

GYÖRGY PÉTER
SZÁMÚZETÉSBEN OTTHON

BERLIN, BUNCE COURT SCHOOL (OTTERDEN), LONDON

„igazán boldog időszak volt, amikor Angliába költöztem, ahol egy csodálatos iskolába jártam. Egyszerűen egy pillanatig sem vágytam arra, hogy bárcsak lennének szüleim”

portréi, aktjai, épületábrázolásai egyaránt az önazonosságért és a festői szerepért folytatott párhuzamos küzdelem archeológiai rétegeit rögzítik

INem sokkal nyolcadik születésnapja előtt Frank Auerbach, apai nagybátyja segítségével, szülei¹ akaratának megfelelően, 1939. április 4-én az amerikai luxus-hajó, az SS Washington fedélzetén Hamburgon át elhagyta Németországot. Az útját lehetővé tévő, számára ismeretlen dr. Altenberg két gyermekével, Heinzcel és Ilsével, valamint nevelőnőjükkel együtt érkezett meg Southamptonba. A három gyereket Londonban, a Victoria pályaudvaron átvette a Bunce Court School² egyik munkatársa, és elvitte a nürnbergi törvények alapján zsidónak minősülő liberális német reformpedagógus, Anna Essinger³ 1933-ban, az Ulm melletti Herrlingenből Kentbe átmenekített iskolájába, ahol azután 1947-ig Auerbach is élt. Egy 2009-es, Geordie Greignek adott interjúban úgy fogalmazott: „Azt hiszem, a reakcióm láttán a pszichiáterek összevonnák a szemöldöküket: teljes mértékben háritok. Nálam ez nagyszerűen bevált. Őszintén szólva igazán boldog időszak volt, amikor Angliába költöztem, ahol egy csodálatos iskolába jártam. Egyszerűen egy pillanatig sem vágytam arra, hogy bárcsak lennének szüleim.”⁴

IA korszak mindkét ország pedagógiai normái szerint kivételesen liberális iskolai közege alkalmat teremtett arra, hogy valóban otthonként szolgáljon számára. Auerbach azokban az években – ha ugyan ennek a fordulatnak van bármiféle világos értelme – nyelvet váltott, azaz az otterdeni Bunce Court Schoolban eltöltött évei alatt alakult ki az az egész hátralévő, akkor még előtte álló életét és művészetét mélyen meghatározó, elnémított, fragmentumokra épülő identitás, amelyet a hallgatás és felejtés vagy elhallgatás és elfojtás közti eldönthetetlen különbségtétel határozott meg, s amelyet a radikális személyesség és az életrajztól való tartózkodás normáival is leírhatunk. Azaz a narratív identitás s az annak megfelelő festészeti eljárások – a világos kontúrok, a két háború közti angol realizmus modora, a „brushless style” által definiált társadalmi lények reprezentációja⁵ – a lehető legtávolabb esnek Auerbach munkásságától; portréi, aktjai, épületábrázolásai egyaránt az önazonosságért és a festői szerepért folytatott párhuzamos küzdelem archeológiai rétegeit rögzítik. Ezekon a képeken az egyetlen „nagy elbeszélés” a kiismerhetetlenség és a magától értetődő magány állandósága.

IAuerbachnak még a Kindertransport⁶ előtti, a korszakban magában is kivételesnek számító sorsa, menekülésének körülményei, saját végtelenül zárkózott, tömör önvallomásai ugyanakkor nem jelentették azt, hogy egész életét

a száműzetés
volt az, ami
kikényszerítette
a saját identitása
kérdésének
mibenlétére adandó,
nem elméleti,
hanem gyakorlati
választ

ne határozta volna meg a száműzetés. Akármint volt is, arra, ami vele – is – történt, az exile kifejezés jóval alkalmasabb, mint az emigráció.⁷ A száműzetés volt az, ami kikényszerítette a saját identitása kérdésének mibenlétére adandó, nem elméleti, hanem gyakorlati választ. Auerbachot, mint mindazokat, akiket szerette a világon száműzetésbe kényszerítettek, egyszerűen megfosztották a személyes élet, a társadalmi helyzete által kijelölt múlt és a lehetséges jövő közti minimális, magától értetődő összhangtól. Az életidőn át folyamatosan átalakuló, de metamorfózisaiiban is érvényes önazonosság reménye és az élettörténet alakulása közötti szerződés mibenléte csak elég bonyolult feltételrendszerek között tartható fenn. Ha valakit nyolc éves korában egy másik országba visznek, ahol mégoly kivételesen bánnak is vele, s előbb metaforikusan, majd szó szerint elveszíti a szüleit, a mindennapi életén kívül kerül az anyanyelve, azaz teljes egészében eltűnik egykori élete rendje, átíródnak és elsüllyednek az emlékei, akkor élete és művészete minden fegyelmességére vagy épp szándéka, a saját magáról tett kijelentéseitől függetlenül a trauma, szeparáltság, akkulturáltság uralma alá kerül, mindez pedig egy, a megkérdőjelezhetetlen magától értetődőség tapasztalatára épülő narratív identitáson kívül, azon túl lélt életet jelent.

¶ A narratív identitás modern programjai mögött John Locke műve, a modern antropológia alapjaként is látható Értekezés az emberi értelemről áll. „...a személyes azonosság mibenlétének megállapítására meg kell gondolnunk a személy szó jelentését. Azt hiszem, ez annyi, mint gondolkozó, értelmes lény, akinek esze és eszmélődése van, el tudja gondolni magát, mint önmagát, mint különböző időkben és helyeken lévő ugyanazt a gondolkozó lényt.”⁸ Marya Schechtman *Staying Alive. Personal Identity, Practical Concern, and the Unity of a Life* című munkájának, a Locke-ból kiinduló *Narrative Self-Constitution View* című fejezetnek megkerülhetetlen része a történeti időhöz, a múlt és a jövő közti folyamatossághoz való viszony, illetve az ön(én)tudat és múlt és jövő közti összefüggések hálózata. „A narratív önképalkotás nézetének egyik fontos vonása, hogy a személyt eredendően diakronikus egységnek tekinti. Valakit nemcsak azért lehet valóban felelősnek tartani legalább néhány múltbeli tettéért, illetve érezhet óvatos aggodalmat legalább minimálisan a jövőbeli tapasztalatai miatt, mert jelenleg rendelkezik velük (például a racionalitás öntudatosságával), hanem azon tény miatt, hogy a múltbeli és jövőbeni események aktívan beépülnek a jelenlegi tapasztalatokba.”⁹

új élet alapjává váló
elfojtás vagy amnézia
szétbonthatatlan,
s vélhetően
Auerbach számára
is szétválhatatlan
kettőssége határozta
meg a létét

¶ Az emlékezet rendjének felbomlása, a postmemory¹⁰ állapota, tehát az új élet alapjává váló elfojtás vagy amnézia szétbonthatatlan, s vélhetően Auerbach számára is szétválhatatlan kettőssége határozta meg a létét; a sorstalanságot életprogramjává tévő száműzetés mindennapjai döntöttek annak a teljesíthetetlen szerződésnek a hitelességéről, amelynek megfelelően az, hogy mit

gondolunk és állítunk magunkról, illetve miként ítélnék rólunk, és minek lát minket a kortárs társadalom, soha nem evidens, de a keretei között létező azonosságok talán mégis léteznek.

¶ Ugyanakkor amikor a száműzetés, a kivándorlás, az otthonosság, az idegenség fogalmait, összefüggésrendszerét használjuk, a jelentésüket keressük az adott esetben, akkor több – az alábbi értelmezés határait is megszabó – mozzanatra érdemes tekintettel lennünk. Az egyik ilyen kérdés az életkor. A fenti fogalmak jelentése eltérően alakul azok esetében, akik száműzetésük vagy emigrációjuk kezdetén már pontosan megérthették, mi történik velük. Egy nyolcévesen mások, mégoly jól élhető világba került gyerek számára a kényszerű átváltozás, illetve a még átláthatatlan életidőnek megfelelően pontosan működő mimikri vagy identitásváltás láthatatlanná teszi ugyan a múltakat – de az utólag láthatóvá váló töréspontok és a folyamatosság distinkciói még messze nem magától értetődőek, amint a még előtte álló évtizedek végességének tudása sem meghatározó.

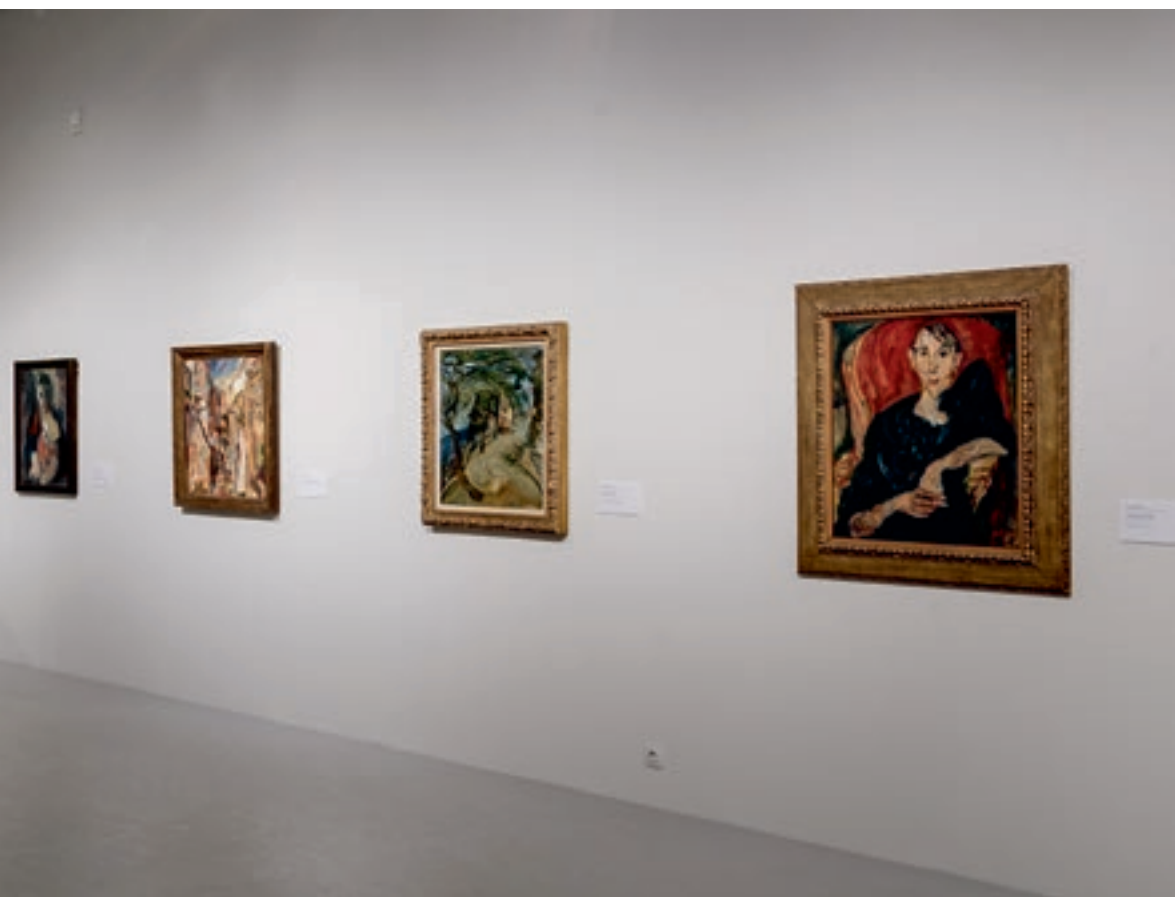
¶ Az alábbiakban amellet fogok érvelni, hogy Auerbach munkássága csak korlátozottan értelmezhető a vele történetek következményeinek figyelembe vétele nélkül; ha lehet, még kínosabb tévedésekre vezethet, ha munkássága alapkérdését a német és az angol identitások közti váltásként írjuk le. Ami pedig a zsidó identitást illeti, azzal végképp óvatosan kell bánnunk. Nem tanácsos elfeledkeznünk arról, hogy apja, Max Auerbach mérnök, sikeres jogász, liberális gondolkodó volt; anyja, Charlotte Nora Borchardt művészeti tanulmányokat folytatott, azaz a család szekuláris, asszimilált középosztálybeli életet élt, s ugyan semmilyen adatunk nincs arról, hogy Auerbach kisgyermekkorában napi téma volt-e a származás, tehát ő maga tisztában volt-e azzal, hogy életük (mint az a valóságban történt) veszélyben van. Abból a német-zsidó világból érkezett, amelynek kétoldalú szerződése, a Deutschjudentum végül illúzióknak bizonyult ugyan,¹¹ de a zsidó vallású vagy végül áttért értelmiség otthonossága a német kultúrában, filozófiában nem pusztán említésre méltó, hanem igen fontos szerepet játszik a 20. századi német kultúrában.¹² Mindenesetre Auerbach életének elsüllyedt kontinentális talapzata a német kultúra és társadalom volt, benne a zsidó kultúra jelenléte: de nem véletlen, hogy munkásságában semmiféle zsidó identitásnak, tematikának, utalásnak nyoma nincs. Azaz, amikor „a zsidóknak” a 20. századi modern angol festészetben, különösen a School of Londonban játszott szerepéről van szó, akkor egyszerűen nem vesszük figyelembe, hogy Lucian Freud, Leon Kossoff és Frank Auerbach zsidósághoz fűződő viszonya – élettörténetüknek megfelelően – radikálisan eltérő.¹³ Megkerülhetetlen és ugyanakkor kategorizálhatatlan átváltozásokról van szó, amelyek – megítélésem szerint – radikálisan befolyásolták Auerbach munkásságát, amelynek

Auerbach életének elsüllyedt kontinentális talapzata a német kultúra és társadalom volt, benne a zsidó kultúra jelenléte: de nem véletlen, hogy munkásságában semmiféle zsidó identitásnak, tematikának, utalásnak nyoma nincs

Freud, Leon Kossoff és Frank Auerbach zsidósághoz fűződő viszonya – élettörténetüknek megfelelően – radikálisan eltérő



Benedek Gábor felvétele



centrumában a kortárs művészettörténeti áramlatoknak, izmusoknak, valamint a modern művész szerepének negligálása áll.

¶ Más kérdés, hogy ez a távolságtartás, ideológiamentes realizmus nem pusztán az ő (akart és tagadhatatlan) magánya, hanem a modern angol festészet meghatározó jellemzője, közege is volt.¹⁴ A nemzetiszocializmus faji ideológiája miatt menekülésre kényszerülő, Angliába érkezett emigráns és száműzött szobrászok, festők, írók, társadalomtudósok modern angol művészetben, kultúrában játszott szerepének művészet- és társadalomtörténeti értelmezése elválaszthatatlan egymástól, de a magam részéről erős távolságot tartok bármely evidensnek tűnő mozzanattól, és nem látom értelmét egy olyan felsorolásnak, amely a „származásnak” megfelelően regisztrálja a „zsidó” felmenőkkel rendelkező angol művészeket, írókat, tudósokat. Semmi sem teheti világosabbá álláspontomat, mint az Egyesült Államokból Angliába „emigrált” R. B. Kitaj munkássága és szerepe. Kitaj 1976-ban az Arts Council megbízásából szervezett egy, a kortárs, döntően figuratív festészetet bemutató kiállítást, amelynek címe W. H. Auden verse nyomán *The Human Clay* (Az emberi agyag) lett.¹⁵ Ennek a School of London fogalmát is bevezető kiállításnak nem sok köze volt ahhoz, hogy Kitaj 1989-ben kiadta a *First*, majd 2007-ben a *Second Diasporist Manifesto* című esszéjét, illetve szabadversét, amely a diaszpórához köthető zsidó művészet mibenlétével foglalkozott. „Főként az embert a maga egyedi mivoltában ábrázoló képeket kerestem, olyanokat, amelyekre elég volna rálehelni...” A kiállítás személyes hangú bevezetőjét Kitaj a School of London című résszel kezdte: „Tíz vagy még több világszínvonalú alkotó él ebben a városban [...]. Véleményem szerint Londoni Iskoláról is beszélhetünk [...] a Londoni Iskola léte idővel annál is valóságosabb lehet majd, mint ahogyan én elképzelttem.”¹⁶ A kiállításon – többek között – szerepelt Michael Andrews, Frank Auerbach, Francis Bacon, Lucian Freud, Leon Kossoff, akik egymást jól ismerték, és utóbb a School of London sok kiállításán vettek részt, illetve számos tanulmányban, majd újságcikkekben szerepelnek mint a tagjai. A *The Human Clay* kiállításon való részvételnek semmi köze sem volt a művészek származásához.

Kitaj 1976-ban az Arts Council megbízásából szervezett egy, a kortárs, döntően figuratív festészetet bemutató kiállítást, amelynek címe W. H. Auden verse nyomán *The Human Clay* (Az emberi agyag) lett

„főként az embert a maga egyedi mivoltában ábrázoló képeket kerestem, olyanokat, amelyekre elég volna rálehelni...”

A SEBALD-METAFORA

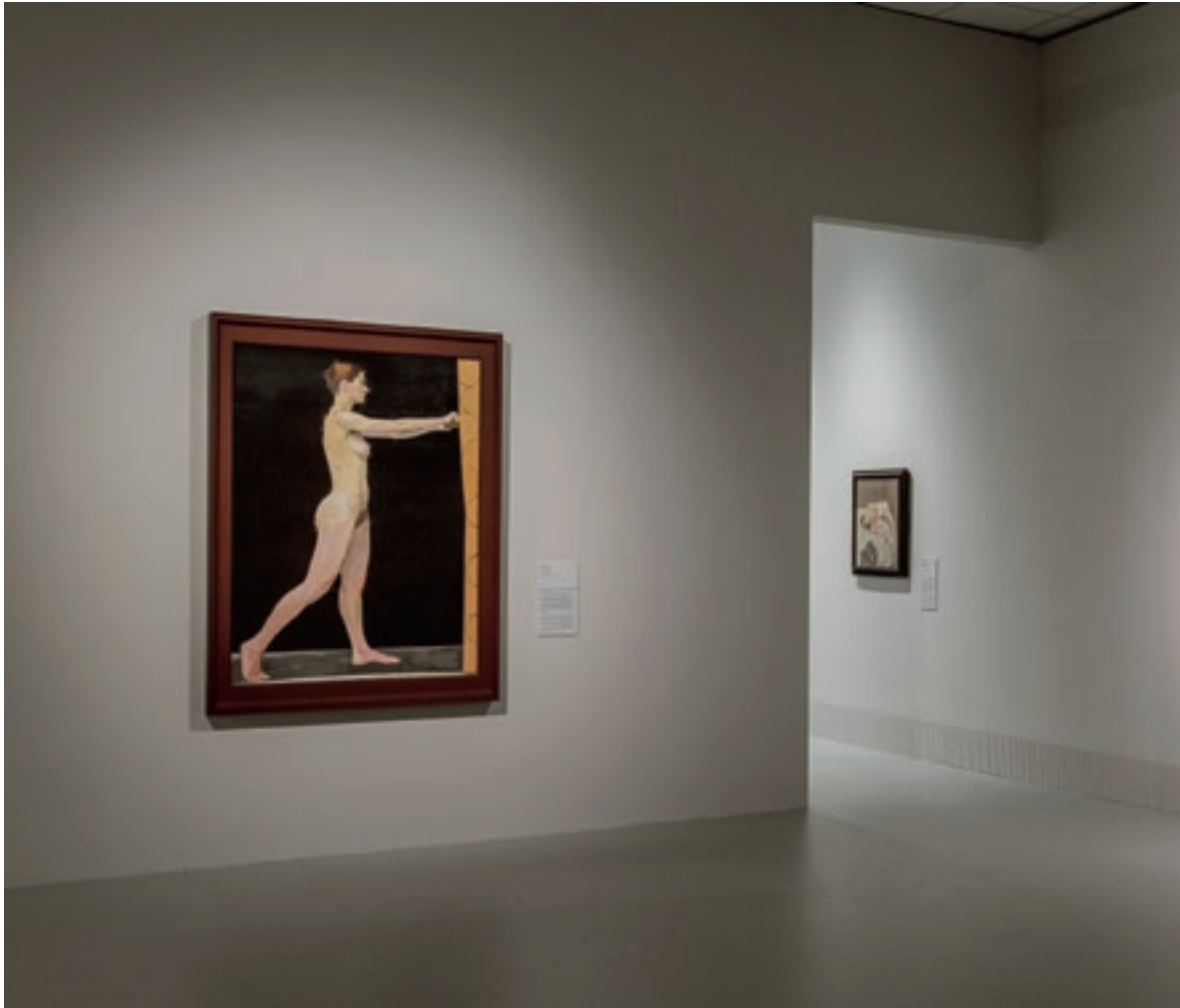
¶ G. W. Sebald első kötetének, a *Kivándoroltaknak* mind a négy kisregénye a menekülés, az emigráció, a száműzetés egy-egy történetét idézi fel.¹⁷ A bajorországi Werbachban 1944-ben született Sebald maga is szerepel könyvében. Az első történet 1970-ben, Norwichban kezdődik, ahol a szerző fordítást tanított a University

saját élettörténetét egyre tudatosabban és egyre többször helyezte a száműzetésben élők történetének kontextusába, s amint azt munkássága, újabb és újabb kötetei tanúsítják, valóban az idegenség leckéjét kívánta megtanulni tőlük

az életrajz nélküli lét és Auerbach döntésképtelenségnek is tekinthető, évtizedeken át egyre mélyülő, stílusokon túli, azaz látványosan nem változó festészeti, grafikai eljárása szoros összefüggésben áll egymással

of East Anglián, amint a kötetzáró negyedik kisregény Angliába jövetelével, 1966-os manchesteri repülőútjának felidézésével kezdődik. Sebald fiatal vendég-tanárként érkezett Angliába, de saját élettörténetét egyre tudatosabban és egyre többször helyezte a száműzetésben élők történetének kontextusába, s amint azt munkássága, újabb és újabb kötetei tanúsítják, valóban az idegenség leckéjét kívánta megtanulni tőlük.¹⁸ A németül 1992-ben, *Die Ausgewanderten* címmel megjelent kötet utolsó írásának eredeti címe Max Aurach volt, s ha valaki főhősében felismerni vélte Frank Auerbachot, akkor nem tévedett. Sebald átírta ugyan a tények egy részét, megváltoztatta Auerbach életkorát, Aurach London helyett Manchesterben él, illetve nem a Camden Townt volt képtelen elhagyni, hanem a textilipari emigráció 19. századi városát, ugyanakkor számos mondatot használ fel Auerbach kevés interjújából. Az életrajz hasonlatossága mellett az első német kiadásban szereplő Auerbach-rajz egyértelművé tette, hogy kinek az életét és művészetét használta ki vagy fel. Aztán a név Max Ferberre változott, a rajz pedig már nem szerepelt a saját fordításában megjelent *The Emigrants* című kötetben, s ezt az eljárást követték – Auerbach kívánságának megfelelően – a különböző nyelveken, így a magyarul is megjelent kiadások.¹⁹ Sebald tévedhetetlenül ismerte fel, hogy Auerbach élettörténete nem teszi lehetővé, hogy megfeleljen az életrajzzal való konstruált azonosság evidenciájának, pontosabban reményének. Az életrajz nélküli lét és Auerbach döntésképtelenségnek is tekinthető, évtizedeken át egyre mélyülő, stílusokon túli, azaz látványosan nem változó festészeti, grafikai eljárása szoros összefüggésben áll egymással.

- ¶ Max Aurach/Ferber kényszerből keletkezett kettős neve, illetve a bizonyítéknak szánt kép láthatósága, majd az újabb német kiadásokban és a fordításokban való eltűnése akaratlanul is mintha Auerbach életének és művészetének parafrázisa lenne. A fikció és a valóság határmezsgyéjén járó Sebald hőse „szájába adja” azt az önértelmezést, amelyet Auerbach a valóságban mindig kikerült: mit jelentenek az emlékei, illetve a hiányuk. „Bárhogy igyekeztem is tudatosan vagy öntudatlanul távol tartani magamtól szüleim szenvedését és a sajátomat, és bármennyire sikerült is visszavonultságomban megőriznem lelki egyensúlyomat, ifjúkori noviciátusom boldogtalansága olyan mély gyökeret vert bennem, hogy később megint képes volt kihajtani, gonosz leveleket hozni és fölém teríteni mérges lombzatát, amely utolsó éveimet olyannyira beárnyékolta és elsötétítette.”²⁰
- ¶ A *Szaturnusz gyűrűiben* saját nevéen szereplő Michael Hamburgerről szóló fejezetben Sebald teljesen szabadon használja a dokumentumfikció szereplőjének emlékiratait.²¹
- ¶ „Valahányszor a lelki életünkben bekövetkező eltolódás folytán a felszínre került bennünk egy-egy ilyen töredék, úgy véljük, hogy visszaemlékezünk. Valójában



Benedek Gábor felvétele



azonban nem emlékezünk. Túl sok építmény dőlt össze, túl sok törmelék halmozódott föl, áthághatatlanok lettek a lerakódások és morénák. Ha ma visszatekintek Berlinre, írja Michael, mindössze feketés-kék háttérrel látok, rajta szürke foltot, palavesszővel készült rajzot...”²²

az önéletrajzi képregény egyik legkülönösebb darabja, amely évtizedek elhallgatása után az elmúlt években világhírvé lett

¶ A töredékekben maradt, azzá vált élettörténetek: száműzetés, emigráció, szakadatlan utazás – mint azt Sebald, akit a marginális történetek izgattak, pontosan látta – újra és újra különös konstrukciókra kényszerítette az érintetteket, akik rossz helyre, rosszkor születtek, s akiknek egy része valóban izraelitának született, vagy zsidó lett. Ebben a kontextusban említendő az önéletrajzi képregény egyik legkülönösebb darabja, amely évtizedek elhallgatása után az elmúlt években világhírvé lett: Charlotte Salomon (1917–1943) *Leben? oder Theater? Ein Singspiel (Élet? vagy Színház? Egy daljáték)* című műve, melyet az elmúlt években számos kiállításon mutattak be, s amely ugyancsak az élettörténet ellenében élt élet különös dokumentuma: szövegekkel kommentált állóképekből összerótt szerelmi történet, a folyamatosság evidenciájának tagadása.²³

A KERT ÉS A VÁROS

a nemzeti-szocializmus és a háború ellenére is Németországban maradt, ugyanakkor a hivatalos művészettől jelentős távolságot tartó és továbbra is a 20. századi modern művészet paradigmáján belül vagy a határain mozgó művészek alkotásait mutatta be

¶ S ugyan a száműzetés az emigráció vagy az ígért földje, az új világ felől nézvést láthatatlan lett, mégis megkerülhetetlen és felidézendő, hogy ugyanezen évek alatt mi történt azzal a német művészettel, amelynek sem Auerbach²⁴, sem Salomon, végül Hamburger sem lett része, de azután kísérteties szereplője annál inkább. Az elmúlt években két, egymásra rímelő kiállításon rekonstruálták a háború alatti, majd utáni évek jelentős mértékben „elfelejtett”, az 1945 utáni évtizedekben nem ok nélkül marginalizált történetét. A Harvard Art Museum-ban 2018 februárja és júniusa között volt látható az *Inventur – Art in Germany 1943–1955 (Leltár – Művészet Németországban 1943–1955)* című kiállítás, amely a nemzetiszocializmus és a háború ellenére is Németországban maradt, ugyanakkor a hivatalos művészettől jelentős távolságot tartó és továbbra is a 20. századi modern művészet paradigmáján belül vagy a határain mozgó művészek alkotásait mutatta be, így Willy Baumeister, Oskar Schlemmer, Frank Krause, Hans Uhlmann, Louise Rösler, Fritz Winter, Jeanne Mammen, Hermann Glöckner, Werner Heldt, Wilhelm Rudolph, Ernst Wilhelm Nay, Hannah Höch, Heinz Trökes, Karl Hartung, Konrad Klapheck munkáit, melyek egy olyan művészeti tér, illetve nagy elbeszélés (re)konstrukciójaként érthetők, amelyről az elmúlt évtizedekben a német művészettörténetben, illetve elsősorban kiállítási gyakorlatban nem sok szó esett.²⁵ 2017. június 30. és 2018. június 17. között került

rendezték meg a berlini Kunsthaus Dahlemben a *Neue/Alte Heimat – R/emigration von Künstlerinnen und Künstlern nach 1945 (Új/Régi haza – nőművészek és művészek re/emigrációja 1945 után)*.²⁶ A fenti két kiállítás részben korrigálta tehát a valóban nagyhatású *Art of Two Germanys. Cold War Culture (A két Németország művészete. A hidegháború kultúrája)* 2009-ben és 2010-ben Los Angelesben, Nürnbergben és Berlinben megrendezett kiállításának döntő mértékben az 1960-as évekkel kezdődő paradigmáját.

csakhogyan ami
németül a Stunde
Null volt, az
Angliában az új
élet nyitányát
jelentette: s ezt
lehet semleges
szemlélni,
tudomásul venni,
s ugyanakkor
nem lehet nem
kísértetiesnek látni

¶ Német művészek – Louise Rösler, Werner Heldt, Wilhelm Rudolph, Erwin Spuler, Otto Dix, Chargesheimer, Emil Schumacher – képein tűnnek fel az angol-szász légierő által megsemmisített városok képei, amelyek tematikája részben azonos Leon Kossoff és a háború végétől a németek által jelentős mértékben lerombolt Londonban élő Auerbach számos városképet ábrázoló munkájával. Csakhogyan ami németül a Stunde Null volt, az Angliában az új élet nyitányát jelentette: s ezt lehet semleges szemlélni, tudomásul venni, s ugyanakkor nem lehet nem kísértetiesnek látni.

minden rendes
ember szegény volt,
vagy legalábbis ez
volt az általános
elképzelés, mivel
a gazdagok
legjava szegényes
szellemmel bírt

¶ Mert London nem egy vesztes, bűnökkel, lelkiismeret-furdalással és elfojtással teli város volt, hanem éppen ellenkezőleg. „Sok évvel ezelőtt, 1945-ben, Angliában minden rendes ember – kevés kivétellel – szegény volt. A városok utcáin kétoldalt úgy-ahogy vagy egyáltalán nem rendbe hozott házak, kődarabokkal tele dobált bombatölcsérek sorakoztak, házak, amelyek hatalmas, lyukas fogakhoz hasonlítottak, amelyekből kifúrták a szuvasodást, és csak a lyuk maradt. Némi lyuk bombatalálatot kapott épület ódon várkastélynak tűnt, amíg közelebbről szemügyre véve, láthatóvá nem váltak a teljesen szokványos szobák tapétával fedett falai, szoba szoba fölött, kitarulkozva, mint egy színpadon, hiányzó falakkal; néha egy véccélhúzó libegett egy negyedik vagy ötödik emeleti mennyezetről; a legtöbb lépcsőház megmaradt, mintha új művészi forma lenne, egyre feljebb és feljebb vezetve egy meg nem nevezett cél felé, furcsa próbatételekre készítetve az elmét. Minden rendes ember szegény volt, vagy legalábbis ez volt az általános elképzelés, mivel a gazdagok legjava szegényes szellemmel bírt.”²⁷

¶ „Az 1940-es évek végén és az 1950-es évek elején a lerombolt angol városok képére szinte érzelmesen emlékeztek azok, akik túléltek a háborút. Ezt az élményt Frank Auerbach festőművész hasonlóképpen írta le, mint Muriel Spark a rendes emberek szegénységét és a háború utáni városi élet gyakran megtévesztően közösségi életét. [...] 1947-ben költözött Londonba, hogy beiratkozzon a festészeti iskolába, ahol többek között a háború utáni város bombatölcséreiből, lerombolt helyeiről és romos épületeiről készített festményeket. A vele készült interjúkban az 1940-es évek Londonjának hangulatát úgy írta le, hogy az »a bajtársiasság különös érzetét« keltette a »romos városban futkározó túlélők«



Benedek Gábor felvétele



Les Femmes d'Alger (O. K. G.)
Pablo Picasso



Les Femmes d'Alger (O. K. G.)
Pablo Picasso

a kívülállás
és a szolidaritás
együttes jelenlétéről,
a nagyváros
kérelhetetlen
demokratikus
tapasztalat-
rendszeréről

között. Sokkal közelebb érezte magát az ember ahhoz, ami az utcákon zajlott, nem volt különösebb bent, a házakban zajló élet [...], ezért ezek [a romok és az utcák] képezték valójában az emberek életének szövetét.”²⁸ Tele nehézségekkel, megannyi idegennel, számos nyelvvel: Bunce Court után a háború utáni évek Londonja volt az első igazi tapasztalat, nem egy titkos kert mélyén, a világtól elzártan élő felső-középosztálybeli gyerekek szabadságra és kreativitásra neveléséről, ellenben a kívülállás és a szolidaritás együttes jelenlétéről, a nagyváros kérelhetetlen demokratikus tapasztalatrendszeréről, amelyben érdektelen lett mindkét tapasztalat: az elfojtott és/vagy elfelejtett Berlin, illetve az otthonnak tekintett és értett Bunce Court, amely viszont a szabadság és biztonság szigete volt. Az (újra)épülő város, a változó iskolák, a felnőttkor magánya, a lélek és a test kiismerhetetlen kettősségének, azaz ábrázolhatatlanságának és ábrázolhatóságának kérdése, mindezek együtt határozták meg a festő programját, amelynek soha nem volt köze semmiféle kurrens politikai ideológiához, s amelyben újra és újra szemtanúi lehetünk a domborművé vált képeknek, az impastónak tekinthető, de annál jóval összetettebb, drámai megoldásoknak: a lezártág és egyértelműség elkerülése néma és kérelhetetlen radikalizmusának.

A FRAGMENTÁLIS VALÓSÁG

¶ Az a festésmód, amellyel Auerbach pályája kezdetétől küzdött, soha nem jelentette az illúzió (bármely hagyományának) elfogadását, azaz több évtized alatt sem hozott létre olyan műveket, amelyek alkalmasak voltak, lettek volna arra, hogy nézőjük egyetlen percre is fenntartások nélkül belemerülhessen azokba, s úgy mond maga is eltűnhessen a képben. Az illúzió megtagadása a képen látottak, az ábrázolás anyagi valóságának s nem ezen anyagi valóság technikai tökély általi eltüntetésének igazsága melletti érvként érthető.²⁹ Sokkal többről van szó, mint hogy Auerbach egyszerűen közönyös lenne a szem becsapása, a háromdimenziós valóság szimulációjának tökélye iránt: semmi köze nincs a reneszánsz perspektíva hagyományának ma is érvényes szerződéséhez, amelynek megfelelően a képsík és a tér viszonyának optikai valószerűsége az ábrázolás elengedhetetlen része, ha nem éppen szükséges minimuma.

¶ Ugyanakkor az object as art / art as object „vitában” a modern festészet fordulatának egyik alapvető lépését: a műalkotás fogalomkritikáját Auerbach nem tekintette releváns, számára esztétikailag érvényes kérdésnek: sem a ready made, sem a koncept art nem része programjának. A festmény festménykénti létének félreérthetlensége az ő számára magától értetődő adottság, s az igazi kérdés

az illúzió
megtagadása
a képen látottak, az
ábrázolás anyagi
valóságának
s nem ezen anyagi
valóság technikai
tökély általi
eltüntetésének
igazsága melletti
érvként érthető

soha nem kívánta
eltüntetni a kép
keletkezés-
történetének
nyomait, ellenben
a nyomok
domborműként
nézhetők
és nézendők is

a valóság képpé való lefordításának mikéntjében áll. Nem kis problémát okoz, hogy számos képe valójában nem egyszerűen az impasto hagyományát, tehát az ecsetnyomok követhetőségének, „mondattanának” logikáját tárja fel, azaz soha nem kívánta eltüntetni a kép keletkezéstörténetének nyomait, ellenben a nyomok domborműként nézhetők és nézendők is. A száműzetésben való lét, tehát az individuális identitás, élesebben: a magány otthonosságán alapuló festészetének soha nem volt köze volt az esztétikai, ideológiai programokon alapuló absztrakcióhoz. Ha Pollock festészete, tehát az absztrakt expresszionizmus szabadsága az alkotó kizárólagosságát, a műalkotás Ego-dokumentumkénti igazságának eljárását teremtette meg, akkor Auerbach radikális nehézsége, döntésképtelenségének kíméletlen őszintesége, az ábrázolás tárgyáért és alanyáért folytatott küzdelme, kiszabadításuk a politikai viszonyrendszerek rabságából, a társadalmi identitás normarendszeréből a művészet- és társadalomtörténeti konvenciók eltörléséért, a számára lényegtelen nemzeti hagyományok felülírásáért, a nagy történelmek által láthatatlanná tett léte egyediségének, azaz a megismételhetetlenség félreismerhetetlenségének rögzítéséért folytatott küzdelmét jelentette, s jelenti ma is: élethosszon át. Számos azonosság van az eltérő témák között: „Auerbach korai tájképei és arcképei között egyértelmű a párhuzam. A tájképek – akárcsak az arcképek modelljei – teljesen betöltik a vásznat, a smithfieldi húspiaccra látunk vagy építkezési területekre, a földbe mélyített üregekre, anélkül, hogy eget érzékelnénk fölöttük, anélkül, hogy a figurák és a föld között létezne bármilyen határ, a szilárd talajszint és a horizont bárminek mű érzékeltetése nélkül.”³⁰ Azaz a festmény anyagi valósága, a kontúrok nélküli ábrázolás egyetlen pillanatra sem engedi szabadon a nézőjét: sem az absztrakt expresszionizmus vagy épp a geometrikus absztrakció, a tárgynélküliség művészettörténeti realitásként való elfogadásának szabadsága, sem a társadalmi lét világosan követhető határainak, szerepeinek, tereinek dokumentálására, újrateremtésére hivatott realizmusoknak a nézővel kötött világos narratív szerződése nem érvényes Auerbach képeire. A kérdés az, hogy mit jelent, mi-ben áll Auerbach képeinek axiómája. „...legjobb festményei meggyőznek bennünket, vagy legalábbis engem, hogy az axióma és a felhasználásával elkészített festmény egyszerűen nemcsak igaz, hanem feltárja magát a festményben, festményként tárulkozik ki (ez alapján pedig megismerjük mint egy új világot és egy igaz utat), és megmutatja, mivé vált a festészet.”³¹ A képek tárgyának felismeréséért való folyamatos küzdelmet, egyszerűen: a saját munkájuk elvégzését követeli meg a nézőktől, ugyanannak az útnak a végigjárását, amelyet a festő munkájából ismerhetünk meg. A felismerhetőség és a kiismerhetetlenség kettőssége mélyen befolyásolja az Auerbach-képek percepcióját, a szó szoros és

a saját munkájuk
elvégzését követeli
meg a nézőktől,
ugyanannak
az útnak
a végigjárását,
amelyet a festő
munkájából
ismerhetünk meg



Benedek Gábor felvétele



Small white informational card next to the left painting.



Small white informational card next to the right painting.

Auerbach munkássága egyben radikális reflexió magára a festészet hagyományára. Mintha nem ismerne a festészetet, tehát a valóság megteremtésének semmi máséhoz nem hasonlítható eljárásán kívül mást, de ugyanakkor semmiféle festészeti hagyományt, pontosabban a festészetet önmagában tiszteletre méltó hagyományként nem ismeri és nem ismeri el.

átvitt értelmében egyaránt. „Auerbach úgy készíti a képeit, hogy folyamatosan átdolgozza, javítja és módosítja őket. »Festői« felületükből lassan tűnnek elő a figurális elemek, ahogy a néző figyelni őket. A képek az időbeliség és az észlelés összetett műveleteibe avatnak be minket.”³² Mindazt, amit Anne Robinson Helen Cixoust idézve a „write like a painter” metaforikus problémájaként ért, megfeleltethetjük annak az írásmódnak, amely a szöveg formálása; a mondatok maguk soha nem süllyednek el a történetben, sosem szorulnak mintegy a háttérbe, s ennek megfelelően – a kontúrokhoz s azok hiányához hasonlóan – lehetlenné teszik a realizmus folyamatosságkénti illuzionizmusának elfogadását, tehát a narrativitás uralmát – a szövegben való elmerülést magát.³³ Auerbach munkássága egyben radikális reflexió magára a festészet hagyományára. Mintha nem ismerne a festészetet, tehát a valóság megteremtésének semmi máséhoz nem hasonlítható eljárásán kívül mást, de ugyanakkor semmiféle festészeti hagyományt, pontosabban a festészetet önmagában tiszteletre méltó hagyományként nem ismeri és nem ismeri el.

¶ Auerbach képeit – attól tartok – lehetséges ugyan fényképeken nézni, de azok súlyának megértéséhez szükség van az eredetivel való találkozásra, ugyanis jelentőségük megértése nem elválasztható attól a döntéstől, hogy a néző átengedi-e magát annak a folyamatnak, amelyet Auerbach dokumentál: azaz a művel való személyes találkozás drámájának. Amióta volt alkalmam – nyersebben: megadattott – több alkalommal órákat tölteni a Tate Britain s immár a Magyar Nemzeti Galéria falai között, hogy szembesüljek ezekkel a képekkel, s megértettem, hogy mit jelent az Auerbach-irodalomban okkal konszenzuálissá vált 1952-es év fordulatként való értelmezése, nem tudok megszabadulni attól a gondolattól, hogy az akaratlanul, de nem véletlenül Franz Rosenzweig történelemből filozófussá válásának fordulatát tűnik megismételni. Rosenzweig mint mesterének, Friedrich Meineckének 1920 augusztusában kelt levelében írja: „Az 1913-as évben történt velem valami, amit, ha már egyszer beszéltem róla, nem illethetnék más névvel, mint: összeomlás. Hirtelen egy rommezőn találtam magam, vagy inkább: észrevettem, hogy az út, amelyen jártam, végig valótlanságok között vezet.”³⁴ „Auerbach Stellával (Estella Olive West vagy EOW) dolgozott, akivel viszonya volt, és nem volt hivatásos modell, »így az egész helyzet egyértelműen feszültebb volt. Folyamatosan ott bujkált az érzés, hogy a nőnek elege lesz, vagy kitör a veszekeedés. Én azonban sokkal jobban éreztem, hogy Stella pontosan milyen, ezért a hasonlóság megteremtése olyan volt, mint a kötél tánc. Szívemarkoló volt érezni, ahogy kicsusszan a kezem közül, hogy nehéz elkapnom.«”³⁵ – S ez nem áll távol attól a felismeréstől, amelyet a romok között értett meg Rosenzweig: „a megismerés már nem öncél a számomra. Szolgálattá vált. Emberek szolgálatává.”³⁶

csak a személyesség
teremthette meg
azt a teret, amely
több és fontosabb
volt a perspektíva
rendjébe állított
modellnél, akinek
portréja, teste
nyoma – egyben
halotti maszkja

¶ Ez pedig félreérthetetlen. Az a modern program, amelyet Duchamp s attól kezdve számos nagyszerű művész létrehozott, a személytelenség abszolútuma volt. Auerbach személyessége nem program, hanem a másik felcserélhetetlenségének és megismerésének elválaszthatatlansága. Csak a személyesség teremthette meg azt a teret, amely több és fontosabb volt a perspektíva rendjébe állított modellnél, akinek portréja, teste nyoma – egyben halotti maszkja.

¶ London szűk része, évtizedek hosszán át ugyanaz a stúdió, a régi ismerősök, szellemek, illúziók nélkül, a tárgyilagosság kísérlete újra és újra: lehetetlen nem meglátnunk, hogy milyen abszurd is különbséget tennünk a felejtés és az elfojtás, az otthon keresése és a bezártságba való menekülés, a nagy festészet és a marginális lét dokumentálása között. Frank Auerbach 2015-ös, Tate Britain-beli, majd bonni kunstmuseumi kiállítás katalógusában közölt portréja, Antonio Olmos 2014 szeptemberében készült felvétele a néma, de nem különösebben szelíd provokációk felejthetetlen példáinak egyike. Olmos munkássága az „árnyékos oldal” rögzítésével függ össze. 2015 nyarán, a menekültválság idején, számos felvételt készített Budapesten, illetve Magyarországon is. A londoni gyilkosságok helyszínein készült, hol az emléknymokat, hol a nyom nélküli tetthelyeket rögzítő sorozata, a Landscape of Murder a város Mornington Crescenttől távoli, s nem pusztán földrajzi értelemben távoli negyedeiben készült. Az Auerbachról éles kontúrokkal készült, a hiperrealizmust magát jelentő, az életben sem mindig látható részletekben gazdag, túl éles fénykép félreérthetetlen tanúvallomás arról, amiről a festő egész életében jobbra hallgatott, s ami mintha átütne az évtizedeken. A végtelen szomorúság és kilátástalanság portréja ez, több évtizeddel a Lucian Freud festette nagyszerű kép után, amely a magába néző, lefelé tekintő Auerbachot ábrázolja, aki egyszerűen nem adta meg magát jóbarátja irgalmatlan önzésének és zsenialitásának.

az Auerbachról
éles kontúrokkal
készült,
a hiperrealizmust
magát jelentő, az
életben sem mindig
látható részletekben
gazdag, túl
éles fénykép
félreérthetetlen
tanúvallomás arról,
amiről a festő egész
életében jobbra
hallgatott, s ami
mintha átütne
az évtizedeken

¶ A *Paint of Die* címen megjelent, Geordie Greignek 1998-ban adott interjú és a 2014-ben készült fotográfia montázsa, ez a néma és kérlelhetetlen assemblage olyan keretbe helyezi a kiállítást és Auerbach munkássága egészét, amelyet nehéz félreértenünk. „Az iskolában »tapintatosan az értésére adták«, hogy a szüleit a holokauszt során meggyilkolták, Auerbachot azonban visszaemlékezése szerint nem sújtotta le a gyász. Az iskolája lett a pótcsaládja, még akkor is visszatért ide a nyári szünidőkben, amikor már Londonban járt művészeti iskolába. »Naponta festettem egy képet. Senkinek sem volt hozzá szíve, hogy megkérdezze, milyen jogon tartózkodom ott, hogy elküldjön onnan. Tényleg ez volt az otthonom, annyi önbizalmat meríthettem innen, amennyit egy családban kaptam volna.« Van-e abban pszichológiai hártítás, ahogyan a holokauszthoz, a szülei elvesztéséhez viszonyult? »Lehetséges, bár egész életemben kerültem

tényleg ez volt
az otthonom,
annyi önbizalmat
meríthettem innen,
amennyit egy
családban kaptam
volna

szerintem ki-ki
játsszon azokkal
a lapokkal, amelyek
le lettek neki osztva,
és kész

a pszichiátereket, és nem szoktam rágódni a múlton, az ilyesmi nincsen ínyemre. Szerintem ki-ki játsszon azokkal a lapokkal, amelyek le lettek neki osztva, és kész. Mindig is tisztában voltam vele, mi történt, és úgy hozta a szerencse, hogy én az 'ártatlanok' közé tartoztam. Ki tudja, milyen tettekre vagy érzésekre ragadott volna, ha nem lettem volna zsidó. A fiatalságom is a javamra vált, legalább nem kellett óriási érzelmi terheket cipelnem.»³⁷

¶ Soha nem tudhatjuk meg, hogy ez így igaz volt-e, s ha igen, miként. A képekkel szemben állva mindössze arra következtethetünk vissza, hogy a súly mégis rettetes volt.

Jegyzetek

- [1] Max Auerbach (Rawitsch, 1890–Auschwitz, 1943), Charlotte Nora Borchardt Auerbach (Memel, 1902–Auschwitz, 1943). Auerbach a berlini Wilmersdorfbán, a Güntzelstrasse 49. szám alatt élt 1938-ig. A ház előtt ma 23 botlatókő (Stolpersteine) őrzi az egykori lakók, így a szülők emlékét is.
- [2] Hildegard Feidel-Mertz–Andrea Hammel: *Integration and Formation of Identity: Exile Schools of Great Britain. Shofar. An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*. Vol. 23. No. 1. 2004. Fall. 71–84.
- [3] Lásd Judith Tydor Baumel-Schwartz: *Never Look Back. Jewish Refugee Children in Great Britain, 1938–1945*. Purdue UP, West Lafayette, Indiana 2012; Mary R. Ford: *The Arrival of Jewish Refugee Children in England, 1938–1939. Immigrants and Minorities, Historical Studies in Ethnicity, Migration and Diaspora*. Vol. 2. No. 2. 1983. 135–151.
- [4] Geordie Greig: *The Constant Painter. London Evening Standard*. 2009. szept. 10. 32.
- [5] „Az ehhez a nemzedékhez tartozó realista festőknek több közös vonásuk is van az ecset nélküli festésen túl. Képeiken egységes a kifejezőmód, valamint a törekvés arra, hogy mindent ugyanazzal a hűvös, szinte klinikai távolságtartással fessenek meg. Nincs dráma, nincs narratíva vagy anekdota: a kedvelt témák közé tartozik az arckép, a tájkép és a mindennapi élet, különösen az olyan modern témák, mint a sport, a fürdés és a szünidőhöz köthető szabadidős tevékenységek.” Patrick Elliott: *About British Realist Painting*. In: *True to Life, British Realist Painting in the 1920s and 1930s*. National Gallery of Scotland, Edinburgh 2017, 11–12. Az osztálytudat, a társadalmi program, a politikai elkötelezettség és a festészeti technikák, az ecset- és felületkezelés közti összefüggések elég szembeötlők, ha – többek között – Walter Sickert, Dora Carrington, Paul Nash, Christopher Nevinson, Sir Stanley Spencer vagy David Bomberg, tehát a School of London világának kialakításában szerepet játszó festők munkásságára utalunk. Vö. Wendy Baron: *Sickert*. Phaidon, London 1973; David Boyd Haycock: *The Crisis of Brilliance, Five Young British Artists and the Great War*. Old Street Publishing, London 2010; Richard Cork: *David Bomberg*. Yale UP, 1986.

- [6] Kilenc hónappal a világháború kitörése előtt a World Jewish Relief szervezésében tízezer német, osztrák, cseh és lengyel zsidó gyereket vittek át a Kindertransport keretében Angliába, azaz mentették meg az életüket. A Kindertransportról számos, eltérő szempont alapján írt könyv született, s jelentős szerephez jutott a filmiparban is.
- [7] Vö. Paul Tabori: *Anatomy of Exile: A Semantic and Historical Study*. Harrap, London 1972. „A biztos identitás keresése maga is a száműzetés egyik szerves alkotóeleme.” 37.
- [8] John Locke: A személyes azonosság. In: *Értekezés az emberi értelemről*, XXVII. fejt.: *Az azonosság és a különbözőség ideáiról*. II. §. *Személyes azonosság*. I. ford. Dienes Valéria. Akadémiai Kiadó, Budapest 1979. 330. „11. *Personal Identity*”, in: *An Essay Concerning Humane Understanding*. Chapter XXVII: *Of Identity and Diversity* (London 1690).
- [9] Marya Schechtman: *Staying Alive. Personal Identity, Practical Concern, and the Unity of a Life*. Oxford UP, 2014. 102. Uő. 1996-ban, az analitikus filozófia absztrakciójával szemben a személyes identitás kérdését elemző *The Constitution of Selves* című, áttörésként értett könyvében a „reidentification”, a „Narrative Self-Constitution View”, illetve az időtálló, és idő által elsodort önazonosság kérdését helyezte egymás mellé: a pszichológiai, narratív, morális emlékezet és felejtés viszonyrendszerében működő „gépezetet”, amelynek önazonossága, autenticitása valójában a modern művészet alapkérdése is. Schechtman kötetének címlapján Picasso egy 1933-as, nyomatként 1966-ban közölt műve, a fekete-fehér *Női fej* látható, Marie-Thérèse Walter 1931-es gipszszobrának változata. (A szobor bonyolult történetének ismertetése meghaladja ezen írás kereteit.) A címlap pontosan annak az elválaszthatatlan filozófiai és művészetelméleti problémának egyik esete, amely Frank Auerbach egész munkásságát is meghatározta: a személyesség és az Én viszonyának kiismerhetetlensége, áttekinthetlensége. „Az élet nem egymástól független pillanatok sorozata, hanem összefüggő, strukturális egész, amely hasonlít egy zenemű egységéhez (a zenemű szintén nem pusztán egyik hang a másik után).” Kajtár László: *Az életem én vagyok?* In: *Kiskáté, Kortárs Filozófiai Kiskönyvtár*. Összeáll. Bárány Tibor. Műút könyvek, Miskolc 2017. 16.
- [10] Marianne Hirsch: *The Generation of Postmemory*. *Poetics Today*, 29. évf. 2008. 1. sz. 103–128.
- [11] Gershom Scholem: *Against the Myth of German-Jewish Dialogue*. In: *On Jews and Judaism in Crisis*. Ed. Werner J. Dannhauser. Schocken, New York 1976. 61–64.
- [12] Paul Mendes Flohr: *German Jews. A Dual Identity*. Yale UP, New Haven – London 1999; Franz Rosenzweig: *His Life and Thought*. Presented by Nahum N. Glatzer. The Jewish Publication Society of America, A Schocken Book, Philadelphia 5713–1953.
- [13] Jonathan Jones: *How Jewish Émigrés Brought the Best German Art to Britain*. *The Guardian*, 2016. júl. 16. Az „angol provincializmus” és a kontinentális modernség közti bonyolult és valóban döntő jelentőségű kapcsolatban fontos szerepet játszottak az emigránsok vagy száműzöttek, de homogén közösségként érteni őket súlyos módszertani kérdés, és félreértésekhez vezet.

- [14] Vö. Bényei Tamás: *Az ártatlan ország. Az angol regény 1945 után*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen 2003.
- [15] *The Human Clay. An Exhibition selected by RB Kitaj*. Arts Council of Great Britain, 1976. 3. 1989-ben Alistair Hicks a *The School of London: The Resurgence of Contemporary Painting* című könyve előszavában le is szögezi (Phaidon, Oxford 1989. 9–11.): „Sosem volt még ilyen erős a brit festészet [...]. Az utóbbi harminc év a brit művészet reneszánszának tekinthető.” Ugyanakkor a School of London jelentése nem magától értetődő. Vö. Michael Peppiatt: *A School or Not a School? Modern Painters*, 8, No. 2. 1995, 64–66. Legutóbb: Elena Crippa–Catherine Lampert: *The London Calling*, Bacon, Freud, Kossoff, Andrews, Auerbach, Kitaj. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, in Association with Tate, London 2016.
- [16] *First Diasporist Manifesto, with 60 illustration*. Thames and Hudson, London 1989. Lásd még R. B. Kitaj: *Szétszórva a világban, egy zsidó festő vallomása az életről, a művészetről. A diaszporizmus első kiáltványa*. Akadémiai, Budapest 1994; R. B. Kitaj: *Second Diasporist Manifesto (A New Kind of Long Poem in 615 Free Verses)*. Yale UP, New Haven and London 2007.
- [17] G. W. Sebald: *Kivándoroltak*. Ford. Szíjj Ferenc. Európa, Budapest 2006.
- [18] Lásd az *Austerlitz* című, végzetes autóbalesete előtt egy hónappal megjelent, történelmi fikciónak vagy épp pseudo-autobiográfiának is nevezhető regényét (ford. Blatschik Éva, Európa, Budapest 2007), amelyben a Prágából származó, zsidó származású elbeszélő végül a recovered memory eljárásait követve talál rá elfelejtett, elfojtott anyanyelvére. Az irodalmi és emlékezetpolitikai divatok katalógusaként olvasható könyv a posztholokauszt-identitás egyik fontos dokumentuma.
- [19] Sebald amúgy köteteiben számos, részben általa készített, részben már megjelent fényképet közölt, ezekhez soha nem mellékelte képaláírást, s nem pusztán illusztrációként, hanem a szövegekkel egyenrangú mozzanatként emelte be őket köteteibe. Ezt az eljárást követte Auerbach rajzának engedély nélküli közlésekor is, ugyanakkor a képpel együtt az idézőjel nélküli szövegek is nyilvánvalóan jelentésváltozáson estek át.
- [20] Sebald 2006. 213.
- [21] Michael Hamburger: *String of Beginnings: Intermittent Memoirs, 1924–1954*. Skoob Seriph, 1991.
- [22] *A Szaturnusz gyűrűi, Angliai zárandoklat*, VII. 204. Ford. Blaschik Éva. Európa, Budapest 2011.
- [23] Charlotte Salomon: *Life? Or Theatre? With an introduction by Judith C. E. Belinfante–Christine Fischer-Defoy–Ad Petersen–Norman Rosenthal*. Weander Publishers, Zwolle – Jewish Historical Museum, Amsterdam – Charlotte Salomon Foundation, Amsterdam 1998; Reading Charlotte Salomon. Edited by Michael P. Steinberg–Monica Bohm-Duchen. Cornell UP, Ithaca and London 2006. Az utóbbi évek kiállításai: Museum of Fine Arts,

- Boston, Jewish Museum, New York, 2000/2001, Jad Vasem, Jeruzsálem, 2006, Jüdisches Museum, Berlin, 2007, Kassel, Documenta, 2013, Palazzo Reale, Firenze, 2017, Joods Historisch Museum, Amszterdam, 2017/2018.
- [24] Vö. *Forced Journey: Artists in Exile in Britain 1933–1945*, Ben Uri Gallery, London, 2009. jan. 20.–ápr. 19. Részben az eltérő generációk kérdése volt, hogy az emigrációba kényszerült művészek közül kik maradtak a német művészet paradigmájában, kik kerültek a peremére, s kik kerültek át – mint Auerbach – egy másik ország, jelesül Anglia, művészettörténetébe. Auerbachnak amúgy 1986 őszén volt egy kiállítása a hamburgi Kunstvereinenben, s ugyanabban az évben a Velencei Biennálén szerepelt angol festőként, ahol – az NDK-ból NSZK-ba emigrált Siegmund Polkával megosztva – a hidegháborús kultúra diadalaként Aranyoroszlánt nyert.
- [25] *Inventur – Art in Germany, 1943–55*. Ed. Lynette Roth with Ilka Voermann. Harvard Art Museums, Cambridge, Massachusetts. Distributed by Yale UP, New Haven–London 2018.
- [26] Hrsg. Dorothea Schöne. *Burcu Dogramaci Nach dem Exil: Remigration als künstlerische Rückkehr / After Exile – Remigration as Artistic Return* című tanulmánya ugyancsak egy több szempontból is érintetlen korszakot és területet, illetve kulturális cserét idéz fel.
- [27] Muriel Spark: *The Girls of Slender Means*. Macmillan, London 1963. 1. Lásd még *Clair Wills: Digs and Lodging Houses: Literature, Ruins, and Survival in Postwar Britain*. Éire-Ireland, 52. évf. 3. sz. 2017. ősz–tél. 57–74.
- [28] Frank Auerbach: Podcast 1: *London after the War*, 2009. A Courtauld Gallery Podcasts része: *Frank Auerbach, London Building Sites, 1952–1962*. A hanganyag már nincs fent online. Wills 2017. 57–58.
- [29] *Five Centuries of Trompe L’Oeil Painting, Deceptions and Illusions*. Ed. Sybille Ebert-Schifferer. National Gallery of Art, Washington, 2002. okt. 13.–2003. márc. 2.
- [30] Michael Podro: *Frank Auerbach and the emergence intimate point in paint. At the edge of awareness*. Times Literary Supplement, 2001. szept. 21. 18.
- [31] T. J. Clark: *On Frank Auerbach*. In: *Auerbach*. Ed. Catherine Lampert. Tate Publishing, 2015. 11.
- [32] Anne Robinson: *The viscosity of duration: Painterly surface and the phenomenology of time in the London paintings of Frank Auerbach*. *Journal of Contemporary Painting*. Vol. 4. No. 1. 2018. 200.
- [33] Melanie C. Green: *Transportation Into Narrative Worlds: The Role of Prior Knowledge and Perceived Realism*. *Discourse Processes*, 2004. 2. 247–266.
- [34] Franz Rosenzweig: *Nem hang és füst. Válogatott írások*. Ford., szerk. Tatár György. Holnap, Budapest, 1990. 19.
- [35] Catherine Lampert: *Frank Auerbach, Speaking and Painting*. Thames and Hudson, 2015. 38.
- [36] Rosenzweig 1990. 38.
- [37] Geordie Greig: *Paint or Die. Meeting Frank Auerbach*. *Modern Painters*, 1998. ősz. 75.

