

RÉNYI ANDRÁS

Orcid: 0000-0002-6410-7304

professor emeritus, ELTE Művészettörténeti Intézet, Budapest

A stílus dekonstrukciója

Picasso, Le Nain, a klasszikus hagyomány és a képalkotás
modernizációja

Absztrakt

A tanulmány a modernitás kérdését a művészet történetének kontextusában vizsgálja. Az ún. modern művészetet a hagyományos művészi praxisok és a társadalmi megbízatások modernizációjaként, azaz a művészet intézményi elkülönülésének, autonomizálódásának és a művészi (ill. a róla való) tudás fokozatos szakszerűsödésének és növekvő önreflexiójának folyamataként igyekszik megragadni. Ez az igény ölt testet a modern festők múzeumi gyakorlatában, a régi mesterek intenzív tanulmányozásában. Esettanulmányként Picasso *Hazatérés a keresztelőről*, *Le Nain nyomán* c. festményét elemzem, amelyben a modern festő dekonstruálni igyekszik 17. század zsáner stílusát formátum, méret, színhasználat, ecsetkezelés és a képsík felfogása tekintetében épp az ellenkezőjét csinálja, mint Le Nain. Eközben eltéríti eredeti stílusalkotó funkciójától a pointillizmus kölcsönvett eszközeit is. Picasso késő modern mesterként szemlét tart a festő rendelkezésére álló történeti eszközök rezervoárja felett.

Kulcsszavak: modernizáció, múzeum, műértés, Picasso, Le Nain, pointillizmus, képsík, szín/festék, faktúra

Abstract

This study examines the question of modernity in the context of art history. It attempts to grasp the so-called modern art as the modernization of traditional artistic practices and social commissions, that is, as a process of institutional sep-

aration and autonomization of art, as well as the gradual professionalization and increasing self-reflection of artistic knowledge (or knowledge about art). This demand is embodied in the museum practice of modern painters, and in their intensive study of the Old Masters. As a case study, I analyze Picasso's 1917 painting *Return from the Baptism*, based on Le Nain, in which the modern painter attempts to deconstruct the 17th-century genre style in terms of format, size, use of color, brushwork, and conception of the picture plane, doing the exact opposite of Le Nain. In doing so, he also diverts the borrowed tools of pointillism from their original style-creating function. As a late modern master, Picasso surveys the reservoir of historical tools available to the painter: modernization, museum, art appreciation, Picasso, Le Nain, pointillism, picture plane, color/paint, texture.

Keywords: Modernization, museum, art appreciation, Picasso, Le Nain, pointillism, picture plane, color/paint, texture

Mindenekelőtt: mondókám a programban kissé nyeglén odavetett címe pontosításra szorul: nem a „művészet” modernizációjáról fogok beszélni, hanem egy sokkal szűkebb, bár még így is irdatlanul tág területről, nevezetesen a képalkotás modernizációjáról. Meggondolatlanságomat, ha nem is menti, talán magyarázza a körülmény, hogy csak néhány napja kaptam Gábor Gyuritól a felkérést, ugor-nék be a betegeskedő Radnóti Sándor helyett – neki ehelyről is jobbulást kívá-nok. Kérem, gondolatmenetem alkalmi fészületlenségét és esetleges időzavaromat is tudják be annak a kapkodásnak, amellyel ez a szöveg elkészült. A képalkotás modernista paradigmája lenne hát a témám, s ezen belül is a festészetre kon-centrálok – elkerülendő a művészetről vagy a művészetekről való általában való beszéd nyilvánvaló csapdait, ami annál is indokoltabb, minthogy a modernség kérdésének egy olyan aspektusára szeretnék röviden rávilágítani, ami kifejezetten ágazat-, sőt médiumspecifikus figyelmet igényel, illetve csak konkrét eseteken tanulmányozható. Koronatanúm Pablo Picasso lesz, aki aligha véletlenül vált még életében a *par excellence* modern művész paradigmatiszus figurájává.

Kicsit messzebből kezdem. Jürgen Habermas egy megfontolásából indulnék ki, aki jól ismert 1980-as Adorno-előadásában¹ a kulturális modernséget – Max Weber nyomán – részben mint *szaktudások* vagy szakértelmek fokozódó differenciálódását határozza meg. A modern kapitalizmus világában – a premodern

¹ Jürgen Habermas: *A modernség: befejezetlen program*. 1994. 259–281.

vallásos világképek széthullásával – a társadalmi gyakorlatban, idézem, „fokozatosan elkülönülnek egymástól az objektíváló tudomány, a morál és a formális jog, illetve az autonóm művészet értékszférai”: ezek intézményesülésük során kidolgozzák érvényességi kritériumaikat, értékszempontjaikat és belső értékrendjeiket, amelyek nyilván a terület „természetéhez”, azaz immanens racionalitásához kell hogy igazodjanak. „*Ettől fogva léteznek a tudományok, az erkölcs- és jogelmélet valamint a művészetek belső története*” – mondja Habermas, hozzátéve, hogy a felvilágosodás modernségprogramja még úgy ösztönözte ezt a fajta professzionalizálódást, hogy az így felszabaduló kognitív képességek visszavezetődjenek a mindennapi élet gyakorlatába, valahogy „az életviszonyok ésszerű alakításában” is hasznosuljanak. A fölvilágosítók „még abban a szertelen várakozásban éltek, hogy a művészetek és a tudomány nem csak lehetővé teszik a természeti erők fölötti ellenőrzést, hanem világ- és önértelmezésünket, a morális haladást, a társadalmi intézmények igazságosságát, sőt még az emberek boldogságát is elő fogják mozdítani.”

A 20. századra a modernitás fölvilágosult eszményének, a droyseni–humboldti *Bildungsbürgertum* lehetőségének optimizmusából alig maradt valami. Ugyanakkor a probléma – az egyre összetettebb szaktudások belterjessé válása, növekvő távolodásuk egymástól és főként a mindennapi életvilág emberétől – megmaradt. Ezt épp a művészet modernizációjának példáján lehet a legjobban szemléltetni: a modern, ill. absztrakt művekre például különösen igaz, hogy, megint Habermast idézem, „minőségük független a gyakorlati élettel kapcsolatos vonatkozásaiktól”. Picassóval, Klee-vel vagy Kandinszkijjal találkozván a legtöbb néző ma is, száz év után is többnyire zavarba kerül, ha szeretné „megérteni”, valamiképp a maga tapasztalati valóságára adaptálni mindazt, amit a modern múzeumok falain lát.

Az a tudás ugyanis, amelyből e művek létrejöttek, nagyrészt bizony *szakértői* tudás. A művész, amikor a pályára lép, a modernitás világállapotában nemcsak a szakosított múzeumok, művészképző akadémiák, a kiállításipar, a műkereskedelem és a szaksajtó intézményes kereteit találja készen, hanem a maga művészetének egész előtörténetét is, *művészeti problémák* sok-sok évszázad során megérlelődött-kijegecesedett kontinuumát is, amelyhez valahogy kapcsolódnia kell, ha részesévé akar válni a művészetszínálás egyetemes történetének, és az az ambíciója, hogy műveivel bekerüljön egy tekintélyesebb múzeum gyűjteményébe. Persze a művészet dolgaiban nem a művészé az egyetlen releváns szakértelm: a *connaissanceur*-tól a becsüsíg, a galeristától a műkritikusig, a múzeológustól a művészettörténészig mindnek megvan a maga speciális kompetenciája. Az a

tudás is, amelynek nevében most én beszélek, a „művészet-intézmény”, e roppant szerteágazó társadalmi alrendszer keretén *belül* jön létre, és önállósodott mint épp *ennek* a szakterületnek a tudománya.

A folyamat, ahogy az impresszionisták, a posztimpresszionisták, a kubisták, majd az absztraktok *művészi* praxisa tovább dolgozik a történetileg készen talált formaproblémákon és új művészi megoldásokat fejleszt ki, párhuzamosan zajlott a művészettörténet *modern* tudományának kialakulásával. Alois Riegl az új diszciplína voltaképpen kutatási tárgyát épp a tiszta formára redukált *stílusban* jelölte meg – és mindjárt az elején tisztázta, hogy a művészettörténész számára a stílus eleve csak többszámban gondolható el: hogy azt minden konkrét műtárgy esetében mint tisztán empirikus érzetadatot kell izolálnia, oly módon kipreparálnia, hogy azt össze lehessen hasonlítani más művek hasonló felépítésű képleteivel. Ezért igyekezett Riegl módszeresen leválasztani egy-egy *stílus* érzéki meghatározását minden egyéb vonatkozástól és kontextustól: ezért különíti el a stílusok történetét például az ikonográfiai szubsztrátum, a liturgiátörténet, a teológiai és irodalmi források, a szociológiai és egyéb determinációk kutatásától. A művészet új *tudománya*, bár látszólag a múzeumok gyűjteménye felé fordul, és szigorú történettudományként gondolja el magát, kérdésfeltevése tekintetében valójában a századforduló kortárs művészeinek észjárásával rokon: ezt is a művészet az újkor során lassan kivívott *autonómiájának* gondolata vezérli. A stílustörténeti pozitívizmus épp radikális formalizmusa okán volt igazán termékeny, nem historizmusa vagy a stílusok alakulásáért felelős kollektív szubjektumok feltételezése miatt. A szigorú történész, Riegl nyitott is volt az impresszionizmus, Dvorák pedig az expresszionizmus kortársi stílusai iránt.

Ma már jól látni azt a rejtett rokonságot is, ami például Heinrich Wölfflin 1915-ben publikált *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Művészettörténeti alapfogalmak)² c. munkája, illetve annak a reneszánsz és a barokk stílusát bizonyos formai paraméterek szinkron variációiként összehasonlító módszere és Picasso a '10-es évek végére kialakított újkeletű „múzeumi festészete” között mutatkozik³. Picasso Wölfflinnel egy időben, a tízes évek közepén kezd a maga egészen originális módján a nagy festészeti tradícióval foglalkozni, hogy ezt a reflexív gyakorlatot aztán élete végéig ne is hagyja abba. Modernista elődei között tudhatta

2 Magyar kiadása: Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben.* 1969.

3 Vö. Rosalind E. Krauss: *Re-presenting Picasso.* 1980. 91–96.

persze Édouard Manet-t, vagy épp Paul Cezanne-t, akik a legtöbb inspirációt a nagy múzeumok anyagának tanulmányozásából merítette. De ahogy Manet-t vagy Cezanne-t, úgy Picassót sem valamiféle konzervatív nosztalgia vezette a régiekhez: egyáltalán nem érdekelte őt a múlt vagy a történelem, mint olyan. Bár pontos forrást nem találtam hozzá, állítólag 1923-ban ezt nyilatkozta: „Számomra a művészetben sem múlt, sem jövő nem létezik. Ha egy műalkotás kép-telen arra, hogy örökké eleven maradjon a jelenben, akkor figyelemre sem méltó. A görögök, az egyiptomiak és a régi mesterek művészete, akik más korokban éltek, nem a múlt művészete: ma talán még elevenebbek, mint egykoron.” Mindenesetre Manet, Cezanne és Picasso legfőbb motivációja az inspirálódásra alighanem saját alkotói problémáik tudatosítása volt, és ebben volt segítségükre a múzeum, amelynek falain a történeti stílusok jelenidejűségét és egymásmelletiségét, az évszázadokon át felhalmozott festői tudások, ha szabad így mondani, készséges rendelkezésre állását tapasztalták. A múzeumi kontextus ugyanakkor a modern festő számára egy sor folyamatosan öröklődő, közös, azaz par *excellence* festői probléma – technikai, stiláris, kompozicionális és egyéb dilemma – fölismerését és lehetséges megoldásait tudatosítását is lehetővé tette. A francia tradícióban nagy súllyal szereplő *Querelle des Anciens et Modernes* vitáit és párbeszédeit e tekintetben olyan nagyon specializált, egymással versengő *szakértői* tudásokként értelmezhetjük, amelyről Habermas is beszél.

Ha tehát azt kérdezzük, mi motiválta Picassót a régi mesterek tanulmányozásában, azt kell közelebbről megvizsgálni, hogy konkrétan mit kezd a művész választott előképeivel: mit vesz át és mit nem, mire figyel és mire nem, mit módosít és miként stb. Amennyire a téma szakirodalmát át tudom tekinteni, a Le Nain-, Rembrandt-, Delacroix- vagy Manet-parafrázisok ilyesfajta, valóban részletes és módszeres vizsgálatára mindeddig csak sporadikus kísérletek történtek. Noha az eredeti és a feldolgozás különbségei nagyon is szembeszökőek, mégsem értődik magától, hogy mit is kellene kezdenünk e tapasztalattal. Talán túl keveset is tudunk a képek természetéről, működésük szubtilis, rejtett dinamikájáról: ezért aztán figyelmünk túl könnyen terelődik irodalmi, politikai és más összefüggések felé.

Picasso illusztratív hajlamai, stilizációs rugalmassága, változatossága, a művek expresszív vagy elégikus karaktere, poézise vagy humora – röviden: esztétikai közvetlenségük – gyakran a professzionális szemlélő szeme elől is eltakarja azt, ami e munkákon terítékre kerül. A továbbiakban Picasso modernizmusát ennek a nyugat-európai festészet hagyományában létrejött és sokféleképpen artikulált játéktérnek egyfajta *fölmérési* kísérleteként értelmezem. Másként fogalmazva,

Picasso a kép mint médium rejtett szintaxisának föltárására tett kísérleteként, amely – mint velejéig modern projekt – nemcsak a kortárs formalista művészet-történetek elemző módszereivel tartott szoros rokonságot, hanem teoretikus hajlamú kor- és művésztszármai, a *Punkt und Linie zur Fläche*t koncipiáló Vaszilij Kandinszkij, a képek dualitásáról, rész és egész viszonyáról meditáló Piet Mondriaan vagy a Bauhaus terjedelmes tananyagait összeállító Paul Klee törekvéseivel is párhuzamos volt.

Mert módszerrel és módszerességről van szó Picassónál is, noha ez nála nem absztrakt elemek és relációk szisztematikus építkezéseként, a konstruktív ész steril, mérlegelő-szerkesztő gyakorlataként jelenik meg, hanem közvetlenül saját, zabolátlan festői praxisából fakad, és közvetlenül a készülő művekben ölt testet. Festői munkájának legendás termékenysége, előzetes mérlegelést nem ismerő gyorsasága és spontaneitása, de mindenekelőtt a szekvenciális formaképzés, egy-egy megtalált motívum vagy konfiguráció hullám-szerűen egymásra torlódó variációinak féktelen áradása gyakran elrejtí elölünk az ismétlések és módosítások mélyén munkáló implicit racionalitást, Picasso sorozatokban való „gondolkodásának” nagyon is visszafejthető módszerességét. Engem itt épp ennek az implicit logikának a feltárása foglalkoztat.

Ezért érdemes röviden összevetni például az egészen más karakterű Paul Klee módszerével, akinek rendre józan mérlegelésen alapuló és a képek felismert szintaxisát kiaknázó, áttetszően idioszinkretikus művészetét természetes módon egészítette ki, vagy inkább hatotta át a tanári praxis, a képek természetrajzát taglaló pedagógiai célzatú didaxis és teoretizálás. Klee természetes kiindulópontja a *tabula rasa*: az üres papír és az elemi ágens, a mozgásba lendülő pont, amely elindul és vonallá válik, hogy aztán a vonal síkká, a sík textúrává alakuljon, miközben teret, mélységet, súlyt generál – és így tovább. Ennek az elemi lépésről lépésre tagoló és folyamatosan bonyolító-szintetizáló képalkotásnak nincs szüksége kész mintázatokra, és Klee nem is hivatkozik a tradícióra és nem idéz klasszikusokat – ahogy Kandinszkij és Mondrian sem.

Picasso viszont nem tud megelenni nélkülük: számára épp a képhagyomány, a stílusok és művek készen talált struktúrái szolgálnak egyedüli kiindulópontként. Míg a képek önelvű, rendszerszerű játéktérként való kiismeréséhez Klee az alapokról kiindulva, konstruktív módon közelít, addig Picasso a stílusegységek szétzilálásának dekonstruktív stratégiáját követi. „Nincs olyan, hogy absztrakt művészet. Mindig kezdeni kell valamivel. Aztán eltüntetheted a valóság minden nyomát” – szól híres nyilatkozata 1935-ből, amikor már csaknem két évtizede

folyamatosan dolgozott a „régiek” nyomainak úgymond „eltüntetésén”, értsd át-funkcionálásukon és újraértelmezésükön. Az ő festészetének modernségét ezért – az előadásom alcímében jelzett módon – *modernizációként*, a hagyományosnak mondott múzeumi művészet kreatív megújításának törekvéseként értelmezem, a tradíció olyasféle szerves folytatásaként, amely messzemenően visszahat a Rembrandt- vagy Velázquez-típusú klasszikusok mai recepciójára is. Magam például az 1958-as *Las Meninas*-variációk óta egészen más szemmel látom Velázquez remekművét, de ezt most, bár szívesen megtenném, nem tudom részletezni. Megítélésem szerint Picasso képalkotó kreativitásának épp ez a hagyományos stíluskérdésekhez, illetve formaproblémákhoz ragaszkodó, azokat újragondoló-újradefiniáló beállítódás a megkülönböztető vonása.

Ehelyett rátérnék az előadásom alcímében beharangozott munka, Picasso első, a klasszikus festészetet programszerűen tematizáló parafrázisának tárgyalására. A művész egy 17. századi francia festő-testvérpár, Louis és Antoine Le Nain egy 1642-ben készült, *Hazatérés a keresztelőről* (*A vidám család*) című paraszt-zsánerképét veszi alapul. Az 1917-ben készült munka a kubista korszakát épp maga mögött tudó festő útkeresésének, kreatív tapogatózásának példája⁴ – benyomásom szerint ez is egyfajta „konceptuális” mű, olyan *pastiche*⁵, amely mögött nagyon határozott művészi megfontolásokat kell feltételeznünk.

Erre utal egyrészt a szokatlanul direkt referencia erre a bizonyos műre, a Louvre-ban kiemelt helyen bemutatott, tehát nagy becsben tartott nemzeti klasszikusra, amelynek azonban sem banális témája, sem avított festői modora nem kapcsolódik Picasso korábbi életéhez és munkásságához, még csak privát vonzalmaihoz sem. A választásnak valami más, nyomós oka kellett hogy legyen. Másrészt szembetűnő a parafrázis világos tendenciája: a közös nevezőn, tehát az emberi figurák és elrendezésük felismerhetőségén és az olaj-vászon technikán túl Picasso a maga festményének minden formális paraméter tekintetében konzekvensen a mintától élesen eltérő, ha nem épp ellentétes értéket kölcsönöz. Művét nem érthetjük meg, ha nem visszük végig az összehasonlítást, vagyis ha paraméterről paraméterre nem ellenőrizzük Picasso variáló eljárásának rendszerűségét.

Már első ránézésre szembetűnő, hogy Le Nain táblaképe fekvő formátumú, Picassóé viszont áll; a képmezőnek ez a paramétere egy leendő kompozíció tervezé-

4 Vö. Carsten-Peter Warncke: *Pablo Picasso 1881-1973*. I. 1995. 296.

5 Rosalind E. Krauss: *The Picasso Papers*. 1998. 97.

sében fontos determináló tényező lehet. Ugyanez a helyzet a mérettel: Le Nain-é – a zsánerműfaj funkciójához illeszkedően átlagos (61–78 cm-es), Picassóé ellenben kifejezetten nagy méretű (162x118 cm), mondhatni múzeumi kontextusba, nem polgári magánlakásba szánt kép. A formai paraméterekre ez különösen igaz: közülük most csak hármat – a színhasználatot, az ecsetmunkát és a képsík felfogását – veszem kissé közelebből szemügyre.



1. ábra Louis és Antoine Le Nain *Hazatérés a keresztelőről* (*A vidám család*) (1642)

Már első pillantásra nyilvánvaló, hogy Le Nain a 17. század realisztikus táblakép-festészetére jellemző *tonális* rendben dolgozik: az egységesen tompa megvilágítás és a fényárnyékkal való modellálás vöröses árnyalatú mélybarna tónusegysége összességében meleg atmoszférát teremt a családi ünnep békéje számára. A tonális festészet alapszabálya szerint minden helyi szín konkrét értékét a választott alaptónus alapján temperálják, némiképp hasonlatosan a zenei hangnemek, a jól hangolt zongora „prestabilizált harmóniaihoz”. A Le Nain-kortárs holland Jan van Goyen különböző színtónusú tengeri tájképeit idézhetjük ennek bizonyításaképpen.

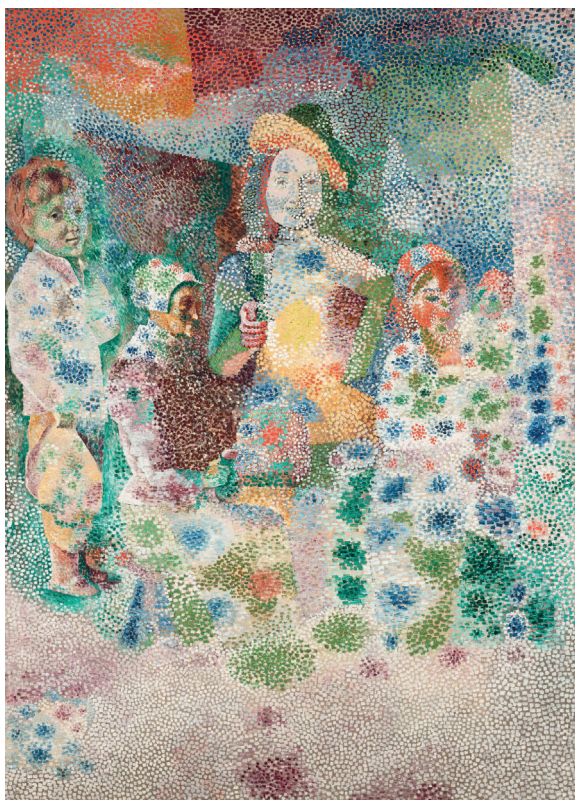
Ahogy a laikus zenehallgató, noha világosan hallja, nem tudja szakszerűen definiálni a különbséget mondjuk egy D-dúrban és egy d-mollban komponált darab hangzásai között, és ezért derűs vagy inkább fájdalmas érzésekről és hangulatokról beszél, úgy – e tájképek láttán – a laikus néző is többnyire évszakok, napszakok vagy hangulatok differenciáit látja meg csupán. Holott a festőnek nem hangulatokkal, hanem színharmóniákkal van dolga, amelyeket a palettáján kell kikevernie – mégpedig ahhoz hasonló precizitással, ahogy a komponistának is dolgoznia kell, hogy hamis hangok ne zavarják meg a harmóniameneteket. A differenciált tónusfestészet ezért találja meg a barnát, amely maga nem szín, legalábbis kromatikus értelemben nem az, mert nem a fehér fény felbontásából származó optikai fenomén, hanem különböző színű materiális festékanyagok összekeveréséből áll elő, viszont a tonális harmóniák semleges alapjaként, közös nevezőjeként szolgál, hisz minden kromatikus színnel rokonítható. S noha a festők ezirányú gyakorlata nem olyan szigorúan formalizált, mint a zenészeké, akiknek a kottán előjegyzés formájában a kezdet kezdetén jelezniük kell a választott hangnemet, a döntést, hogy egy kép zöldes, sárgás, kékés vagy vörösesbarna tónusban készüljön el, a festőnek is előzetesen meg kell hoznia, hogy aztán – a rikító diszsonanciákat elkerülendő – minden későbbi színmodulációt ehhez az „alaphangnemhez” kalibráljon.

Az európai festészet 19. századi festői forradalma, az impresszionizmus épp az úgynevezett galériatónus, azaz a palettán történő előzetes színkeverés akademiázódott gyakorlata elleni lázadás jegyében áll, és a spektrális színekkel való közvetlen operációkat részesíti előnyben. Monet híres sorozatképeit idézhetjük ide, például a roueni katedrális homlokzatáról készületeket, amelyek közvetlenül eltérő év- és napszakokban, változatos időjárási körülmények között készültek, a szigorúan azonos beállítás mégis *szisztematikus* festői érdeklődésre vall, amelynek tárgya bizonyosan nem az időjárás, inkább a fény- és színviszonyok megfigyelése, illetve a spektrális színek olyan optikai összjátékának előállítás a vásznon, amely anélkül eredményez vizuális egységességet, hogy a festőnek a tonális festékekeverés régi praxisához kelljen visszatérnie.

Innen már csak egy ugrás Georges Seurat és Paul Signac divizionizmusa, amelyre Picasso színessége közvetlenül is referálni látszik: a képre vonatkozó irodalomban több helyen is olvasni, hogy a *Hazatérést* Picasso kvázi pointillista „stílusban” festette újra. De vajon így van-e?

Az a tézisem, hogy mikor Picasso a modernnek élénk színességét közvetlenül Le Nain barnás képére vetíti, valójában kettejük elsőre stílárísna – stílustörténetileg magyarázhatónak – tűnő eltérését a festői színhasználat rendszerszintű

különbségeként reflektálja. Le Nain annak a tradicionális, ha tetszik, premodern stílusművészetnek a paradigmatis példájaként szolgál a számára. „Naturaliz-musa” egy egységes és a képfelület egészét átfogó *all over* festésmód, amely valamilyen totalizált látványegész előállítására törekszik. De ebben a pointillizmus vagy divizionizmus sem különbözik tőle, amely, bár egészen másként operál a színekkel, a faktúrával stb., szintúgy egy totalizált látványegeszt céloz meg. Csak így van értelme az aprócska, tudományos gondossággal szétszórt színpöttyök használatának, amelyek a korlátozott felbontó képességű emberi szemben optikailag összekeveredve tárják elénk az ábrázolt világ tárgyi-mélyiségi tagoltságait. Így például ismert képén Seurat hallatlan festői érzékenységgel képes előállítani a napfényes Eiffel-torony körül lebegő pára érzékeny vibrálását.



2. ábra Pablo Picasso: A keresztelőről való visszatérés (1917)

Elvben nem volna tehát kizárt, hogy Picasso Le Nain parasztszánerét a pointillisták módján alkossa újra: másként fogalmazva, ugyanazt az életképet Le Nain naturalista *stílusa* helyett ebben a posztimpresszionista *stílusban* alkossa újra. És Picasso csakugyan át is veszi Seurat zizegő pontokból építkező festésmódját – csakhogy a színfoltokat mégsem az optikai keverés logikája mentén választja ki és allokálja a felületen, azaz láthatóságukat nem rendeli az ábrázolt figurák jelenlétének szuggesztíója alá. A sűrű pettyek kavalkádja a képsíkon szétterülve inkább emlékeztet egy tarka szőnyegre vagy virágos rétre: ahelyett, hogy például az öreg és a fiatalasszony szoknyáit vagy a csecsemő testét igyekezne optikailag láthatóvá tenni (ez következne a pointillista stilizációból), csak itt-ott engedti tömegüket sejtetni: mintha a virágmintás takaró inkább rejtene szeretné őket.

Figyeljük meg a kisfiú arcának modellálását: ahol például, mint a jobb arcfélen, Le Nain sötét árnyékokkal operál, Picasso egyenesen fehér pettyezést alkalmaz. De ez nem önkényesség, nem random játszadozás: hisz szigorúan ragaszkodik a paradigmatis mintához. A kifordításnak épp az az értelme, hogy észrevegyük: *ugyanazt* csinálja, mint a naturalisták, akik fényárnyékkal, a testek világos és sötét oldalának kontinuum differenciálásával adtak plaszticitást a testeknek, csak épp nem a felületek érzékeltetésére alkalmasabb egyenletes, simító ecsetjárással operál, hanem raszterpontokkal, illetve nem a naturális effektusokra optimalizált tonális színrendszert választja, hanem a random színességgel játszik. De bármit is csinál, az a Le Nain-mintázat *ragozásaként* olvasandó: a maga festői eljárását mint annak ellenpontját vagy egy lehetséges alternatíváját tematizálja.

Ám még valamit észre kell vennünk. Azzal, hogy Seurat festéstechnikáját veszi kölcsön, hogy segítségével Le Nain naturalizmusát dekonstruálja, Picasso ugyanazt teszi visszafelé a pointillizmussal is: minthogy a színes, pontszerű ecsetnyomokat, mint láttuk, eltéríti attól az optikai funkciótól, amelyre a divizionisták eredendően optimalizálták, kikezdi ennek a stílusnak az egységét is. Seurat és Signac ecsetnyoma *absztrakt mozzanatként* lehasad a színről, és semmi egyébre nem vonatkozik már, mint Le Nain eldolgozott, egészen transzparenssé tett ecsetmunkájára. Az ecset kéznyomának van önálló formája és látható materialitása is, még neve is van: *point*, amiről alkotója fölismerhető. Mint a századforduló saját stílust kifejlesztett modernjei szinte mindegyikének: Van Goghnál *virgule*, Cezanne-nál *tache* a neve, és úgyiszlólván a festők egyediségének védjegyeként szolgál. Az előbbi szarvacskáihoz folygyűrődő plasztikus impasto tartozik, utóbbi struktívabb foltképzésénél a festék inkább a képsíkhöz tapad stb. Még Émile Bernard rajzoló ecsetjártéka is ide tartozik, amelyet *cloisonné*nek neveztek.

Picasso dekonstruktív eljárása azt teszi nyilvánvalóvá, hogy nincs festészet *valamilyen* nyomhagyás nélkül: hogy a festéknyom – akárcsak a méret, a formátum vagy a szín – a festészet egyfajta univerzális paramétere. Ez persze így közhelyes igazságnak hangzik. De a *Le Nain-variació* historikus hivatkozása arra is rámutat, hogy a nyomok különbözősége egy *egyetemes festői kultúra keretén belül* is értelmezendő: hogy bár a maguk unikális módján különféle stílusegységekbe integrálódnak, mégis megvan a maguk sajátos stílusfüggetlen „logikája”: a matéria láthatóvá tételétől vagy épp illuzionisztikus elrejtésétől a festői gesztus, az odanyúlás energiataralmáig ezt is tovább lehetne boncolgatni.

Végezetül még egy rejtett dimenzióra mutatnék rá, amelyet szintén Picasso paradox „pointillizmusa” tár fel. Mert a színeknek és nyomoknak az a kombinációja, amelyet itt alkalmaz, rámutat a festmények rétegszerkezetére, azaz a *képsík* sajátos materialitására is. Az apró, seurat-i pontokból ugyanis áttetsző szőtttest terít a Le Nain kompakt barnás felületeit imitáló aláfestésre – ezt látjuk pl. a kisfiú arcán: mintegy közvetlenül is láthatóvá téve nemcsak az ecsethasználatok, hanem a felületképzések paradigmatisztikus különbségeit is. Világosan *látjuk* a festékek különmemű, ám egymásra kerülő rétegeit, amelyek éppúgy a képsík „transzparenciája”, azaz virtuális képtér és materiális síkfelület szintetikus egysége (a stílus egysége) ellenében hatnak, mint az idegen anyagokat a festő anyagába applikáló kubista kollázsok esetében. Picasso nem önkényesen, *ad hoc* ötletelve pettyezi be a felületet, hanem úgy, hogy a rétegek a szemlézés közben konzekvensen felismerhetők maradjanak: azt egyenesen festői ironiája jelének tekinthetjük, hogy a pettyek itt-ott színes virágok mintázatává állnak össze, de mint ilyenek, sehol nem kapnak „mélységi” artikulációt. Másutt, pl. a jobboldali ajtó vagy a háttérbútorzat megfelelőinél Picasso random módon az eredeti geometrikus „éleit” és felületeit is érzékelteti – vegyük észre az ördögien ügyes játékot, ahogy a kép legfelső traktusában olyan vöröses vagy zöldes „tónusokat” generál, amelyek áttetsző hártyákként simulnak egymásra és engedik át magukon a kvázi „alájuk szorult”, más-más színű ponthálóvá összeszórt, mégis folytonosnak látszó layereket. Le Nain konyhájának konvencionális termélységével szemben, ahol a tér illúzióját a festékanyag és a hordozó sík *optikai elrejtése* állítja elő, Picasso úgy rendezi el a pontok vizuális parataxisát, hogy ne csak a festékpöttyök nyers materialitása maradjon „látható”, de a vászon hordozóhoz való igazodásuk, síkrétegekbe való rendeződésük ontikus kényszeressége is.

Picasso, a modernista tehát az ellenkezőjét csinálja annak, amit a „régiek” – de csak azért, hogy kiderüljön, hogy mind *ugyanazt* csinálják: festenek. A különbség

annyi, hogy Picasso reflektálja is e szakmai tudásközösséget: nemcsak ízekre szedi a képalkotás szintaxisának komponenseit, hanem ironikus módon egymás mellé rendeli és mint egy közös *reservoir* elemeiként mutatja fel ezek történetileg kifejldött megoldásait. A *Hazatérés a keresztelőről* két explicit referenciát, a tradicionális realista életkép és a téma iránt inkább közömbös pointillista táblakép magukban koherens – mert döntően a reprezentáció igényeinek alárendelt – stilizációit játssza ki egymással szemben, hogy aztán mégis közösségüket és egyidejű érvényességüket ünnepelje. A Le Nain-parafrázis azt performálja ritkán látható festői elokvenciával, hogy festője nem ebben vagy abban a partikuláris stílusban, illetve nem a művek stílárius egységében érdekelt – inkább a stílusok közös nevezője, a festészet univerzális „nyelve”, a képalkotás mélystruktúrái foglalkoztatják. Az ecsetnyom leválasztását a színrendszerről vagy a képsík ontikus paradoxonának itt csak jelzett performatív „lejátszását” magam – kölcsönvéve Rosalind Krauss a modern szobrászatra alkalmazott kategóriáját⁶ – a modern festészet „kiterjesztett tere” korai megalapozási kísérleteként értelmezném, amelynek tanulságai is messze túlmutatnak Picasso szűkebb személyes-művészi dilemmáin vagy a 20-as, 30-as évek francia és nyugat-európai stílustörténeti fejleményein. A *point-virgule-tache-cloisonné* rendszerszerű összeolvasása nemcsak visszafelé, Le Nain ecsetkezeléséig vagy épp a 15. századi németalföldiek elképesztő precíziós festéstechnikájáig terjeszthető ki, de előre is: utólag megállapíthatjuk, hogy Jackson Pollock lendületes *dripping*je, Hans Hartung robbanékony gesztusai vagy Mark Rothko kivehetetlen finomságú simításai ugyanabba az eszközosztályba tartoznak, és épp azért tekinthetők magasrendű festészetnek, mert hosszú történeti tradíció érlelte ki lehetőségüket. Ugyanígy fest a helyzet a színhasználat vagy a képsík tekintetében is: Picasso modernista eljárása nemcsak visszafelé, például a Caravaggio monokrómiájára és elképesztően feszes síkkomponálására vet éles fényt, de implikálja – hogy csak egy-két közismert példát mondjak – Warhol plakátszínességét vagy a Rauschenberg-féle *flatbed painting* lehetőségét is, amennyiben mindezeket ugyanazon egyetemes festői kultúra, azaz a modern művészet intézményesült rendjébe integrálja.

A Le Nain-parafrázison egyfajta *metafestészet* születik tehát a szemünk előtt⁷, amelyben a megjelenítendő tárgy reprezentációja, vagy ahogy Derrida mondja, „a jelenlét metafizikája” kivonódik a játékból, azon eszközök elkülönülése és megmú-

6 Rosalind E. Krauss: *A szobrászat kiterjesztett tere*. 1999. 96–105.

7 A *metafestészet* fogalmát Victor I. Stoichitától kölcsönözöm, aki 1993-ban megjelent *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes* c. könyvében vezette be azt a szakirodalomba. Vö. ehhez Lorenzo Pericolo: *What is Metapainting? The Self-Aware Image*, Twenty

tatkozása kedvéért, amelyek összjátéka e jelenléter előállítaná. Nehéz ellenállnom a kísértésnek – és csak az időhiány gátol abban, hogy engedjek neki –, hogy Picasso e vidám, dekonstruktív pastiche-át Marcel Duchamp – véletlen-e, hogy épp ugyanabban az évben, 1918-ban született? – pimasz módon intellektuális, destruktív antiművével, a *Tu m'* vel is összeolvassam. Ez a mindössze 70 cm magas, viszont több mint 3 méter széles, olajjal festett vászon festve van ugyan, mégis bátran állítom, kívül van a festészetben: miközben minden porcikája a festészetről „szól”, mint festői mű, mint kép – nézhetetlen. „Csinálása” közben az alkotó szándékosan távol tartja magát minden vizuális attraktivitástól, nem él a képi kifejezés, a retinális meggyőzés eszközeivel, és kizárólag a szakértő néző intellektuális kompetenciájára számít, pontosabban azt *provokálja*. Mintegy felsorolás-szerűen, gonoszkodva rendeli egymás mellé a nyugat-európai festészeti kultúra megannyi, sokszor közhelyes teoreimáját, sablonját, illetve annak a szintaxisnak az elemeit, amelyet Picasso is kipécéz. A „retinális művészet” tagadása a *Tu m'* esetében szintén *metafestészetet* eredményez – azzal a lényeges különbséggel, hogy itt nem festészetről szóló festéssel, hanem festészetről szóló *antifestéssel* van dolgunk. Duchamp munkái ugyanis a *par excellence* avantgarde antiművészet manifesztumai: a lázadás kritikai gesztusai a művészet modernista intézményesülése, a magas fokon specializált-professzionizálódott esztétikai kultúra gyakorlása ellenében. Hasonló Magritte végtelenül fanyar, intellektuális képalkotásához, amelynek – noha vállaltan „vásárnapi festőként” – szintén kívül helyezi magát az autonómiáját kivívott festőművészet lenyűgözően gazdag hagyományán – szintén megvan a maga igazsága.

De ez már egy másik történet.

Irodalom

- Habermas, Jürgen: A modernség: befejezetlen program. Ford. Felkai Gábor. In *Uő: Válogatott tanulmányok*. Összeállította Felkai Gábor. Budapest: Atlantisz, 1994. 259–281.
- Krauss, Rosalind E.: A szobrászat kiterjesztett tere. Ford. Beck András. *Enigma*, 20–21. sz. [1999] 96–105.

Years Later címen írt bevezető tanulmányát Stoichiță könyvének átdolgozott angol kiadásához. In Victor Stoichiță: *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Metapainting*. 2015. 1–31. Ettől némiképp eltér, bár több modernista referenciával operál W.J.T. Mitchell *metakép*-fogalma, vö. W.J.T. Mitchell: *Metaképek*. 2008. 155–192.

- : *The Picasso Papers*. New York: Farrar, Straus andd Giroux, 1998. 97.
- : „Re-presenting Picasso”. *Art in America*, 68, 1980. 91–96.
- Mitchell, W.J.T.: Metaképek. Ford. Oroszlán Anikó és Zámbóné Kocici Larisa. In Szőnyi György Endre – Szauter Dóra szerk.: *A képek politikája. W.J.T. Mitchell válogatott írásai*. Ikonológia és műértelmezés 13. Szeged: JATE-Press, 2008. 155–192.
- Pericolo, Lorenzo: *What is Metapainting? The Self-Aware Image, Twenty Years Later*. In *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Metapainting*. New, improved and updated edition with an introduction by Lorenzo Pericolo. London: Harvey Miller, 2015. 1–31.
- Stoichiță, Victor I.: *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.
- : *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Metapainting*. New, improved and updated edition with an introduction by Lorenzo Pericolo. London: Harvey Miller, 2015.
- Warncke, Carsten-Peter: *Pablo Picasso 1881–1973*. I–II. Ed. Ingo F. Walther. Köln: Benedikt Taschen, 1995. Bd. I. 296.
- Wölfflin, Heinrich: *Művészettörténeti alapgfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*. Ford. Mándy Stefánia. Budapest: Corvina, 1969.