

PERENYEI MONIKA

CREATIVE ACTS

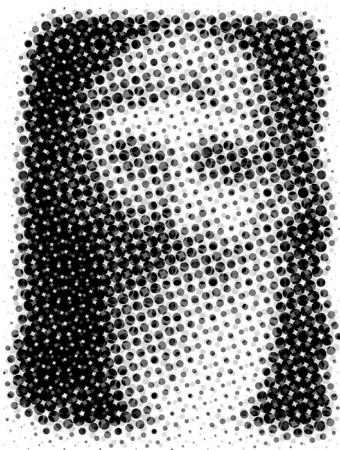
Az udvarhölgyek megelevenítése Pablo Picasso és Thomas Struth munkáiban

*A természet dolgaival ugyanúgy van, mint a művészettel:
rengeteget összeírtak már róluk, mégis mindenki
új változatokba rendezheti, aki a saját szemével látja őket.*

J. W. GOETHE: UTAZÁS ITÁLIÁBAN¹

Teremtő aktusok

■ Picasso kései művei eleinte tűrhetetlenek voltak. Az 1950-es évektől készült képei – köztük a Velázquezzel és Manet-val feleselő parafrázisok sokasága – az 1980-as évek végéig a művészettörténet-írás perifériáján léteztek. Dacolva a személyét övező kultusszal Picasso háború utáni festészetéről elmarasztalóan nyilatkoztak a végtelenen különböző művészetfelfogás hívei is, mint például Clement Greenberg és Dick Higgins. Úgy tűnik, mind a tiszta művészet szentségét őrzők korifeusa, mind az intermédia határjáró prófétája meglepő módon egyvalamiben egyetérthetett (volna): az európai szintéren ünnepelt spanyol mester háború utáni képtermése, amely elválaszthatatlan magánélete alakulásától, irritálta ízlésüket. Az önelemző festészet mércéjével ítélő Greenberg könnyörtelenül hanyatlónak minősítette Picasso művészetét, aki félreismerhetetlenül sajátos festészeti nyelvezetének kimunkálásával már jó ideje leterít a modern művészet főútvonaláról.² Higgins pedig a következő nemzedék élharcosaként és fluxusművészként a festett ornamenseket³ előállító Picasso burzsoá maradiságával kontrasztba állítva domborította ki Marcel Duchamp ready-made-jeinek vonzerejét: az intermedialis – úgy is mint az élet és a művészet közötti járatlan terepen megjelenő ready-made – erősen faszcinálja a néző képzeletét, az így keletkező befogadói aktivitás pedig politikai, a művészeti intézményrendszert átformáló energiával bír.



**...Picasso részeire szedi
Velázqueznek,
a spanyol király udvari
festőjének műremekét
vagy éppenséggel egész
műtermét. Sőt
továbbmegy:
kiegészíti azt.**

Intermedia című esszéjében (1965) Higgins a festészet- és a színháztörténet modellszerű felvázolásával indítja gondolatmenetét, majd érvelésében felidézi a dada, a futurizmus és a szürrealizmus képviselőinek avantgárd elhivatottságát, a művészet és az élet közti határok bomlasztására irányuló buzgalmát. Következtetése szerint az intermedialitás (amely az avantgárd művészek mediális újításában, például a fotómontázsban és a ready-made-ben megmutatkozik) visszafordíthatatlan történelmi innováció. Higgins azonban nemcsak példaként hozza fel a ready-made-et, hanem a befogadót figyelemre méltató alkotói krédójában ugyancsak Marcel Duchamp kérdései visszhangzanak. Az *Intermedia* megjelenése előtt nyolc évvel, 1957 áprilisában a nyilatkozataival is takarékos Duchamp előadást tartott Houstonban *Creative Act* címmel, melyben az alkotófolyamatot két részre osztva a néző szerepét hangsúlyozta az alkotóé mellett. Érvelése szerint a művész kezéből kikerülő mű csak félig kész, mert annak mérvadó létezése a néző értelmezői hajlandóságának függvénye. Ha a mű az utókor nézőjének felkelti érdeklődését, mert a benne rejlő kérdések még léteznek, vagy a mélyen kódolt üzenetek megérintők, akkor a jelentésgazdagító interpretációval, a befogadó e hozzájárulásával a mű életre kel, és így teljeseedik ki a teremtő aktus, a művészetet életben tartó együttes kreatív cselekvés.

„A művész végső soron bármilyen hangosan hirdeti zsenialitását, meg kell várnia a néző ítéletét, hogy kijelentései társadalmi elfogadást nyerjenek, és az utókor a művészettörténet imakönyvébe helyezze őt. [...] Összegezve, a művész nem az egyetlen, aki a teremtő aktust véghezviszi: ugyanis a néző hozza létre a mű kapcsolatát a külvilággal, amennyiben a mű mélyebben fekvő tulajdonságait megfejti és értelmezi, és ezáltal létrehozza a maga hozzájárulását a teremtő folyamathoz. Ez a hozzájárulás még nyilvánvalóbb, amikor az utókor hozza meg a végleges ítéletét, elfelejtett műveket rehabilitálva.”⁴

A festésszettel felhagyó Duchamp és a festés-rajzolás művelésében fáradhatatlan Picasso két külön világ, ugyanakkor a képrombolás, az örökölt kapott tekintéllyel évődés mindkettőjük munkájában motivációforrás. Ezért is bizsergető egybeesés, hogy a 76 éves Picasso figyelme éppen Duchamp houstoni előadásának évében, pontosan 1957 augusztusában egy az utókor által fölülmúlhatatlannak tartott festmény, Velázquez *Las Meninas*a felé fordult, és öt hónapon keresztül kíméletlen átfestésén dolgozott; mint művész és mint a teremtő aktust bevégző befogadó egy személyben. A munka eredménye egy 58 darabból álló, méretezésében talán szertelen, helyenként hirtelen léptéket váltó festménysorozat, egy olyan parafrázisegyüttes, amelyet Picasso határozottan egyben kívánt tartani, ezért céltudatosan be is biztosította múzeumi elhelyezését. Már a hatvanas évek elején tudni lehetett, hogy a *Las Meninas*-variációknak az akkor újonnan alapított barcelonai Picasso Múzeum lesz az otthonuk.⁵

Műtermek, udvarhölgyek, gyerekek

■ Picasso Velázquez-parafrázisa (vagy mondhatunk *Las Meninas*-variációkat)⁶ mehökkentő számos megoldásában. Mindenekelőtt a velásquez-i látvány feldarabolásában, az alapvetően különféle (kép-, tükör-, ajtó- és ablak-) keretek egymásba illesztésével megszerkesztett Velázquez-kompozíció kisebb keretekre vágasában, a nagycsoportos ábrázolást egy vagy néhány szereplős beállításokra hasító, a festői modort hektikusan változtatató „ráközelítésekben”. Velázquez Picasso-filteren át. Aztán a 17. századi festmény síkja előtt „tátongó” mindenkori

befogadói tér fölényes benépesítésében és megelevenítésében, vagy hogy megelőlegezzük a filmes jelentéstartalmat: animálásában. A megelevenítés aktusa leginkább a képi variációk időrendben haladó összeolvasásával és az egyes festett szekvenciák, nevezetesen a galambdúcos loggiaképek allegorikus olvasatával élhető át.

A baráti kör visszaemlékezéseiből tudható, hogy Picasso – rendszerint esténként – kivetítette műterme falára azokat a képeket (vendégei szórakoztatására és okulására is), amelyek foglalkoztatták.⁷ A *Las Meninas* kivetítésével nem mindennapi élmény keletkezhetett az elbűvölő cannes-i La Californie-ban, ahová Picasso 1955-ben költözött be Jacqueline Rocque-val (miután Françoise Gilot elhagyta, megbocsáthatatlanul). 1961-ig élt a cannes-i villában, amelyet hála fotográfusokat vonzó hírnevének és szereplési vágyának jó néhány fényképről ismerünk: a falakat és a padlót is beborító munkái között a mester hol munkába merülve látható, hol kisgyerekeivel játszik, hol Jacqueline-nal pakolnak, dolgoznak, vagy mulatnak, és persze elmaradhatatlan házi kedvencei is felismerhetők.⁸ Az új otthon Picassóra tett hatását azonban nem is ezek a fényképek, hanem sokkal inkább festményei őrzik. Egy 1956-ban készült műteremfestményén a Californie historizáló, szakrális tereket idéző három ablaka és egy ugyancsak boltíves ajtónyílása uralja a képsíkot.⁹ A kép jobb oldali ablakán a mediterrán flórára nyílik kilátás, ez a csúcsíves ablak pálmafák képét keretezi, mintha déli napsütésben. Ez vonzza leginkább a tekintetet, érdekes módon (és ezt a *Guernica* jelenlétében is észrevettem) szinte kényszerítve érzem magam, hogy balról jobbra olvassam a képet. A középső ablak csukva van, sötét, szinte teljesen kizárja a napsütést, rajta csak egyetlen nyílás világos, azon hatol be a fehér fény. Az ablak harmadik variációján maga a nyílászáró szerkezet feketéllik, (mondjuk) ellenfényben mutatkozik, ugyanakkor élesen látszik a fehér fény az ablakspaletta (?) ugyancsak csepp alakú résein át. És hányféle összefüggésben nyilvánult már meg ez a vizuális morféma, a csepp alak Picasso vizuális nyelvezetében! Itt gyanút fogunk. Ez a cseppformákkal űzött pozitív-negatív formajáték, a fehér és a fekete grafikai elemek kontrasztos elosztása az ablak ábrázolásának variációit jeleníti meg, amelyek összeolvasva a fényviszonyok időben változó játékát képesek érzékeltetni. Az ellenfényben mutatkozó, bal oldali ablaktól még tovább balra egy ikonosztázt idéző képen keresztül egy sötét ajtónyílásig érkezünk meg. Az ablakformák és képkeretek egymás mellé sorolását, sőt a kép a képben hatást keltő azonosítását elérő festői kísérlet ez, amely a műteremben megjelenített életképhez képez hátteret: egy fehérségével figyelmünket megragadó üres vászon az állványon, befejezett vagy talán inkább abbahagyott festmények, asztal lámpával, „ikonosztáz” és egy marokkói parázstartó üst rétegzett látványa. Vagy inkább montázs? A közepre helyezett üres vászon erősen asszociatív, a cizellált marokkói dísz tárgy ugyancsak. Az ábrázolás festett regiszterében összeér a naplőhűség és a képzelet, a felsorakoztatott tárgyak nem egyszerűen Picasso műtermének tartozékai, hanem utalásokat hordozó festői jelek, amelyek Courbet-t és Matisse-t idézik meg. Az egymás mellé rendelés mint utalásrendszer téridőhatárokat nyit meg, és ezt belátva újra az ablakokon játszó fény lesz érdekes. Talán nem is egy napszak, a délutáni szieszta idején különféle állású – nyitott, csukott és ritkásan leeresztett – spaletták ábrázolása, hanem különböző napszakokat érzékeltető ablaknyílások egymás mellé rendelésének időtartamot teremtő, mert érzemények emlékképeit keltő vizuális leleménye ez. Nagyvonalúnak látszó képi jelek, pedig vélhetően – Picasso képalkotó módszeréből következően – a fes-

tés folyamata során keletkező és az átfestéssel minduntalan megsemmisülő rétegekben zajló kísérletezés képi eredményei. Elidőzve e vizuális jelek összeolvasásán, egyszerre csak érezni véljük, ahogy a napfény átvonul a szobán úgy déltől alkonyig. Este és reggel, éjszaka és nappal, tegnap és ma, éberlét és éberálmom: Picasso vizuális művészetének az ellentétes minőségeket vagy egymást kizáró jelenségeket egyszerre megjeleníteni képes hatékonysága ez. A montázs-eljárás Picasso vizuális kifejezőrendszerében mintha lélektani mélységekből, közvetlenül a tudat előtti rétegekből bukkanna fel.¹⁰

Nem közvetlenül, de időrendben igen: e műteremfestmény után támad fel Picassóban a *Las Meninas* feldolgozásának ötlete, és erősödik benne a műteremképek örök modelljét elemző elhatározás, amelyet Braque évek óta alakuló, éltes rétegzettségükben hiteles műteremfestményeinek kihívó létezése is fokozhatott.¹¹ És akkor most képzeljük el nagy méretben, talán életnagyságban Velázquez *Las Meninas*-át (1656) kivetítve: műterem a műteremben vagy inkább műtermek egymásba ékelődése. Persze ez csak szubjektív fantázia, de az tény, hogy Picasso a cannes-i stúdiójában részeire szedi, *szételel* a műteremképek leghíresebbikét, a spanyol király festőjének ugyancsak képekkel (a képi jelentést gazdagító festményekkel) kirakott stúdióját, annak életnagyságú, 300 éves ábrázolását. Hogy Picasso a műteremképek legfőbb modelljéhez, a *Las Meninashoz* fordult, abban azonban nemcsak a Californie varázsa és a csendesen dolgozó barátok műteremképeinek kihívása, hanem makacs parafrázisfüggősége, a rombolva alkotás indulata és a művészettörténeti láncba illeszkedés becsvágya is motíválhatta. Elérkezett az idő, hogy képeihez a modellje a műteremképek legismertebbje, *Az udvarhölgyek* (1656) legyen.

Pusztítás és teremtés dinamikája, az öröklött tekintély kihívása. Kevés olyan táblakép van, amely annyira kikényszerítené a befogadói jelenlétet, mint *Az udvarhölgyek* (1656), amelynek eleven hatása a mindenkori néző tekintetének függvénye, sőt a befogadóval azonos léptékű Velázquez-festményt a testében is megérintett néző jelenléte hozza igazán működésbe.¹² A *Las Meninas*-parafrázisban, amely 1957 augusztusától decemberéig egy összesen 58 darabból álló sorozatként készült el, Picasso részeire szedi Velázqueznek, a spanyol király udvari festőjének műremekét vagy éppenséggel egész műtermét. Sőt továbbmegy: kiegészíti azt. A sajátjával. Hiszen – visszatérve a gondolatmenet elején megpendített kérdéshez, a Velázquez-festmény előtti befogadói tér megelevenítéséhez – Picasso mint egy személyben a *Las Meninas* előtti néző és a képet felemészte befogadó alkotó saját műteremvillájának bizonyos szegleteit ábrázoló képsorát is beilleszti a Velázquez-kompozíció variálásával gyarapodó képszekvenciák közé. Az öt hónapig tartó, pontosan datált munka során Picasso a műterméből nyíló (és a műteremfestményeiről is ismerős) kilátást is megörökítette egy kilenc, majd egy három festményből álló képegyüttesen. A villa loggiájára telepített galambdúcról készült kilenc festmény mind számszerűleg és méretében, mind fázisképszerű ismétléseiben, vagyis kidolgozottságában figyelemre méltó részét képezi a *Las Meninas*-variációknak. Létezésüket, a három kicsi pálmafás tájrészlettel, valamint a sorozatot mintegy lezáró portréval együtt (*Jacqueline*) nem ignorálnám. Akkor sem, ha a *Las Meninas*-variációk értelmezői jobbára kikerülik ezt a kérdést, és eleve csak negyvenvalahány (sic!) vagy 44 képet vesznek számításba az interpretáció során.¹³ Talán mert ezek a rendhagyó műteremképek, a maguk szembeötlő elkülönülésében, inkább elkalandozó futamoknak tűnnek a nyilvánvalóan *Las Meninas*-tematikus szekvenciák között. Pedig a szuverén

beavatkozás a Velázquez-mű karaktereihez kötődő variációk sajátja is: megesik, hogy a velázquezi csoportokat szétszedő és átfestő Picasso az *Infanta* kíséretét saját háza népével helyettesíti. A vizuális jelölésben (mint például a legyezőbeszédben) jártas délspanyol lélek odáig megy, hogy a 17. századi királyi udvar békeesen szunyókáló nápolyi mastiffját lecseréli Lumpra, nyughatatlan tacsokjára. Ám komolyan véve, ami komolyan veendő, vagyis a képek sorrendjét megőrző és figyelmünkbe ajánló alkotói szándékot, amely mindenekelőtt a gondolati mozgás dokumentációja, a *Las Meninas*-variációkat filmszerűen végignézve egy narratívát kapunk.¹⁴ Mintha egy határozott filmes vágással *Az udvarhölgyek* (1656) képi terébe, pontosabban az *Infanta* helyébe kerülnénk, és az ő nézőpontjából néznénk ki, és néznénk körül Picasso műtermében: kedvenc kísérete, a galambok és gyerekei – hiszen lánya is Paloma – világában járunk, és a loggia boltíve alatt a kéklő tengerparti panoráma tárul fel. Merész állítással: lánykák, palomák tekintetváltása, vagy szelídebben szólva, képi és evilági szereplők időkorlátokon és a diegetikus kereteken ki-bejárákáló (képzeleti) mozgása eleveníti meg *Az udvarhölgyek* (1656) előtti, szüntelen a nézőjére váró teret.

Thomas Struth fotográfus 2004-ben dolgozott a Pradóban, és készítette el a maga *Las Meninas*-parafrázisait *Múzeum-fotográfiák* címmel ismert képciklusa részeként. A német alkotó 38 évesen, 1992-ben látta először in situ a Pradóban Velázquez nevezetes festményét, és első benyomása megmaradt emlékezetében. „Hihetetlen – gondolta Struth, és ámult a festmény láttán –, hiszen ez egy családportré, amely tényleg elbírja az értelmezés kettős játékát!”¹⁵ Persze a felismerésében az is közrejátszhatott, hogy ebben az időben már javában családképek fényképezésével is foglalkozott az 1990-ben elkezdett múzeumfotográfiák mellett, és a szellemi diszpozíció észlelésünket befolyásolja; ám a felismerések ettől még érvényesek, sőt *Az udvarhölgyeket* (1656) befoglaló Struth-képeken, vagyis a Pradóban 2004-ben készült fotográfiákon az *Infanta* előtti teret múzeumi látogatók népesítik be. A számos expozíció közül kidolgozásra kiválasztott felvételeken, a felnagyított fotografikus táblaképeken a festményhez zárandokló iskolás gyerekek és egyenruhás spanyol lánykák csoportja kerül hangsúlyos szerepbe. A vélhetően múzeumpedagógiai foglalkozás keretében érkező, az életnagyságú festmény előtt jelen lévő tanulók kapcsolatba kerülnek Velázquez figuráival: nemcsak egymással, de az *Infantával* és udvari kíséretével is foglalkoznak, és az enyhén megemelt fotográfusi nézőpont következtében mindez a két alkotó, a 17. századi festő és 21. századi fotográfus figyelmes tekintetének védelmében zajlik. *Az udvarhölgyek* (1656) előtt, Struth keretezésében, jobbra gyerekek nézelődnek, jegyzetelnek, fecsegnek. A hangsúly az ő viselkedésükön van, amit az alkotó azzal is nyilvánvalóvá tesz, hogy Velázquez festményének felső harmadát, a festményen ábrázolt képek keretének fenti vízszintesét és a hatalmas mennyezetet nem komponálja bele a festményt befoglaló fotografikus képbe. A két művész, Velázquez (1656) és Struth (2004) nézőpontja egy szintre kerül, és mindketten leginkább a köztük lévő gyerekekre figyelnek, átíelve közel 350 évet. A gyerek leginkább örömforrás, ahogy ezt Mérei Ferenc, a gyermeklélektan mestere is megélte és közvetítette;¹⁶ a gyerekektől szüntelenül tanulni lehet, és csodálkozni a szabályokkal és sémákkal még nem tompított felfogásukon, a jelenségeket kreatívan értelmező észjárásukon.

Elképzelésben Picasso galambdúcós loggiaképei és a pálmafás tájrézsletek nem egyszerűen a keletkezésük ideje okán részei a *Las Meninas*-parafrázis-sorozatnak, hanem maguk is műtermképek; ugyanannyira a *Las Meninas*-

variációk alkotóelemei, mint az *Infantán* és kíséretén elidőző, festett karikatúrák. Így együtt alkotják *Az udvarhölgyek* (1656) parafrázisát, amely azonban nem előre megtervezett formában, hanem a gondolat mozgékonyságának, automatizmusoknak és kalandos asszociációknak, a műteremben történő találkozások kiváltotta impulzusoknak is teret engedve keletkezett. Mindezzel együtt hajlok rá, hogy Picasso galambdúcos loggiaképeit egyfelől műterme vizuális reprezentációjának tekintsem, mely festmények egyébként vonalstruktúrájukban és a képi háttér kinyitásban tükrözik Velázquez festményének diagramját, ugyanakkor lánya, az 1957-ben nyolcéves Paloma allegorikus ábrázolását is lássam benne. A Velázquez műtermében ábrázolt Infanta, akárhogy is nézzük (lehet oda éppen belépő vagy ott kíséretével jelen lévő, mert éppen modellt álló kis hercegnő), egy a festmény középpontjába helyezett kislány, aki a képből szuggesztíven kinézve a mindenkori néző tekintetét keresi, mondhatni játszótársakat. E játszótársakat megtalálhatja a 20. századi spanyol festő, Picasso „udvarában”, a palomák világában vagy a Pradóban például a múzeumpedagógiai foglalkozások résztvevői között, amely Thomas Struth fotografusi keretezésében a képek láncolatába kerülve szintén örökölni marad. Picasso a *Las Meninas*-variációk átdolgozásának közel fél évében behelyezkedett, kedvére való módon, egy másik művész szerepébe és festményébe.¹⁷ És hogy a képek láncolatát „szöví”,¹⁸ az egymástól időben távoli alkotások formai kapcsolódására érzékeny vizuális művészeknek ez az élénk, megelevenítő fantáziája mennyire valóságos, azt a régi képek iránt ugyancsak mélyen érző fotográfus, Struth megnyilatkozása is elárulja. „Nagyszerű lenne, ha képesek lennénk belépni egy képbe és kinézni onnan a nézők szemébe!”¹⁹ – mondja egy interjúban, és egy másikban a *Múzeum-fotográfiai* kapcsán így nyilatkozik: „Múzeumi munkám során az általam kiválasztott festményekhez sajátos módon, a festmények előtti és azokkal összhangba kerülő látogatók csoportjainak a lefényképezésével akartam kapcsolódni. Olyan ez kicsit, mint egy feltámasztási kísérlet: sejtetni a nézőkkel, hogy ezek a képek nem mesterműveknek készültek. A művészek mindennapi életük részeként készítették, és nem voltak még azok a híres műtárgyak, mint aminek ma ismerjük őket. Szerettem volna, hogy mai munkáknak tűnjének. Az izgalmas kérdés az, hogy a képek miért beszélnek hozzánk. Miért akarjuk látni őket? Mert a szerelem, a vágy, a gyönyör és más összetett érzelmi minőség sűrített információjával készültek, és őrzik ezt? Vagy talán a bennük tárgyiasult mesterségbeli tudás miatt? Ezek mind rezonálnak bennünk a szemlélésük alatt, ami egy játékos folyamat, ám ami ezt a játékot elronthatja, az a túlzott tisztelet. Ha túl sok tisztelet van bennünk, nem tudunk játszani, mert elbátortalanodunk, és passzívvá válunk. Úgy érzem, az emberek túl sok tisztelettel járnak múzeumba. Nem igazán tudják, hogy mi mindenre gondolhatnak.”²⁰

Nos Picassónak nem voltak gátlásai Velázquez festményével szemben, amellyel nem először foglalkozott ennyire intenzíven. *Az udvarhölgyek* (1656) hatása mind az 1907-es *Avignon-i kisaszonyok*, mind az 1939-es *Guernica* szerkesztésében ott kísért.²¹ Egyfelől a kép és nézője közti konfrontációt kikényszerítő, mert a képi szereplők egymás közti interakcióját minimalizáló és inkább a néző felé forduló, így a nézővel kapcsolatot kereső figurák kompozíciós megoldásában, másfelől a képi dinamikát létrehozó, a statikus és a mozgásos jelenségek közti átmeneteket érzékeltető technikai fogásokban. E kései *Las Meninas*-variációkban azonban Picasso nem Velázquez képi eredményeit viszi tovább, burkoltnan kódolva azokat, hanem maga is inkább belemerül *Az udvarhölgyek* hatásme-

chanizmusába. Vehemens beléhatolva szétszedi, majd a kilenc galambdúcos loggiaképpel kiegészíti, sőt kikerekíti Velázquez tableau-ját. A versengő Picasso kivont ecsettel áll szembe Veláquezzel, közvetlenül őt szólítja meg, ahogy ezt a nagyméretű nyitóképen, *Az udvarhölgyeknek* a vázlat után festett első, nagyméretű variációján a képet vertikálisan uraló festő figurája sugallja. És innentől egy új játékszabály lép életbe: a 20. század spanyol festője, aki Franco-ellenes, a kommunista párt tagja, és a francia Riviérán él egy pazar villában, a királyi pár jelenlétét, Velázquez megbízóit leginkább ignorálja, ugyanis a *Las Meninas*on ábrázolt és a különféle megfajtési kísérleteket ösztönző tükröt alig méltatja figyelemre.²² Most nem azt játsszuk, hogy a festményen (1656) megjelenített karakterek, a képből kinéző Velázquez, az Infanta, egyik udvarhölgye és az udvari törpe, valamint a háttér ajtajában álló kamarás a néző szemébe néz, és pillantásukat viszonzva beindul az 1656-ban megkonstruált szituáció (a „megörökített pillanat”) megfajtásának a játéka, magunkat valahová a tükörben felsejlő királyi pár mellé pozicionálva. A Californie-ban 1957 augusztusától zajló alkotói párbeszédben (igen!) a *Las Meninas* (1656) képi tere és az abban ábrázolt cselekményt a szó szoros értelmében befogadó Picasso személyes tere egymásba ér; a 17. századi és a 20. századi spanyol festő életét benépesítők az ábrázolás regiszterében találkoznak. Picasso a hajdanán élt spanyol festő partnereként, egyenrangú vetélytársaként fog munkába: dialógusuk festett képkockákból álló, narratív szekvenciákban ölt alakot. „Meglátják, az én *Las Meninas*om az igazi” – hajtogatta látogatóinak, még a munka lázas időszakában. A 300 éve újra és újra működésbe lépő, láthatatlan varázskör alakot ölt, és ezzel bezárul: az Infanta, ez a királyi baba a galambdúc-ábrázolásokban találja meg a világát kiegészítő játékkeret, illetve Palomá(k)ban a partnerét. Egyszerre varázstalanító és mágikus cselekvés; kiszajátító, ugyanakkor reprezentációelméletileg nyugtalanító. Az 58 képből álló *Las Meninas*-variációk olyan metaképet alkotnak, amelyben kinematográfiai hatáselemekre, mozgóképelmények nyomaira ismerünk.

Ennek kifejtése azonban már egy következő tanulmány témája lesz.

■ JEGYZETEK

1. Picasso képalkotásának szekvenciális természete jó ideje foglalkoztat, ami egy madridi utazásnak köszönhetően új irányt vett.
2. Clement Greenberg: *Picasso Since 1945*. Artforum vol. V. (October 1966) 31.
3. Dick Higgins: *Intermedia* (1965). LEONARDO 2001. Vol. 34. No. 1. 49–54.
4. Marcel Duchamp: *A teremő aktus*. In: Peternák Miklós – Szegedy-Maszák Zoltán (szerk.): *Médiatörténeti szöveggyűjtemény*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Intermédia Tanszék, 2011. 101. Eredeti: Marcel Duchamp: *The Creative Act. Előadás Houstonban, 1957 április*. <http://www.ubu.com/sound/duchamp.html>
5. A *Las Meninas*-variációk a barcelonai Picasso Múzeum (Museu Picasso de Barcelona) honlapján a múzeumi installációtól eltérően, időrendben tanulmányozhatók. <http://www.blogmuseupicassobcn.org/2015/08/the-chronology-of-las-meninas-of-picasso/?lang=en>. A barcelonai Picasso Múzeum megnyitásának örömhíréről Sabartés beszél lelkesen Brassáinak 1962-ben, ahogy arról is, hogy a *Las Meninas*t Picasso e múzeumnak tartogatja. Brassá: *Beszélgetések Picassóval*. Corvina, Bp., 1968. 256, 259, 265.
6. A megnevezés és az egyes és a többes szám használatának bizonytalansága is jelzi a *Las Meninas*-variációk mediális kategóriákon átszivárgó képlékenységet. A barcelonai Picasso Múzeum (Museu Picasso de Barcelona) egyszerűen *Las Meninasként*, Picasso *Las Meninasaként* ír róla, én azonban jelen tanulmányban Veláquez 1656-ban festett *Las Meninas*ával együtt tárgyalom, ezért az érthetőség kedvéért megkülönböztetésükkel már elnevezésükben is élek.
7. Helene Parmelin beszél az esti vetítésekről, őt idézi Rosalind E. Krauss *The Optical Unconscious* c. könyvében. *The Optical Unconscious*, Massachusetts Institute of Technology, 1994. 239.
8. A haditudósítóként induló David Douglas Duncan Robert Capa örökül hagyott ajánlásával kopogtatott be Picassóhoz. Szinte azonnal összebarátkoztak, Lump nevű tacsokját Picasso el is szerette tőle, és a La Californie-beli életet jobbra az ő fényképei alapján képzelhetjük el. <https://communedesign.tumblr.com/post/138487976540/picasso-at-villa-la-california-cannes>
9. *L'atelier de 'La californie' a Cannes*, 1956, olaj, vászon, 114x146 cm, Musée Picasso, Párizs
10. Mérei Ferenc pszichológus „egyértelműen mélylélektani kontextusban vizsgálja a montázs jelenségét: egyfelől a tudatműködés reprezentációs funkciójaként, másfelől a művésznek tudatosan használt ábrázoló eszkö-

- zeként beszél róla”. Az idézet helye és a gondolatkör bővebb kifejtése: Perenyei Monika: *A titkos nyelv. Képek és jegyzetek a hetvenes évek „kreatív” fotóhasználatainak mélylélektani aspektusaihoz*. *Ars Hungarica* 2017. 4. sz. 493–494.
11. Julian Barnes: *Braque: The Heart of Painting*. In: *Keeping an Eye Open. Essays on Art*. Jonathan Cape, London, 2015. 193–206. 203. Braque-ról szóló esszéjében Barnes ír a két alkotó barátságának lélektanáról, arról, hogy Picassónak mennyire fontos volt Braque véleménye, és hogy az ő műtermeképei (1949–56) provokálták ki Picasso *Las Meninas*-variációit.
12. Nem véletlen, hogy *Az udvarhölgyekhez* e tekintetben éppen a keletkezése idején kimondottan sokkoló *Avignoni kísasszonyok* (1907) fogható, amely ironikus módon évtizedekkel később az absztrakt festészet narratívájának nyitóképe lett, holott a fiatal Picasso szándéka szerint „ördögűző”, mágikus hatástú képek készült. A két kép közti kapcsolatot Leo Steinberg elemzi. Leo Steinberg: *The Philosophical Brothel*. October, 1988. Vol. 44. 11.
13. Rudolf Arnheim negyvenvalahány (sic!) képről ír (*The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica*. University of California Press, 1962. 14.), és tanítványa, Susan Grace Galassi, aki Picasso kései parafrázissorozatairól írta disszertációját, 44 képet vesz számításba a *Las Meninas*-variációk értelmezésében. Susan Grace Galassi: *The Arnheim Connection: “Guernica” and “Las Meninas”*. *The Journal of Aesthetic Education* Vol. 27. No. 4. Special Issue: Essays in Honor of Rudolf Arnheim (Winter, 1993) 45–56.
14. Picasso: „A gondolataim mozgása jobban érdekel, mint a gondolat maga.” Az idézetet Krauss Marie-Laure Bernadactól veszi. In: Rosalind E. Krauss: *The Optical Unconscious*. Massachusetts Institute of Technology, 1994. 240. Picasso életművének idődimenziójáról mint lényegi – és nem biográfiai – aspektusról Rudolf Arnheim értekezik. *The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica*. University of California Press, 1962. 14.
15. <https://www.alejandradeargos.com/index.php/en/all-articles/21-guests-with-art/421-thomas-struth-interview>
16. Binét Ágnes megemlékezését Nemes Lívia idézi: „Mi volt Mérei számára a gyerek? Röviden szólva: örömforrás volt. Elvezetet talált ebben a sajátos érzékelésmódban, ahogy a gyerek a világot megéli, ahogyan a jelenségeket érzelmeinek és értelmének hitelességével magyarázza és birtokba veszi. Alighanem ez a hitelesség volt az, amit annyira szeretett.” Nemes Lívia: *Gyermeklélektan és gyermekábrázolás Mérei Ferenc műveiben*. In: Borgos Anna – Erős Ferenc – Litván György (szerk.): *Mérei élet-mű. Tanulmányok*. Új Mandátum Könyvkiadó, Bp., 2006. 66.
17. Jean-Luc Godard a *Bolond Pierrot* (1965) nyitóképsoraiban idézi meg Velázquezet, aki ötvenévesen felhagyott az egyértelmű dolgok festésével abban a lehangoló, az inkvizíciótól beárnyékolt világban, amelyben élt, nyomorultak és kriplik között. Godard Élie Faure (1873–1937), a mesélő művészettörténész elemzését tolmácsolja: főhőse olvassa fel kislányának, mielőtt (váratlanul) kiugrik polgári életéből. 1921-ben megjelent könyvében (*Histoire de l'Art*) Faure is azt hangsúlyozza, hogy Velázquez mindennél jobban lányait szerette, és ez érződik a *Las Meninas* részleteinek kidolgozásában: az *Infanta* rózsaszínekben aranyló ábrázolása, az egyedül rá jellemző üdeség közvetíti ezt.
18. Emlékezzünk Velázquez ugyancsak képek láncolatát megjelenítő festményére, a *Szövőnőkre* (*Las Hilanderas*, 1655, Prado), amely a mitológiai történetet, Arakhné és Athéné vetélkedését eleveníti fel jelenkori környezetben.
19. <https://www.youtube.com/watch?v=yoOP6DSY3O4> 13'-nél
20. Interview with Thomas Struth by Elena Cúe https://www.huffingtonpost.com/elena-cue/interview-with-thomas-struth_b_7869912.html. A fordítás első közlése: Perenyei Monika: *A Megtartó tekintet. Thomas Struth Műzeumi Fotográfiai és a fotografikus táblakép*. Doktori disszertáció, 2017. 134.
21. Minél kevesbé kommunikálnak egymással a képen ábrázolt karakterek, annál inkább kiprovokálják a néző szubjektív válaszát. Leo Steinberg: *The Philosophical Brothel*. October, 1988. Vol. 44. 13. Susan Grace Galassi a *Las Meninas* (1656) figuráinak elosztását, a csoportkompozíciót véli felfedezni a *Guernica* szerkezetében. *The Arnheim Connection: “Guernica” and “Las Meninas”*. *The Journal of Aesthetic Education* Vol. 27. No. 4. Special Issue: Essays in Honor of Rudolf Arnheim (Winter, 1993) 45–56.
22. Vö. George Kubler: *The “Mirror” in Las Meninas*. *The Art Bulletin* Vol. 67. No. 2, Jun., 1985. 316. Kubler érvekkel alátámasztott értelmezésében a *Las Meninas* műtermének hátsó falán lévő ábrázolás, amelyben konszenzuálisan a királyi párt véljük felismerni, nem tükör. Nem mellékesen Kubler az, aki Picasso *Las Meninas*-variációinak számát is 58-ban adja meg.