *konceptuális művészet*, *konceptualizmus* (fogalmi, gondolati művészet) a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején bontakozott ki. Alapelvük: az igazi műalkotást az ideák, a koncepciók adják, a gondolat elsődleges a mű megvalósításában. A műalkotást a rá vonatkozó gondolat váltja fel, amiből leírás, kép, grafikon, video vagy magnószalag marad. Szakítanak a művészeti kommunikáció hagyományos, tárgyias formáival. Harry Flint (1940–) fluxusművész (a Fluxus nemzetközi művészcsoport, mely a hatvanas évek elején jött létre, legjellegzetesebb jelszavaik: „minden művészet”, „mindenki művész”). *Concept art* című esszéjében írja: „A fogalomművészet mindenekelőtt olyan művészet, amelynek anyagát fogalmak alkotják, mint például a zenét a hangok. Miután a fogalmak szorosan kötődnek a nyelvhez, a fogalomművészet olyan fajta művészet, amelynek a nyelv az anyaga.”

A mozgalom születését Joseph Kosuth (1945–) *Egy és három szék* (1965) című művéhez kötik. Kosuth műve három részből áll: egy székből, a róla készült fotóból és a kinyomtatott értelmező szótári meghatározásból. A vizuális megjelenítés különböző formákat ölthet, lehet nyomtatott szöveg, felnagyított fénykép, felcímkézett doboz, képcédula, térkép, matematikai képlet, film, video, performance, installáció, bármilyen dokumentum és mindezek kombinációi. A konceptuális művészet irányadó amerikai képviselői, Joseph Kosuth (*Ez történt No-5.*, 1968, piros és fehér neoncső, szöveg fotója, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museum), Sol LeWitt (1928–), John Baldessari (1931–), a francia Daniel Buren (1938–), a német Joseph Beuys (1921–1986, *Kirakat*, 1981, fa-üveg doboz, zsírból és más élelmiszerekből készült tárgyak, Hamburg, Kunsthalle), Gerard Richter (1932–) és még sokan mások számos írásban is megfogalmazták, hogy a néző aktív részvételére számítanak, a nézők intellektuális képességére kívánnak hatni. Egyáltalán nem idegenkedtek a politikai reflexióktól sem, benne voltak a hatvanas évek mozgalmában, tiltakoztak a vietnami háború, a nukleáris fenyegetettség ellen, támogatták a feminista és környezetvédő mozgalmakat, az emberjogi küzdelmeket.

Két irányban alakult tovább a konceptualizmus és a minimalizmus.

A *body art*-ban (testművészet) a művész teste válik a műalkotás hordozójává (Gilbert & George, Bruce Naumann, Chris Burden, Gina Pane, Yves Klein). A *land art* (*earth art*) természeti környezetben hoz létre tájléptékű művészetet, nagyméretű installációkat, kivonul a galériákból. Ez már a posztmodern kezdete. Különböző formákat nyer Amerikában és Európában. Meghatározó művészei: Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Walter de Maria, Richard Long, Jan Dibbets, Robert Smithson. Ez a mozgalom egybeesik a környezettudatos szemlélet kialakulásával, a környezetvédők jelentkezésével.

Rövid ideig tartott, de alapvető szemléleti változást eredményezett a művészeti életben. A magyarországi helyzet, az avantgárdhoz való ambivalens viszony kedvezett a konceptuális művészet hazai kibontakozásának, kedvelt médiumai (tervek, vázlatok, rajzok, fotók, levelek) alkalmazásának, az underground működésének (Lakner László, Major János, Tóth Endre, Pauer Gyula, az *Indigo* csoport stb.).

A *posztmodern*, posztmodernizmus vitatott elnevezés, általában a 20. század utolsó negyedének új művészeti kifejezésformáit jelenti, a nyolcvanas évekre az építészetben, formatervezésben és a képzőművészetben végbement változásokat. Természetéről, jellegzetességeiről, sőt egyáltalán a létezéséről a mai napig viták folynak. Nem homogén stílusirányzat: sokrétűség, a struktúrák, anyagok, szemléletmódok, formák sokfélesége, eklektikussága jellemzi. Elutasítja a modernizmust, a hagyományos avantgárdot. Alkotói feleslegesnek vagy lehetetlennek tartják az alkotómunkában való személyes önmegvalósítást, szeretnék művészet és élet radikális összefonódását (ezzel persze a korai avantgárdokra, a dadára, futuristákra stb. emlékeztetnek, bármennyire tagadják is).

A posztmodern pluralizmusa ellenére a szakirodalom három csoportját különbözteti meg: az amerikai és angol posztmoderneket (Keith Haring, Cindy Sherman, Charles Moore, Mary Kelly), a neoexpresszionizmust (*Heftige Malerei*, *Neue Wilden* – új vadak néven is ismert –: Anselm Kiefer, Gerhard Richter, Jenny Saville, Eric Fischl) és a transzavantgárdot (Enzo Cucchi, Paul Maenz, Nino Longobardi, Sandro Chia, Francesco Clemente) művészei. A posztmodern művészek a korábban perifériára szorított – nemi és etnikai – identitásokat helyezték előtérbe, tiltakozva a faji, vallási és szexuális előítéletek ellen (pl. David Wojnarowicz: *Szex* sorozat, 1988–89; Mary Kelly: *Dokumentum szülés után*, 1973–79; Cindy Sherman: *Cím nélküli strandfotók*, 1977; *Rózsaszín köntösök*, 1982).

A hatvanas évek elejétől Wolf Vostell (1932–1988) fluxusművész és Nam June Paik (1932–) televíziókat kezdtek belefoglalni installációikba, majd videokamerát kezdtek használni. „Ahogy a kollázstechnika átvette az olajfesték helyét, úgy veszi át majd a katódsugár a vászon szerepét” – állította a koreai származású művész és zenész, Nam June Paik már 1965-ben. A korai videoművészek videoszalagokat, egy vagy többcsatornás produkciókat, műholdas installációkat és többmonitoros videoszobrokat alkottak. 1969-ben New Yorkban megrendezték *A televízió mint kreatív médium* című kiállítást. Nagyon sok nő választotta a videoművészetet a női identitás kérdéseinek megszólaltatására (Dara Birnbaum, Hannah Wilke, Ulrike Rosenbach, Amy Jenkins). Az 1980-as évekre a jelentősebb múzeumokban és egyetemeken video- és médiaosztályok, tanszékek alakultak. Az 1980-as évek végétől kialakult a video és a számítógép közös használata. Magyarországon 1977-ben volt az első nemzetközi videoművészeti bemutató, Erdély Miklós, Maurer Dóra kurzusain használták a videót mint új médiumot.

1989-ben elindult a World Wide Web, mely a kilencvenes évek közepére a művészeti gyakorlat fórumává vált. Kialakult az *internetművészet*, *komputerművészet*, *webművészet*, *netművészet*. A netművészet területén alkotók között vannak, akik eredetileg is képzőművészek, grafikusok, mások technikus szakemberek, üzletemberek (pl. John Maeda eredetileg számítástechnikai kutató, majd Japánban tanult művészetet és formatervezést). A *computer art*-ban a számítógépet úgy programozzák, hogy meghatározott mértani formákat, alakzatokat rajzoljon ki a képernyőre, melyeket aztán variálni, kombinálni is lehet. 1986-ban Londonban rendezték meg az első komputerművészeti kiállítást, és alakult meg az első



computer art művészeti társaság. Ugyanaz évben rendezték meg Budapesten a Szépművészeti Múzeumban is a *Digitart I. számítógép-művészeti kiállítást*. Az internet a művészi és a nézői kreativitás számára is rendkívüli szabadságot biztosít. A médiaelmélet klasszikusai (Marshall McLuhan, Villém Flusser) és a kortárs teoretikusok (Paul Virilio, Friedrich Kittler) írásai foglalkoznak az új médiumok művészetelméleti, filozófiai, szociológiai problémáival.

Napjainkban – a kortárs művészettel foglalkozó művészettörténészek szerint – a lelkesedéssel és ambivalenciával fogadott globalizáció lett a művészet új valósága.

## JAVASOLT IRODALOM

- Anfam, David: *Abstract Expressionism*. Thames & Hudson, London, 1900
- Anglani, Marcella – Martini, Maria Vittoria – Princi, Eliana: *Legújabb kori művészet*. Ford. Balázs István. (*A művészet története*.) Corvina Kiadó, Budapest, 2009
- ArtPortal Lexikon
- Beke László: *Médium/Elmélet*. Balassi Kiadó, Budapest, 1997
- Breslin, James E. B.: *Mark Rothko. A Biography*. University of Chicago Press, Chicago, 1993
- Dempsey, Amy: *A modern művészet története: stílusok, iskolák, mozgalmak*. Ford. Szekeres Andrea, Szikra Renáta. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 2003
- Diehl, Gaston: *Vasarely*. Corvina Kiadó, Budapest, 1973
- Greenberg, Clement: *Modern and Postmodern*. William Dobell Memorial Lecture, Sidney, 1979
- Hegyi Lóránd: *Avantgarde és transzavantgarde – a modern művészet korszakai*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1986
- Hegyi Lóránd: *Új szenzibilitás. Egy művészeti szemléletváltás körvonalai*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1983
- Holzhey, Magdalena: *Vasarely, 1906–1997: a tiszta látás*. Ford. Havas Lujza. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2005
- Honnef, Klaus: *Andy Warhol, 1928–1987: tucatáruból műalkotás*. Ford. Hernádi Miklós. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2007
- Honnef, Klaus: *Pop-art*. Ford. Molnár Magda. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2005
- Hopkins, David: *After Modern Art 1945–2000*. Oxford University Press, Oxford, 2000
- Joselit, David: *American Art Since 1945*. Thames & Hudson, London, 2003
- Keserü Katalin (szerk.): *A modern poszt-jai*. ELTE, Budapest, 1994
- Klaniczay Júlia (szerk.): *Hyper text + multi média*. Artpool, Budapest, 1998
- Lippard, Lucy: *Pop Art*. Thames & Hudson, London, 1998
- Marzona, Daniel: *Minimal art*. Ford. Szikra Renáta. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2006
- Poper, Frank at al.: *A XX. század művészete*. Ford. Sziberth Bertalan. (*A művészet története*.) Corvina Kiadó, Budapest, 1993
- Sandler, Irving: *From Avant-Garde to Pluralism*. Hard Press Editions, Lenox, 2006
- Sebők Zoltán: *Az új művészet fogalomtára*. Orpheum Kiadó, Budapest, 1996



Tribe, Mark – Jana, Reena: *Új média-művészet*. Ford. Beöthy Balázs. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2007

Warhol, Andy: *Andy Warhol filozófiája, A-tól B-ig és vissza*. Ford. Halász Péter. Konkrét Könyvek Kft., Budapest, 2004

Zweite, Armin: *Francis Bacon*. Thames & Hudson, London, 2006

## KÉPEK

[Abstract-art.com](http://Abstract-art.com)

American Abstract Artists

[artcyclopedia.com](http://artcyclopedia.com)[digitalart.org](http://digitalart.org)

[fluxnexus.com](http://fluxnexus.com)

Francis Bacon Image Gallery

Francis Bacon Studio

[Hockneypictures.com](http://Hockneypictures.com)

Moma

Peggy Guggenheim collection

Pollock collection at Guggenheim NY site

[TerminArtors.com](http://TerminArtors.com)

The Alberti Giacometti Page

The Rothko-Chapel

WebMuseum, Paris

[www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

[www.theartstory.org](http://www.theartstory.org)

[www.guggenheim.com](http://www.guggenheim.com)

[www.henry-moore-fdn.co.uk](http://www.henry-moore-fdn.co.uk)

[www.lichtensteinfoundation.org](http://www.lichtensteinfoundation.org)

[www.moma.org](http://www.moma.org)

[www.thing.net/~grist/ld/fluxusworkbook.pdf](http://www.thing.net/~grist/ld/fluxusworkbook.pdf)

[www.yveskleinarchives.org](http://www.yveskleinarchives.org)

[www.vasarely.com](http://www.vasarely.com)

[www.warhol.org](http://www.warhol.org)