

Fehér Dávid

## AZ ÉRTELMEZÉS TEREI 2.

JOVÁNOVICS GYÖRGY ÉS SASSETTA A SZÉPMŰVÉSZETI  
MÚZEUMBAN<sup>1</sup>

„Idővel az egyre kevesebb a több.”<sup>2</sup>

(Nádas Péter)

## 1. AZ INSTALLÁLT PÁRBESZÉD

„A műalkotáshoz fűződő eszköz-cél-viszony helyett egy olyat próbálunk meghatározni, ami a befogadó (értelemadása) és a képzet (a képi értelem) kapcsolatát foglalja magába. Mi történik a kettő közötti dialógus során? A dialógus fogalma először is arra utal, hogy nem az egyik beszél a másikról, hanem elbeszélgetnek egymással, a műnek kifejezésrangot kölcsönözve. A dialógus fogalma rámutat arra, hogy a művek nem pusztán tárgyak (valójukban, fizikai és fogalmi értelemben), hanem artikulált képzetek, amelyek valamilyen értelemre mutatnak rá vagy valamilyen értelmet »mondanak ki«. A művek egy facon de parler-vel, egy »nyelvvvel« rendelkeznek, amit meg kell érteni.”<sup>3</sup>

(Gottfried Boehm)

„Ha egy tárgyat kiállítanak vagy kiválasztanak, az a többi tárggyal párbeszédbe elegendik. A pillanatnyi helyzetnek megfelelően számos nézőpontra mutat rá, amelyek elkerülhetetlenül szemben állnak sok más szintén helyénvaló nézettel. A tárgy ebből kifolyólag nem csak metaforikusan, s nem pusztán a művészvilágra vonatkoztatva válik vitáink – és harcaink – részévé, melyeket a világ megértéséért és a társas kapcsolatokra vonatkozó vágyaink eléréséért folytatunk.”<sup>4</sup> – írta a nagy

<sup>1</sup> Az itt olvasható tanulmány első része a *Buksz* 2010. no. 1-es számában jelent meg. A megírás idején a szerző Kállai Ernő műkritikusi ösztöndíjban részesült. (– a szerk.)

<sup>2</sup> Nádas Péter: Hatvanöt szó. In: *Jovánovics*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, 2004. 8-9.

<sup>3</sup> Gottfried Boehm: Was heißt Interpretation? In: *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*. Hrsg. Celemens Fruh et al. Berlin, 1989. 15.

német-amerikai konceptuális művész, Hans Haacke magyarra nehezen átültethető *AnsichtsSachen* című kiállításának bevezetőjében, melyet 1999-ben rendezett a rotterdami Museum Boijmans Van Beuningenben: a térben egy *Wunderkammer*hez hasonló *műtárgyraktárt* rendezett be, melyben a különböző korok különböző tárgyai, műalkotásai kerültek egymás mellé, radikalizálva a múzeum (Foucault-i értelemben vett) heterotópiáját.<sup>5</sup> A múzeum archívum, egymástól gyökeresen eltérő tárgyak, artefaktumok gyűjtőhelye. *Dekontextualizál*, amennyiben a műtárgyat nem eredeti összefüggéseiben látatja (gondoljunk a múzeumi térben új értelmet nyerő, liturgikus szerepüktől megfosztott oltárképekre), ám *rekontextualizál* is: a múzeumi heterotópiában sokszor olyan (anakronisztikus<sup>6</sup> és ahistorikus) összecsengésekre, megfelelésekre figyelhetünk fel, melyek segíthetik a szemlélt tárgy értelmezését, és – Hans Haackét idézve – a művészvilágon túli összefüggésekre is rávilágíthatnak, világképünket is formálni képesek.

Minden múzeumi kiállítás egy Haacke által leírt termékeny párbeszéd installálása, kettős értelemben: implikálja a művek dialógusát és a befogadó művekhez fűződő (gadameri értelemben vett)<sup>7</sup> dialogikus viszonyát is. Ahogy Gottfried Boehm – mottóul választott – szövegében is hangsúlyozza: a műalkotások nem önmagukba záródó tárgyak, hanem a befogadó képzei (Gebilden), melyek az „elbeszélgetés” során keletkeznek. Ha a kiállítás ilyen dialógusokat installál (sőt inszenál), akkor reflektálnia kell erre a jelenségre, s invitálnia kell a befogadót a felelő műalkotások dialógusában való részvételre.

Az utóbbi években a Szépművészeti Múzeumban több olyan kiállítás sorozatot is elindítottak, melyek tematizálták a „festmények párbeszédét” – ez volt a címe Tátrai Vilmos a Régi Képtár állandó kiállításához készített „szabálytalan tárlatvezetését” összegző, módszertani szempontból roppant fontos kötetének is.<sup>8</sup> S mintha ez a kiadvány képezte volna a *Géniuszok és remekművek* sorozat módszertani bázisát, melynek tárlatai közül korábban részletesen elemeztem a Tátrai Vilmos által

<sup>4</sup> Hans Haacke: *AnsichtsSachen* (1996). *AnsichtsSachen / Viewing Matters*. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1999. 6. (Ezúton is köszönöm Szöke Annamáriának, hogy a kiadványra felhívta a figyelmemet.)

<sup>5</sup> Michel Foucault heterotópia-fogalmáról ld.: Michel Foucault: *Más terekről. Heterotópiák* (1967). Ford. Erhardt Miklós. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253#2anc>; ennek muzeológiai vonatkozásáról: Rényi András: *Idő a sivatagból. A Szentföld öröksége – Kincsek a jeruzsálemi Izrael Múzeumból. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, no. 110–111. 2009. 323. skk.

<sup>6</sup> Az anakronizmusról mint a jelenkori befogadó és a régmúlt művészete közötti távolságból adódó feszültség produktivásáról ld. Daniel Arasse: *Lehetünk-e saját korunk művészettörténései*. In: Daniel Arasse: *Festménytörténetek*. Ford. Vári Erzsébet, Vári István. Budapest, 2007. 270. skk.

<sup>7</sup> „A műalkotás beszélgetésbe von minket”. – vö. Gadamer, Hans Georg: *Über das Lesen von Bauten und Bildern*. In: *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl 60. Geburtstag*. Hrsg. Gottfried Boehm et al. München, 1985. 103.

<sup>8</sup> Tátrai Vilmos: *Festmények párbeszéde. Szabálytalan tárlatvezetés a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárában*. Budapest, 2001.

## AZ ÉRTELMEZÉS TEREI

---



I. Jovánovics György: Relief 08.01.17., 2008. Gipsz, 128 x 178 x 11.5 cm;  
Szépművészeti Múzeum, Budapest, ltsz. 2008.1.U.  
© HUNGART, © Szépművészeti Múzeum, 2011.





II. Jovánovics György: A Nagy Hasáb. Egy. I. 1., 1995.

Gipsz, fa, bronz, 163 x 363 x 71 cm, Magyar Nemzeti Galéria,  
Budapest, ltsz. MM.95.70.

A Nagy Hasáb a Szépművészeti Múzeum Reneszánsz Csarnokában, 1995.

© HUNGART



**AZ ÉRTELMEZÉS TEREI**



III. Jovánovics György: A háromszög születése, 2002.  
Gipsz, fa, belső mesterséges fény, 130 x 84 x 86 cm,  
a művész tulajdona. © HUNGART







IV. Jovánovics György: Részlet a Nagy Gilles-ből, 1967, gipsz,  
magasság: 93 cm, Kiscelli Múzeum, Budapest, ltsz. KM.93.173. © HUNGART



rendezett *Győztesek, legyőzöttek, áldozatok* címűt,<sup>9</sup> középpontjában Caravaggio római *Dávid-képével*.<sup>10</sup> A kiállítást a sorozat eddigi utolsó – Ember Ildikó által rendezett – kiállításával vettem össze,<sup>11</sup> mely Rembrandt *Péter tagadására*<sup>12</sup> fókuszált. Mindkét kiállítás az egymás mellé helyezett festmények közötti párbeszédet tematizálta, s a befogadó aktív értelmező munkájára apellált. A *Géniusok és remekművek* sorozat legtöbb kiállításán a múzeum egy jelentős vendég-művet fogadott: a rendező feladata a mű kontextualizálása volt a múzeum gyűjteményének darabjaival. A kiállítások afféle térbe nyíló műinterpretációkként olvastatták össze a jól ismert műveket a híres vendégdarabbal (hol kisebb, hol nagyobb sikerrel). Míg Tátrai gazdag (a Dór Piramist megtöltő!) tematikus-ikonográfiai válogatást rendezett a Caravaggio-kép köré, addig Ember Ildikó Rembrandt festményét mértéktartóan mindössze egy festménnyel és két grafikával szembesítette, s a Rembrandt-kép *narratológiai* értelmezését kezdeményezte.<sup>13</sup> A kurátor önkorlátozása produktívnak bizonyult. A remekül fókuszáló kiállítás a két egymás mellé helyezett festmény dialógusát installálta, s a befogadót a művek egymással és a mellékelte evangéliumi szöveggel való összevetésére készítette.

A Rembrandt-kiállítással szinte egy időben nyílt meg a múzeum egy másik sorozatának, az *1800 utáni gyűjtemény kabinetkiállításainak* első tárlata, mely a múzeum új szerzeményét, Jovánovics György reliefjét (2008) (I. tábla) a Régi Képtár ismert darabjával, Sassetta Aquinói Szent Tamás imáját ábrázoló (1423–26) festményével (1. kép) együtt mutatta be. Írásomban ennek a kiállításnak az értelmezésére, a két mű összeolvasására teszek kísérletet. Mielőtt azonban maguknak a műveknek a vizsgálatára térnék, a kiállítás módszertani és muzeológiai kontextusára is reflektálok. Az 1800 utáni gyűjtemény vezetője, Geskó Judit által kezdeményezett kiállítás sorozat több szempontból is korrigálja, s továbbgondolja a *Géniusok és remekművek* logikáját: a kurátort önkorlátozásra szorítja, hisz rendszerint egy kabinetnyi tér áll a rendelkezésére, melyben mindössze két-három mű szembesítésére nyílik lehetőség. Elengedhetlenné válik a pontos fókuszálás, mely növeli az installált dialógus inten-

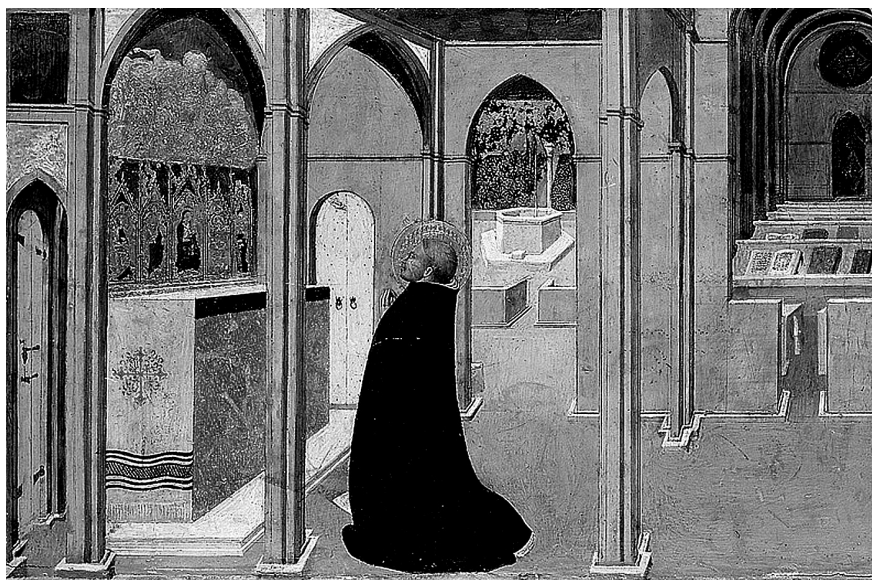
<sup>9</sup> *Győztesek, legyőzöttek, áldozatok*. Caravaggio: David Góliát fejével. Írta és rend. Tátrai Vilmos. 2006. október 12. – november 30. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2006. (*Géniusok és remekművek*) – vö. Fehér Dávid: *Az értelmezés terei*. *Buksz*, 21, 2010, 1. 32–34.

<sup>10</sup> Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Dávid Góliát fejével*, 1609–1610 (?). Olaj, vászon, 125 x 101 cm. Roma, Galleria Borghese.

<sup>11</sup> *Rembrandt: Péter tagadása*. Szépművészeti Múzeum, 2009. április 30. – június 1. (*Géniusok és remekművek*, 8.) – vö. Fehér 2010. i. m. 35–41.

<sup>12</sup> Rembrandt: *Péter tagadása*, 1660. Olaj, vászon, 154 x 169 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, ltsz.: A 3137.

<sup>13</sup> Ezt hangsúlyozta a kiállításról írt kritikájában Rényi András (Rényi András: *A tűz körül. Rembrandt: Péter tagadása / Szépművészeti Múzeum, Nincs Lehetetlen*, REVIZOR – az NKA kritikai portálja, [http://www.revizoronline.hu/hu/cikk/1514/rembrandt-peter-tagadasa-szepmuveszeti-muzeum-nincs-lehetetlen/?label\\_id=64&first=0](http://www.revizoronline.hu/hu/cikk/1514/rembrandt-peter-tagadasa-szepmuveszeti-muzeum-nincs-lehetetlen/?label_id=64&first=0)), s magam is utaltam erre. – vö. Fehér 2010. i. m. 35. (Megjegyzendő, hogy a kiállítás előterében további Rembrandt-rézkarokot is kiállítottak, ám a *Péter tagadásával* egy térben csak a műhöz legszorosabban kapcsolódó alkotások jelentek meg.)



1. Sassetta (Stefano di Giovanni): Aquinói Szt. Tamás imája, 1423–26. Tempera, fa, 23.6 x 39 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, ltsz. 32.

© Szépművészeti Múzeum, 2011.

zítását. A kabinetkiállítások ezen túl szervesen integrálódnak a múzeum állandó kiállításába; a nyolcvanas években épített föld alatti piramisok (kevésbé esztétikus) tereivel szemben a Schickedanz-féle klasszikus múzeumi térben kapnak helyet, s így a kiállított művek nem pusztán egymással és a befogadóval, hanem a *múzeumi térrel* is párbeszédet folytatnak. Ennek eminens példája volt a kabinetkiállításokhoz csak részben tartozó Pán Márta tárlat:<sup>14</sup> a kabinetben bemutatott grafikákat kiegészítették a múzeum monumentális földszinti csarnokaiban elhelyezett szobrok, mintegy arra kérdezve, a klasszikus gipszmásolatok számára létesített terek miképpen értelmezhetik újra Pán Márta szobrainak letisztult, modernista világát. Ennyiben a Kumin Mónika és Geskó Judit által rendezett tárlat a berlini Hamburger Bahnhof épp akkoriban megnyitott modern gyűjteményi kiállításának az inverze volt, amelynek rendezői a Gemäldegalerie gipszmásolat-gyűjteményének fontos darabjait (például Michelangelo néhány szobrának másolatát) installálták a modern múzeum white cube-jában, Cy Twombly, Thomas Struth, Anselm Kiefer vagy Robert Rauschenberg kontextusában. A kiállításon élesen fogalmazódott meg a kérdés: hogyan értelmeződnek át a „klasszikus” műtárgyak egy tőlük idegen, modern múzeumi térben; hogyan viszonyul a múzeum „klasszikus” értelmezése a modern múzeum puritán white cube-jához. A letisztult, fehér terek, Cy Twombly a vászon éteri fehérségét tematizáló, palimpszeszt-szerű szkripturális festményei és a (teljesen más történeti és szellemi közeghez kap-

<sup>14</sup> Pán Márta, Szépművészeti Múzeum, 2009. július 7. – 2009. szeptember 20.

csolható) hófehér gipszmásolatok remekül harmonizáltak. (Ám ez a harmónia elsősorban esztétikai és nem eszmei természetű volt.) Pán Márta fémszobrai hasonlóan integrálódtak „idegen testként” is az impozáns Reneszánsz- és Barokk Csarnok állandó kiállításába, mint a Hamburger Bahnhof vendégként befogadott gipszmásolatai.

Többről van persze szó, mint a múzeumi tér sajátságosságainak tematizálása: a Jovánovics- és Pán-tárlat következetes folytatásának tekinthető a *Vera Molnar/Cézanne* című kiállítás is,<sup>15</sup> mely szintén a gyűjtemény új szerzeményeit, Vera Molnár Paul Cézanne *Montagne Sainte-Victoire* sorozatát parafrázáló-dekonstruáló grafikáit és festményeit mutatta be (a múzeum későbbi Cézanne-kiállítását is előkészítve).<sup>16</sup>

A kabinetkiállítások nem pusztán a múzeumi tér újraértelmezésére tesznek kísérletet, hanem a „rég” és az „új” Jan Białostocki által is elemzett<sup>17</sup> viszonyára kérdeznak, mottójuk lehetne T. S. Eliot híres kijelentése: „...a múltat igenis át kell alakítani a jelennek, éppúgy, ahogy a jelen irányítja a múlt.”<sup>18</sup> A különböző korokból származó alkotások szembeállítás, termékeny párbeszéde a művészettörténet genealogikus-lineáris nagy narratívájától eltérő, kis narratívákat hoz létre. Eliot szerint hibás az a rutinszerű elképzelés, miszerint a régi „hat” az újra – sokkal inkább a modern, az új felől olvassuk újra a régit. A hatásfogalom ilyen szempontú újragondolására sarkallt Eliot nyomán Michael Baxandall,<sup>19</sup> majd a módszertani szempontból – s a kabinetkiállítások muzeológiai kontextualizálásának szempontjából is – rendkívül fontos bécsi Francis Bacon kiállítás<sup>20</sup> katalógusában Ernst van

<sup>15</sup> *Vera Molnar / Cézanne (A 19. és 20. századi gyűjtemény kabinetkiállításai)*, Szépművészeti Múzeum, 2010. február 3. – április 25. Kurátor: Kumin Mónika, Geskó Judit.

<sup>16</sup> A kiállítással külön írásban is foglalkozom: Fehér Dávid: Vera Molnar / Cézanne, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 2010. 112–113. (megjelenés előtt).

<sup>17</sup> Jan Białostocki: „Rég” és „új” a művészettörténetben. Ford. Beke László. In: Jan Białostocki: *Régi és új a művészettörténetben*. Budapest, 1982. 77–97.

<sup>18</sup> Thomas Stearns Eliot: *Hagyomány és egyéniség* (1919). Ford. Szentkuthy Miklós. In: Thomas Stearns Eliot: *Káosz a rendben. Irodalmi esszék*. Budapest, 1981. 64. (Eliot híres esszéje képezte Geskó Judit egy korábbi, a múzeum XIX. századi rajzgyűjteményének néhány darabját Michelangelo relációjában elemző tanulmányának elméleti bázisát is. – vö. Geskó, Judit: „...the past should be altered by the present...”. The Influence of Michelangelo on 19th Century French Drawings in the Budapest Collection. In: *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour Klára Garas*. Ed. Zsuzsa Dobos. Budapest, 1999. II.: 253–270.

<sup>19</sup> Michael Baxandall: *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven, 1985. 58–62.

<sup>20</sup> A bécsi Kunsthistorisches Museum Bacon-kiállítása a művész klasszikus „rájátszásait”, parafrázisait tematizálta, s azt vizsgálta, ezek az átiratok mennyiben válhatnak a régi művek interpretációjának produktív támpontjaivá, ugyanakkor mennyiben segíthetik elő Bacon műveinek új nézőpontból való vizsgálatát is. Példaértékű módon egy par excellence (gyűjteményi és építészeti struktúráját tekintve is) klasszikus múzeum vállalta fel a késő modernitás egyik legnagyobb festőegyéniségének bemutatását: az építészeti és eszmei kontextus mintegy implikálta az értelmezés vezérfonalát. *Francis Bacon and the Tradition of Art*. Wien, Kunsthistorisches Museum, 2003. október 15. – 2004. január 18. (további álló-

Alphen is.<sup>21</sup> Még fontosabb ezeknél Mieke Bal Caravaggio-könyve, melyben a szerző Caravaggio remekműveit olyan kortárs művekkel olvassa össze, melyek nem szó szerint idézik a klasszikus párhuzamokat, hanem hasonló eljárásokat alkalmaznak, s Caravaggióval való összevetésük ily módon válhat revelatívá.<sup>22</sup> Bal eljárását – Bahtyin és Kristeva nyomán – a művek *intertextuális* összeolvasásának nevezi, mely nem filológiai, s nem is ikonográfiai természetű összefüggésekre reflektál, hanem vállaltan ahistorikus eljárás, mely a művek autonóm szintaxisából, inherens logikájából indul ki.

Az 1800 utáni gyűjtemény kabinetkiállításai a *Géniusok és remekművek* sorozat dialogikus tárlatait egy Mieke Bal-i értelemben vett intertextuális műértelmezés logikája szerint gondolták tovább: a hangsúly nem a művek között kimutatható filológiai kapcsolatra, az ikonográfiai referenciára vagy az idézés gesztusára, hanem az egymás mellé helyezett művek komplex (asszociatív) kapcsolataira épült.<sup>23</sup>

A kamara-kiállítások – ennyiben intertextuális esettanulmányok – ugyanakkor a kortárs művészet napjainkban igen gyakori praxisával is összefüggésbe hozhatók: gyakran hatolnak be kortárs alkotók és műalkotások a klasszikus múzeumi térbe – ezek az *intervenciók*<sup>24</sup> felkiáltójelek a klasszikussá, kanonikussá vált, s így egykori

---

más: Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Riehen, 2004. február 8. – június 20.). Bacon kiállítása a legimpozánsabb és legsikeresebb, de nem az egyetlen példa, a számos analóg kiállítás közül érdemes megemlíteni Pablo Picasso életművének hasonló szempontú újraértelmezését: *Picasso. Tradition and Avant-Garde*. Madrid, Museo Nacional del Prado / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006. június 6. – 2006. szeptember 4.; illetve: *Picasso et les Maîtres*. Paris, Grandpalais, 2008. október 8. – 2009. február 2.

<sup>21</sup> Ernst van Alphen: „Reconcentrations:” Bacon Reinventing his Models. In: *Francis Bacon and the Tradition of Art*. Ed. Wilfrid Seipel, Barbara Steffen, Christoph Vitali. Wien – Basel, Kunsthistorisches Museum, 2004. 57–69.

<sup>22</sup> Mieke Bal: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago –London, 1999. (az első rész magyar közlése: Mieke Bal: *Idézni Caravaggiót*. Ford. Bottyán Gergő és Farkas Henrik. *Enigma*, 7. 2001. no. 30. 77–89.) Bal könyvének hasonló kontextusban említése (részletesebben): Fehér 2010. i. m. 33. skk.; Rényi András: Kortársunk Rembrandt. Fülep Lajos 1956-os előadásától egy mai kortárs kiállításig. In: Rényi András: *Az értelmzés tébolya. Hermeneutikai tanulmányok*. Budapest, 2008. 138–141.

<sup>23</sup> A „régit” és „újat” konfrontáló, intertextuális dialógust implikáló kiállítás-formának már a *Géniusok és remekművek* sorozatban is volt egy előképe, a *Tengeri csaták* című kiállítás, mely merész, már-már provokatív (és problematikus) módon konfrontált három időben és térben radikálisan különböző alkotást, Paolo Veronese, William Turner és Vasszilij Kandinszkij festményeit. (*Tengeri csaták*. Szépművészeti Múzeum, 2006. február 1. – 2006. március 15. Ld. a kiállítás katalógusában Tatai Erzsébet remek tanulmányát is: Tatai Erzsébet: *Tengeri csaták. A festői látásmód Veronese, Turner és Kandinszkij művészetében*.)

<sup>24</sup> Olykor a szó legszorosabb értelmében is beszélhetünk intervenciókról. Szentjóbgy Tamás például a budapesti Ludwig Múzeum *Fluxus/East* című kiállításának megnyitóján (2008. április 18.) nem engedte be a látogatókat a múzeumi kiállítóterbe. Az akció az életet és művészetet egynek tekintő fluxus-ideológia és a múzeum „holt terének”, kvázi-szakrális, „auratikus” pátosszal teli közegének összeegyeztetése.

frissességüktől megfosztott, rutinszerű befogadásra ítélt műalkotások között: gondoljunk például - néhány híresebb és emlékezetesebb, esetlegesen kiragadott példát említve - Tót Endre múzeumi térben elhelyezett *Távollévő képeire*,<sup>25</sup> Braco Dimitrijević *Történelem utáni triptichonjaira* (*Triptichos Post Historicus*), melyek meghökkentő kontextusban installálnak újra klasszikus műalkotásokat, megzavarva a befogadás rutinját.<sup>26</sup> Az újabb példák közül gondolhatunk Maurizio Cattelan *Untitled* (2001) című installációjára is a rotterdami Museum Boijmans Van Beuningenben (a múzeum egyik kabinetjében a padló hasadékából egy illuzionisztikus viaszfigura kandikál ki), vagy Francis Alÿs *The Nightwatch* (2004) című akciójára (a művész éjszaka egy rókát ereszt be a londoni National Portrait Gallery elhagyott termeibe, az eseményt a biztonsági kamerák dokumentálják).<sup>27</sup> Alÿs (akár korábban Dimitrijević) szó szerint étellel tölti meg a múzeum „holt” tereit.<sup>28</sup> (S persze ne feledkezzünk meg a tanulmány elején idézett művészkurátor, Hans Haacke önreflexív „meta-muzeológusi” tevékenységéről sem.)

A példák a végtelenségig sorolhatók lennének, ahogyan a régít az újjal konfrontáló kurátori gyakorlat esetei is - gondoljunk a párizsi Louvre Anselm Kiefer és Cy Twombly által készített kortárs dekorációira, vagy a stuttgarti Staatsgalerie klasszikus reneszánsz-barokk gyűjteményének teremsorára, melynek lineáris narratíváját a saroktermek szakítják meg, bennük a huszadik századi német művészettörténet modern mesterei (pl. Max Beckmann, Joseph Beuys, Neo Rauch). A múzeum hagyományos történeti elbeszélés szerint berendezett termeiben is fel-felbukkannak az anyagot

---

tethetlenségére reflektált. (Gondoljunk Szentjóbó kijelentésére, melyet tanítványa, Mécs Miklós idéz: „A nem-művészet-művészet pestises disznóhulla a művészetek palotájába hajítva” (2009. július 4.) - az idézetet lásd Mécs Miklós ironikus művével: <http://www.youtube.com/user/mecsmiklos#p/u/13/d8hy1wLTXV8>)

<sup>25</sup> Vö. Endre Tót. *Who's Afraid of Nothing? Absent Pictures*. Hrsg. Alfred M. Fischer. Köln, Ludwig Museum, 1999. május 21. - augusztus 15. Budapest, Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, 1999. október 28. - december 5. Tót távollévő képeiről mint produktív felkiáltójelekről ld. Fehér Dávid: *Képprombolás a kép nevében* (Tót Endre). *Élet és Irodalom*, 2010. június 11. 22.

<sup>26</sup> Vö. Braco Dimitrijević. „*Louvre is my Studio, Street is my Museum*”. *Braco Dimitrijević retrospektív kiállítása*. București, MNAC - Muzeul National de Artă Contemporană, 2008. április 30. - június 4.; Budapest, Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, 2008. június 20. - szeptember 14. (Azt csak sajnálni lehet, hogy a kiállítás alkalmából a művész nem készített egy helyspecifikus installációt Budapesten, mondjuk a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárában...)

<sup>27</sup> Francis Alÿs múzeumi akcióinak egyik fontos előzménye Ulay híres 1976-os akciója, melynek keretében ellopta Carl Spitzweg *Szegény költő* (1839) című festményét a berlini Neue Nationalgalerie-ből.

<sup>28</sup> A problémát korábban érintettem Pauer Gyula az MTA Művészeti Gyűjteményében rendezett kiállítása kapcsán: *Pseudo a múzeumban. Pseudo-recenzió egy pseudo.kiállításról*, *Exindex*, 2011. február 11., elérhető: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=796> (A történet előzményének tekinthető két megvalósulatlan kiállításterv, Simon Zsuzsa 1979-es terve a Szépművészeti Múzeumban és Tatai Erzsébet a 2000-es évek végi terve az MTA Művészeti Gyűjteményében, mindkét kurátori kiállítás a kortárs művészet és a régi múzeumi gyűjtemény kapcsolatát tematizálta volna.)

rekontextualizáló modern alkotások, így például revelatív lehet Paul Klee *Angelus Militans*ának (1940) és Andrea di Bartolo *Aquinói Szent Tamás*ának (1413 előtt) asszociatív párosítása.<sup>29</sup>

A kortárs művészetben és a jelenkori muzeológiában a fent leírt jelenségnek oly sok példája ismert, hogy szisztematikus áttekintésre aligha vállalkozhatunk, az mindenesetre nyilvánvaló, hogy a Szépművészeti Múzeum kabinetkiállítás sorozata egy világszerte ismert trendhez kapcsolódik.<sup>30</sup> Ennek a mi szempontunkból legfontosabb példája a Jovánovics-kiállítással párhuzamosan megrendezett berlini *Rothko/Giotto* kiállítás volt. Mielőtt a Jovánovics-tárlat elemzésére vállalkozunk, érdemes röviden erre is kitérnünk.

A *Rothko/Giotto*<sup>31</sup> című kiállítás Berlinben a Neue Nationalgalerie híres Rothko-képét vetette össze a Gemäldegalerie-ben található két Giotto-táblával, a *Keresztrefeszítéssel* és a *Mária halálával*.<sup>32</sup> A kiállításhoz egy impozáns (mintegy 200 oldalas), igényes kivitelű, s komoly tudományos értéket képviselő katalógus<sup>33</sup> is tartozik, melynek szerzői a kiállított három kép lehetséges kapcsolódási pontjait minden részletre kiterjedően járják körül.<sup>34</sup> A kiindulópontot Robert Rosenblum az északi fenségest tematizáló híres könyve<sup>35</sup> képezte, melyben a rothkói és newmani fenséges

<sup>29</sup> Számos ilyen kiállítás létezik, itt végképp lehetetlennek bizonyulna a szisztematikus áttekintés, remek példák lehetnek (hogy néhányat esetlegesen kiválasszunk a sok közül) a velencei Palazzo Fortuny utóbbi években rendezett kiállításai (például az *In-Finitum* című, 2009. június 6. – november 15.), hasonló párbeszédeket eredményeznek a különböző művészeti korszakokat összekapcsoló, nagy hívószavakat tematizáló kiállítások (pl. *True Romance. Allegorien der Liebe von der Renaissance bis heute*. Wien, Kunsthalle, 2007. október 5. – 2008. február 3.; *Diana + Actaeon – Der verbotene Blick auf die Nacktheit*. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 2008. október 25. – 2009. február 15., stb.).

<sup>30</sup> Itt elsősorban a kiállítások művészetelméleti, módszertani kérdéseit érintettem; ám fontos megemlíteni azt is, hogy a kiállítás formájának, a kabinetben rendezett, az állandó kiállításba integrált fókuszkiállításnak is számtalan analógiája ismert, továbbá a kabinetkiállítások a leggyakrabban új szerzeményeket prezentálnak, ennyiben nem csak művészetelméleti szempontból közelíthetők meg, hanem az 1800 utáni gyűjtemény szerzeményező tevékenységét is tükrözik.

<sup>31</sup> *Rothko / Giotto*. Berlin, Gemäldegalerie, 2009. február 5. – május 3. (A kiállítás címe is rímel a budapesti tárlatéra.)

<sup>32</sup> Giotto di Bondone: *Transitus Mariae*, 1315 k., tempera, fa, 75.5 x 179.7 cm, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Nr. 1884); Giotto di Bondone: *Krisztus keresztrefeszítése*, 1315/20, tempera, fa, 56.4 x 33.7 cm, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Nr. 1074 A)

<sup>33</sup> *Rothko / Giotto*. Hrsg. Stefan Weppelmann, Gerhard Wolf. Berlin, Gemälde Galerie Staatliche Museen zu Berlin, 2009.

<sup>34</sup> A katalógus terjedelme már-már eltűzöttnek is tűnik a kamarakiállítás méretéhez képest; a Szépművészeti Múzeum kisebb, de hasonlóan igényes, s Hans Belting alapos tanulmányával komoly tudományos értéket is képviselő katalógusa arányosabbnak tetszik.

<sup>35</sup> Robert Rosenblum: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*. London, 1975.



a német romantika kontextusába került. A kiállítás, ahogy erre a Rothkót tudatosan előre helyező címadás is tanúskodik,<sup>36</sup> megfordította az „olvasás időrendjét” – nem Giottóból vezeti le Rothkót, hanem a Rothko teoretikus tevékenységéből és festészetéből következő új Giotto-értelmezést vizsgálja, s azt, hogy ez az „új” Giotto mennyiben változtatja meg a Rothkóról kialakult képet. A két Giotto-tábla és a Rothko-mű között egy a Szépművészeti kamara-kiállításain megfigyelhető hasonló dialógikus kölcsönviszony alakul ki: míg Giottót a rothkói absztrakt expresszionizmus fenséges-értelmezésének kontextusában olvassuk újra (sok szempontból Max Imdahl markáns Giotto olvasatát árnyalva<sup>37</sup>), addig Rothko a kora reneszánsz szakrális művészetének auratikus közegébe kerül. A két művész, bár egyik sem idézi a másikat, nem idegen egymástól. A kiállítás mintha Rothko a katalógusban többször is idézett kijelentését illusztrálná: „Létrehoztam egy helyet” („I have made a place”).<sup>38</sup> Rothko rendkívüli jelentőséget tulajdonított a képek installálásának, s annak, hogy a befogadó megfelelő távolságból nézze azokat, csak így jöhet létre a tekintet számára befoghatatlan, fenséges metafizikai szín-tér szuggesztívója: a finom tónuskülönbségek alkotta pulzáló mélység. A színfoltok előrenyomulnak, majd hátrahúzódnak, egy sajátos dezorientáló tértapasztalatot eredményezve, a négyesögre emlékeztető foltok születésének és feloldódásának folyamatát dramatizálva.<sup>39</sup> Ahogy Gottfried Boehm fogalmaz: „Mikor Rothko a befogadó és a kép között »elmélyült« kapcsolatot hoz létre, akkor megnevezi a helyet, melyen a kép tapasztalata konkretizálódik. Ezt a tapasztalatot, hogy tartalmát és hatását meghatározzuk, az »élőnek« nevezzük. Egy imaginárius nagyság, amihez hozzátartozik, hogy kizárólag érzéki folyamatként tárul fel.”<sup>40</sup> Ennek az életteli, monumentális felületnek a kontextusában jönnek mozgásba Giotto örösei a kis táblákon.

Létesíteni egy helyet. A mondat egyszerre vonatkozik Rothko helyet teremtő, s a tér láthatatlanságát dramatizáló testies (metafizikus színperspektívát létesítő) folt-

<sup>36</sup> Vö. Rothko / Giotto 2009. i. m. 10

<sup>37</sup> Max Imdahl: *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik.* 2. erw. Aufl. München, 1988. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 60.) – magyarul: Max Imdahl: *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia, Ikonológia, Ikonika.* Ford. Kerekes Amália. Budapest, 2003. (Spatium); illetve: Max Imdahl: Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giottos (1975). In: Max Imdahl: *Gesammelte Schriften. 2. Zur Kunst der Tradition.* Frankfurt am Main, 1996. 180–209. – magyarul: Max Imdahl: Giotto Aréna-freskóinak egyes narratív struktúráiról. Ford. Nagy Edina. *Narratívák 1. Képleírás, Képi elbeszélés.* Budapest, 1998. 117–134.

<sup>38</sup> Idézi pl. Gerhard Wolf: Rothko, Giotto und die Moscheen von New York. In: *Rothko / Giotto* 2009. i. m. 19.

<sup>39</sup> Ennek a folyamatnak revelatív elemzését ld. Michael Bockemühl: Anschauen als Bildkonstitution. *Kunstgeschichte - Aber wie?* 1989. i. m. 68. skk.; illetve: Michael Bockemühl: *Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael.* Urachhaus, Stuttgart, 1985. 19–48.

<sup>40</sup> Gottfried Boehm: Das Lebendige. Rothkos Zugänge zum Bild. In: *Mark Rothko. Retrospektive.* Hrsg. Hubertus Gaßner et al. München, 2008. 181.

festészetére, az installálás terére, s az interpretáció eszmei terére is. Akár Jovánovics mondata is lehetne, aki szintén helyeket hoz létre, s a tér láthatatlanságát tematizálja. Ennyiben a dialógus kitágul: nem pusztán a kiállított képek, hanem a párhuzamos kiállítások is párbeszédet folytatnak a térábrázolás – mint hamarosan látni fogjuk – *perspektíva előtti és utáni* lehetőségeit kutatva.

## 2. A TÉR LÁTHATATLANSÁGA (SASSETTA – JOVÁNOVICS)

*„A fő vizuális tartalom a reliefek esetében a kép saját ontológiai státusza. Olyanok, amilyenek keletkezésük módja és anyaga szerint még éppen lehetnek. Más mód és anyag keletkezésükhöz nincs.”<sup>41</sup>*

Jovánovics György

A Szépművészeti Múzeum első emeletén, a XIX. századi művészetet bemutató nagy termekkel párhuzamosan futó kis kabinetsorban a modern gyűjtemény rendkívüli darabjai láthatók. Van itt Delacroix, Manet, Renoir, Pissarro, Monet, Gauguin és Cézanne is. A kabinetsor egy kicsiny helyiségben végződik, amely átvezet a Régi Képtár XVIII. századi angol művészetet bemutató terméibe. Itt a határ a Modern és a Régi Képtár között – szimbolikus tér, mely különös *aurával* bír. Nehéz jobb helyszínt találni a hetvenedik születésnapját ünneplő Jovánovics György köszöntéséhez, s nehéz Jovánovics alkotói habitusához illőbb kiállítást elképzelni, mint ez a kicsiny, ám annál tömörebb kamara-kiállítás, mely mindössze két képből áll: Jovánovics György *Relief 08.01.17.* című alkotásából (I. tábla) és Sassetta *Aquinói Szent Tamás imáját* ábrázoló predellaképéből (1. kép).<sup>42</sup> Egy kép kiállítása tán nem is kiállítás, csak installálás. Két kép kiállítása már kiállítás. Így ez a tárlat ennyiben is a minimalizmus maximuma: két „egymásnak szegezett” kép intenzív párbeszéde. De vajon mindkettő kép-e? Itt kezdődnek a bonyodalmak.

Vessünk egy pillantást Jovánovics gipszreliefjére. A hófehér felületből geometrikus formák türemkednek ki: fent egy kis trapéz, amiből egy kereszt nyúlik ki: ez a Jovánovicsnál gyakran megjelenő motívum a lapos gipszfelületen, a kompozíció gondosan differenciált alapsíkján árnyékot vet.<sup>43</sup>

A kereszt árnyéka, mintha a bal képszelhez viszonylag közel eső, hosszúkás téglalapként megjelenő kiemelkedő tagozat fölötti, szintén kitüremkedő konkáv formára

<sup>41</sup> Jovánovics György: Relief – rajzolás árnyékkal. In: *Jovánovics*. Szerk. Földényi F. László. Budapest, 1994. 87.

<sup>42</sup> Jovánovics György: *Relief 08.01.17.*, 2008. Gipsz, 128 x 178 cm; Sassetta (Stefano di Giovanni): *Aquinói Szent Tamás imája*, 1423–1426. Tempera, fa, 23 x 39 cm.

<sup>43</sup> Jovánovics összes reliefje jobbról, felülről érkező megvilágításra van komponálva, így az árnyék esése is a kompozíció részének tekinthető.

válaszolna. Ez a konkáv forma olyan, mint egy képkeret töredéke, egy részlet, ami kimozdult a helyéről – a vertikális képszállal hegyesszöget zár be, még jobban dől, mint az alatta lévő hosszúkás téglatest. Ám a dőlés valójában egy másik képrendszerhez való igazodás. A konkáv test felső szára mintha a lapos képsík bemélyedő (malevicsi) kvázi-négyzetének bal oldalában folytatódna, s ugyanakkor egy másik balra lévő bemélyedés árnyvonalával is párhuzamos. A kompozíció különböző rétegei egy „szilárdan dinamikus” síkgeometriai egységgé állnak össze, melyben minden forma egy másik forma relációjában létezik. Maradjunk először ennél a jellemző példánál. A legkülső réteg keresztformája árnyékot vet, egy nem létező, ám mégis valószínűleg jelenlévő, a kompozíció szerves részévé lényegülő formát; ahogy András Sándor írja: „Van a tárgyban valami, ami a ráeső fényben árnyékot hoz létre. Az árnyék fényhiány, de ami ott van, nem hiány, hanem szintkülönbség; innen hiány, onnan többlet; olyan különbség, ami nem ítéleten alapul.”<sup>44</sup> Jovánovics az árnyékot mint a kompozíció legfontosabb képépítő elemét alkalmazza – a reliefkészítést maga nevezte árnyékkal való rajzolásnak,<sup>45</sup> ahogy ezt a kiállítás katalógusában Hans Belting is hangsúlyozza.<sup>46</sup>

Jovánovics kiállított reliefje (sok más reliefjéhez hasonlóan) a hiány és a jelenlét, s ebből következően a láthatatlan és a látható egymást feltételező jelenségeinek dialektikus viszonyát performálja. Performálja a szó szoros értelmében is, hisz a mű kialakulásának performance-okra emlékeztető folyamata olyan, mint a kész mű *extatikus*<sup>47</sup> „képfolyamatának” dramatizált előképe, ahogy a folyamatról András Sándor számol be: „Ha reliefeket csinál, Jován vízszintesen dolgozik. Áttetsző, bár zsír-papírszerűen kellemetlen műanyagfóliát rak a padlóra, a fóliára pedig szögletesre vágott olykor rácsosra karcolt, olykor kézzel meggyűrt fóliadarabokat dob. Ezek vastagsága többnyire 2–3 milliméter. A dobás helyeződő művelete, Jován szerint, *terv nélkül*, gyakran már-már önkívület szerű állapotban történik, bár hosszas inkubáció után. Az így előkészített fóliadarabra önti a frissen kevert gipszet, az pillanatokon belül megköt; ahol sima fólián, ott tükörsima felszínnel.”<sup>48</sup> A kiállítás katalógusában nyomon követhető az alkotófolyamat a fóliaágy létrejöttétől az öntésen keresztül a kész mű száradásáig, mintegy adalékként ahhoz a képfolyamathoz, amit a befogadó végigkövethet, ha engedi a képet *megtörténni*.

Jovánovics munkanaplójában látható a fóliaágy fényképe: „Az alkotómunka befejeződött, a mű már kész, de még nem létezik. Ami a képen látható, az nem műalkotás, ami hátra van, az nem művészet, csupán ipar, technikai eljárás, kivitele-

<sup>44</sup> András Sándor: A láthatatlan extázis szobrása egy új kőkorszak hajnalán. Jovánovics György műveiről. *Jovánovics* 1994. i. m. 23.

<sup>45</sup> *Jovánovics* 1994 i. m. 87.

<sup>46</sup> Hans Belting: Hommage à Jovánovics. Ford. Hajós Gabriella. *Hommage à Jovánovics*. Szerk. Geskó Judit. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2009. 12.

<sup>47</sup> Jovánovics által gyakran alkalmazott kifejezés; talán először a fétisszerű Liza Wiathruck bábu kapcsán merül fel, vö. Jovánovics György: L. W. Extatikus marionett *Jovánovics* 1994. i. m. 65–67.

<sup>48</sup> András 1994. i. m. 21 (kiemelés: FD)

zés”.<sup>49</sup> A fóliaágy Jovánovics sajátkezű műve, bizonyos értelemben az „eredeti”. A kész mű, amit látunk, ennek csupán a lenyomata, leképezése. Az öntés a láthatatlan mű láthatóvá tétele, mintegy előhívása; az esetleges, intuitív folyamat ezen a ponton mechanikussá, mintegy iparivá válik. Megtörténik az *átfordulás* – ez lehet Jovánovics reliefjeinek a központi metaforája. „A reliefek belülről készülnek. Munka közben valahol a kép mostani tere mögött voltunk. Ennek megfelelően a látható-tapintható felső réteg készült először, a felsők sorrendben később. Éppen fordítva, mint festés, mintázás esetében. A kész művet az egykor leöntésre váró forma helyéről nézzük.”<sup>50</sup> – írja Jovánovics. A reliefek szemlélése tehát folyamatos nézőpont-váltásra kényszerít, másképp azonban, mint egy festmény.<sup>51</sup> Jovánovics bekeretezve, festményként állítja ki reliefjeit,<sup>52</sup> noha azok bizonyos értelemben egy festmény inverzei. Ami a festményen külső (illetve „felső”), az a reliefen belső (illetve „alsó”) és fordítva. Pontosabban: a leöntött reliefen az eredendően legbelső réteg válik a legkülsővé, de annak tudatában, hogy metafizikai értelemben továbbra is a legbelső marad. A külső és belső váltakozó mozgása a készítés módszeréből következik.

Térjünk azonban vissza a reliefhez, ami ezekre a mozgásokra képként reflektál. Minden forma magában hordozza önnön ellenformáját, vetületét, tükörképét, hiányt. A relief a hiányt, a negatívát kettős értelemben is pozitívvá fordítja. Amit mi pozitívnak látunk, az a modell lenyomata, vagyis negatívja. A relief a fényt leginkább visszaverő hófehér gipszfelületét az árnyék differenciálja, vagyis a minden színt magában hordozó fény negatívja. Az árnyék metafizikai (akár platonikus) értelemben vett lenyomat, mint a relief maga. Mi a lenyomat? Georges Didi-Huberman szerint a lenyomat Walter Benjamin-i értelemben vett dialektikus kép, mely egyszerre implicálja az érintés érzékiségét és az elvonás negativitását: „az elvonás érintését és az érintés elvonását”.<sup>53</sup> A gipszfelület a fóliaágy s (ezen keresztül Jovánovics) érintésének emlékét őrzi, annak a szó szoros értelemben vett *húlt helyekén*. Nyom, ami az érintő távolságáról tanúskodik. Hely kettős értelemben: az installált relief megteremtí a szemlélés terét, ám ugyanakkor a rétegzett felület önmagában is egy megragadhatatlan metafizikus térrendet nyit meg, ami a tekintetet behatolásra invitálja. Keressük a mélyebben és mélyebben lévő rétegeket, a végtelenül redőződő burok mögötti monadikus ősegységet.<sup>54</sup>

<sup>49</sup> Jovánovics György: Munkaképek – munkanapló. *Hommage à Jovánovics* 2009. i. m. 28.

<sup>50</sup> Jovánovics György: Relief – rajzolás árnyékkal. *Jovánovics* 1994. i. m. 87.

<sup>51</sup> Túl a szobor és festmény paragónéján...

<sup>52</sup> A kép és a szobor kapcsolatához Jovánovicsnál ld. Kovalovszky Márta monografikus Jovánovics-tanulmányának *Kép és szobor* című alfejezetét; Kovalovszky Márta: Jovánovics György. *Jovánovics* 2004. i. m. 36–38.

<sup>53</sup> Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln, 1999. 10. (Paris, 1997)

<sup>54</sup> A Deleuze-i értelemben vett redő Jovánovics művészetének egyik kulcsmetaforája, konkrét motívumként is megjelenik, s a jelentésmezők rétegzettségére is vonatkoztatható. Ennek vizsgálatára korábban kísérletet tettem. – vö. Fehér Dávid: *Voltaire Panglossától Jovánovics Lizájáig, avagy a poszt-*

Ezt a viszonyt Jovánovics egyik fontos műve, a *Nagy hasáb* (1995) (II. tábla) dramatizálta a leginkább: négy a most kiállítotthoz hasonló geometrikus lécsztruktúrával kombinált relief lap egy építményszerű dobozt, egy antiplasztikus, a megformálatlan farönkhöz vagy kötömbhöz hasonló, nehézkedő hasábot alkot. Ez azonban csupán a látszat – a *Nagy hasáb* belül üres (végtelenül redőző burok); erre hívja fel a figyelmet a felületeket áttörő ablaknyílás. A nagy hasáb valójában egy zárt, a fényt visszaverő s így „kifelé világító”, negatív camera obscura. Jovánovics szobrászi teljesítménye a felületek alatti levegőhasáb megformálása volt; ez kétszeresen is láthatatlan: elfedi a zárt héjstruktúra, s eredendően is áttetsző. Jovánovics ezt a produktív láthatatlanságot teszi láthatóvá, ahogy azt Hans Belting elemezte emlékezetes megnyitószövegében: „Ez a mű épp annyira tér, mint amennyire tartály, ereklyetartó: egy *láthatatlan tér olyan látható formába zárva*, amelynek finom fehér héjazata, ha elég soká nézzük, mintha áttetszővé válna”.<sup>55</sup> Vagyis a zárt forma a hosszas szemlélés során megnyílik, s ami eddig láthatónak tűnt, ekkortól láthatatlanná, áttetszővé válik, de épp ez az éterien világító láthatatlanság (ha tetszik, a szobor *plasztikai vakfoltja*) az, aminek láthatóvá kell válnia. Láthatóvá tenni a láthatatlan tér láthatatlanságát, ezt a sajátos *Weltinnenraum*<sup>56</sup>-ot. A *Nagy hasáb* robosztus teste paradox módon épp a testetlent hivatott megtestesíteni (ahogy korábban a Részlet a Nagy Gilles-ből [1967] héjszerű gipszredői is egy megfoghatatlan levegő-test körvonalait rajzolták ki).

Nem véletlenül idéztük hosszan a *Nagy hasábot*. A szobor mielőtt a Velencei Biennáléra utazott volna, ideiglenesen a Szépművészeti Múzeum monumentális *Reneszánsz Csarnok*ában időzött a kora- és későreneszánsz faragványok között<sup>57</sup>; *gipszszoborként* a *gipszmásolatok* számára épített térben (II. tábla) – lenyomatként maga is másolat (a *ready made* egy sajátos változata<sup>58</sup>), ám egyszeri és megismételhetetlen: az eredeti és a másolat, illetve az egyediség és a sokszorosíthatóság viszonyának pop artos kérdését távolról visszhangozza a klasszikus és az avantgárd választóján.

Ebben a kontextusban válik különösen izgalmas vállalkozássá Jovánovics kamara-kiállításon bemutatott reliefje. Ez a relief nem pusztán lenyomat-státusából adódóan

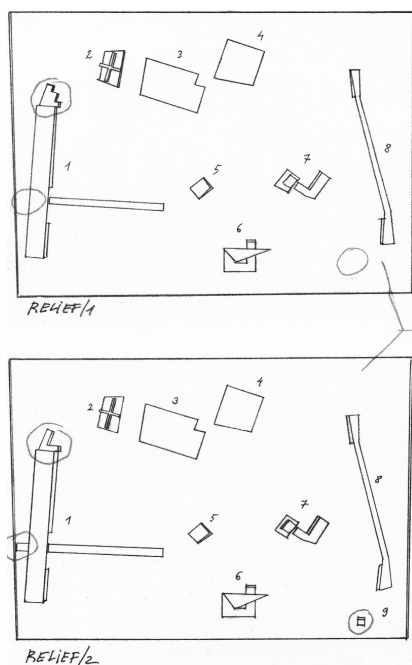
*modern Leibniz visszatér*. Kézirat, 2007. (A redőre Jovánovics vonatkozásában korábban utalt: Földényi F. László: Csak a látszat látszik. [recenzió: *Jovánovics*. Budapest, 2004.] *Élet és Irodalom*, 2004. április 9. 27. – illetve vö. Forgács Éva: Virtuális életműkiállítás. Jovánovics könyve. Forgács Éva: *A Duna Los Angelesben. Művészeti írárok*. Budapest, 2006. 267–268.)

<sup>55</sup> Hans Belting: Megnyitóbeszéd. *Jovánovics. Ut manifestus atque apertius dicam. Egy kiállítás*. Szerk. Fitz Péter. Budapest, Kiscelli Múzeum, 1996. 24. (kiemelés: FD)

<sup>56</sup> A rilkei kifejezést idézi: András 1994. i. m. 22.

<sup>57</sup> A szobor gazdag referenciahálója a magyarországi későgótika fontos művétől, a *Garamszentbenedeki úrkoporsótól* Georg Simmel Velence-leírásain vagy az etruszk szarkofágplasztikán keresztül egészen Giorgione *Viharáig* terjed. (Ahogy erre a Kiscelli Múzeumban rendezett kiállítása katalógusában maga a művész is reflektált.)

<sup>58</sup> Nem véletlen, hogy a Jovánovics számára oly fontos Marcel Duchamp is kísérletezett a lenyomat technikával; ennek részletes elemzését ld. Didi-Huberman 1999. i. m. 108–189.



2. Jovánovics György összehasonlító vázlat a Relief 99.04.16-ról és a Relief 08.01.17-ről.\* © HUNGART

kiállítását például Jovánovics 1996-os Kiscelli Múzeumban rendezett kiállítására történő utalás nélkül interpretálni, ahol a Jovánovics-szobrok és a megidézett Giorgione-festmény között (3. kép) egy olyan intertextuális párbeszéd jött létre, mint amiről korábban Mieke Bal kapcsán már szóltunk. A falra vetített és „szóra bírt” Giorgione-kép párbeszédet kezdeményezett a kiállítótérben látható Jovánovics művekkel: elsősorban a *Részlet a Nagy Viharból* című szoborral és a *Nagy hasábbal*. (II. tábla) Az előbbi a Giorgione képen szereplő két törött oszlop szobrászi megvalósítása, ám a térben úgy tűnt, mintha nem Jovánovics követné Giorgionét, hanem Giorgione csempészett volna művébe egy Jovánovics-szobrot. Ez a játék tovább

másolat, hanem egy már létező reliefet másol, variál.<sup>59</sup> (2. kép) A sors úgy hozta, hogy ez az 1999-es relief a kamara-kiállítással egy időben ki is volt állítva a Ludwig Múzeum új szerzeményeit bemutató tárlaton.<sup>60</sup> Jovánovics Szépművészeti-be került reliefje ennyiben *egy kép képe, ahhoz hasonlóan, ahogy a Részlet a Nagy Gillesből* (1967) (IV. tábla) vagy a *Részlet a Nagy Viharból* (1995) volt (3. kép); saját művének pontos újrateremtése, szemben a *Nagy hasábbal*, ami épp csak megidézi Jovánovics korai szobrát, a *Fekvőt* (1969).<sup>61</sup>

Térjünk ismét vissza a kiállításához, ami igen nagy kihívást jelent: Jovánovics egy fokozottan önreferenciális univerzumot teremtett számos külső hivatkozással – egyes műveihez igen nehéz közelíteni a többi ismerete nélkül; Hans Belting alapos katalóguselőszava is erre hívja fel a figyelmet: „ezt a reliefet sem [érthetjük meg] itt a múzeumban, ha nem ismerjük Jován egész oeuvre-jét, amely utalásainak teljes gazdagságát érthetővé teszi.”<sup>62</sup>

Nehéz a Szépművészeti Múzeum kamara-kiállítását például Jovánovics 1996-os Kiscelli Múzeumban rendezett kiállítására történő utalás nélkül interpretálni, ahol a Jovánovics-szobrok és a megidézett Giorgione-festmény között (3. kép) egy olyan intertextuális párbeszéd jött létre, mint amiről korábban Mieke Bal kapcsán már szóltunk. A falra vetített és „szóra bírt” Giorgione-kép párbeszédet kezdeményezett a kiállítótérben látható Jovánovics művekkel: elsősorban a *Részlet a Nagy Viharból* című szoborral és a *Nagy hasábbal*. (II. tábla) Az előbbi a Giorgione képen szereplő két törött oszlop szobrászi megvalósítása, ám a térben úgy tűnt, mintha nem Jovánovics követné Giorgionét, hanem Giorgione csempészett volna művébe egy Jovánovics-szobrot. Ez a játék tovább

\* Forrás: *Hommage à Jovánovics*. Szerk. Geskó Judit. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2009.

<sup>59</sup> A katalógusban a két mű vázlatán feltünteteti az apró, első pillantásra fel se tűnő módosításokat. – vö. *Hommage à Jovánovics* 2009. o. n.

<sup>60</sup> A relief címe: *Relief 99.04.16.*, 1999. Gipsz, 128 x 178 cm. Budapest, Ludwig Múzeum. A kiállítás: *Új szerzemények – rég nem látott művek*. Budapest, Ludwig Múzeum, 2009. március 13. – 2009. június 14.

<sup>61</sup> Ld. ehhez: Jovánovics György levele Hans Beltinghez. *Jovánovics. Ut manifestus atque apertius dicam* 1996. i. m. 12.

<sup>62</sup> Belting 2009. i. m. 24.



3. A Részlet a Nagy Viharból video-projekcióval (A Dialógus – A Vihar, 1996) a Kiscelli Múzeumban, 1996. © HUNGART

folytatódott, amikor a beszélő Giorgione-kép szereplői a Nagy hasáb és a háttér egyik épülete közötti hasonlóságot fedezik fel.<sup>63</sup> Jovánovics ezúttal is, mint oly sok reliefjén a *minta* és a *másolat* viszonyát bizonytalanítja el, továbbá végleg elmosza a határt festészet, szobrászat és építészet között.<sup>64</sup>

A Szépművészeti Múzeumban hasonló dialógus alakul ki Sassetta és Jovánovics között, mint korábban a Kiscelli Múzeumban Giorgionéval. A kiállítás kapcsán készült interjújában Jovánovics szellemesen játszik az időrenddel: „Talán abszurd, de kettőnk közül mégiscsak Sassetta az avantgárd.”<sup>65</sup> – vagyis mintha Jovánovics lenne a klasszikus és Sassetta az új. Ez a *bon mot* rávilágít a dialogikus kiállítás mélyebb logikájára: Jovánovics Sassetta kontextusában klasszikussá, Sassetta Jovánovics kontextusában pedig avantgárdá vá-

lik, a két mű „olvastatja egymást” – de miként?

Térjünk vissza ismét a reliefhez! A reliefen a pozitív és negatív formák, s a különböző képi relációk páratlanul finom játéka valósul meg, kevésbé direkt módon, mint a nyolcvanas években a *B<sup>3</sup>Eck*<sup>66</sup> (1984) vagy később a negatívban és pozitívban is kivitelezett Moholy-Nagy parafrázis<sup>67</sup> esetén. A reliefen lévő korábban említett kiemelkedő konkáv formát tükrözi a kereszt árnyéka, mintha közelednének egymáshoz. Nem ez az egyetlen eset, hogy a hiányos forma kiegészülésre vár: a keresztől nem messze jobbra egy másik szabálytalan, trapézszerű négyszög emelkedik ki, aminek jobb felső sarkát lehasították – mintha arra várna, hogy egyesülhessen a tőle nem messze eső másik kitüremkedő négyszöggel. Ez a négyszög árnyékot vet a kihasított úr felé. Ezek a Moholy-Nagyot és még inkább Malevicset idéző kiemelkedő,

<sup>63</sup> A párbeszéd szövegét ld. Jovánovics György levele Hans Beltinghez. *Jovánovics. Ut manifestus atque apertius dicam* 1996. i. m. 18.

<sup>64</sup> Vö. a párbeszéd egyik ironikus sorát, amiben még a digitális médiumok is felmerülnek, konkrétan utalva a 301-es parcelláról készült CD-romra: „Építészetrom, szobrászatrom, festészetrom, CD-rom” – ld. Jovánovics György levele Hans Beltinghez. *Jovánovics. Ut manifestus atque apertius dicam* 1996. i. m. 18.

<sup>65</sup> Szabylár Eszter: A legszínesebb fehér. Hetven éves Jovánovics György. *Népszabadság*, 2009. április 3.; elérhető: [http://www.nol.hu/kult/a\\_legszinesebb\\_feher](http://www.nol.hu/kult/a_legszinesebb_feher)

<sup>66</sup> *Relief B<sup>3</sup>Eck 84.07.23*, 1984. Gipsz, 140 x 100 cm.

<sup>67</sup> *Hommage à Moholy-Nagy III Pozitív*, 2000. Gipsz, 115 x 137 cm; *Hommage à Moholy-Nagy IV Negatív-Puritán*, 2000. Gipsz, 115 x 137 cm.

kivétel nélkül tükörsima felületű, geometrikus formák több szempontból is felülírják a lapos relief térrendjét. Egy kivételtől eltekintve egyik sem párhuzamos a képszelével, ebből adódóan pozíciójuk instabilnak, átmenetinek tűnik. Ezt az érzetet fokozza néhány léctagozat lebegése. A legtöbb kiemelkedő elem ezen túl szabálytalan is. Az imént említett aszimmetrikus négyszög például Malevics *Sárga paralelogrammájára* (1917) emlékeztet, mintha egy meghatározhatatlan dimenzióban lebegne, amelyben nem érvényesek az euklideszi geometria törvényei. Ezzel a kvázi-paralelogrammával egy vertikális vonalon helyezkedik el az a kitüremkedő tagozat, ami stabil, fix elemként a képszélekhez igazodik. Egy szabálytalan U-t formáz, melynek a bal szára rövidebb. Rajta egy hegyesszögű háromszög. Itt is különös játékokra lehetünk figyelmesek – a kép síkján megjelenik az U-alak negatívja.<sup>68</sup> Mintha a tagozatot innen mozdították volna el, de nyoma (akár egy lábnyom) ottmaradt. Jovánovics a legstabilabbnak ható, „legerősebben fixált” elem pozícióját is elbizonytalanítja, legalábbis dinamizálja.

„A lapos reliefek tematikus strukturájául a RÉTEGZETTSÉG mint par excellence relief téma ajánlkozott. A legtöbb esetben három fő sík helyezkedik el egymáson, a síkok száma azonban elvben végtelen lehet. Mostantól egyetlen összefüggő sík is csak mint több más réteg takarása mutatkozik”<sup>69</sup> – írta Jovánovics a reliefekről szóló programadó szövegében. A reliefen a kiemelkedő formák és a sík, melyből kiemelkednek, egyaránt rétegzettek. Az egyik téglateszterű forma alatt „átbújik” egy pálcatag – a reliefsík áthatásban lévő rétegeinek viszonya így a befogadói térben is manifesztté válik. A reliefsík elemei mintha a kiemelkedő geometrikus formákhoz hasonló rendszert alkotnának, ám távolibbnak tűnnek, ahogy a klasszikus domborműveken is annál laposabb egy elem, minél távolabbi dolgot reprezentál. Jovánovics felidézi ezt a képi logikát, de felül is írja: műve nem szuggerál következetesen leolvasható térillúziót, mint például Brunelleschi *Porta del Paradisója* (1425–52), ahogy ezt Belting pontosan elemzi: Jovánovics „lemond a felület mögötti tér mint illúzió ábrázolásáról. Egy metaperspektíváról is beszélhetnénk, amely a felületet teszi a tekintet szimbolikus helyévé, s többé nem veszi figyelembe az »át-látás« – latin fogalommal élve *per-speciere* követelményét. A tér, mint a művészet helye, Jovánnál rátolódik és bezárul a felületbe. Ez egy új *nominalizmus*, amelyik igen szigorúan bánik a tekintettel.”<sup>70</sup> Jovánovics rétegzett felületstruktúrája, felkelti a térbeliség képzetét, de ez a tér nem felel meg a reneszánsz perspektivikus térképzés illuzionizmusának. Az egymáshoz simuló drapériarétegek visszavezetik a tekintetet a kép felületéhez. A relief körüljárhatatlan, ipari (kvázi)tájat reveláló „antimaketté”<sup>71</sup> válik; tájjá, de nem a klasszikus világtáj sémáját követi, (melynek legfontosabb képdramaturgiai eszköze a távolság láthatóvá tétele a kép mélyterében, s a horizont szélességének hangsúlyozása), hanem egy sajátos

<sup>68</sup> Vagy legalábbis egy olyan bemélyedés, ami azt a szuggesztíót kelti, mintha ennek a negatívja lenne.

<sup>69</sup> Jovánovics: Relief – rajzolás árnyékkal. In: *Jovánovics* 1994. i. m. 87.

<sup>70</sup> Belting 2009. i. m. 22.

<sup>71</sup> Vö. András 1994. i. m. 26.





4. Jovánovics György: Kis ablak, 1971.  
Gipsz, fa, üveg, 200 x 80 cm,  
magántulajdon, Berlin.  
© HUNGART

(csakugyan a *Google Earth*-höz hasonlatos<sup>72</sup>) felülnézetet teremt. Jovánovics felülírja az Albertitől ismert *finestra aperta* metaforáját, a klasszikus illuzionizmus logikáját. Ha ablakot készít, akkor az „homályablak”<sup>73</sup> – ez volt a jóvánovicsi relief kiindulópontja: az átlátást ellehetetlenítő függöny a Fényes Adolf teremben kiállított environmenten (1970), az Essenben bemutatott *Sarokablakon és Kisablakon* (1971) (4. kép), az ekkor készült *Nagyablakon*, az *Interiorizált korlát a nagy camera obscurához* (1975) és az *Előfüggöny az Extatikus Marionetthezen* (1979), s bizonyos értelemben ezt tematizálta egy másik médiumban az *L.W. Holos Graphos* (1976) is. A táj, a mélység és a sík viszonyára kérdez a jóvánovicsi relief másik előzménye, a *Kepler csillagász és tájmatematikus művét* kivetítő camera obscura is (1979) – az egymásra rakódó geometrikus elemek nem térbe rendeződnek, hanem kiterülnek a síkon; a vetített kép teljesen testetlen, a hajszálvékony papír síkján fogható csupán fel.

A *Kis ablak* (4. kép) demonstrálja a problémát a legtisztábban: itt négy bekeregetett drapéria-reliefet komponál a gipszfalba – a kis reliefek együtt látszólag egy ablakkeretet alkotnak, úgy érezzük, ha elhúzzuk a függönyt, átláthatunk rajta (a klasszikus trompe l’oeil és az Alberti-féle *finestra aperta* dramaturgiájának megfelelően). Jovánovics azonban az egyik kis függöny-relief elmozdításával demonstrálja, hogy a képzetünkben összeálló ablak nem több illúziónál – nincs mit leleplezni, hisz a mű a lepel maga.<sup>74</sup> Gyakran elfelejtkezünk arról, hogy a függöny is válhat az elidőző tekintet tárgyává, ahhoz hasonlóan, ahogy a *Nagy hasáb* burka képes volt láthatóvá tenni a tér láthatatlanságát.

Ez az a pont, ahol érdemes egy pillantást vetnünk Sassetta képére (1. kép), amelynek ugyan „filológiai” értelemben semmilyen köze sincs Jovánovics reliefjéhez,<sup>75</sup> mégis produktív lehet a két mű „intertextuális” összeolvasása. Sassetta festménye a sienai Posztóscéh által 1423-ban megrendelt *Eucharisztia oltár* hat predellaképének egyike. A kicsiny festmény középpontjában a Mária-oltár előtt imádkozó Aquinói Szent Tamás van – a középpontot az architektúra is kiemeli: a képet egy könnyen meghatározható horizontális és vertikális tengely szervezi. A horizontális tengelyt, mely a képet két egyenlő részre osztja, az oltármenza bal pereme, a kert kicsiny kerítésszerű architektonikus elemeinek a felső szegélye, s a jobb kép-félben látszó könyvtárterem olvasópultjának alsó éle határozza meg. A szintén felezővonalat is képező vertikális tengelyt a Tamás mögötti pilléreköteg definiálja – a képszerző tengelyek a legkülönbözőbb térrétegekhez tartozó elemeket egy síkgeometriai struktúra részévé asszimilálják. A geometriai középpont Tamás nyakánál, a fejet és a testet elválasztó eszmei határvonalnál. Tamás köpenye egy fekete, differenciálatlan folt – csupán a környező motívumok értelmezik – önmagában, mintha a térből kihalított úr lenne. Ám beszélhetünk-e térről? Sassetta kis tábláján a mélyteret az architektúra

<sup>72</sup> Hans Belting hasonlata – vö. Belting 2009. i. m. 22.

<sup>73</sup> Vö. András 1994. i. m. 26.

<sup>74</sup> Ez a problémafelvetés Pauer Gyula ekkori műveivel rokonítja.

<sup>75</sup> Szemben a Kiscelli Múzeumbeli kiállítással, ahol Jovánovics pontosan idézte, „szorosán olvasta” Giorgionét.

szervezi, mely a képsíkra merőleges, illetve azzal párhuzamos tér-tengelyeket is definiál. Az első képsík kápolnaszerű egyhajós tere (mely a képszélekkel majdnem párhuzamos tengelyt alkot) két helyen is megnyílik a mélység felé: a Tamás mögötti köríves nyílás átvezet a kis, zárt kolostorkertbe, közepén hatszögű kúttal; jobb oldalt rálátunk az előtérből nyíló, a kerttel párhuzamosan a mélység felé terjeszkedő, s így a képsíkra merőleges tengelyt képező könyvtárra, amit gótikus üvegablakok zárnak. Sassetta megteremti tehát a mélységtér illúzióját, de az mégsem válhat teljessé, ahogy Prokopp Mária fogalmaz: „A kép matematikai arányokra és geometriai szerkesztésre épül. A leegyszerűsített gótikus építészeti formák perspektivikus rajza és az áhítatosan imádkozó szent foltszerűen összefogott, plaszticitásra törekvő ábrázolása a kora quattrocento művészi törekvéseit képviseli. Bár a tér illúzióját nem a centrális perspektíva törvényei szerint ábrázolja, a kép reális látvánnyal meggyőző. A nézőpont nem egységes, s ez a trecento festészetéhez is kapcsolhatná a képet, de a részegységek bemutatása arra utal, hogy festőnk ismeri az euklideszi geometriát. Ezt azonban alárendeli a tartalmi kifejezésnek.”<sup>76</sup>

Sassetta létrehozza tehát a mélységtér illúzióját, de rögvest vissza is vonja azt. A kút kávjának rövidülése nincs összhangban az oltármenza vagy a kerítés rövidülésével. A Sassetta által szuggertált olvasási mód a trecento *babaház*szerű dobozterének végigkövetéséhez hasonlatos. A különböző térrétegek egy leolvasható, narratív értelemmel is bíró, geometrikus rendszerre szerveződnek, de nem alakul ki a totális térillúzió.

A terek szemantikai rendszere könnyen leolvasható. Az imádkozás és az isteni reveláció tere összekapcsolódik a kúttal, a forrást tartalmazó *hortus conclusus*sal, és a könyveket, s így a tudományt összegyűjtő, egy másfajta kontemplációt szolgáló olvasótérrel: a kerti tér és a könyvtártér a második képsík (a második térréteg) két aspektusa. A zárt kert, a forrás az (elől lévő oltáron megjelenő) Mária-ról való kontemplációval, a könyvek pedig az ehhez fűződő tudományos rendszerrel lehetnek összefüggésben, ami az első képsíkban (az oltár fölött) bemutatott isteni jelenés arany ragyogásának előfeltétele; mintha a második térréteg reflektálna az elsőre – a könyvek mintha a testtől virtuálisan leválasztott tudós fej, a kút és a zárt kert pedig mintha a Mária-oltár távoli visszhangjai lennének.

Hogyan függhet mindez össze Jovánovics reliefjével, amely semmiféle ikonográfiai olvasatot nem enged meg, s Sassetára vonatkozó konkrét idézetet sem tartalmaz? Jovánovics Sassetát átvitt (Mieke Bal-i) értelemben „idézi”. Kovalovszky Márta számol be arról, hogy egy homályos fénykép tanúsága szerint Jovánovics párizsi szobájának kandallóján 1965-ben egy trecento ház nyomán készült kis gipszrelief állt.<sup>77</sup> Ez is tanúsítja azt, hogy Jovánovicsot pályája kezdete óta foglalkoztatták a trecento dobozterei, vagyis az a térdramaturgia, amit Sassetta is idéz. Itt most nem szükséges Jovánovics életművében végigkövetnünk a ház-motívum alakulását e korai reliefről a kései dobozszobrokig (például a *Háromszög születése*, 2002) (III. tábla),

<sup>76</sup> Prokopp Mária: *Sassetta. A budapesti kép elemzése*. Budapest, 1997. 7.

<sup>77</sup> Kovalovszky 2004. i. m. 36.

melyek széles referenciahálója Schwitters *Merzbau*jától vagy Joseph Cornell dobozaitól, a régi camera obscurákon és a hoogstrateni látószekrényen át egészen a trecento babaház-tereiig terjed.<sup>78</sup>

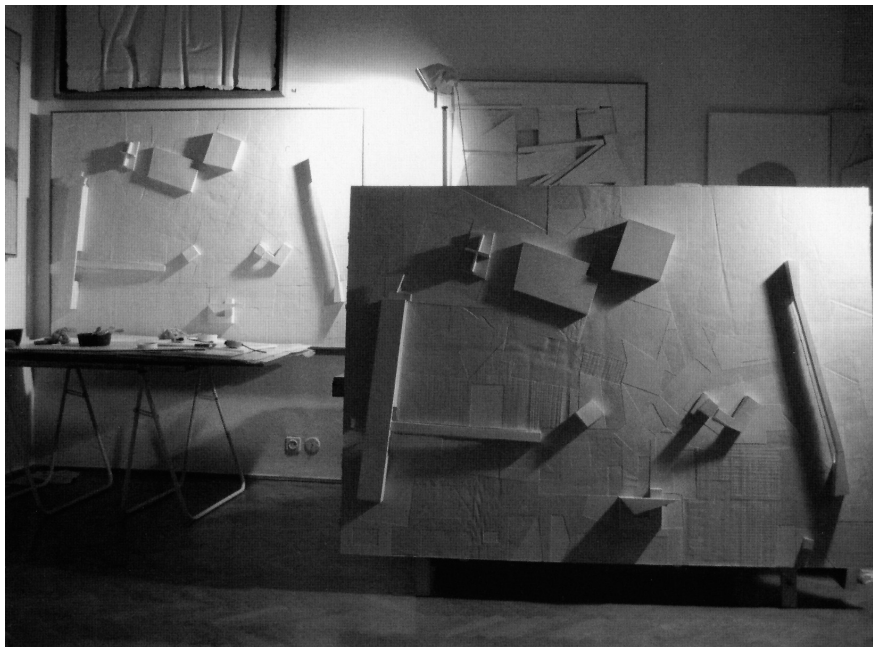
Vessünk inkább még egy pillantást a kiállított reliefre, amelynek lényegi struktúrája rokon Sassetta képével. Belting katalógusszövegében jogosan hangsúlyozza a két mű perspektívához való viszonyának hasonlóságát; a kiállítótér falán egy erre vonatkozó Belting-idézet volt olvasható, miszerint Sassetta a *perspektíva előtti*, Jovánovics a *perspektíva utáni perspektíva* lehetőségeit kutatja.<sup>79</sup> Mindketten létrehoznak egy a tér képzetét szuggeráló, ám a totális illúziót visszavonó architektúrát. Ez az architektúra mindkét esetben „játékba hozza” a képsíkra merőleges mélységet. Jovánovics és Sassetta is két karakterisztikusan elkülönített térréteget konfrontál: Jovánovics a kiemelkedő, plasztikus formákat és a relief lapos felszínét, Sassetta az első képsíkot és a két mélységbe nyíló tér síkját. Ezek a térrétegek persze differenciáltak, tovább rétegződnek. Sassetánál a mélytérbe helyezett kertnek három rétege van (kerítés, kút, növényzet), a könyvtár pultjai pedig egy végtelennek tűnő rétegsort képeznek. Jovánovics számos térréteget különít el – a lécsztruktúrák áthatásban vannak, a redőződő relieflap is a végtelenbe vesző síkok sokaságát sejteti. A tér azonban egyik esetben sem rekonstruálható pontosan – megképződik a mélység illúziója, ám visszavonja ezt a képfelület síkgeometrikus rendszere.<sup>80</sup> A tekintet érzékeli a két térréteg közötti differenciát, felváltva szemléli a kettőt – például Jovánovics esetén a plasztikus U-formát és negatív ellenpárját, Sassetta esetén az első térrétegre reflektáló, s így annak megfelelő második képsík elemeit (5. kép).

A tér azonban ontológiai státusából adódóan láthatatlan. Érzékeljük, de nem látjuk, a cél ennek a láthatatlanságnak a láthatóvá tétele lehet. Jovánovicsnál és

<sup>78</sup> A babaszoba szót maga Jovánovics is használta 1980-ban a Francia Intézetben rendezett legendás kiállításának egyik egységére vonatkozóan. – vö. Jovánovics György: Dítirambikus retrospektív. Öntárlatvezetés (Elhangzott a Ludwig Múzeumban 2004. április 22-én). *Magyar Lettre International*, no. 53. 2004. – elérhető: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre53/jovanovics.htm>

<sup>79</sup> Belting 2009. i. m. 22.

<sup>80</sup> Sassetta esetén érdemes egy másik idevágó példára is gondolnunk, a budapesti táblánál későbbi, Louvre-ban található, *Boldog Ranieri csodáját* bemutató festményre (1437-1444), ami a borgói San Sepolchro polyptichonjának részét képezte. Itt a háttér rövidülő architektúrájának kétféle homogén szürkéje, vagy a résnyire nyitott ajtó feketével konfrontált világosszürke (szabályos!, már-már Josef Albers-i) téglalapja egy Jovánovicsra kísértetiesen emlékeztető, majdhogynem posztkonstruktivista, absztrakt, architektonikus, figurativitást sejtető, ám felülíró konstellációvá áll össze. Sassetta bizonyos tábláinak ilyen olvasatát, a Jovánovicssal való konfrontálás teszi lehetővé; ennek produktív természetét igazolja az is, hogy amikor Párizsban (a *Jovánovics-Sassetta* kiállítás megtekintése után) ezzel a kis Sassetta táblával találkoztam, nem tudtam nem Jovánovics finoman differenciált, szintelen gipszfelületeire, s a figurativitás emlékét mindvégig őrző absztrakciójára gondolni. Ez a példa is bizonyítja: aki látta a Jovánovics-Sassetta-kiállítást, végleg Jovánovics radikális „Sassetta-olvasatának” rabjává válhat, igazolva a művészek „egymáson keresztül” való szemlélésének baxandalli koncepcióját, amin Mieke Bal idézés-elmélete is alapszik.



5. A Relief 08.01.17. Jovánovics György műtermében, mögötte látható a Relief 99.04.16.\* © HUNGART

Sassettánál egyaránt létrejön a tér illúziója, ám felszámolja azt a képfelület – különböző rétegeket egymás mellé asszimiláló – planimétrikus rendszere.

A két kép produktívan „olvastatja” egymást – Jovánovics hívja fel a figyelmet Sassetta absztraháló hajlamára, Sassetta pedig felerősíti bennünk Jovánovics relief-jének architektonikus jellegét. Pedig valójában egyik sem hivatkozik a másikra – a közös tér hozta létre a párbeszédet, s ez kényszerítette a befogadót is értelmezésre, az *értelmezés terének* létesítésére.

„...Én kiállításokat csinállok, nem pedig műveket, és hat ilyen nagy kiállításom volt a harmincegy vagy harminckettőből, ahol a kiállítás a mű, nem pedig a benne lévő egyes művek.”<sup>81</sup> – mondta Jovánovics 2004-ben rendezett *Ditirambikus retrospektívjén* elhangzott tárlatvezetésén, s megállapítása a Szépművészeti Múzeum tárlatára is áll: a kiállítás több volt két mű installálásánál, s egy pusztá kamarakiállításnál is – hamisíthatatlan Jovánovics-művé vált.

\* Forrás: *Hommage à Jovánovics*. Szerk. Geskó Judit. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2009.

<sup>81</sup> Jovánovics György: *Ditirambikus retrospektív* 2004. i. m.