

Von Beckmann bis Warhol

Azaz Beckmanntól Warholig.¹ Ezt a címet viseli a berlini Martin-Gropius-Bau 2013. március 22. és június 9. között megtekinthető időszakos kiállítása. A bemutatott 240 alkotás Németország egyik legradicionalisabb gyűjteménye, a Bayer Collection anyagát képezi. Egy ilyen átfogó, minden lehetséges, vélt vagy valós képzeletbeli határt ledöntő összművészeti seregszemle megrendezésére pedig – a professzionális kiállítási feltételeknek történő megfelelés mellett – szimbolikusan is teljes mértékben alkalmas a kiválasztott intézmény. A Bauhaus-alapító Walter Gropius nagybátyja, Martin Gropius által a 19. század utolsó negyedében épített, schinkeli ideákat követő épület ugyanis épp az egykori berlini falat jelölő piros téglasor közvetlen szomszédságában áll.

A kiállítás mind kvalitását, mind volumenét, részletességét és terjedelmét tekintve páratlanul átfogó képet ad egy korszak, a 20. és 21. század képzőművészetéről, kronologikusan haladva. Ennek megfelelően az első terem teljes egészét a német expresszionizmus minél precízebb körvonalazásának szentelték.² Az irányzat legnagyobb alakjai kaptak helyet e falakon, úgymint a kiindulási pontot jelentő Die Brücke csoport tagjai: Erick Heckel, Karl Schmitt-Rottluff és a tulajdonképpeni szellemi vezéralaknak számító Ludwig Kirchner; továbbá Max Pechstein, illetve az 1906-os berlini *Szecceszio* tárlatán ugyane körrrel expresszionista műveket kiállító, 1925-ben azonban már az új tárgyiasság (*Neue Sachlichkeit*) mozgalmát megalapító Max Beckmann.

Közülük Erick Heckelnek egy egészen korai akvarelljét is kiállították, ezzel reprezentálva a töréspontot, amit az ezt követő Die Brücke-korszak jelentett, plasztikusan kiemelve az expresszionizmusra jellemző sajátosságokat, melyek a többi műalkotáson dominálnak. Így a felfokozott, mély érzelmek, feszültségek, a világgal kapcsolatos tragikus látomások, a pesszimizmus előtérbe kerülését, a szorongás központi szerepét, mely Sören Kierkegaard szerint a pillanat és az örökkévalóság összeolvadása a tudatlanságból fakadó ártatlanság állapotában megfogandó, mikor az ember nem szellemként, hanem lelkileg kap meghatározást, és amikor az uralkodó béke és nyugalom mellett egy harmadik állapot, a semmi is megtalálható lelkében, mely végső soron a szorongást szüli.³ Mindezek mellett pedig a formai sajátosságokat: a perspektíva elvetését, az erősen kontrasztos, tiszta színekből történő komponálásmódot.

¹ Noha az alcím (*Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts / A 20. és a 21. század művészete*) utal rá, fontos megjegyezni, hogy a narratíva a főcímben jelölnél jóval tovább, egészen napjainkig tart. A Warhol utáni periódust olyan alkotók képviselik, mint Marina Abramovic, Gerhard Richter, illetve a záró szekcióban az *Ars Viva Prize* győztes fiatal művészei is lehetőséget kapnak.

² Kiemelendő a német művészettörténet szakmának a nemzeti művészethez való hozzáállása. E jelenséggel a Neue Nationalgaleriába ellátogatva is találkozhatunk, a kelet- és nyugat-német szcéna együttes prezentálásának képében, vagy éppen a Hamburger Bahnhofban az óriási Beuys-anyag bemutatása kapcsán.

³ Sören Kierkegaard: *A szorongás fogalma* (ford.: Zoltai Dénes), in: *Az egzisztencializmus*, szerk.: Köpeczi Béla, Gondolat Kiadó, Budapest, 1972, 76–77.

Már ahol ez utóbbi lehetséges, hiszen a tárlat nyitányán rengeteg expresszionista rajzot és litográfiát is szemügyre vehetünk, a szóban forgó falszakaszok fekete-fehér kavalkádjából azonban ugyanazok a gondolati tényezők, feszültségek, érzelmi kitörések kerülnek felszínre, mint a festett szekciókból. A monokróm csoport műveinek esetében – az olajképektől némileg eltérő módon – rendkívül fontos a vonal szerepe. E téren Kirchner nyújt igazán kiemelkedő teljesítményt, aki a lehető legegyszerűbb módon, helyenként csupán egy-egy, biztos kézzel, egyszersmind rendkívül finoman húzott vonallal alkot tökéletes alakokat és közvetít mély érzelmeket. *Női aktján* figyelemre méltó, ahogy a modell jobb könyökétől a bal mellének alsó vonulatáig egyetlen ceruzavonást használva visz fel páratlan formát. Ezen a ponton ellentétbe állíthatjuk stílusát Beckmannéval, aki egy felfokozottabb vonalhálóval dolgozva az expresszionista rajz másfajta, kissé realiztikusabb irányzatát alkotja meg. Az eltérés különösen szemléletes a tárlat azon pontján, ahol Beckmann és Kirchner közvetlenül egymás mellett szerepelnek. Utóbbi páros, *Női-férfi portréján* – az egyszerű, letisztult formavilággal is – komoly érzelmek jelennek meg, szinte „kitapintható” dialógus alakul ki a két alak közt, ám a művész mindezt a lehető legkevesebb felvitt vonallal érzékelteti. Nem úgy Beckmann, akinek profilbeállítású *Női portréján* szintén tombolnak az érzelmek, de velük együtt a formák és a vonalak is. Képi világa mozgalmasabb, harsogóbb: ennek lehetünk tanúi a *Családi jeleneten* is, mely rajzon egy idősebb anya az előtte álló két gyermeke közül az egyiknek éppen átfogja a derekát. Nem egyértelmű, hogy fékező, nyugtató vagy biztató szándékkal-e, az emocionális párbeszéd azonban biztos, ráadásul pont egy intim pillanat finom megközelítésével válik nyilvánvalóvá.



Max Beckmann: *Orchidea-csendélet zöld tányérral*, 1943 (olaj, vászon, 60×90 cm)

Beckmann – s talán a teljes expresszionista részleg – fő műve a kiállításon az *Orchidea-csendélet zöld tányérral* című olajkép, mely plasztikusan érzékeltet két, a stílus recepciójához átfogó értelemben is fontos tényezőt. Az egyik az expresszionista művészek azon törekvése, melytől vezérelve fő referenciájuként tekintenek saját érzékenységükre és észlelésükre, s ebből kiindulva, valamint az empátia képességén keresztül

az ábrázolt személyeknek és tárgyakkal a saját személyiségük részeként történő értelmezését viszik véghez.⁴ E sajátosság jól nyomon követhető a szóban forgó csendéleten, mely élettelen dolgokon keresztül közvetít felfokozott érzelmeket. Az lehet a benyomásunk, hogy szinte él, mozdul a kép, mivel a terítő két szélső, kék „volutás” mintája nem kölcsönöz neki durva szimmetriát, a virág pedig erős ívben hajlik el balra, a tányér fölé, szinte óva, átölelve azt. Vonulatát

⁴ Edina Bernard: *A modern művészet 1905–1945*, Helikon Kiadó, 2000, 24.

pedig tovább folytatja, így mozgását a szürke fal hármias osztatú törésvonalra vezeti ki a képből. A másik kulcsfontosságú tényező pedig az az – a Der Sturm egykori igazgatója, Herwarth Walden által kifejtett – álláspont, miszerint az expresszionizmus formakultúráját és technikáját az különbözteti meg a vele párhuzamosan induló francia vadak festészetétől,⁵ hogy befogadta különböző modern stílusok-művészek, köztük épp Matisse vagy Rouault fauveista impulzusait. Ezek jelentős nyomokat hagytak az elemzésünk tárgyát képező Beckmann-csendéleten is, főként az erőteljes színhasználat, a formák megkomponálása, a térbeliség és a perspektíva elhagyása esetében. Ebből a szempontból pedig meg kell említenünk Karl Schmitt-Rottluff *Csendélet harangvirággal, maszk előtt* című képét is, mely hasonló jelleget öltve mintha a magyar Nyolcak csoport némely művészeinek – szintén a matisse-i fauveizmusból táplálkozó – stílusát idézné meg. Különösen szemléletes a profilban megjelenített maszk kissé kubista megfogalmazásmódja, Tihanyi Lajos festészetére, Kassák Lajos és Fülel Lajos portréira emlékeztetve a nézőt.



Karl Schmitt-Rottluff: *Csendélet harangvirággal, maszk előtt*, 1943 (akvarell, 48×68 cm)

az alkotók célja már nem a tárgyi világ leképezése, vagyis a pusztá mimézis, hanem magát a művészi folyamatot ragadják meg, azt ábrázolják, ez a szféra miben tér el a valóságétól. A 20. században e kontextusból kétségtelenül a szürrealizmus lóg ki, mely valamit megjelenít, igaz, nem egy külső, látható, hanem egy belső valóságot, álmvilágot.⁶ Az École de Paris orosz származású mestere pedig lényegében Miró stílusának előfutáraként értelmezhető. *Éjszaka* című képén az egyes ábrák, így a hold vagy az úrhajó kissé elvont módon jelennek ugyan meg, ennek ellenére igazolják, hogy Chagall mindvégig kitartott a figurativitás mellett. A festmény misztikus, álomszerű hangulatát, az egyszerre tragikus és mágikus dimenzió érzetét a művészre jellemző kolorit (tipikus cha-

Továbbhaladva annak a folyamatnak lehetünk részei, melynek során az absztrakció szép lassan átveszi a vezető szerepet a képzőművészetben. Noha a következő terem jobb oldali falán még a figurativitás kap helyet: Marc Chagall és Joan Miró képeivel. Utóbbi stílusa egyfajta szigetként is értelmezhető a modernitás tengerén, hiszen Arthur C. Danto tézise szerint a modernség a művészetben – Manet és Cézanne óta – abban nyilvánul meg, hogy

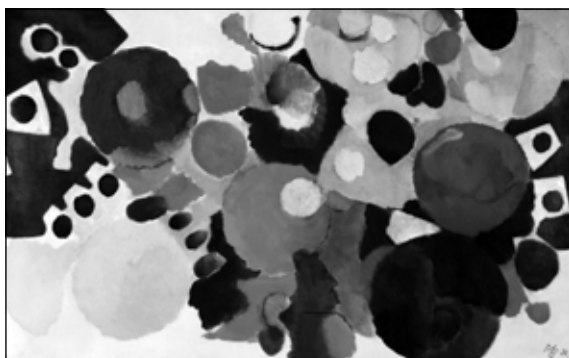
⁵ Ez persze csak a stílus különbség, a két irányzatot tematikusan az a tény is elkülöníti egymástól, hogy az expresszionisták koruk társadalmi feszültségeit közvetítették, azokra reflektáltak, míg a fauve-művészekre ez nem volt jellemző.

⁶ Arthur C. Danto: *Modern, postmodern and contemporary*, in: Arthur C. Danto: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, Princeton University Press, 1997

galli mélykék) és a tárgyak, figurák sajátos elhelyezése, a háttér előtti súlytalan lebegésük nyújtja.

A helyiség többi falán már az informel hatások uralkodnak. Így jelenik meg Ernst Wilhelm Nay monumentális kompozíciója *A vörös a központban* címmel, melynek két-két vázlatrajzát is bemutatják a rendezők. Ezek segítenek végigkövetni a folyamatot, melynek során Nay a számára mindenkor legfontosabb motívum, a kör köré – mint egyedüli biztos pontra komponálva –, annak formáját többször megismételve, fokozatosan felépítette képét. A festő eme 1955-ös műve a geometriai absztrakt körébe sorolható. Formailag egyaránt eltér az 1930-as évek Nayra jellemző elvont, naiv realizmusától, illetve az 1945-ös ún. Hekaté-periódustól.⁷ Az utóbbihoz tartozó képeket (például *Hekaté lánya*, 1945) sokkal tisztábban absztrakt, lényegében a Kandinszkijra alapozott absztrakt expresszionista formanyelv jellemzi, hozzájuk képest *A vörös a központban* letisztultabb szerkezetű, geometrikusan szerkesztett. Amiben egyértelműen folytatja a korábbi korok törekvéseit, az az optimista dinamizmus kifejezése, illetve a kolorit uralma, az erőteljes színmezők használata. Nay számára már a szín válik az elsődleges formaképző elemmé, ami a Kandinszkij által elindított folyamat betetőzéseként értelmezhető. Ő volt ugyanis, aki először kérdőjelezte meg az évszázados beidegződést, mely szerint a fő alkotó formula a vonal kell hogy legyen, a színezésnek pedig alárendelt szerepet kell játszania vele szemben. Emellett maga a geometriai absztrakt stílus is az orosz mester működésével alapozható meg. Wilhelm Worringer 1908-as véleménye szerint az embert elemi ösztön hajtja az absztrakció felé, mely a látható világ zűrzavarában az egyedüli lehetséges nyugalmi állapot elérését szolgálhatja.⁸ A geometriai absztrakciót pedig – az 1910-es évek Kandinszkij-féle absztrakciójából kiindulva – ez a törekvés teremtette meg.

Hasonló megfontolástól vezérelve született meg a századelőn a kubizmus is, mely sem a természet valós formáira, sem érzelmekre nem utaló alakzatok segítségével alkot, amint azt a tárlaton meg is tapasztalhatjuk az irányzat két legnagyobb mesterének, Pablo Picasso és Georges Braque műveinek a befogadásakor. A *Figura 21.11.* című litográfia lényegében az 1913–1914-ben kialakult szintetikus kubizmus „leszármazottjának” tekinthető: az egyes képi összetevők látható módon egyre elvontabbak, mégis érezzük, hogy a stílus a természet közvetlen utánzását elveti ugyan, de az alany és a tárgy közötti minimális kapcsolatot



Ernst Wilhelm Nay: *A vörös a központban*, 1955 (olaj, vászon, 100×162 cm)

⁷ Aknai Tamás: *Egyetemes művészettörténet 1945–1980*, Dialóg-Campus Kiadó, Budapest–Pécs, 2001, 59.

⁸ Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*, München, 1908



Pablo Picasso: *Figura 21.11.*,
1948 (litográfia, 64,5×49,9 cm)

még fenntartja, melyet majd az absztrakt fog végérvényesen eltörölni.⁹

E folyamatot élhetjük át közvetve a következő terembe lépve, ahol már a tiszta informel felfogás képi világa tárul elénk. A művészet történetének e szakaszában képződő töréspont – mint azt Michel Taipé is kifejtette – a második világháborúnak „köszönhető”, mely borzalmainak közlésére a túlélő generáció az absztrakt kifejezőmódot, a belső vívódáson könnyítő energikus festészetet tartotta a legalkalmasabbnak.

Ezen a ponton a kiállítás apróbb hibájaként felróható Henry Moore monumentális *Hármas objektjének* nem túl szerencsés elhelyezése egy viszonylag kisebb helyiségben. Élvezhetőségéhez a fény sem elegendő, a hely pedig kifejezetten kevés, minek következtében nem tudjuk megfelelően befogadni a

műtárgy nyújtotta képet, az elrendezés pedig a határos négy fal festményeinek szemlélését is megzavarja. Maga az objekt a brit szobrász későbbi korszakára, 1960-ra datálható. Ekkorra már – az 1930-as fordulópontot követően – elhagyja a tömör frontális érzékeltetését,¹⁰ ettől függetlenül munkásságában továbbra is érződik az anyag- és tömbszerűség fontossága, a korábban Constantin Brâncușitól átvett lényegre törő stílus, a részleteket mellőző, részben a primitív kultúrák formanyelvére alapozott neolitikus művészet érvényesülése.¹¹

A tárlat e kisebb elhelyezésbeli nehézség ellenére természetesen továbbra is páratlan vizuális és művészettörténeti élményt nyújt. Kiemelendő a prezentált informel törekvések stílári sokszínűsége, ha egymás mellé helyezzük például Sam Francis és az irányzat egyik legjelentősebb mestere, a spanyol Antoni Tapiés munkáit. Utóbbiakat páratlan gazdagság, kifinomult elegancia és formavilág jellemzi. Alkotójuk mestere a technikának, hisz adott esetben akár egy képén is rengetegféle eljárást alkalmaz: festést, frottázst, applikálást. Említésre méltó továbbá azon képessége, mellyel csupán egy-két szín használatán keresztül képes végtelen tonális gazdagságot, finom árnyalatokat, páratlan képi sokszínűséget teremteni. Műveiből meditációra serkentő csendes érzelmek áradnak a néző felé, amivel – és a művész egész formanyelvével és gondolatvilágával – kapcsolatban egy hazai analógiát is bevehetünk vizsgálatunk sodrába. Úgy tűnik ugyanis, hogy Tapiés művészetétől nem függetleníthető a magyar-

⁹ Bernard, 2000, 39.

¹⁰ *Művészet a 20. században*, II. kötet, *Szobrok és objektok*, szerk.: Ruhrberg–Schmeckenburger–Fricke–Honner, Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2011, 482–483.

¹¹ Bernard, 2000, 35.

országi kortárs lírai archaizmus,¹² annak előképeként, irányadójaként kell tekintenünk rá. Még akkor is, ha melankolikus képei egyértelmű nosztalgiával tekintenek a múltba, míg az említett hazai szcéna művészi kifejezőmódjáról mindez nem mondható el.

Tapiés finom, lírai stílusa után nagy kontrasztot jelent a pop-art beköszönte. Amit persze nem bánunk, lévén hogy olyan kvalitású alkotók képei tárulnak a szemünk elé, mint David Hockney, a vele szemközti falon pedig a pop-art atyja, Andy Warhol jelentkezik két nagyméretű litográfiával, melyek *Lucas Cranach édesanyját*, illetve a Golden Globe-díjas *Nastassja Kinskit* örökítik meg.

A német színésznőről készült szitanyomat a művész hollywoodi hírességeket megörökítő sorozatának árjába illeszthető, tolmácsolva a warholi „piacutató művészet” lényegét. Emellett mindkét kép azon filozófiai vonulatra épül fel, melyet Warhol dolgozott ki, s melynek lényege a műalkotás státusának – a művész részéről történő – szándékos megkérdőjelezése. Az e szellemiség szer-



Gerhard Richter: *Absztrakt festmény 555*,
1984 (olaj, vászon, 250×250 cm)

int tevékenykedő alkotók egy második valóságot, egyfajta mátrixot teremtenek, művészetük értékét pedig éppen az e dimenziók közötti ide-oda ugrálás, a néző elbizonytalanítása adja. Művészetük tehát pont attól válik művészetté, hogy megkérdőjelezzük ennek biztosságát.¹⁵

A pop-art seregszemléjét követően a kiállítás záró szakaszába lép a 20. század végi, 21. század eleji művek felvonultatásával. Az utolsó termék



Jan Voss: *Részletek*,
1996 (vegyes technika, vászon, 130×195 cm)

¹² A fogalom meghatározása Szeifert Judit nevéhez fűződik (Szeifert Judit: *A töredék metaforái. Lírai archaizmus a kortárs magyar festészetben*, Új Művészet 2000/5., 6–11.), a kör bemutatkozó kiállítását pedig a budapesti Vigadó Galériában rendezték 2003. december 18. és 2004. január 11. között, *A töredék metaforái* címmel.

¹⁵ A jelenséghez lásd: Perneczky Géza: *Az isteni Andy Warhol közönségessége (és fordítva)*, Kritika, 1991/5.; illetve: Kollár József: *Andy Warhol a szárnyas fejedelmű? Andy Warhol élete és művészete*, Balkon, 2000/7.

legnagyobbikán elemi erővel uralkodik Gerhard Richter nagyméretű, *Absztrakt festmény 555* című vászna, melynek pandanjaként tekinthetünk Jan Voss *Részletek* elnevezésű művére. Az élénk színek, a sárga és a zöld dominanciája, a dinamikusan örvénylő forgatag mellett e festmények közös pontja a századelőn körvonalazódó absztrakt felfogásra való visszautalás, a Kandinszkij törekvéseiből történő merítkezés. Ez utóbbi természetesen sokkal erőteljesebb Richternél, aki teljes egészében megtartja – vagy inkább feléleszti, újraértelmezi – a *Der Blaue Reiter* orosz mesterének absztrakt expresszionista festészetét, míg Vostt mintha már Nay geometrikusabb stílusa inspirálta volna jobban. Richter esetében a felfokozott érzelmek élénk színeken, gyors, erőteljes ecsetvonásokon keresztül kivetítése már-már az elnagyoltság, a felületesség kritikáját mondatná ki velünk, különösen ha összehasonlítjuk e képet a művész egyéb alkotásaival, így az *Absztrakt festmény (809-3)* vagy a *Menekülés az életbe* címűekkel. Utóbbiak esetében tisztább elgondolásnak és komponálásnak lehetünk tanúi.

Zárásképpen pedig az *Ars Viva Prize* győzteseinek műveiből szemezgethetünk. Sokféle alkotással találkozunk e ponton, a különböző kreatív fotósorozatoktól kezdve a klasszikus olajképekig. Utóbbiak közül leginkább Martin Schuster *Es ist soweit* című festménye hívja fel magára a figyelmet élénk színeivel, fantasztikus világával. A stílus nem függetleníthető a 20. század második felének német, s főként keletnémet elődeitől, sokat köszönhet Wolfgang Mattheuer, Harald Metzkes képi világának. Sőt, kissé olyan érzésünk támadhat, mintha Schuster egy Werner Tübke részletgazdagságába oltott street art formanyelvel dolgozna, ezzel együtt idézve az izlandi Erró századvégi hangulatát, művészi gondolkodásmódját.

Így ér körbe e művészettörténeti narratíva az 1900-as évek legelejének német festőitől egészen napjaink alkotóinak reprezentálásáig. A szóban forgó időintervallumot, e több mint száz évet az adott keretek által biztosított, lehető legnagyobb részletességgel fogadhatjuk be. Az épületből kilépve, a bejárattól jobbra tekintve pedig újra



Martin Schuster: *Es ist soweit*,
2009 (olaj, akril, vászon, 180×252 cm)

megpillantjuk a berlini fal kísérteties, rekonstruált darabját, mely végleg azt az érzést váltja ki belőlünk, hogy a falak immáron ledőltek, a határok elmosódtak a kultúra szférájában is. Ennek következtében a képzőművészet egy jelentékeny szelete e kiállításon a maga teljes egészében fogadható be. Vagyis az egyledűli módon, ahogyan érdemes befogadni.