

kiállítás

Thomas Southwood Smith: *Jeremy Bentham Auto-Icon*, 1832–1942
Metropolitan Museum of Art



REGŐS CSILLA

MINTHA ÉLNE

A FIGURÁLIS SZOBRÁSZAT HÉTSZÁZ ÉVE A MET BREUERBAN
A NEW YORK-I MET BREUER LIKE LIFE – SCULPTURE,
COLOR AND THE BODY CÍMŰ KIÁLLÍTÁSÁRÓL

[1] *Messy History? Sculpture collecting and the Kunstammer, Symposium on Sculpture Collecting and Display, 1600–2000, Center for the History of Collecting at The Frick Collection, May 19–20, 2017.* vimeo.com/225082848.

T *Messy History?* címmel tartott előadásában¹ Thomas DaCosta Kaufmann hozs-
szan sorolja a történeti forrásokat, dokumentált tényeket, megfigyeléseket,
amelyek alapján egészen biztosan nem mondható meg, hogy a 16–17. századi
közép-európai főúri udvarok és kastélyok mégis milyen szempontok szerint vá-
logattak figuratív szobrászati alkotásokat – amelyek igen gyakran dísznek és
manírnak hatnak csupán – a korai múzeumoknak, a korszak művészeti, tudo-
mányos és gyűjtői csodájának tekintett ambrasi, drezdai vagy prágai művészeti
kabinetekben. A korabeli ízlés és a műtárgyak elérhetőségét biztosító piaci vi-
szonyok a lehetséges szempontok között vannak.

[2] *A Like life – Sculpture, Color and the Body* (Mintha élne – szobor, szín és test) című kiállítás 2018. márc. 21. és júl. 22. közt volt látható a Metropolitan Múzeum 2016-ban nyílt, modern és kortárs művészetet bemutató Met Breuer múzeumában, New Yorkban.

¶ *A Met Breuer Like life – Sculpture, Color and the Body*² című kiállítása 127 művel,
hét tematikus fejezetben olyan keresztmetszetét adja hétszáz év figurális szob-
rászati ábrázolásának, amely – hasonlóan a reneszánsz főúri gyűjteményekhez
– nem követ hagyományt, konvenciót, kronológiát. A szubjektív válogatásnak
tűnő tárlat rendezése – bár főként a nyugati művészetekre fókuszál és néhol
anakronisztikusnak hat – szándékosan egyensúlyoz korok, stílusok és műfajok
között.

[3] A hét fejezet címe sorrendben, angolul: *The presumption of white, Likeness, Desire for life, Proxy figures, Layered realities, Figuring flesh, Between life and death.*

¶ A negyedik emeleti bejáratnál a kortárs Duane Hanson hiperrealista *Szobafestője*
(1984/89) áll, egy afroamerikai munkás, aki színes festőhengerek között mutat
utat a kiállítás első szekciója felé. A *Fehérség: a szépség vélelme*³ nyitó fejezeté-
ben a Hanson festőjével szinte teljesen megegyező mozdulatba meredt, cont-
rapposto klasszikus Hermész-szobormásolat (i. sz. 1–2 sz.), Domenico Poggi-
ni Bacchus-márványszobra (1554) és Hiram Powers *California* című (1850–1855),
bennszülött lányt fehér márványban mintázó aktja rajzolják meg az antik szob-
rok monokróm-polikróm vitájának keretét, ahol lelepleződik a reneszánsz óta
hagyományosan a márvány nyers fehérségével azonosított nyugati szépség-
ideál teóriája. Kortárs szembeállításként Charles Ray légiiesen fehér, életnagy-
ságú, földön álló alumíniumszobra (*Aluminium girl*, 2003) élethű testhajlatai-
val egyaránt példája a stilizált és realista ábrázolásnak. Helyet kap még a Frank
Bensontól származó, posztamensen álló, Michelangelo Dávidját idéző férfialak
(*Human Statue*, 2005), amely ezüstfehér fényével szakasztott mása a nagyváro-
si utcákról ismert, pénzért pózoló performereknek.

A klasszikus szobrászati praxisokban megjelenő nyers, letisztult anyaghasználat, a fehérséghez ragaszkodó filozófiai hagyomány valójában elfedi – állítják a kurátorok – a valóságábrázolás szobrászati genealógiáját.

¶ A klasszikus szobrászati praxisokban megjelenő nyers, letisztult anyaghasználat, a fehérséghez ragaszkodó filozófiai hagyomány valójában elfedi – állítják a kurátorok⁴ – a valóságábrázolás szobrászati genealógiáját. Éppen ezért Sheena Wagstaff és Luke Syson, a Metropolitan Múzeum kurátorai, Emerson Bowyer, a chicagói Art Institute kurátora, valamint Brinda Kumar és Elyse Nelson kurátorasszisztensek ambiciózus szándéka az volt, hogy minden létező technikát és alkotói stratégiát felsorakoztassanak, amely az 1300-as évektől napjainkig a figurális ábrázolás történetében felmutatható. Az eszménykép, az idol plasztikus megformázása, a modell utáni ábrázolás, az önarckép, testreprodukció és másolat készítésének problematikája különböző korok példáinak segítségével, sajátos kiragadások mentén kerülnek egymás mellé – párhuzamokat, dialógusokat keresve a múlt, a közelmúlt és a jelen alkotásai között.

[4] Emerson Bowyer: *The presumption of white*, kiállítási katalógus, *Like life: Sculpture, Color, and the Body*, szerk.: Wagstaff–Syson–Bowyer–Kumar, 2018 Met Breuer, i. m. 81.

[5] *Polychrome and its discontents – A History*, Luke Syson, kiállítási katalógus, Uo., 19.

[6] Luke Syson: *Polychrome and its discontents – A History*, i. m. 15.

[7] Sheena Wagstaff: *Embodied histories*, i. m. 4.

[8] Lásd 4. jegyz.

¶ A tárlat koncepciójának alapvető állítása,⁵ hogy a színezett, polikróm (vallási és világi) szobrokat a reneszánsz óta megosztó kételkedés övezi, miközben az uralkodó esztétikai mérték és kulturális elvárások ellenében szinte minden korszakban születtek kiemelkedő, festett figuratív szobrászati művek. *Niccolò da Uzzano* Donatellónak attributált büsztje (1430 körül) a firenzei politikust olyan megejtően emberi vonásokkal ruházza fel, amely kapcsán sem a kortársak, sem a művészettörténeti hagyomány nem tudtak egyértelmű véleményt formálni: vajon viaszmaszkról készült-e az ábrázolás?⁶ A terrakotta anyagválasztás az antik hagyományokat idézi, míg a finom színkezelés teszi a portrét különösen élettélivé.

¶ Ahogy a túlságosan élethű – és feltehetően könnyedén értelmezhető – ábrázolások távol álltak a klasszikus mű ideájától, úgy a romlandó, pusztulásra hajlamos anyagból készült alkotások sem hordozhattak jelentős metafizikus tartalmakat,⁷ ellenben sokkal közelebbi kapcsolatban voltak alantas, ösztönös érzelmekkel, tartalmakkal. El Greco festett szoborpárjáról (*Epimetheus és Pandóra*, 1600–1610) szinte biztosan kijelenthető,⁸ hogy személyes használatra szánták, annyira élethű, és a kortársak szemében mindenképpen szemérmetlen részletességgel készült a fadaragások színezése.

¶ A kiállítás *Hasonlóság* szekciójában Donatello reneszánsz alkotása idézi az élő vagy halott arcról készített maszkhoz kapcsolódó korabeli vélekedést, miszerint

[9] Lásd 6. jegyz.

a viasszal mint közvetítőanyaggal érintkező halandó test önnön valóságát örökíti át a formába⁹. Edgar Degas kis balerinája (1880) talán ugyanennek a vélekedésnek esett áldozatul 1881-ben, amikor még festett, valódi haját viselő viaszfiguraként – bronz másolat belőle csak jóval később készült – került az Impresszionista Szalon éves tárlatába. Az üvegvitrinben kiállított kislány élet-hű alakját ízléstelennek találta a korabeli közönség, és bár Degas műve ma már aligha kelt viszolygást, a kiállítás kurátorai ezzel a történettel a kuriozitást és egyáltalán a test közelsége, életszerűsége keltette elbizonytalanító kételkedést is a kiállítás tárgyává emelték.

¶ Jeremy Bentham angol jogtudós és filozófus 1832. június 6-i halála előtt néhány hónappal pontos leírását adta, hogyan kell a testét – tudományos céllal – felboncolni, preparálni és megőrizni, hogy a számára oly fontos intézmény asztalánál halála után is helyet kaphasson. Jeremy Bentham vitrinbe zárt – mára viaszmaszkos¹⁰ – auto-icon teste a londoni University College-ból kölcsönözve a monumentális tárlat egyik legborzongatóbb kiállítási darabjává vált. A filozófus szó szerinti jelenléte, valósága végérvényesen túllép a műalkotások adta viszonyítási pontokon, műfaji kereteken, és közvetlen átkötést enged a kiállítás utolsó fejezetéhez (*Élet és halál között*), ahol a Semmelweis Orvostörténeti Múzeum *Anatómiai Vénusza* (1780–1785) is látható több más tudományos szemléltetőeszköz és a test mint objektum további példáival együtt.

¶ A viasz – túlélve az évszázadokat – napjainkig használatos szobrászati alapanyag maradt. Auguste Rodin késői korszakában Hanakóról, a japán művésznőről készített experimentális maszkorozat, amelynek üvegpasztaportréi (*Mask of Hanako*, 1911) a halál közelgő pillanatát igyekeztek a lehető leghitelesebben rögzíteni. A kortárs Marc Quinn több liter vérral festette meg a saját fejéről készült nyers, torz maszkját (*Self*, 1991), így az szinte laboratóriumi körülményeket teremtvé, csupán hűtőben állítható a kiállítótérbe. Kiki Smith (*Untitled, The Sitter*, 1992) földön ülő, meztelen és megalázott nőfigurájának legmegrázóbb részlete – akárcsak élő húst látnánk – a test viaszába mart barázdák látványa.

¶ Az 1490 körül készült késő gótikus német Szent Barbara-szobor elegáns, nyugodt megjelenésével aligha kelthetett félelmet, aggodalmat a hívőkben, nem úgy Master IPS apró lyukakkal sebzett, rémisztő Krisztus-figurája (*Christ at the Column*) 1697-ből. A templomokban megjelenő szentek figurái – korábban

[10] A filozófus mumifikált fejét, mivel számos próbálkozás ellenére sem sikerült konzerválni, mára viaszra cserélték a restaurátorok.

Az 1490 körül készült késő gótikus német Szent Barbara-szobor elegáns, nyugodt megjelenésével aligha kelthetett félelmet, aggodalmat a hívőkben.

Duane Hanson: Szobafestő (1984–1989)
Metropolitan Museum of Art









viaszból, majd fából készültek – mindazonáltal éppen a realista ábrázolás okán a nyugat-európai kereszténység számára még jóval a reformáció előtt problematikussá váltak.¹¹ A spanyol Juan Martínez Montañes Keresztelő Szent Jánosának heroikus alakja (1620–1630) vagy a számárháton lovagló Jézus figurája (*Palmesel*, 15. század) egyaránt színpadi kellékekhez hasonlatosak. És ilyen minőségükben a szaracén lovagot mintázó 16. századi fafigurával is rokonságot ápolnak (*Saracen Jousting Figure*, 1579), minthogy illusztrációi csupán a pogány vagy vallási rítusoknak. A szaracén mint ellenség idegen, más, Alexandre-Nicolas Thérout (1869–1877) életnagyságú fuvolajátékosával kerül párhuzamba a kiállítás az *Élet utáni vágy*¹² fejezetében: a két egzotikus szerzet mintha a szórakoztatás eszközei, egy 19. századi wunderkammer kellékei lennének. A máságtól való kényszerű elhatárolódást, a félelem képzetét vetíti előre ugyanebben a fejezetben Goshka Macuga beszélő androidja is (*To the Son of the Men Who Ate The Scroll*, 2016).

[11] Lásd 6. jegyz. 32.

[12] Angolul: *Desire for life*

¶ Amint az alcím is utal rá, a kiállítás az ábrázolás, a szín, így az anyagmegmunkálás folyamatos változásának és a művek korabeli fogadtatásának egymással vitázó párbeszédében vezet végig a látogatót a tágas tereken. Az emberi testkép recepciók időbeli változásainak bemutatását nehezítik ugyan azok a párhuzamok, amelyek térben egymástól távol eső műveket köthetnek össze, de a narratívájukban vagy személyes történetükkel kitűnő művek (Degas, El Greco, Donatello, Jeff Koons alkotásai) így is olyan saját erőteret, aurát teremtenek, amelyben feloldódnak a hagyományos elméleti dialógusok.

¶ A női test ábrázolásának története azonban – egyfajta szekciókon átívelő fejezetként – lényegében egy önálló kiállítás koncepcióját teremti meg a térben. A tárlat legkorábbi alkotása, Szűz Mária 1300 körül készült kisméretű szobra (*Shrine of the Virgin*) valójában egy ereklyetartó, nyitható oltár. Mária gyermekével ülő szobra vertikálisan kettéosztott, így két szárny segítségével nyithatóvá válik, hogy a belsejében feltáruljon a trónon ülő Megváltó alakja. Damien Hirst stilizált anyaszobra (*Virgin Mother*, 2005) leginkább egy anatómiai bábu és próbababá elegye – harsány színekkel hangsúlyozva és közszemlére téve a terhes nő belső szerveit –, szemléltetőeszközként lecsupaszítva az anya alakját. Hirst szobra nemcsak a 14. századi szentábrázolással rokoníthatóra, de Degas balerinájára is újra ráirányítja a figyelmet.¹³

[13] Emerson Bowyer: *Figuring flesh*, im. 214.

¶ Jean-Léon Gérôme keleties hatású ülő női aktja (*Seated Woman*, 1898–1902) egy viasszal bevont márványszobor, amely antik színezett szobrokat idéz. A női test erotikus ábrázolásának 18. századi példája nemcsak időben, de a kiállítás terében is messze helyezkedik el Bharti Ker anyjáról készített lecsupaszított gipszöntvényétől (*Mother*, 2016), melyet az indiai-brit művész elsőként a londoni

Charles-Henri-Joseph Cordier: *La Capresse des Colonies*, 1861
Metropolitan Museum of Art





Donatello: *Niccolò da Uzzano* mellszobra, 1432 körül
Metropolitan Museum of Art

Damien Hirst stilizált anyaszobra (*Virgin Mother*, 2005) leginkább egy anatómiai bábu és próbababa elegye – harsány színekkel hangsúlyozva és közszemlére téve a terhes nő belső szerveit –, szemléltetőeszközként lecsupasztva az anya alakját.

[14] Lásd 7. jegyz., 7.

Freud Múzeumban állított ki¹⁴. Gérômé aktjától eltérően az anya figurája csupaszágában tökéletesen szenttelen, passzív, akár a modellek anatómiai rajztanulmány készítésekor. Gérômé erotikus nőalakjával áll párhuzamban Louise Bourgeois rózsaszín textillal borított három kitömött figurája is (*Three Horizontals*, 1998) – felerősítve a késő 19. századi nőalak ábrázolásának érzékiségét, amely egyben a nő mint szexuális tárgy klasszikus megjelenésének feminista kritikájaként értelmezhető.

¶ Charles H. J. Cordier francia szobrász számos, francia gyarmatokon élő észak-afrikai nőalakot formázott meg az 1800-as évek második felében afrikai onyx márványból, zománcozott felületekkel, hogy mintegy radikális pozícióként az uralkodó európai szépségeszme mellé állítsa afrikai alakjait (*La Carpesse des Colonies*, 1861). Női szépségei tipizáltak és a korabeli európai ízlésnek megfelelően prezentáltak, mégis megmaradtak egyfajta díszítőelemként a 19. századi szalonnokban, nem léptek túl etnográfiai, egzotikus érdekességükön.¹⁵ Az amerikai Fred Wilson egymás mellé helyezett fehér antik és fekete egyiptomi szobormásolata (*The Mete of the Muse*, 2008) egyértelmű utalás a klasszikus nyugati művészetek kirekesztő, megkülönböztető évszázadaira. Wilson állásfoglalása az enciklopédikus múzeumi gyűjtés kritikája is, hiszen a Metropolitan Múzeum előcsarnokában ma is ekképpen néz egymással szembe Pallasz Athéné hatalmas fehér márványszobra (i. e. 170 körül) és II. Amenemhat ókori egyiptomi uralkodó fekete gránitszobra (i. e. 1919–1885 körül).¹⁶

[15] Brinda Kumar: *Likeness*, i. m. 103.

[16] Lásd 7. jegyz., 6.

¶ Breuer Marcell híres New York-i épülete, amely szinte maga is szoborszerű monstrum, 2016 óta Met Breuer néven ad helyet a Metropolitan Múzeum modern és kortárs gyűjteményének, időszakai kiállításainak, míg a korábban itt működő Whitney Múzeum Nyugat-Manhattanbe, a Renzo Piano által tervezett épületbe költözött. A Madison Avenue-n álló épület sajátos architektúráját, esztétikáját, tereit Breuer Marcell ízlésvilágát szem előtt tartva, a Bauhaus szellemiségében újították fel a 2016-os megnyitóra, hogy olyan tematikus kiállítások megvalósításának adjon helyet, amelyek kortárs pozíciókat, új aspektusokat mutatnak meg, és talán nem mentesek az intézménykritikai kérdések felvetésétől sem.

