

KONKOLY ÁGNES

Az agyag poézise

Bacon, Freud és a Londoni Iskola festészete

„Hogyan? Minden csak – emberi, nagyon is emberi lenne?”¹ Az *Emberi, nagyon is emberi* adta meg az alaphangot a londoni Tate Britain *All Too Human: Bacon, Freud and a Century of Painting Life* című, idei kiállításának.² A tárlat az év, sőt az évtized egyik legnagyobb kulturális szenzációjaként ősszel került bemutatásra a Magyar Nemzeti Galériában, *Bacon, Freud és a Londoni Iskola festészete* címmel. Az *Emberi, nagyon is emberi* a délelőtti filozófiájának nyitánya, „egy válság emlékműve”,³ ahogy Nietzsche később fogalmaz az *Ecce homo*-ban. Nietzsche a szabad szellemek nevében üzen hadat az *aeterna veritas*nak, az idealizmusnak, a *humanitas* eszményének: „(...) az önmagát újra birtokba vevő, szabaddá lett szellem (...) ismeri az eszmény mindahány rejtékét, vártömlőcét, utolsó menedékét. Az eszmény *alvilágába* fáklyaként világít be; nem pislákol, hanem vakító fényvel lobog.” A londoni tárlat címe találó: a *válság*, az igazság, az eszmény, a *humanitas* válsága és – hogy egy újabb nietzschei toposszal éljünk – az értékek átértékelése jelöli ki azokat a koordinátákat, amelyek mentén, majd’ száz évvel később a Londoni Iskola is felteszi a kérdést: mi az ember?

A Londoni Iskola nem annyira programatikus, elvi, szellemi vagy képzőművészeti, stílári alapon konzekvensen szerveződő csoportosulás, hanem egymástól nagyon is eltérő, autonóm élet-

1 Nietzsche, Friedrich: *Emberi, nagyon is emberi. Könyv szabad szellemek számára*, ford. Horváth Géza, Osiris, Budapest, 2008, 11.

2 *All Too Human. Bacon, Freud and a Century of Painting Life*, Tate Britain, London, 2018. február 28–augusztus 28.

3 Nietzsche, Friedrich: *Ecce Homo: Hogyan lesz az ember azzá, ami*, ford. Horváth Géza, Göncöl Kiadó, Budapest, 2003, 77.

művek, barátságok, tanár–diák kapcsolatok mozaikszerű és dif-fúz együttállásaként jellemezhető. Az elnevezést 1976-ban a londoni Hayward Gallery-ben rendezett *The Human Clay* (Az emberi agyag) című kiállítás kapcsán használja a tárlat kurátora, Kitaj a katalógus kísérszövegében. A koncepció szervezőelve az emberi alak, célja a brit vagy Angliához valamilyen módon kötődő, modern figuratív alkotók bemutatása. Itt szerepelnek azok a művészek, akiket ma a Londoni Iskolához sorolunk – Francis Bacon, Lucian Freud, Michael Andrews, Frank Auerbach, Leon Kossoff, David Hockney –, de a kortárs figuratív művészet eltérő felfogású képviselői is, például Henry Moore, a konstruktivista Kenneth Martin, de az amerikai pop art ikonikus alakja, Jim Dine is. Ahogy azt a szöveg mottója jelzi, a címet, az „emberi agyag” kifejezést Hockney ihlette,⁴ aki előszeretettel idézte Auden *Levél Lord Byronhoz* című versét: „Számomra a Művészet témája az emberi agyag (...).”⁵

Kitaj szerint a modern figuratív festészetnek újra fel kell fedeznie az embert, de nem az eszményített, hanem a hús-vér ember felé kell fordulnia, aki kétségek, titkok, kételyek, bűnök kompozituma; a *való* életet kell megjelenítenie, amelyben teljesség nem, csak valóságtöredékek léteznek.⁶ A szöveg természetesen nem manifestum, de proklamatív jellege van, programja a figurativitás tradíciójának felelevenítése, amely a modern művészetben bűvópatakszerűen, az absztrakció dominanciájának árnyékában bújik meg.⁷ Kitaj „írás közben” Goya Sanlúcar rajza-it lapozgatja, gondolva feltehetően elsősorban az „A” Albumra, a Kis Sanlúcarra, amelyet Goya az Alba hercegnő kastélyában töltött nyár során készített, 1796-ban, és amely a hercegnő mindennapi életének intim pillanatait, az öltözködés, a fésülködés, a levélírás jeleneteit örökíti meg. Előképpül szolgálnak Van Gogh egyalakos, egyszerű embereket ábrázoló portrérajzai, a kései Degas 1900 után készült balerina-pasztelljei, Cézanne Vallier kertészről készült kompozíciói, Picasso korai Sabartés-arcsképei, Getrude Stein portréja, az *Avignoni kisasszonyok*, de Brâncuși vázlatrajzai is.⁸

4 Kitaj, R. B.: Introduction, in uó: *The Human Clay* [kiáll. kat.], Arts Council of Great Britain, London, 1976, 1.

5 „To me Art’s subject is the human clay (...).” Auden, W. H.: *Longer Contemporary Poems*, Penguin Books, London, 1966, 32.

6 Kitaj, i. m. 6.

7 Ahogy önéletrajzában írja később: „Abban az időben az absztrakció volt az uralkodó. A britek aligha szenvedhetik az »emberi agyagot« (...). Interjúkban védtem magam, mondván, hogy nekem valóban fontos a modernizmus, és arra törekedtem, hogy feltámasszam azokat az energiákat, melyek az emberi alak allúzióit hordozták és amelyek háttérbe szorultak a modernizmusban, azokat, amelyek Cézanne, Picasso és Matisse művészetében fogantak (...). Nem bánom, hogy kiálltam a Szépségért – a szépségért, ami emberek rajzolását jelenti.” (Kitaj, R. B.: *Confessions of an Old Jewish Painter. Autobiography*, Schirmer/Mosel Verlag, München, 2017, 128.)

8 Kitaj, i. m. 1–2.

Kitaj egy olyan törekvést tűz zászlajára, amely ekkorra már természetesen létezik – hogy mást ne mondjunk, Bacon már a hatvanas évei végén, Freud a negyvenes évei közepén jár –, Kitaj csupán „nevet ad” a jelenségnek. A Londoni Iskola ekkor még bizonytalan kontúrjait a hetvenes és nyolcvanas évek kiállításai formálták. Kitaj koncepciójára hivatkozik az 1979-ben rendezett *This Knot of Life* kiállítás, amelyre Peter Goulds kurátor tíz olyan brit művészt hív meg, akiket az alak és az „emberi tájkép” foglalkoztat.⁹ 1981-ben nyílik a legendás *Eight Figurative Painters* című kiállítás a Yale Center for British Art-ban, amelyen Andrews, Auerbach, Bacon, Coldstream, Freud, Patrick George, Kossoff és Uglow munkái szerepelnek.¹⁰ 1987-ben a Royal Academy-ben rendezett *British Art in the Twentieth Century: the Modern Movement* című kiállítás pedig külön szekciót szentel a Londoni Iskolának, Bacon, Freud, Auerbach, Kossoff, Andrews műveivel. És ugyanebben az évben jelennek meg együtt Andrews, Auerbach, Bacon, Freud, Kitaj, Kossoff munkái *A School of London: Six Figurative Painters* című utazókiállításon.¹¹ Ha kronologikusan kihívást jelent rögzíteni a Londoni Iskola történetét, stílusosan még inkább. Az emberről való gondolkodás és annak radikálisan új képzőművészeti ábrázolásába éppúgy beletartoznak Bacon (pszeudo-)portréi, Freud brutális őszinteségű aktjai, mint Kitaj asszociatív, intuitív, rajzos munkái vagy Auerbach és Kossoff expresszív alkotásai. Így összegzi Auerbach a Londoni Iskola jelenségét 1987-ben: „Bennünk volt egy mély és intenzív érdeklődés a fizikai világ iránt – izgalmasnak éreztük a fizikai körülmények újfajta rögzítését, ennek ilyen nyers és invenciózus kifejezőmódja jellemzőbb volt Londonban, mint máshol.”¹²

*

A budapesti kiállítás a londoni tárlat kurátori koncepcióját követi, amely nagyívű és széles perspektívába helyezi a Londoni Iskolát. A kiállítás három fő egységre oszlik: az első az előzményeket mutatja be, a második a Londoni Iskolát, a harmadik pedig annak utóéletét, hatását a kortárs képzőművészetben. Ezen belül kisebb szekciókat különít el, amelyek az alkotók közti

9 *This Knot of Life: Paintings and drawings by British artists*, L. A. Louver Gallery, Venice. A kiállítás két részletben került bemutatásra: (I.) 1979. október 23–november 17., amelyen Coldstream, Freud, Hockney, Howard Hodgkin és Euan Uglow szerepelt. (II.) 1979. november 27–december 22., amelyen Auerbach, Bacon, Peter Blake, Kitaj, valamint Kossoff vett részt.

10 Yale Center for British Art, New Haven, 1981. október 14–1982. január 3.

11 Kunsternes Hus, Oslo, 1987. május 9–június 14., Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek; 1987. június 27–augusztus 16. Museo d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Venecia, 1987. szeptember 5–október 18.; Kunstmuseum Düsseldorf, 1987. november 6–1988. január 10.

12 Idézi Peppiatt, Michael: *The London School*, in: Michael Peppiatt–Jill Lloyd: *The School of London* [kiáll. kat.], Kunst Haus Wien–Museum Hundertwasser, Bécs, 19.

kapcsolódásokat, hatásösszefüggéseket mutatják be, a *Slade Art School*-t és William Coldstream munkásságát, Bomberget és a Borough Politechnikumot, Auerbach-ot és Kossoff-ot a London-képeken keresztül, Bacon és John Deakin közötti párhuzamokat, Lucian Freud alkotásait, és együtt az egymáshoz stílárisan lazán kapcsolódó Andrews, Hockney, Kitaj műveit.

A kiállítás az *École de Paris*-val, Soutine-nal nyit. Az orosz Chaïm Soutine, aki a tízes években érkezik Párizsba, a Londoni Iskola szempontjából elvi kiindulópontot is jelent. „A mi Rembrandtunk”, ahogy Modigliani nevezte, „mészárszék” kompozícióival – amely téma természetesen nem minden előzmény nélkül való, gondoljunk Rembrandtra – a példátlanul keresetlen naturalizmus robban be a Montparnasse-ra.¹³ Soutine 1918-ban fedezi fel a dél-franciaországi tájat, amikor a műkereskedő Leopold Zborowski, „Zbo”, elviszi őt, Modiglianit és Foujítát a Côte d’Azurre, egyrészt mivel a jóbarát Zborowski abban reménykedik, hogy Modigliani tüdőbetegségének jót tesz majd a déli klíma, másrészt üzleti okokból, népszerűsíteni kívánja „kedvenc festőit” Nizzában és Cannes-ban.¹⁴ Soutine-t lenyűgözi a táj, és később is gyakorta visszajár délre, Vence-ba, Cagnes-sur-Merbe, és Céret-be, a Franciaország déli csücskén, a Pireneusok lábánál fekvő falucskába. Itt festi 1920–1921 körül a *Céret-i tájképet*, amely vaskos, sűrű festécsomókban kulmináló kacskaringózó gesztusaival, drámai színkontrasztjaival szinte „felszívja” témáját, s már-már absztrakt. Szintén délen készül 1924 körül a *Hegyí út* című kép, amelynek témája mintha a szél lenne, minden ecsetvonás mozdul, kanyarog, a meredeken felfelé ívelő utat a fák vadul cikázó lombkoronája öleli körül. Szerepel Soutine-tól a *Lengyel nő arcképe* (1922 k.), amelyen a gesztusokat, a kontúrok hullámzó mozgását és az aszimmetrikus beállítást, amely a bandzsa, nem egyvonalba szerkesztett szempárban összpontosul, a nagy sínfelületek szervezik és a vörös fotel keretezi, fogja össze.

Ugyanebben a teremben kapnak helyet Walter Richard Sickert és Stanley Spencer művei, ami kissé váratlan, hiszen Sickert és Spencer éles váltást jelentenek Soutine-hez képest. A kurátorok feltehetően az *École de Paris*-t és a brit figuratív festészet előzményeit kívánták kontrasztba állítani, ám elképzelhető lett volna, hogy ez a szekció, Soutine-en – vagy a következő teremben látható Giacomettin – túl is nyisson a „kontinens felé”, például a Kitaj szövegében is említett Van Gogh, Degas, Picasso munkáin, illetve George Grosz, Kokoschka, Erich Heckel, Otto Dix vagy Ensor portréin keresztül. Különösen, ha figyelembe vesz-

13 Salmon írja le, hogy Soutine *La Ruche*-beli szomszédjait, de még Modiglianit is megdöbbenetette, hogy Soutine állattemeket hurcolt fel a műterembe. Salmon leír egy szellemes anekdotát, amikor Modigliani és Soutine az éj leple alatt együtt tüntetnek el Soutine műterméből egy „kiszolgált” ökröt. Salmon, André: *Modigliani szenvedélyes élete*, ford. Korolovszky Klári, Corvina Kiadó, Budapest, 1970, 276.

14 Salmon, i. m. 276.

szük, hogy Sickertnek – aki Whistler tanítványaként és asszisztenseként kezdi pályáját, és a brit posztimpressionista csoport, a Camden Town Group alapítója – fontos kiindulópontot jelent Degas, akivel 1883-ban ismerkedik meg. Sickert-et lenyűgözi Degas kései, balett-táncosokról készült munkáinak keresetlensége, spontaneitása.¹⁵ Az 1880-as évek első felétől Sickert központi témája a színház, a zenés mulatók, a modern nagyváros világa, például a Charing Cross pályaudvar közelében lévő Gatti's, amely kétes egzisztenciák, prostituáltak és klienseik egyik kedvenc találkahelye volt.

Sickert-et „mély kötelék fűzte a bűnös városhoz”,¹⁶ fogalmaz Auerbach. Sickert képei azonban nem a hétköznapi élet „elfelejtett” részleteinek megfigyelését, fókuszba emelését jelentik, mint Degas-nál, nem hordoznak társadalomkritikus attitűdöt, mint Manet művei, hanem elsősorban hangulatokat, a modern élet dekadenciájának atmoszféráját rögzítik. Így a kiállításon látható aktkompozíció, amelyen modelljét szokatlanul provokatív pózban ábrázolja (*Nuit d'Été*, 1906 k.). A beállítást a drámai fényárnyék tónusok emelik ki, az arc árnyékban, a testet bizonytalan eredetű fényforrás világítja meg, nem tudjuk eldönteni, vajon éjszaka van-e vagy nappal. A kép naturalista, mégis enigmatikus, obskúrus: a jelenet mögötti történet megközelíthetetlen. Szintén meglepő és bravúros a beállítás *A műterem, egy akt festése* (1911–1912) című vásznon, amelyen a kompozíciót a festő karja erőteljes átlóként szeli ketté. A testét a festő, a háttérben tükröződő alakját pedig egy falra akasztott kabát „takarja ki”; eszünkbe juthat Kitaj szövege: az élet csak fragmentumokban, valóságtöredékekben hozzáférhető számunkra.

Sickert egyszerre közvetlen és hermetikus „atmoszféráihoz” képest másképp döbbenetes Spencer brutális naturalizmusa, akinek magnetikus erejű portréi Freud legközelebbi előképeinek tekinthetők. Spencer két, Patricia Preece-t ábrázoló portréval szerepel a kiállításon. Preece szintén festő, egy időben összejár a Virginia Woolf, Dora Carrington, Lytton Strachey körül csoportosuló Bloomsbury Group-pal. Spencer és Preece 1928-ben találkozik, és az asszony első pillantásra megbabonázza Spencert. Megkezdődik a hosszú éveken át tartó, tragikus szerelmi sokszög, amely Spencer, Preece, Spencer első felesége, Hilda Carline, és Preece élettársa, Dorothy Hepworth festő között állt fenn, és amely valószínűleg hozzájárult Carline későbbi idegösszeomlásához. Az 1933-ban készült képen Preece alakja teljesen kitölti a képsíkot, a képkívágot szűk, az alak szinte életnagyságú. Az az érzésünk, kilép a kép teréből, illetve a nézőt „húzza be” a jelenetbe. A kompozíció Soutine portréjának beállításával felel-

15 Gruetzner Robins, Anna: „Degas and Sickert: Notes on Their Friendship”, *The Burlington Magazine* 130 (1988) 1020, 226.

16 Auerbach, Jake: *Sickert's London* (dokumentumfilm), HRJAFilms/BBC, 1994, <https://vimeo.com/38084557> (Utolsó letöltés: 2018. október 21.)

get: az asszony jobb vállát leereszti, egyik szeme kisebb, mint a másik, meredeken felfelé ívelő szemöldöke aszimmetrikus, keze testéhez képest aránytalanul nagy, alakját a szék keretezi (*Patricia Preece portréja*, 1933). A másik, az 1935-ös akt, amely mikroszkopikus részletességgel mutatja meg az asszony testét, melleinek szinte hömpölygő tömegét, élesen kirajzolódó csontozatát, a bőrön átütő érzetet. Nehéz eldönteni, hogy a test e részletgazdag ábrázolása zavarba ejtőbb-e, vagy az arc: a nő pillantása delejes, hipnotikus, mégis kifürkészhetetlen. Lehetetlen olvasni gondolataiban, éppúgy lehet kihívó, mint elszánt vagy közönyös.

*

Nem szervesen illeszkedik a kiállítás ritmusába, inkább párhuzamos jelenségként, a modern figuratív festészet alternatív irányaként jelenik meg a tárlaton Francis Newton Souza munkássága. Souza, aki a Nyugat-Indiai Goa tartományban lévő Saligao faluban született, és az India függetlenségéért harcba szálló Progressive Artists' Group of Bombay alapítótagja volt, 1949-ben költözött Londonba. Művészetében sajátosan keverednek a 20. század eleji avantgárd irányzatok, a kubizmus, az expresszionizmus és az indiai művészet. Különösen nagy hatással volt rá a Gupta-korszak művészete, a mughal miniatúrafestészet vésett képei, valamint a hindu szobrászat. S katolikus nevelése – de nem a katolikus dogmatika, hanem annak vizualitása ragadta meg, a gyermekkorában látott templomok, szentábrázolások.¹⁷ Souza korán elvesztette apját és nem sokkal később nővérét is, gyermekkorát a gyász és a halálvágy légköre hatotta át.¹⁸ Ezen impulzusok többszörös keresztteződésében munkásságának központi motívuma lesz Krisztus, akinek szenvedése az emberi szenvedés egyetemes szimbólumává válik, ahogy azt a *Keresztrefeszítés* (1959) című képen látjuk. A képstruktúra az alapformákra épül, az arcok maszkszerűek, az indiai törzsi művészetből merítenek, a korai kubizmussal, az *Avignoni kisaszszonyokkal* és 1906–1907 körül készült, az afrikai művészet inspirálta vázlatrajzokkal mutat rokonságot. Ám lényeges különbség, hogy míg Picassót elsősorban formai szempontból érdekli a primitív művészet, addig Souza képeinek rendkívül erőteljes emocionális töltete van: motívumait az ősi szimbolika szélesíti egyetemessé, Krisztus a szenvedés archetipikus ikonjává válik.¹⁹ Az

17 Souza, Francis Newton: *A Fragment of Autobiography*, Nitin Bhayana Publishing, New Delhi, 2000, 7–11.

18 Uo.

19 Ugyanakkor érdekes, hogy Souza formailag is merít a keresztény művészetből. A *Keresztrefeszítés* például kompozicionális hasonlóságot mutat a *National Gallery Old Masters* gyűjteményében őrzött, az Aacheni Oltárkép mesterének *Keresztrefeszítés* kompozíciójával (1490–1495), színkezelésében pedig Pieter Coecke van Aalst műhelyében, 1527–1530 között készült *Keresztrefeszítés* triptichonjának középső táblájával.

ősi hindu totemoszlopokra emlékeztet a *Gyászoló néger* (1957), amelynek függőleges hangsúlyait erőteljes, vaskos gesztusok emelik ki, szoborszerűségét a helyenként lecsurgó festék lazítja. Az alak fekete öltönye éles kontrasztot alkot a fehér háttérrel, amelynek sűrűn felhordott festékrétegeibe a művész balra fekete jeleket, jobbra szignóját vési bele.

*

A Londoni Iskola előzményein belül külön egységként jelenik meg David Bomberg munkássága és a Borough Politechnikum. Bomberg a Westminster School of Artban tanult, ahol egy ideig Sickert is a mestere volt, majd Sickert-hez és Spencerhez hasonlóan a Slade School of Artban folytatja stúdiuumait, ahol azonban összekülönbözött tanáraival, mert bírálta az iskola konzervatívizmusát, és kicsapták. Bomberget korai, kubofuturisztikus munkáiban a mozgás és a tér kapcsolata foglalkoztatja, az alakokat és az egyes mozgásfázisokat élesen metszett formákból építi fel. Az I. világháborút követően Bomberg utazgat, jár Palesztinában, Spanyolországban, Cipruson, és festi a tájat, a húszas évek második felében kifejezőmódja fokozatosan finomodik, puhul. Bomberg – aki 1945 és 1953 között volt a Borough Politechnikum tanára – és a korabeli akadémikus oktatás módszeréhez képest újszerű, progresszív pedagógiai elvei nagy hatással vannak a következő generáció, Auerbach, Kossoff, Davis Cuffied, Dorothy Mead munkásságára. Bomberg szemlélete szerint a festészet érzéki, közvetlen tapasztalat, amelyben a lefesteni kívánt tárgy látványa és textúrája együttesen alakítja a térérzetet, szemben a pusztán látásra támaszkodó érzékeléssel, amely a kétdimenziós képet közvetíti: „az érintés érzete és asszociációi hozzák létre a látásban a harmadik dimenziót”.²⁰ Finom tónusvariációkkal jeleníti meg a *Londoni este* (1944) című képen – középpontjában Bomberg visszatérő motívumával, a Szent Pál katedrálissal – a napnyugta fényeiben fürdő város fátyolos színeit. És ugyan figuratív, de nem annyira az alak, hanem az egymásra helyezett meleg színárnyalatok szervezik az *Igazságosztót* (1955), amelynek szövetszerű felülete szinte tapintható, taktilis hatást kelt.

*

Auerbach és Kossoff munkássága együttesen, egymással párbeszédben jelenik meg a térben és a London-tematikát helyezi fókuszba. A berlini születésű Auerbach 1939-ben, hétévesen, a Kindertransporttal került Angliába, szülei koncentrációs táborban haltak meg.

20 Idézi Crippa, Elena: David Bomberg és a Borough Politechnikum, in: Elena Crippa (szerk.): *Bacon, Freud és a Londoni Iskola festészete*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018, 135.

Kamaszként magányosan éltem Londonban, és minthogy nem volt családom, nem volt semmim sem, másokkal együtt béreltem szobát, sok helyen laktam. De ezek nem olyan szobák voltak, ahol bárki szívesen időzne, így életem jórészt az utcán töltöttem. Mászkáltam Londonban, felültem a buszokra. A város egy olyan fizikai és lelki terrénomot kezdett jelenteni számomra, ami izgatott, úgy éreztem, le kell festenem, mert lassacskán felszívódik, eltűnik.²¹

Auerbach tehát járta Londont és folyamatosan skiccelt, központi témája a Mornington Crescent-en lévő műterem környéke a Camden Town-ban. A II. világháború után újjáépülő város képét örökíti meg az *Oxford Street-i építkezés I.* (1959–1960). Elmentés erők sokirányú összecsapása feszíti szét a vásznat: az épületszerkezet, a szigorú függőleges, vízszintes, átlós vonalak struktúrája pasztózus gesztusokból, a nyers anyag spontán lenyomataiból bomlik ki, alakítja a rombolás és az alkotás kettős dinamikáját: „A feszültség az, ami létrehozza a képet”²² – mondja, de mintha az anyagban zajló küzdelem belső képek kivetülése lenne. Stephen Spender szerint Auerbach építkezés-kompozíciói a gyermekkorában látott pusztulás emlékfoszlányai.²³ Szintén vasok horizontális és vertikális vonalakra épül *A műteremek felé* sorozat 1990–1991 körül készült darabja. A képet a jobb oldali lépcsősor uralja, szigorú egyenesekkel, geometrikus hangsúlyait feljebb izgatott, expresszív vonások törik meg. Az erős színeket és a súlyos festéktömeget a műterem felé vezető átjáró halványkékje oldja fel, mely az ég koloritjával felelget. Fontos korai munka Auerbach 1954-ben készült E. O. W. portréja, amelynek festékcsomói reliefszerűen emelkednek ki a síkból, az anyag sűrűsödése elemi feszültséget hoz létre.

Auerbach és Kossoff barátsága és termékeny alkotói kapcsolata a St. Martin’s School of Artban kezdődött, később Kossoff Auerbach rábeszelésére kezdte látogatni 1950-ben David Bomberg esti kurzusait a Borough Politechnikumban.²⁴ Sűrűn rétegzett festékpázmák örvénye alakítja az *Építkezés, Viktória Street* (1961) című képet. Szédítő, körkörös ritmusát lefelé gravitáló egyenesek törik meg. A szerkezeti elemek egyenes húzását itt is, akárcsak Auerbachnál, zsíros, képlekeny *impasto* bomlasztja fel. Az ötvenes évektől kezdve Kossoff visszatérő témája a Christ Church, egy rossz állapotú angol barokk templom London Spitalfields kerületében, az East Enden. Az épület szinte diagonálisan fekszik a képsíkra, a templom oszlopainak és a temp-

21 Lampert, Catherine: *Frank Auerbach: Speaking and Painting*, Thames & Hudson, London, 2015, 55.

22 Auerbach, Jake: *Frank Auerbach: To the Studio* (portréfilm), HRJAFilms/BBC 2002.

23 Peppiatt, i. m. 23.

24 Hofstadter, Dan: *Dungeon Masters. R. B. Kitaj, Leon Kossoff, and Others, in uó: Temperaments: Memoirs of Henri Cartier-Bresson and Other Artists*, New York, Open Road Distribution, 157.

lomkert kerítésének egyenes vonalai a félköríves ablakokkal, és a portikusz árkáíveinek görbületeivel „csapnak össze”. A jobb oldali járókelő alakja jelöli ki a kép vízszintes tengelyét, a tőle balra lévő figura kissé meghajlik, míg a bal oldalon látható gyalogos testtartása az épülettel párhuzamos, így ők mintegy kijelölik az épület „dőlésének” különböző mozgásfázisait. Úgy tűnik, mintha ezt a labilis konstrukciót csak a bal oldali háztömb, az arról lecsüngő lámpák és a jobb oldali fák függőlegesei tartanák össze (*Christ Church Spitalfields, reggel*, 1990).

*

Külön szekciót szentel a kiállítás William Coldstreamnek és a Slade School of Artnak. Coldstream, aki 1949-ben lesz egykori *alma matere*, a Slade igazgatója, nagy hatással van az ötvenes években induló festőgenerációra, például Euan Uglow-ra vagy Micheal Andrews-ra, és ő hívja meg az iskolába Freudot óradónak.²⁵ Coldstream, szigorúan a látványból kiindulva, gondos méréssel szerkeszti meg a képet, „matematizálja” a látott valóságot. Apró függőleges és vízszintes segédvonalak hálózatára épülő módszere nyomon követhető képein (*Ülő akt*, 1973–1974). Coldstream metódusát Euan Uglow egy speciális mérőeszközzel fejleszti tovább.²⁶ Uglow a mérési arányokat Cézanne modulációs elvével hangolja össze, színlapocskákat visz fel a vászonra, amelyek mintegy „körbetapogatják” a tárgyat, amivel Uglow Coldstream valós arányokat tükröző térszerkesztését a tömeg, az anyag érzékeltetésével hangolja össze (*Nő fehér szoknyában*, 1953–1954).

Másképp, de a „valóságnál is valóságosabb látvány” kifejezése izgatja Lucian Freudot is – idézi Sir John Richardson Apollinaire szürrealizmusra utaló szavait.²⁷ Freud, Ernst L. Freud fia, Sigmund Freud unokája Berlinben született, tízéves, amikor 1933-ban a nácizmus elől családjával Angliába költöznék. A kiállítás bőséges anyagot hoz a művésztől, és e szekció külön érdeme, hogy néhány korai portrét is bemutat, így a látogatónak alkalmá nyílik, hogy bepillantást nyerjen Freud pályáivébe. Ilyen az 1946-os *Férfiportré bogánccsal* (*Önarckép*), amelynek vonalas, éles kontúrjai, visszafogott színvilága miatt Herbert Read a korai Freudot „az egzisztencialista Ingres”-nek nevezi,²⁸ vagy *A lány kismacskával* (1947), amely Freud első feleségét, Kittyt ábrázolja, kapcsolatuk kezdetén. Ha összehasonlítjuk a másik, a kiállításon szereplő Kittyről készült művel, tanúi lehetünk a meghatározó

25 Feaver, William: *Lucian Freud* [kiáll. kat.], Tate, London, 2002, 21.

26 Chambers, Emma: William Coldstream és a Slade, in: Crippa, i. m. 161–162.

27 David Dawson: *Clip of the Week—Freud in His Studio*. Bridgeman Art Culture History, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=C3F81BHip0o> (Utolsó leltetés: 2018, október 21.)

28 Read, Herbert: *Contemporary British Art*, vol. II., Penguin Books, Harmondsworth, 1951, 35.

stílus átalakulásnak, amely Freud festészetében a negyvenes évek végén, az ötvenes évek elején végbement (*Lány fehér kutyával*, 1950–1953). Ez utóbbi a Kittyvel való házasság végjátékának időszakára tehető, amely Freud hírhedt nőügyei és csillapíthatatlan szexuális étvágya miatt ment tönkre. A kutya és a jegygyűrű a hűség szimbólumaiként fájdalmasan karikírozzák a romokban lévő kapcsolatot. Mintha Kitty arcvonásai, ráncai, mesterkéltség pózba állított testének minden porcikája a dráma, a gyötrelmes kifejezésének instrumentuma lenne: „A belső élet ketyegését akarom megragadni.”²⁹ Freud hónapokig dolgozik és zavarba ejtően közelről vizsgálja, vizslatja modelljeit,³⁰ s – ahogy az utóbbi, Kittyről készült portrén látjuk – minden részvétet nélkülöző „tudós” távolságtartással tanulmányozza, boncolja fel őket. Éles kontrasztot alkot a kanapé sima szöveteivel a köpeny hullámzó redőzete, amely körbeöleli Kitty alakját, pontosabban inkább elkülöníti a nőt környezetétől, megfosztja a külvilággal való kapcsolattól, önmagába zárja.

Freud munkáin az „anyag beszél”, például anyjáról, Lucyról készült portréján: Freud elrejteti az asszony szemét, a főszerepet a bőr felületét pásztázó fényreflexek játsszák (*A festő anyja IV.*, 1973). Hasonlóan Celia Paul arcképehez, aki mindössze tizennyolc éves, amikor megismerkedik Freuddal, aki ekkor óraadó a Slade-ben, s akitől később fia születik. Parányi, tónusátmenetek nélkül egymásra rakódó festéklapocskákból áll össze Celia bőrének textúrája, amelynek változatos felületét a hálóing egyes csikjai és a párna puha, sima szövete emeli ki (*Lány csikos hálóingben*, 1983–1985). Alvás közben ábrázolja Freud az 1991-ben készült portrén Leigh Browery-t, az extravagáns jelmezeiről, ruhakréációról ismert homoszexuális performansz művészt, akiről Freud számos portrét festett. Provokatív pózban mutatja meg David Dawson-t, Freud szintén kedvelt modelljét és asszisztensét a *David és Eli* (2003–2004) című kép: „Sokkolni, megdöbenteni akarok.”³¹ Vagy: „Azt akarom, hogy a festék úgy működjön, mint a hús.”³²

*

A kiállítás másik súlypontját Bacon alkotásai jelentik. Ez az anyag azonban kiállításrendezési szempontból talán nem egészen következetesen kettéoszlik: az egyik Spencer művei után és Souza előtt került bemutatásra, a másik pedig a Bacon és Deakin munkáit bemutató szekcióban. Az előbbihez tartozik az 1952-ben készült *Kutya*, amelynek kiindulópontja Eadweard

29 Idézi: Feaver, William: *Lucian Freud*, Rizzoli, New York, 2007, 24.

30 Auping, Michael: *Conversation with Lucian Freud*, in Sarah Howgate – Michael Auping – John Richardson: *Lucian Freud: Portraits*, London, National Portrait Gallery, 2012, 213.

31 Dawson, i. m.

32 Crippa, Elena: *A testté vált festészet*, in: Crippa, i. m. 20.

Muybridge fotográfus 1887-es, az állatok mozgásának fázisairól készült fotósorozata. Bacon többször idézi a sorozat ezen a vásznon is látható darabját. Ugyanakkor kettős idézetről van szó: forrást jelent Bacon kutyakompozíciói számára a futurista Giacomo Balla 1912-es *Kutya pórázon* című képe is, amely a kutya és az őt sétáltató gazda lábának mozgását örökíti meg.³³ Bacon zöld körrel jelzi a kutya körkörös mozgását, a sebesség elmossa az állat kontúrjait, dinamikáját még jobban kiemeli a körülötte tátongó üres tér, a nyersvászon felület. Szintén több variációban festette meg Bacon William Blake élőmaszkját. Lawrence Gowing festő, művészeti író, Bacon barátja írja le a történetet, miszerint Bacont egy zeneszerző, aki meg kívánta zenésíteni Blake verseit, kéri fel, hogy fesse meg az élőmaszkot a lemezborítóra. Bacon többször elment a National Gallery-be és tanulmányozta azt. Látva Bacon obszesszióját a maszk iránt, Gowing rendelt róla egy másolatot, ám Bacon nem használta, sőt, ki sem csomagolta, jobban szeretett fotó alapján dolgozni: „[a modellek] bennem laknak, nem akarom, hogy jelen legyenek, amikor festek, nem akarom, hogy ott legyenek, amikor szétúzódom őket. Magamban töröm össze, és ezen keresztül rögzítem őket.”³⁴ A függőyszerű fekete háttér szinte kilöki magából a fej fehér tónusait, a homlokra húzott rózsaszín festéknyom – amely mintha az élő hús, a még bomló szövet maradványait jelezné – még jobban kiemeli az arc élettelen vonásait. Hasonlóan fotó alapján készült az *Alak a tájban* (1945) című, fej nélküli „portré”, amelynek modellje Eric Hall, aki több mint tizenöt évig volt Bacon társa, és amelyen Hall a Hyde Park egyik padján alszik, testrészei a tájban oldódnak fel, s az álom szippantja magába a valóság elemeit.

A másik blokk tehát Bacon és Deakin munkásságát állítja párhuzamba. Ezt a szekciót a Bacon számára inspirációs forrást jelentő könyvek, újságcikkek vezetik be, például Albert von Schrenck-Notzing parapszichológus *Materialisations-Phänomene* című, 1913-ban, Münchenben megjelent könyve, amely ekto plazmákat, a spiritiszta szeánszok során testet öltött szellemek megjelenéseinek fotóit tartalmazza – amelyekről utóbb bebizonyították, hogy montázsok. Bacon számos fotót rendelt Deakintól, például a Lucian Freudról készült fotósorozatot is, amelyet több Freudról készült portréhoz is felhasznált, például a fekete triptichonok utolsó darabjához is. A kiállításon egy kép szerepel a sorozatból, amelyen Freud a hajába túr és eltakarja az arcát (1958 k.). De nagyon jelentős a Colony Room tulajdonosát, Muriel Belchert ábrázoló kép is (1965 k.), amely Deakin híres dupla expozíciós eljárásával készült, s melynek következtében, a fotó olyan, mintha az alak „bemozdulna”, sokszorosodna. Ösz-

33 Gowing, Lawrence: Francis Bacon: The Human Presence, in: Lawrence Gowing – Sam Hunter-James: *Francis Bacon* [kiáll. kat.], Thames and Hudson–MoMA, New York, 1989, 18.

34 Uo.

szevethetjük ezt Bacon 1966-ban Isabel Rawthorne-ról készült portréjával, amely az arcot annak szétmállásának pillanatában rögzíti. Ahogy Robert Hughes fogalmaz: „A gránát csendes ereje a robbanás előtti miliszekundumban.”³⁵ Másképp „kép a képben” George Dyer portréja: az alak elfordítja fejét a nézőtől, arcát a mellette állványon lévő tükörben, szétesés közben pillantjuk meg (*George Dyer portréja tükörben*, 1962). Dyernek állít emléket a monumentális *Triptychon, 1972. augusztus*, a fekete triptychonok sorozat első darabja.³⁶ Dyer hét évig volt Bacon partnere, híresen viharos kapcsolatuknak az alkohol- és drogfüggőséggel küzdő Dyer 1971-ben kábítószer túladagolás miatt bekövetkezett halála vetett végett. A halál ünnepélyes csendjének búvköre vonja be Dyer oszlásnak induló testét, a két szélső tábla csukott szemmel ábrázolja a férfit, mintha arca helyén halotti maszk lenne, testrészei szétesnek, a középső képen felismerhetlenségig torzult, biomorf alakja a földön fekszik. A kör alakú tér Bacon triptychonjainak visszatérő motívuma, amelyet a Farmleigh-ház centrális szobái ihlettek, ahol Bacon egy ideig gyermekkorában lakott családjával, az írországi Abbeyleix-ben.³⁷ A centrális tér része a baconi mágianak: kérlelhetetlenül bevonja a nézőt a képtérbe, rémisztő és mégis ellenállhatatlan víziójába.

*

A következő szekció Michael Andrews, Kitaj és Hockney munkásságát mutatja be. Andrews 1946 és 1953 között a Slade-ben tanul, mestere Coldstream. Andrews korai munkái az ő hatását mutatják. A kiállításon Andrewstól sajnos egyetlen tájkép sem szerepel, pedig tájfestészete – például a Temze-sorozat – a Londoni Iskola szempontjából is nagyon jelentős. Andrews sajtóságtól illeszkedik a turneri atmoszférikus tájfestészet hagyományába: a táj elemeit, a természet anyagait párás, opálos hangulatokban oldja fel. Andrews egy interjúból Cézanne szavait idézi: „a valóságúság nem az igazság”³⁸ – az „igazság” Andrews számára nem az objektív valóság felmutatása, hanem a valóság mögötti terep; az a viszony, amelyet modelljével kialakít, ahogy a világról gondolkodik, ismét Cézanne szavaival élve: „Amit tolmácsolni próbálok, az jóval rejtelmesebb, magának a létnek a gyökereibe, az érzetek kitapinthatatlan forrásába gubancolódik.”³⁹ A víz alatti kép torzulásával, a vízcseppeken

35 Hughes, Robert: *On Lucian Freud* [kiáll. kat.], Hirshhorn Museum, Washington, D. C., 1987, 7.

36 A másik kettő: *Triptychon, 1973. május–június; Három portré: George Dyer poszt-humusz portréja, Önarckép, Lucian Freud arcképe* (1973).

37 Michael Blackwood: *Francis Bacon and the Brutality of Fact* (videóinterjú). Michael Blackwood Productions, 1987.

38 Michael Andrews: *A text*, in: Peppiatt, i. m. 113.

39 Cézanne: *Dialogue avec Joachim Gasquet*, idézi: Merleau-Ponty, Maurice: *A szem és a szellem*, ford. Vajdovich Györgyi és Moldvay Tamás, in: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, Kijarat, Budapest, 1997, 53.

megcsillanó fénytöréssel játszik a *Melanie és én úszunk* (1978–1979) című kép. 1962-ben készült a *Colony Room I.*, amely a Bacon kapcsán már említett bárt ábrázolja a Sohóban, és amely a Londoni Iskola körének kedvelt találkozóhelye volt. Középen Lucian Freudot pillanthatjuk meg, frontális beállításban, kinéz a képből, mintha egyenesen a nézővel akarná felvenni a szemkontaktust.

Kitaj Clevelandben, anyai ágon orosz zsidó bevándorlók gyermekeként született.⁴⁰ Már gyermekkorában megszállottan rajzol, a Cleveland Museum festményeit és a *Life magazine* színes képei másolja.⁴¹ Tízéves, amikor a család New York közelébe költözik, ahol később kapcsolatba kerül az absztrakt expresszionista körrel. Bár Willem de Kooningnak nagy csodálója, az absztrakt expresszionizmus idegen számára, kezdettől fogva az alak izgatja: „posztimpreszionistának érzem magam”⁴² – fogalmaz több interjúban is. És a szürrealizmus, különösen az automatizmus. „(...) [A] tudat csak közvetítő, rögzíti azt, ami az ember fantáziájában születik, Jung azt mondja, hogy viszonyulj »kritikátlanul« ezekhez a fantáziákhoz, egyszerűen csak *írd le őket*, mintha csak egy álom vagy játék lenne, *anélkül, hogy rendszerezned* vagy felülvizsgálnád őket. Ez számomra reveláció volt, mert én is pontosan így festettem”⁴³ – vallja a jungi aktív imaginációval kapcsolatban.

Kitaj 1959-ben költözik Londonba, szenvedélyesen tanulmányozza az európai figuratív festészetet, és keresi európai gyökereit. A művészt, aki liberális szellemben cseperedett, nem kapott vallásos nevelést, egész életén keresztül foglalkoztatja a zsidósághoz való viszony: az identitás kérdése számára nem a hittel, hanem a zsidóüldözéssel kapcsolatban tematizálódik.⁴⁴ Ez jelenik meg a *Cecil Court, London WC2* (1983–1984) című képen: „(...) sok, nekem drága ember éppen hogy csak megmenekült”,⁴⁵ így az anyai nagyszülők, akiknek a jiddis színházról szóló történetei megragadják a gyermek Kitaj fantáziáját. A jiddis színházról később Kafka naplóiban olvas, gyűjti a témával kapcsolatos könyveket, ábrázolásokat. Gondolatban a Cecil Court-on, London könyvesutcajában, ahova egyre több zsidó menekült költözik a harmincas évektől, állítja újra és újra színpadra a jiddis színházról képzeletében megjelenő képeket. Kitaj sokat időzik a Cecil Court-on, képeket és nyomatokat vásárol, gyakran ellátogat Mr. Seligmann üzletébe, aki a kompozíció bal oldalán látható, kezében virággal.⁴⁶ Az alkotás a holokauszt túlélők második generációjának élményvilágát tükrözi: a képbe a másfél millió

40 Kitaj egyéves sincs, mikor magyar származású apja elhagyja a családot, a művész mostohaapja, Dr. Walter Kitaj nevét viselte. Livingstone, Marco: *Kitaj*, Phaidon, London, 1992, 11.

41 Uo.

42 Uo. 29.

43 Uo. 12.

44 Uo.

45 Uo. 170.

46 Uo.

gyerek halálának emléke is belevegyül,⁴⁷ valamint a bevándorló lét, a kultúrák keveredésének lenyomata, amely meghatározza a személyes sorsot, a művészi pályáivet, de – írja később – az egyetemes művészet alakulását is.⁴⁸ Különböző generációkat és az egyéni életút egyes állomásait egyaránt megjeleníti a *Városaim* (*Kísérleti színdarab*, 1990–1993) című kép, amelynek középső alakjában Kitaj önarcképe ismerünk. A színpad alatt sötét tónusokkal ábrázolt arctalan lények talán a tudatalatti képei, talán generációs traumák árnyékai. Sűrűn, izgalmasan szerkesztett a csoportkompozíció, a Kitaj és Sandra Fischer egybekelését ábrázoló *Az esküvő* (1989–1993), amelyen Lucian Freud, Auerbach, Kossoff és Hockney is szerepel.

Kitaj Hockney-val a Royal College-ban ismerkedett meg, huszonkét éves ekkor, az öt évvel idősebb Hockney nemcsak barát, de egyfajta apafigura is a számára. Hockney-tól két korai, pop art-os munka szerepel, a *Teafestmény illuzionisztikus stílusban* (1961), amely mintha a kilépne a síkból, plasztikai hatást kelt, valamint a koporsót formázó *Cecchino Bracci emlékére* (1962), amely a Michelangelo és a Cecchino Bracci körüli mítoszt helyezi „modern köntösbe”. A tizenhat éves korában elhunyt, legendás szépségű ifjú Michelangelo kedvese volt, akinek a római Santa Maria in Aracoeli templomban található síremlékét Michelangelo készítette, és akihez a mester szonettet is írt, amelyből a képen egy részlet látható.⁴⁹

*

Sajátosan képviseli a kortárs figuratív festészetet Paula Rego, aki gyakran szerepel együtt a Londoni Iskola tagjaival. A portugál Rego 1951-ben megy Londonba, szintén a Slade-ben tanul, majd a London Group galériájában kezd kiállítani.⁵⁰ Regót a történetmesélés foglalkoztatja, gyakran az az érzésünk, mintha képei színdarabok lennének: „Szeretem beöltöztetni az embereket a képeimen.”⁵¹ Munkái többszörös kulturális és emocionális összefüggések, társadalomkritikus reflexiók bonyolult szövetéből

47 Auerbach, Jake: Kitaj: *In the Picture* (videóinterjú), HRJAFilms/BBC 1995.

48 „A diaszpórában az emberek két vagy több nép tagjaként élnek és alkotnak.” Kitaj *Első diaszpóra manifesztumában* a diaszpóra jelenségét és a 20. századi művészet alakulását is összekapcsolja, párhuzamot vonva a Párizsi Iskola, a New York School és a Londoni Iskola között. (Kitaj, R. B.: *First Diasporist Manifesto*, Thames & Hudson, London, 1989, 35.)

49 Crippa, Elena – Fehér Dávid: Michael Andrews, R. B. Kitaj és David Hockney, in: Crippa, i. m. 207.

50 Rego indulásának szempontjából meghatározó a London Group, amely 1913-ban alakult *artist-run* kiállítóhelyiség. A napjainkban is működő London Group a brit progresszív képzőművészet meghatározó terepe volt, az alapítók – akiknek sorában ott találjuk Sickert-et és Bomberget is – célja az volt, hogy kiállítási lehetőséget biztosítson azoknak a művészeknek, akik a konzervatív szellemiségű Royal Academyben nem állíthattak ki. (McEwen, John: *Paula Rego*, Phaidon Press, London, 1997, 12.)

51 Rego, Paula: *Paula Rego's Painting (Untitled)*, in: Peppiatt, i. m. 187.

tevődnek össze. Mélyen kötődik hazájához, foglalkoztatja a női identitás kérdése, gyakran él irodalmi és képzőművészeti utalásokkal, idéz portugál népmesei motívumokat, de például Disney-rajzfilmeket is – a kiállításon látható is a *Disney Fantázia*-sorozat egy darabja (*Táncoló struccok Disney Fantáziájából*, 1995). Az *eljegyzés*, *Leckék*, *A hajóroncs* (1999) című triptichon előképe Hogarth *Marriage à-la-mode (Dívtos házasság)* című, hat képből álló sorozata, amelynek témája az elszegényedett arisztokrata család fia és a gazdag kereskedőcsalád lányának frigye, ahol az egyik pénzért, a másik a rangért házasodik. Rego, az értelmetlen, felszínes, szerelem nélküli kapcsolat alakulásának, hétköznapjainak pillanatfelvételeit mutatja be, amelynek végkifejlete az utolsó táblán látható két szánalmas, tönkrement élet, egymásra utalt emberi roncs. A női szerep szatírja a *Menyasszony* (1994), a kicsavart testhelyzetű nőalak meggyötört, közönséges arca kontrasztot alkot a finom szövésű menyasszonyi fátyollal; arcán kétség, értetlenség, ugyanakkor sztoikus belenyugvás bujkál.

*

A kortárs brit figuratív festészet legújabb generációját Celia Paul, Jenny Saville, Lynette Yiadom-Boakye és Glenn Brown reprezentálja. Zavaróan hat, hogy a tárlat ezzel a szekcióval nyit, szerencsésebb lett volna a kortárs műveket a kiállítás végére illeszteni. A már említett Celia Paultól, aki képein gyakran örökíti meg családját, édesanyját, testvéreit, szerepel a nyers ecsetvonásokat sűrítő *Család* (1984–1986) című kép. Ezen asszonyok három generációja kuporog egy ágyon, amely sorsuk, drámájuk összefonódását szimbolizálja. Paul stílusa a 2000-es évekre legtisztultabb, szofisztikáltabb, de alkotásai még koncentráltabbak, feszültebbek. Az 2012-ben készült *Festő és modell* (2012) önarckép, hosszú, testét elrejtő ruháját festékcsomók tarkítják, mintha egygyé vált volna a festéssel, jobbán lecsurog a festék. A csupasz szoba csak még jobban kiemeli magányos, tragikus alakját: „Van a lényemben valami szomorúság, egy intenzív melankólia (...). Mindig szerettem volna egy kis örömet vinni a képekbe, de ez eddig még sosem sikerült.”⁵²

Gyakran hivatkozik képzőművészeti előképekre, Rembrandt, Rubens, Dalí, Soutine munkáit „sajátítja ki”, fogalmazza át Glenn Brown. Egyetlen nagy festékcsomó *A keresztlő* (2018) című alkotás, amely különböző formációkban, alakzatokban tűnik fel Brownnál, olykor klasszikusan mintázott szobrokra erősitve. Az érzelmek széles skálája jelenik meg Jenny Saville fiúportréján (*Cím nélkül, Merev tekintet-tanulmány III.*, 2005–2006). Saville képein sokkoló őszinteséggel ábrázolja az erőszakot, a halált, testábrázolásai pedig Freud talán legközvetlenebb örökö-

52 Wullschlager, Jackie: „Artist Celia Paul explores the beauty of melancholy”, *Financial Times*, 2016. szeptember 2.

sei a brit kortárs festészetben – például a *Megtámasztva* sorozat aránytalanul testes nőalakjai, amelyek Freud Big Sue-ról festett képeivel rokoníthatók. Manet *Olympiáját* helyezi kortárs kontextusba Cecily Brown, aki munkáiban gyakran a szexualitás és a nemi identitás kérdéseit boncolgatja (*Fiú macskával*, 2015). A kiállítás legfiatalabb alkotója az 1977-ben született Lynette Yiadom-Boakye. Yiadom-Boakye a figurális piktúra hagyományosabb vonulatát képviseli. Portréi és hétköznapi életből vett jelenetei egzisztenciális kérdéseket vetnek fel. A kiállításon bemutatott két munkája, a *Kérdésekbe zárva* (2014) és a *Tanácsstalanul* (2014) afro-amerikai fiatalokat ábrázol, akik, úgy tűnik, „keresik az útjukat”: a képek háttere bizonytalan, elmosódó, a szereplők mintha lebegnének. Alkotásain a bőrszínnek gyakran kompozíciós szerepe van, a feketét élénk színekkel vagy vakító fehérrel állítja kontrasztba például *Where It Had Been* képein, ahol a szereplők szemének fehérje szinte világít a vásznon.

*

A kiállítás monumentális és emészthetetlen – jó értelemben. Részben mert olyan jelenségekkel szembesít, olyannak láttatja az embert, amilyenek nem szeretjük magunkat látni: „túlágosan is emberinek”. Részben mert a néző több önmagával kapcsolatos kérdéssel jön ki a tárlatról, mint ahánnyal bement – megvalósítva ezzel a képzőművészet (és az ember) eminens küldetését: „Aki valamelyest eljutott az ész szabadságáig, nem érezheti magát másnak, csakis vándornak – ha nem is egy végső cél felé tartó utazónak: ilyen ugyanis nincs. De azért látni akar, és nyitott szemmel szemléli a világ dolgait, ezért nem kötheti szívéét szorosan semmihez sem; van benne valami, ami vándorol, ami örömet leli a változásban és az elmúlásban.”⁵³ (*Magyar Nemzeti Galéria, 2018–2019*)