

Perenyei Monika

## Las Meninas-metamorfozisosok

Picasso kalandozása festészet és film között

### Teremtő aktusok

Picasso kései művei eleinte tűrhetetlenek voltak. Az 1950-es évektől készült képei – köztük a Velázquezszel és Manet-val felelő parafrázisok sokasága – az 1980-as évek végéig a művészettörténet-írás perifériáján léteztek (1. kép). Dacolva a személyét övező kultusszal, Picasso háború utáni festészetéről elmarasztalóan nyilatkoztak az olyan, végtelenül különböző művészet-felfogás 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 egyetértett (volna): az ünnepelt spanyol mester háború utáni képtermése, amely elválaszthatatlan magánélete alakulásától, irritálta ízlésüket. Az önelemző festészet mércéjével ítélő Greenberg könyörtelenül hanyatlónak minősítette Picasso művészetét, aki félreismerhetetlenül sajátos, allegorikus festészeti nyelvezetének kimumkálásával már jó ideje „letért a modern művészet főútvonaláról”.<sup>1</sup> Higgins pedig, a következő nemzedék élharcosaként és fluxusművészként a „festett ornamenteket” előállító Picasso burzsoá maradiságával kontrasztba állítva domborította ki Marcel Duchamp *ready made*-jeinek vonzerejét *Intermedia* című írásában (1965).<sup>2</sup> Eszerint a médiumok közti térben, úgy is, mint az élet és a művészet közötti járatlan terepen megjelenő, vagyis intermediális *ready made* faszcinálja a néző képzeletét, a befogadói aktivitás pedig politikai energiával bír: az alkotó és a néző közti határokat, vagyis a művészeti színteret átrendező hatása lehet.

Esszéjében 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, amelyre példaként John Heartfield fotómontázs-technikáját hozza fel, „visszafordíthatatlan történelmi innováció”. Higgins alkotói krédójában Walter Benjamin és Marcel Duchamp kérdései visszhangzanak, a befogadót figyelemre méltató közösségi ethosz forradalmi és provokatív hangneme. Az *Intermedia* megjelenése előtt nyolc évvel, 1957 áprilisában a nyilatkozataival általában takarékos Duchamp előadást tartott Houstonban *Creative Act* címen, amelyben a néző szerepét hangsúlyozta az alkotófolyamatban. 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 az érdeklődését, mert a benne rejlő kérdések még létezők, vagy a mélyen kódolt üzenetek megérintők, akkor a jelentésgazdagító interpretációval, a befogadó e hozzájárulásával a mű életre kel, és így teljesedik 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 véghez viszi: ugyanis a néző hozza létre a mű kapcsolatát a külvilággal, amennyiben a mű mélyebben fekvő tulajdonságait megfejtji és értelmezi,

\* A tanulmány első két része megjelent: PERENYEI Monika: Creative Acts. Az udvarhölgyek megelevenítése Pablo Picasso és Thomas Struth munkáiban. *Korunk*, 2020. 7. sz. 11–18.

1 Clement GREENBERG: Picasso Since 1945. *Artforum*, 5. 1966. 31.

2 Dick HIGGINS–Hannah HIGGINS: Intermedia. *Leonardo*, 34. 2001. no. 1. 49–54.



1. **David Douglas Duncan:** *Picasso otthonában*. La Californie, 1950-es évek

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.”<sup>3</sup>

A festészettel felhagyó Duchamp és a festés-rajzolás művelésében fáradhatatlan Picasso két külön világ,<sup>4</sup> ugyanakkor a képrombolás, az örökül kapott tekintéllyel évdés mindkettőjük munkájában motivációforrás. Ezért is bizsergető egybeesés, hogy a hetvenhat éves Picasso figyelme éppen Duchamp houstoni előadásának évében, pontosan 1957 augusztusában egy, az utókor által fölülmulthatatlannak tartott festmény, Velázquez *Las Meninas* (*Az udvarhölgyek*) (1656) felé fordult, és öt hónapon keresztül kíméletlen újrafestésén dolgozott mint művész és mint a teremtő aktust bevégző befogadó egy személyben. A munka eredménye egy ötvennyolc darabból álló, méreteiben talán szertelen, helyenként hirtelen léptéket váltó festménysorozat, egy olyan parafrázisegyüttes, amelyet Picasso határozottan

egyben kívánt tartani, ezért céltudatosan be is biztosította múzeumi elhelyezését (2. kép). Már a hatvanas évek elején tudni lehetett, hogy a *Las Meninas*-variációknak az akkor újonnan alapított barcelonai Picasso Múzeum lesz az otthonuk.<sup>5</sup>

## Műtermek, udvarhölgyek, gyerekek

Picasso Velázquez-parafrázisa (vagy mondhatunk *Las Meninas*-variációkat)<sup>6</sup> számos megoldásában meghökentető. Mindenekelőtt a velázquezi látvány feldarabolásában, az alapvetően különféle (kép-, tükör-, ajtó- és ablak-) keretek egymásba illesztésével megszerkesztett Velázquez-kompozíció kisebb keretekre vágásában; a nagycsoportos ábrázolást egy vagy néhány szereplős beállításokra hasító, a festői modort hektikusan változtató „ráközelítésekben”. Aztán a 17. századi festmény síkja előtt „tátongó” mindenkori befogadói tér fölünyes benépesítésében és megelevenítésében, vagy, hogy megelőlegezzük a filmes jelentéstartalmat: animálásában. A megelevenítés aktusa leginkább a képi variációk időrendben haladó, narratív összeolvasásával és az egyes szekvenciák, nevezetesen a „galambos képek” allegorikus olvasatával élhető át.

A baráti kör visszaemlékezéseiből is tudható, hogy Picasso esténként kivetítette műterme falára azokat a képeket, amelyek foglalkoztatták, de emellett a vendégek szórakoztatására és okulására is.<sup>7</sup> Az *udvarhölgyek* kivetítésével nem mindennapi élmény keletkezhetett a cannes-i La Californie-ban, ahová Picasso 1955-ben költözött be Jacqueline Roque-kal (miután Françoise Gilot megbocsáthatatlanul elhagyta). 1961-ig élt ebben a cannes-i villában, amelyet számtalan fényképről ismerünk, hála baráti körének, fotográfusokat is vonzó hírnevének és szereplési vágyának. Ám az új otthon Pi-

3 Marcel DUCHAMP: *A teremtő aktus. Médiatörténeti Szöveggyűjtemény*. Szerk. PETERNÁK Miklós–SZEGEDY-MASZÁK Zoltán. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Intermédia Tanszék, 2011. 101. (Első megjelenés: *Létünk. Újvidék*, 15. 1985. 2. sz. 333–334.) Eredeti: Marcel DUCHAMP: *The Creative Act*. Előadás Houstonban, 1957 áprilisában. PURL <http://www.ubu.com/sound/duchamp.html>

4 Picasso érthetetlennek tartotta Duchamp-nak az ötvenes években, saját szakmai megítélésének lejtmenetével párhuzamosan elinduló felemelkedését. Ld. Rosalind E. KRAUSS: *Optical Unconscious*. Massachusetts, MIT, 1993. 202. „Helene Parmelin, ever willing, played the cat’s-paw to his mounting annoyance in the late ‘50s and throughout the 1960s at what he could only regard as the inexplicable ascendance of Marcel Duchamp.”

5 BRASSÁI: *Beszélgetések Picassóval*. Ford. RÉZ Ádám. Budapest, Corvina, 1968. 256, 259, 265.

6 A megnevezés és az egyes és a többes szám használatának bizonytalansága is jelzi e sorozatnak a mediális kategóriákon áthajló képlékenységet. A Barcelonai Picasso Múzeum (Museo Picasso de Barcelona) egyszerűen *Las Meninas*ként, Picasso *Las Meninas*aként ír róla, én azonban jelen tanulmányban Velázquez 1656-ban festett *Las Meninas*ával együtt tárgyalom, ezért az érthetőség kedvéért megnevezésükben is megkülönböztetem őket. Velázquez festményére mint *Az Udvarhölgyekre* fogok hivatkozni, Picasso variációit pedig *Las Meninas*ként említem. A teljes sorozat kronologikusan áttekinthető a barcelonai Picasso Múzeum blogján <http://www.blogmuseupicassobcn.org/2015/08/the-chronology-of-las-meninas-of-picasso/?lang=en>

7 „In Voyage en Picasso, Helene Parmelin tells about projecting slides on the studio walls at night, particularly Poussin’s Massacre of the Innocents.” KRAUSS 1993 (ld. 4. j.) 239.



2. **Pablo Picasso:** *Las Meninas*. Cannes, 1957. augusztus 17.  
Olaj, vászon, 194 × 260 cm  
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.433 (fotó: Gasull Fotografia)

cassóra tett hatását, értelemszerűen, saját képei őrzik. Egy 1956-ban készült műteremfestményén a Califormie késő gótikus formavilágú, szakrális tereket idéző ablakai uralják a képsíkot (3. kép). A jobb oldali ablakon a mediterrán flórára nyílik panoráma, a csúcsíves ablak pálmafák képét keretezi, déli napsütésben. A középső ablak csukva van, sötét, szinte teljesen kizárja a napsütést, rajta csak egyetlen nyílás világos, azon hatol be némi fehér fény. Az ablak harmadik variációján maga a nyílászáró szerkezet feketéllik, ellenfényben mutatkozik, ugyanakkor élesen látszik a fehér fény a spaletta (?) ugyancsak csepp alakú résein át. 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 komplementer elhelyezése, vagyis a figure/ground viszonylat felborításának Picasso által szüntelen űzött, kedvelt fogása itt az

ablak ábrázolásának variációit jeleníti meg, amelyek összeolvasva a fényviszonyok illanó változékonyságát képesek érzékeltetni. A mozgalmas fényjátékot, illetve az ablakformák és képkeretek azonosítását szemléltető festői kísérlet képez hátteret a műteremben megjelenített életképnek: egy fehérségével figyelmünket megragadó üres vászon az állványon, befejezett, vagy talán inkább abbahagyott festmények, hintaszék és egy marokkói parázstartó üst cifra összhatást adó látványa, vagy inkább montáza. A középre 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 tér-idő határokat nyit meg, és ezt belátva újra az ablakokon játszó fény lesz érdekes. Talán nem is



3. **Pablo Picasso:** *L'Atelier de la Californie*, 1956  
Olaj, vászon, 114 × 146 cm  
Párizs, Musée National Picasso, ltsz. MP211  
(fotó: Musée National Picasso)

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 érzelmek emlékképeit keltő vizuális leleménye ez. Nagyvonalúnak látszó képi jelek, pedig vélhetően – hiszen a szekvenciális képalkotó módszer ismeretében nagyon is gondolhatjuk ezt – vázlatokon, pontosabban a festés folyamata során keletkező és az átfestéssel minduntalan megsemmisülő rétegekben zajló kísérletezés képi eredményei ezek. Elidőzve e vizuális jelek összeolvasásán, egyszerre csak érezni véljük, ahogy a napfény átvonul a szobán úgy déltől alkonyig. Éjszaka és nappal, tegnap és ma, éberlét és éber-álmom: Picasso vizuális művészetének az ellentétes minőségeket, vagy egymást kizáró jelenségeket egyszerre megjeleníteni képes hatékonysága ez. A montázs-eljárás Picasso vizuális kifejezőrendszerében mintha lélektani mélységek-ből, közvetlenül a tudat-előtti rétegekből bukkanna fel.<sup>8</sup>

8 „Mérei Ferenc pszichológus egyértelműen mélylélektani kontextusban vizsgálja a montázs jelenségét: egyfelől a tudatműködés reprezentációs funkciójaként, másfelől a művészek tudatosan használt ábrázoló eszközeként beszél róla.” In: PERENYEI Monika: A titkos nyelv. Képek és jegyzetek a hetvenes évek „kreatív” fotóhasználatainak mélylélektani aspektusaihoz. *Ars Hungarica*, 43. 2017: 493–494. „Létezik a valóságnak egy olyan tartománya – a tudatos kontroll nélkül, legfeljebb laza kontrollal folyó képzetáramlás –, amelyben a történések a montázs elvét követik. Ilyen az álmomnak, az elengedett fantáziának, az éber álmomnak a képalkotása. [...] az intrapszichikus építkezés modelljét tekintem a montázs elhatároló specifikumának

Időrendben e műteremfestmény után támad fel Picassóban *Az udvarhölgyek* feldolgozásának ötlete, és erősödik benne a műteremképek örök modelljét elemző elhatározás, amelyet Braque évek óta alakuló, rétegzettségükben hiteles műteremfestményeinek kihívó létezése is fokozhatott.<sup>9</sup> És akkor most képzeljük el nagy méretben, talán életnagyságban a Velázquez által festett *Az udvarhölgyek*et kivetítve: műterem a műteremben, vagy inkább műtermek egymásba ékelődése. Tény, hogy Picasso a cannes-i stúdiójában részeire szedi, „szételemzi” a műteremképek leghíresebbikét, a spanyol király festőjének ugyancsak képekkel (másolatokkal, festészettörténeti referenciákkal) kirakott stúdióját, annak életnagyságú, háromszáz éves ábrázolását. Hogy Picasso a műteremképek legfőbb modelljéhez, Velázquez festményéhez 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 motiválhatta. Elérkezett az idő, hogy modellje a műteremképek legismertebbje, *Az udvarhölgyek* legyen. (4. kép)

Pusztítás és teremtés dinamikája, az öröklött tekintély kihívása: kevés olyan táblakép van, amely annyira kikényszerítené a befogadói jelenlétet, mint *Az udvarhölgyek*, amelynek eleven hatása a mindenkori néző tekintetének függvénye, sőt a befogadóval azonos léptékű Velázquez-festményt a testében is megérintett néző jelenléte hozza igazán működésbe.<sup>10</sup> A *Las Meninas*-variációkban Picasso tulajdonképpen „darabokra szedi” Velázqueznek, IV. Fülöp spanyol király udvari festőjének műremekét, vagy éppenséggel egész műtermét. Sőt tovább megy: kiegészíti azt. Visszatérve a gondolatmenet elején megpendített kérdéshez, a Velázquez-festmény előtti befogadói tér megelevenítéséhez: Picasso, mint egy személyben *Az Udvarhölgyek* előtti néző, és a képet felemésztve befogadó alkotó saját műteremvillájának egy bizonyos szegletét ábrázoló képsorát is beilleszti a Velázquez-kompozíció variálásával gyarapodó képszekvenciák közé (5. kép). Ugyanis az öt

a művészi reprezentálás fogalomkörében. In: *Montázs*. Szerk. HORÁNYI Özséb. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1977. 82–84.

9 Julian BARNES: *Braque. The Heart of Painting*. In: Julian BARNES: *Keeping an Eye Open. Essays on Art*. London, Jonathan Cape, 2015. 193–206.

10 Kivéve talán csak a keletkezése idején kimondottan sokkoló *Avignoni kisasszonyok* (1907), amely ironikus módon évtizedekkel később az absztrakt festészet narratívájának nyitóképe lett, holott a fiatal Picassó szándéka szerint „ördögűző”, mágikus hatású képnek készült.



4. **Diego Velázquez:** *Az udvarhölgyek (Las Meninas)*, 1656. Olaj, vászon, 320,5 x 281,5 cm  
 Madrid, Museo Nacional del Prado, Itsz. P001174 (fotó: Museo Nacional del Prado)

hónapig tartó, pontosan datált munka során Picasso a műterméből nyíló kilátást is megörökítette egy kilenc, majd egy három festményből álló képegységben. A villa loggiájára telepített galambdúcról készült kilenc festmény úgy számszerűleg és méretében, mint fáziszerű ismétléseiben 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 jobbra kikerülnek ezt a kérdést, és eleve csak negyvenvalahány (sic!), vagy negyvennégy képet vesznek számításba az interpretáció során.<sup>11</sup> Talán mert ezek a rendhagyó műteremképek a maguk szembeötlő elkülönülésében

<sup>11</sup> Rudolf Arnheim negyvenvalahány (sic!) képről ír (in: Rudolf ARNHEIM: *The Genesis of a Painting. Picasso's Guernica*. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 1962. 14), és tanítványa Susan

Grace Galassi, aki Picasso kései parafrázisairól írta disszertációját, ugyancsak negyvennégy képet vesz számításba a *Las Meninas*-variációk értelmezésében. „In Velázquez's cynical representation of his



5. **David Douglas Duncan:** *Picasso otthonában.* La Californie, 1950-es évek

inkább elkalandozó futamoknak tűnnek a nyilvánvalóan *Las Meninas*-tematikus szekvenciák között. Pedig a gátlástalan beavatkozás a régi festmény karaktereihez kötődő variánsok sajátja is: megesik, hogy a velázquezi csoportokat szétszedő és átfestő Picasso az Infanta kíséretét saját háza népének tagjaival helyettesíti be.

profession, Picasso may also have found echoes of his own sense of alienation, of the «unresolved relation of the artist and the world in which he must live». Like the bull, *Las Meninas* itself can be seen as a symbol of Spain's enduring power, and of art's triumph above life." Susan Grace GALASSI: *The Arnheim Connection. „Guernica” and „Las Meninas”.* *The Journal of Aesthetic Education*, 27. 1993. no. 4. (Special Issue: Essays in Honor of Rudolf Arnheim), 45–56.

- 12 Picasso: „A gondolataim mozgása jobban érdekel, mint a gondolat maga.” In: KRAUSS 1993 (ld. 4. j.) 240. „In Picasso's view, his life's work seems to have a *time dimension* that is not a biographical but

A vizuális jelelésben (mint például a legyezővel üzenésben) jártas délspanyol lélek odáig megy, hogy a 17. századi királyi udvar békésen szunyókáló, természetes nápolyi masztiffját lecseréli Lumpra, nyughatatlan tacsckójára. Ám komolyan véve, ami komolyan veendő, vagyis a képek sorrendjét megőrző és figyelmünkbe ajánló alkotói szándékot, amely mindenekelőtt a gondolati mozgás dokumentációja,<sup>12</sup> a *Las Meninas*-variációkat filmszerűen végignézve egy narratívát kapunk. Mintha egy határozott filmes vágással (*counter-shot*) *Az Udvarhölgyek* képi terébe, pontosabban az Infanta helyébe kerülnénk, és az ő nézőpontjából néznénk ki, és néznénk szét Picasso műtermében: kedvenceinek, a galamboknak és gyerekeinek – hiszen lánya, Paloma – világában járunk, és a loggia boltíve alatt a kéklő tengerparti panoráma tárul fel. Merész állítással: lányok, palomák tekintetváltása, vagy szelídebben szólva, képi és e világi szereplők időkorlátokon és a diegetikus kereteken ki-be járkáló (képzeleti) mozgása eleveníti meg *Az Udvarhölgyek* előtti, szüntelen a nézőjére váró teret.

Thomas Struth, a Düsseldorf-i Iskola fotográfusa a kilencvenes évektől készülő ún. múzeumfotográfiái révén 2004-ben meghívást kapott a Pradótól, és a madridi múzeum termeiben készült, a festészeti hagyományt a fotográfusi képalkotással összefűző, és egyszersmind ütköztető munkáival ő is gyarapította a Velázquez-parafrazisokat (6. kép). Struth e fotográfiái olyan *kép a képben* kompozíciók, amelyekben a múzeumi látogatók is hangsúlyos szerepbe kerülnek: nézésükkel, a festményekkel kialakított különféle viszonyaikban, a régi kompozíciók figurális elrendezésére sok esetben rímelő, önkéntelenül felvett testhelyzetükkel, vagy spontán csoportosulásokkal tulajdonképpen közvetítenek a régi festmények világa és a jelen között. Struth fotográfikus múzeumképein ahogy megelevenedni látszanak a régi festményeket benépesítő karakterek, annyira kép-pé válnak a társaságukban időző múzeumi látogatók. A befogadás varázslata Struth képein kölcsönös: a nagy méretű tableau-fotográfiákon a jelen és a múlt világa átjár egymásba, a festészet és a fotográfia médiuma permeábilis. Természetesen Velázquez több festménye

an essential aspect of the work itself – not a development either, but rather a stationary flux of transformations. This attitude has influenced the work itself more tangibly at his advanced age. A recent series of *some forty paintings*, for example, on Velázquez' picture *Las Meninas* represents *variations on a theme rather than a set of separate works on the same subject* or a string of preparatory sketches. [...] If it is true that Picasso creates states rather than objects, his concern with preserving the exact sequence of his works becomes understandable." In: ARNHEIM 1962 (ld. 11. j.) 14. Kiemelések tőlem – P. M.



6. **Thomas Struth:** *Museo del Prado 7, Madrid, 2005* (fotó © Thomas Struth)

is szerepel Struth madridi múzeumképein, amelyeket – elmondása szerint – harmincnegyesen, 1992-ben látott először in situ a Pradóban. Az *Udvarhölgyekkel* való találkozás első benyomása megmaradt emlékezetében. „Hihetetlen – gondolta akkor Struth –, hiszen ez egy családportré, amely tényleg elbírja az értelmezés kettős játékát!”<sup>13</sup> Persze a felismerésben az is közrejátszhatott, hogy ebben az időben ő maga családkepek készítésével is foglalkozott az 1990-ben elkezdett múzeumfotográfiák mellett, és ez percepcióját nagyon is befolyásolhatta. Az *Udvarhölgyeket* 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 fotográfikus táblaképeken a festmény-

hez zárandókló 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, foglalkoznak az Infantával és udvari kíséretével, és persze egymással. Az *Udvarhölgyek* 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 vízszintjét és a hatalmas mennyezetet nem komponálja bele a festményt befoglaló fotográfikus képbe. Így mindkét mester, Velázquez (1656) és Struth (2004) leginkább a gyerekekre figyel, átívelve közel háromszázötven évet.

13 URL <https://www.alejandradeargos.com/index.php/en/all-articles/21-guests-with-art/421-thomas-struth-interview> (letöltve: 2020. 04. 25.) „I saw Las Meninas for the first time when I started with the museum pictures, back in 1992. I remember I walked through the mu-

seum and I came to this room and looked on the left and I thought, »I can't believe this«, it's an amazing picture because it's a family portrait, it's got this double reflection of consciousness.”



7. **Pablo Picasso:** *A galambok* (*Las Meninas*-sorozat része). Cannes, 1957. szeptember 6. Olaj, vászon, 100 × 81 cm  
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.450  
(fotó: Gasull Fotografia)



8. **Pablo Picasso:** *A galambok* (*Las Meninas*-sorozat része). Cannes, 1957. szeptember 6. Olaj, vászon, 100 × 80 cm  
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.451  
(fotó: Gasull Fotografia)

A gyerek leginkább örömforrás, mondta Mérei Ferenc, a gyermekléktan mestere; szüntelenül tanulni lehet tőle, és csodálkozni a szabályrendszerekkel még nem blokkolt felfogásán, a jelenségeket kreatívan értelmező észjárásán.

Elképzelésemben Picasso galambdúcos loggia-képei és a pálmafás tájrészletek (7–10. kép) nem egyszerűen a keletkezésük ideje okán részei a *Las Meninas*-parafrázissorozatnak, hanem maguk is műteremképek; ugyanannyira a *Las Meninas*-variációk alkotóelemei, mint az *Infantán* és kíséretén elidéző festett *karikatúrák*. Így együtt alkotják *Az udvarhölgyek* parafrázisát, amely legyezőszerűen kibomló képsorokban keletkezett, és létezik. Hajlok rá, hogy Picasso galambdúcos loggia-képeit egyfelől műterme vizuális reprezentációjának tekintsem, melyek egyébként vonalstruktú-

rájukban 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. Őket megtalálhatja a 20. századi spanyol festő, Picasso „udvarában”, a palomák világában, vagy a Pradóban, a múzeumpedagógiai foglalkozások részvevői között, Thomas Struth fotografusi keretezésében. Picasso a *Las Meninas*-variációk átdolgozásának közel fél évében belehelyezkedett, kedvére való módon, egy másik művész szerepébe és festményébe.<sup>14</sup> És hogy a

<sup>14</sup> Élie Faure, a Jean-Luc Godard *Bolond Pierrot* című filmjének (1965) nyitó képsoraiban is megidézett mesélő művészettörténész köl-

tői értelmezésében Velázquez, aki ötvenévesen felhagyott az egyértelmű dolgok festésével, mindennél jobban lányait szerette, és





9. **Pablo Picasso:** *A galambok* (*Las Meninas*-sorozat része). Cannes, 1957. szeptember 11. Olaj, vászon, 129,5 × 96,5 cm  
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.455  
(fotó: Gasull Fotográfia)



10. **Pablo Picasso:** *A galambok* (*Las Meninas*-sorozat része). Cannes, 1957. szeptember 12. Olaj, vászon, 144 × 113 cm  
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.458  
(fotó: Gasull Fotográfia)

képek láncolatát „szövő”,<sup>15</sup> az egymástól időben távoli alkotások formái kapcsolódására érzékeny vizuális művészeknek ez az élénk, meglevenítő 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!”<sup>16</sup> – mondja egy interjúban, és egy másikban múzeumfotográfiai 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 fel-támasztási 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 tűnjenek. 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

ez az Infanta rózsaszínekben aranyól kidolgozásán is érződik. Csak ő üde ebben az inkvizíciótól és ármánytól beárnyékolt, magukat a nyomorultakkal szórakoztató dekadens királyi udvarban. Ld. az 1921-es angol kiadás 128. oldalán: PURL <https://archive.org/details/historyofarto4fauruoft/page/128/mode/2up?q=las+meninas>

15 Emlékezzünk Velázquez ugyancsak képek láncolatát megjelenítő festményére, ahol Arakhné és Athéné vetélkedését a kép a képben

kompozíciók keresztül szövönők jelenetében ágyazva ábrázolja (*Las Hilanderas*, 1655). A szövés a művészet, ezen belül is a képi gondolkodás allegóriájaként érthető.

16 „It would be great to be able to be in the picture, and to look out of it into the face of the observers.” Videóinterjú Thomas Struth-tal. URL <https://www.youtube.com/watch?v=yoOP6DSY3O4> (letöltve: 2020. 11. 04.)



11. **Pablo Picasso:** *Las Meninas (Infanta Margarita María)*. Cannes, 1957. augusztus 20. Olaj, vászon, 100 × 81 cm  
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.434  
(fotó: Gasull Fotografia)



12. **Pablo Picasso:** *Las Meninas (María Agustina Sarmiento)*. Cannes, 1957. augusztus 20. és 26. Olaj, kréta, vászon, 45,9 × 38 cm  
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.435  
(fotó: Gasull Fotografia)

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.<sup>17</sup>

Nos, Picassónak nem voltak értelmezői gátlásai Velázquez festményével szemben, amellyel nem először foglalkozott ennyire intenzíven. Az *udvarhölgyek* hatása mind az 1907-es *Avignoni kisasszonyok*, mind az 1939-es *Guernica* szerkezetében ott kísért.<sup>18</sup> 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 (11–12. kép) azonban Picasso nem Velázquez képi eredményeit viszi tovább, inkább az *udvarhölgyek* hatásmechanizmusára koncentrálna. Vehemensen szétszedi, majd a kilenc galambdúcós loggia-képpel kiegészíti, sőt *kikerekíti* Velázquez tableau-ját. A versengő Picasso kivont ecsettel áll szembe Veláquezzel, közvetlenül őt szólítja meg,

17 Interview with Thomas Struth by Elena Cué [https://www.huffingtonpost.com/elena-cue/interview-with-thomas-str\\_b\\_7869912.html](https://www.huffingtonpost.com/elena-cue/interview-with-thomas-str_b_7869912.html) 07. 25. 2015. A fordítás első közlése: PERENYEI MONIKA: *A Megtartó tekintet. Thomas Struth Múzeum fotográfái és a fotografikus táblakép*. Doktori disszertáció. Budapest, ELTE BTK, 2017, 134.

18 „In Las Meninas the figures are compressed together but do not inter-

act with each other; no two exchange glance.” In: GALASSI 1993 (*Id. 11. j.*). Susan Galassi ugyanezt a *Las Meninas*ra jellemző kompozíciós elvet hangsúlyozza a *Guernica* című festményen. Leo Steinberg ezt a performatív, a nézőt aktivizáló, a kép terébe erőteljesen bevonó kompozíciós fogást a *Las Meninas* esetében hangsúlyozza, és ez az a festői fogás, amelyet Picasso az *Avignoni kisasszonyok* esetében radikalizál. „In the *Demoiselles* painting this rule of traditional narrative



13. **Pablo Picasso:** *Las Meninas (Infanta Margarita María)*. Cannes, 1957. augusztus 27. Olaj, kréta, vászon, 33 × 24 cm  
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. 70.440  
(fotó: Gasull Fotografia)

ahogy ezt a nagy méretű nyitóképen, *Az udvarhölgyek*-nek a vázlat után festett első, nagy méretű parafrázisán a képet vertikálisan uraló festő figurája sugallja. És inentől 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 *Az udvarhölgyeken* ábrázolt és a különféle megfajtási kísérleteket ösztönző tükröt alig méltatja figyelemre.<sup>19</sup> Most nem azt játszunk, hogy a Velázquez festményén megjelenített karakterek, a képből kinéző festő, az Infanta, egyik udvarhölgye és az udvari törpe, valamint a háttér ajtajában álló kamarás a néző sze-

art yields to an anti-narrative counter-principle: neighboring figures share neither a common space nor a common action, do not communicate or interact, but relate singly, directly, to the spectator." Leo



14. **Pablo Picasso:** *Las Meninas (Infanta Margarita María)*. Cannes, 1957. szeptember 6. Olaj, vászon, 46 × 38 cm  
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.449  
(fotó: Gasull Fotografia)

mébe néz, és pillantásukat viszonzva beindul az 1656-ban megkonstruált szituáció (a „megörökített pillanat”) megfajtásának a játéka, magunkat valahová a tükrökben felseljő királyi pár mellé pozicionálva (13–14. kép). A Californie-ban, 1957 augusztusától zajló alkotói párbeszédben *Az udvarhölgyek* képi tere, és az abban ábrázolt cselekményt a szó szoros értelmében befogadó, mert azt felemésztő és újratereztő Picasso személyes tere egymásba ér; a 17. századi és a 20. századi spanyol festő életét benépesítő 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 Meninasom* az igazi”, hajtogatta látogatóinak, még a munka lázas időszakában. A háromszáz éve újra és újra működésbe

STEINBERG: The Philosophical Brothel. *October*, 44. 1988. Spring, 13.

19 Vö. George KUBLER: The „Mirror” in *Las Meninas*. *The Art Bulletin*, 67. 1985. June, 316.



15. **Pablo Picasso:** *Las Meninas*. Cannes, 1957. szeptember 17.  
Olaj, vászon, 130 × 161,5 cm. Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.462 (fotó: Gasull Fotografia)

lépő, láthatatlan varázskör alakot ölt, és ezzel bezárul: az Infanta, ez a királyi baba a galambdúc-ábrázolásokban találja meg a világot kiegészítő játékeret, illetve Palomá(k)ban a partnerét. Egyszerre varázstalanító és mágikus cselekvés; kisajátító, ugyanakkor reprezentációelméletileg nyugtalanító. Az ötvennyolc képből álló *Las Meninas*-variációk olyan *meta-képet* alkotnak, amelyben kinematográfiai hatáselemekre, mozgókép-élmények nyomaira ismerünk.

### *Miféle fenomén?*

Ha az életműre egy médiumok feletti érdeklődéssel, például a hajdanán készült celluloid filmek iránti nyi-

tottsággal tekintünk, kiderül, hogy mielőtt *Az udvarhölgyekhez* visszatért, az ötvenes években Picassónak hatásos filmes munkákban volt része. Nem csupán hagyta magát elbűvölni a mozi technológiai csodájától, mint fiatal korában a kubizmus formateremtő kísérleteinek hajnalán,<sup>20</sup> hanem filmes produciók tevékeny részvevője volt. Nyilvánvaló, hogy a filmrendezők és Picasso között kölcsönös volt az egymás munkája iránti érdeklődés. Megkockáztatható a feltevés, miszerint ez a gyümölcsöző, a filmiparban nagyon is díjazott<sup>21</sup> együttműködés éreztette hatását Picasso festészetében is. Thomas Elsaesser nyomán haladva, aki már 1992-ben a történelmi-elemzői nézőpont elcsúsztatását javasolta,<sup>22</sup> a következő bekezdésekben Picasso festészetét a film felől, a képeret kinyitása, fázisképek, időalapú ábrázolás, és a montázs jelenségei mentén vizsgáljuk,

20 *A Picasso and Braque Go to the Movie* (rend. Arne Glimcher, 2008) című film a kubizmusnak a moziélményből fakadó eredőit meggyőzően mutatja be.

21 A művészeti dokumentumfilm készítésben neves Paul Haesaert *Visit to Picasso* (1949) című filmjét az 1951-es BAFTA gálán a legjobb

dokumentumfilmre jelölték; *A félelem bére* című filmmel ismertté lett Henri-Georges Clouzot *Le Mystère Picasso* (1955) című filmje a zsűri különdíját hozta el az 1956-os Cannes-i Filmfesztiválon.

22 Idézi Steven Jacobs in: *Framing Pictures. Film and Visual Arts*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012. 29.

és nem a megszokott módon a festészet hatását kutatva a moziban.

A „képromboló” Duchamp már a háború előtt sztárnak titulálta Picassót. S valóban, ma már a világhálón is elérhető fényképek között böngészve az a benyomásunk keletkezik, hogy az újabb és újabb műtermekben berendezkedő Picassóval együtt vonult „udvartartása” is, köztük a fotográfusok. Hogy csak néhány nevet említsünk: Brassaiin kívül Robert Capa, az ugyancsak haditudósítóként induló David Douglas Duncan, majd a Picassóval fényrajzokat készítő Gjon Mili fotografusi életművének is népszerű fejezetét alkotják a Picassót otthonában, műveitől és családtagjaitól körülvéve bemutató sorozatok.<sup>23</sup> Ugyancsak a legendagyártás eszközeinek mutatkoznak Picasso filmes szereplései. Az alkotói folyamat géniuszt megmagyarázni igyekvő dokumentumfilmeknek hálás témája Picasso kirívó megjelenése és a stáb jelenlétében sem szemérmes rajzkészsége. A belga Paul Haesaert (*Visit to Picasso*, 1949), az olasz Luciano Emmer (*Picasso*, 1954) és a francia Henri-Georges Clouzot (*Le Mystère Picasso*, 1956) művészfilmjei megőrizték számunkra azt a csillogó szemű lelkesedést, amellyel Picasso – a mára ikonikussá váló laza szerelésében, nem ritkán otthonosan hiányos öltözetben – a rendezők és operatőrök partnereként színre lép. A festő láthatóan ugyanúgy élvezte a szereplést, mint a filmrendezői lelemények kipróbálását. A művészéletművek filmes feldolgozásában jártas Haesaert hatásos beállításában Picasso üveglapra fest: egy rövid jelenetben egyszerre látjuk az alkotót munka közben, és szimultán a vonalak alakulásából kifejlődő rajzolatot. A precizitásáról híres Clouzot ezt a látványos megoldást a festéket áteresztő vászonnal továbbfejleszti, és a filmet alapvetően meghatározó koncepcióvá teszi: a *Picasso rejtélyében* az alkotó jobbára a vászon mögött dolgozva a kamera (és a néző) számára láthatatlan, a filmképet kitöltő vásznon zajló vizuális metamorfózis a főszereplő. A festősztár és a filmes stáb együttműködésében készült mozik nemcsak Picasso népszerűségét fokozták, hanem a filmrendezők szakmai elismertségét is biztosították. Ugyanakkor Picasso fényképekkel és filmekkel gazdagon dokumentált életművében a legendagyártás ko-reográfija is jól kivehető.

„Picassót általában nagyon izgatja műveinek a sorsa, de néha a legnagyobb közönyt tanúsítja irántuk.



16. **Pablo Picasso:** *Las Meninas* (Isabel de Velasco, María Bárbara és Nicolasito Pertusato). Cannes, 1957. október 24. Olaj, vászon, 130 × 96 cm  
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.476  
(fotó: Gasull Fotografia)

»Elvégre csak a legenda számít, amelyet a kép szül, s az már mindegy is, hogy maga a kép megmarad-e vagy sem...« mondta egyszer, s nyilván akkor is így gondolkodott, amikor mit sem törődve többé a ládáival és a rettegett bombázások veszélyének kitett képeivel, szeptember 2-án elutazott Párizsból Royanba. 3-án kitért a háború, Európát elkapta az örvény, a németek összeroppantották Lengyelországot.<sup>24</sup> – olvashatjuk Brassai 1968-ban megjelent könyvében (15. kép).

Orson Welles *F for Fake* című, Picasso halála évében, 1973-ban elkészült munkája már a legendás életművek és a hamisítás kibogozhatatlan hatásmechanizmusainak

23 Capa *Life Magazin*ban közölt fotóösszétében Picasso gáláns társaként jelenik meg Françoise Gilot oldalán és mint apa gyermekei körében. Douglas, Capa halála után, de az ő ajánlásával kopogtatott be Picassóhoz. Douglas fotókönyvekben megjelent sorozatai már a La Californiában Jacqueline Roque-kal berendezkedő élet dokumen-

tumai. Gjon Mili fényrajzaihoz: PURL [https://maimanohaz.blog.hu/2013/02/19/gjon\\_mili\\_picasso\\_fenyrajzai](https://maimanohaz.blog.hu/2013/02/19/gjon_mili_picasso_fenyrajzai)

24 BRASSAI 1968 (ld. 5. j.) 50–51. 1943. szeptember eleji lejegyzések. (BRASSAI: *Conversation avec Picasso*. Paris, Gallimard, 1964.)



17. **David Douglas Duncan:** *Picasso otthonában.* La Californie, 1950-es évek

összefüggésébe helyezi a picassói képtermést. Az egyszerre szórakoztató és mediálisan önleplező moziban a hamisítók életművészete és a művészek hamissága legalább annyira mulatságos, mint a művészeti intézményrendszer résztvevőinek hiszékenysége, vagy épp cinkossága. Mindezt a rendező a fikció és a dokumentarizmus regisztereit trükkösen manipuláló médiumban, a filmben viszi színre, amely az önmagukat alakító szereplők hús-vér valóságának és a szemfényvesztésnek az egyvelegeként mesél világunkról, a hírnév és a névjeggyel hitelesített brand gravitációjában működő művészeti intézményeinkről.

Az intermedialis alkotógyakorlatok és interdiszciplináris kutatások gyarapodó tapasztalata felől nézve azonban Picasso viszonya a filmhez ennél a kultusztápláló működésnél intenzívebbnek tűnik. Képkalkulatói gyakorlatában a mozgókép olyan hatóerő, amely a személyét előtérbe helyező szerepléseinek elgondolkodtatóbb. A médiumok közti átjárás ígéretes kiindulópont lehet Picasso életművének megközelítésében, már csak azért is, mert vizuális nyelvezetének hajlékonysága megelőlegezni látszik ezt a mediális határon átlendülő fesztelenséget is.

A műfaji és a képi zsánerek (csendélet, enteriőr, portré, életkép) közti határok képlékenysége már az élet-

műre jellemző motívumvándorlásokban is egyértelműen megmutatkozik (16. kép). Picasso alapvetően a műterem-bordély-aréna témakörben „az allegorikus technika átformálásán”<sup>25</sup> dolgozott, fogalmazza meg Pernecky, vagyis visszatérő motívumai és azok variánsai (cirkuszi szereplők, testhelyzetanulmányok, művész és modellje, alvó és őrzője,<sup>26</sup> bikaviadal, mitikus állatok menaszériája) jelentéstani kérdések hordozói. E vizuális nyelvtan részét képezik a motívumoknál egyszerűbb, a folyamatos évek munkája során kiérlelt, redukált formák is, mint például a „csepp”, amely megjelenhet szemként, fülként, orrlyukként és fejként, vagy a „mandula” („szilvماغ”), amely ugyanúgy lehet szem, vulva és világító izzó, ahogy a „babszem” paletta, vagy arc profilja. Ezek az egyszerűbb vizuális „morfémák” az összetettebb ideogrammákkal együtt újabb és újabb figurák részeként vándorolnak a vázlatfüzetek, a festett képek és sokszorosított grafikai lapok médiumai között, de testet ölthetnek szobrok, terrakottatárgyak részeként, és az a motívumvándorlás éppen az ötvenes évek már említett filmrendezőinek munkáiban, a változatos kameramozgással filmre rögzített műalkotások összeszerkesztésében (filmes montírozásában) válik nyilvánvalóvá. Picasso alkotófolyamatát a formakészlete elemeivel elbeszélte vizuális metamorfózisok jellemzik, amelyek nemcsak a műfaji határokat bomlasztják, hanem képsorozatokként a magában való táblakép (*tableau, picture*) konvencionális keretét is; annyira, hogy értelmezői támpontokat keresve az autonóm táblakép fogalmát tulajdonképpen félre is tehetjük.<sup>27</sup> Mai fogalmainkkal, mintha a mediális határátlépések a stílustagadó alkotó eklektikus életművének bensőséges, immanens részét képeznék, és mindez a műveit felhasználó és/vagy azokról készült filmekben válna meggyőző evidenciává (17. kép).

Az 1950-es és 1960-as években azonban Picasso személye és festészetének kései korszaka jobban megmozgatta a filmipar szereplőinek, illetve a művészetet népszerűsítő filmek révén a filmesekkel kapcsolatban álló művészettörténészeknek (például Gaston Diehlnék) a fantáziáját, mint a modern művészet purizmusát őrző művészettörténészekét.<sup>28</sup> Ez érthető, hiszen a filmtől elzárkózó művészettörténet fogalmi keretébe nehezen

25 PERNECKY GÉZA: *Picasso – Picasso után.* Budapest, Corvina, 1989. 29.

26 Picasso művészetében az álomőrzők motívuma újra és újra visszatér, és e motívum figyelemre méltó módon ugyancsak az ellentétes minőségek és állapotok feloldására, illetve egybeszerkesztésére adott lehetőséget. Ld. Leo Steinberg: *Sleep Watchers.* *Life*, 1968. December 27. 106–121.

27 Hogy Clement Greenberg idegenkedett a kora előrehaladtával egyre

látványosabban szekvenciákban gondolkodó Picasso képtermésétől, az e ponton válik érthetővé, és reprezentáció elméletileg logikusan indokolhatóvá. Ugyancsak figyelemre méltó, hogy André Bazin a keretkérdésben ragadta meg a festészeti és a filmes ábrázolás közötti különbségeket.

28 Steven JACOBS: *Camera and Canvas.* In: *Framing Pictures* 2012 (ld. 22. j.) 23–26.



18. Henri-George Clouzot: *Le Mystère Picasso*, 1956

illeszthető be egy olyan vállalkozás, amelynek befogadásakor filmes minőségek ragadják meg érzékeinket. Ezt a kérdést érdemes megfogalmazni, illetve a változó műértői és művészettörténeti figyelem egy-egy állomását megjegyezni, hiszen a jelenből visszatekintve érzékelhető az a folyamat, amelyben a filmes metaforakészlet és szempontrendszer érvényesítésének igénye előtérbe került.

A kubizmus formakísérletének bemutatásához Albert Gleizes már 1928-ban operatív fogalomként vezeti be a kinematografikus kifejezést<sup>29</sup> mégis, a művészettörténeti elemzések figyelmen kívül hagyták ezt a kezdeményezést, és a kubizmus (sőt, már Az Avignoni kisasszonyok) sokkal inkább az absztrakt művészet narratívájának „nyitóképe” lett. A filmteoretikus és pszichológus Rudolf Arnheim az, aki „már” 1962-ben a *Guernica* fotografikusan megőrzött fázisképeit elemezve leírta, hogy Picasso művészetének időbeli dimenziója és kinematikus aspektusai is figyelemre méltók.<sup>30</sup> A nyolcvanas évek végétől élénkül fel a művészettörténeti figyelem az életmű kései, parafrázissorozatban bővelkedő, az erotikus szerelem és az alkotás megfeleltetésével áradó

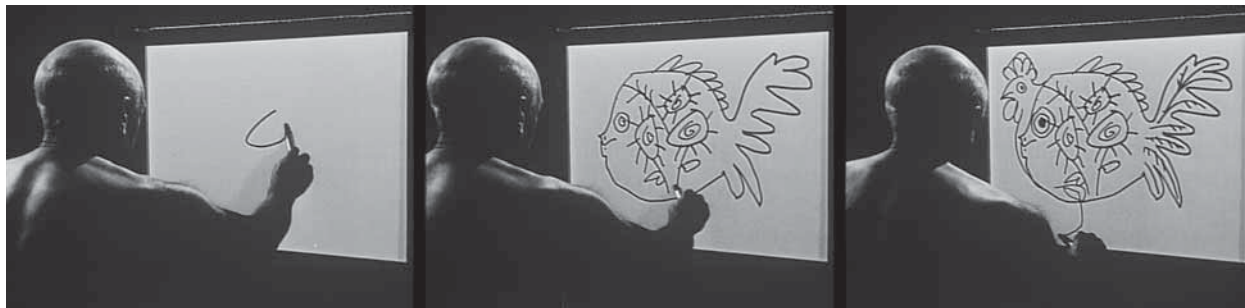
képtermeése iránt, és ezzel összefüggésben az interpretációk filmes metaforái is előkerülnek. Eleinte Picasso kései festményesorozatainak, témavariációinak filmszerű hatásáról olvashatunk,<sup>31</sup> majd Rosalind Krauss 1993-ban, tárgyunk szempontjából nagyon is releváns felismerésre jut Picasso Manet-parafrázisait elemezve. Manet emblematikus, ugyancsak korábbi képek montírozásával készült *Reggeli a szabadban* című festményét Picasso rajzok százain keresztül gondolta tovább. Ezek a pajzán képek, amelyek időben a *Las Meninas*-parafrázisok után készültek, nemcsak témájukban, az ábrázolás részleteiben, a rajzok folyamatos variálásával egyre gyarapodó érzékeny testrészek, faloszok, ánusok, mellek, bimbók, testbarázdák, lábak és karok hajlékony összefonódásában erotikusak, hanem a rajzok számszerű gyarapodásával az ismétlések ritmikus lüktetésében is. A sokasodó variációk egyes darabjait összehasonlítva Kraussnak feltűnt, hogy a rajzok vázlatfüzetben készültek, az egyes rajzok az utánuk következőt a lapon átderengő nyomvonallal indítják el és lendítik tovább a téma variálásában, a metamorfózis mozgalmal alakulásában. Az ismétlések adta variációk, illetve a variá-

29 Albert GLEIZES: A kubizmus: egy új formatudat (1925). In: Albert GLEIZES: *A kubizmus*. Budapest, Corvina, 1984. 92. További szöveg hely: „Így fejlődött 1911 és 1914 között a kubizmus a »tömeg« (volume) forma fogalmától a »mozgékonyosság« (cinématique) forma fogalmáig, végérvényesen eltörölve a reneszánszra jellemző perspektivikus egységet.” Albert GLEIZES: A kubizmus története (1928). In: *Uo.* 15. Valamint: „Egy folyamat egymásra következő állapotainak leírása, mint egyensúlyteremtési kísérlet nem elégszik meg egy egyszer s mindenkorra rögzített nézőponttal; a statika és a dinamika szemmel láthatóan nem volt már idegen a festés ténnyétől. Ez volt a kubista fejlődés második szakasza. Vagyis a tömeg nem dominált már a festményen. A festők a különféle kiválasztott nézeteket – amelyek a témául vett tárgyat a legjobban jellemezték – egyazon síkon ábrázolták, egymás mellett, vérmérsékletük és sajátosságaiuk szerint, és így azok a szemlélőnek egy izolált tény

vagy folyamat kinematografikus felsorolását nyújtották. [...] A kompozíciókban meglévő kinematografikus elem bizonyítja, hogy ezek a festők nem kerültek meg a nehézségeket – mint oly sokan, akik a színárnyalatok varázsában oldják fel a festmény formáját. Persze üggyetlenek még, de határozottan szembenéznek a forma félelmetes titkával. A környezet ilyen újszerű leírásával azt a formai ténnyt próbálják megjeleníteni, amit több időpont egyazon térben vagy pedig több tér összetételalkozása egyazon időben jelent. Ez történt 1911-ben és 1912-ben. Akkoriban aligha lehetett számot adni az effajta kísérletek értékéről, de a festőkkel párhuzamosan költők és írók is vállalkoztak hasonló kísérletekre.” Albert GLEIZES: A kubizmus: egy új formatudat (1925). In: *Uo.* 91–92.

30 Ld. a 12. jegyzetben.

31 „Néha a filmszalag képsoraira emlékeztetnek ezek a vázlatlapok.” In: PERNECZKY 1989 (*Id.* 25. j.) 134.



19. **Henri-George Clouzot:** *Le Mystère Picasso*, 1956

ciók ismétlésekben lüktető ritmusa mögött a flipbook mechanikája működik: nemcsak keletkezésükben, de a rajzok befogadásában is az animáció, a mozgásba hozott rajz archaikus technológiája tűnik elő.<sup>32</sup> Elgondolkodtató, és Picasso parafrázisaival összefüggésben is megjegyzésre érdemes, hogy ma, a digitális mozi korszakában ez a technológia, a rajzolás paradigmájában működő animáció ugyan már digitális technikával, de marginálisból a képalkotás mainstream technológiája lett.<sup>33</sup> Ami azonban szorosán vett tárgyunk tekintetében megjegyzendő, hogy az 1957-es *Las Meninas*-variációk e flipbook kontextusban értelmezhető Manet-parafrázisok (1962) előtt és Clouzot filmje, a *Picasso rejtélye* (1956) után készültek. Köztes – in-between – képek több értelemben: egyfelől keletkezési idejükben, hiszen elmondhatjuk, hogy két „film” között születtek, másfelől a fázisképszerű ismétléseket és a filmes *shot/counter shot*<sup>34</sup> szerinti képkivágásokat felmutató festett szekvenciák (*Las Meninas*-parafrázisok galambdúcképei) a festészetet időalapú médiumnak mutatják, és ezzel a festészet és a film nem egymás idézésében, hanem az alkotói processzus szintjén kerül közel egymáshoz. Mind a festészet, mind a film jellemzői szembetűnők Picasso kései képtermeésében, és ami igazán izgalmassá teszi ezt az érettségében is energikus vállalkozást, hogy a festészetnek és a filmezésnek nem a fősodraba illeszkedik,

hanem az akkor marginális (mára mainstreammé váló) bűvópatakokból mint figurális meseszöveg és animáció táplálkozik. Két képalkotói médium, a festészet és a film partvonalra sodort hagyományát ötvözve gyarapítja tovább saját kifejező eszköztárát.

### *Le mystère Picasso: a „Picasso-misztérium”*

Úgy tűnik, hogy a Picasso-műveknek a táblakép kerekeit szétfeszítő minősége (a kubista kollázs megjelenése után több évtizeddel) éppen az 1950-es évek első felében, az életműről készült filmekben válik szemléletessé. Picasso alkotói folyamatának jellegzetes, alább kifejtendő temporalitása<sup>35</sup> és a filmezés technikája *A Picasso rejtélye* (*Le mystère Picasso*) című filmben páratlan módon simul egységbe (18. kép). Ám Clouzot e mester munkája előtt már két emlékezetes művészfilm is a picassói képtermeés és a kinematográfia egymás iránti affinitását példázta. E nevezetes filmek ugyan rendezőik elhatározása szerint eltérő műfajba tartoznak, hiszen az egyik esszéfilm, a másik életrajzi dokumentum, mégis, éppen Picasso médiumokon átívelő formavilágának

32 KRAUSS 1993 (ld. 4. j.) 225–230.

33 Lev MANOVICH: What is Digital Cinema? (2000). In: *The Visual Culture Reader*. Ed. by Nicholas MIRZOEFF. Second edition. London, Routledge, 2002. 405–416.

34 Ezúton is köszönöm Hámos Gusztáv médiaművésznek, hogy meg látásomat e létező kinematográfiai gyakorlat megnevezésével (*shot – counter shot*) mintegy alátámasztotta.

35 A temporalitás kérdésével összefüggésben ezen a ponton is érdemes megemlíteni a művészettörténész E. H. GOMBRICH kutatását, amely az esztétikailag kimódolt ún. termékeny pillanatnak fikció voltával

szembesít, illetve ezzel összefüggésben a *punctum temporis* létezését cáfolja. Tárgyunk szempontjából különösen érdekes, hogy a *punctum temporis* képalkotói, vizuális cáfolatát Gombrich éppen Picasso festészetében találja meg. Picassónak azon (jobbára kései) képeiben, amelyekben az ellentétek montázsán keresztül az idő folytonossága, oszthatatlansága kap értelmet. Mindezzel együtt Picassót azon kevés vizuális művészek közé sorolja, akik a vizuális művészetekben túlhangsúlyozott térproblematikán kívül az idő, a temporalitás kérdéseit teszik érzékelhetővé. In: E. H. GOMBRICH: *Moment and Movement in Art*. In: E. H. GOMBRICH: *The Image and the Eye*. Oxford, Phaidon, 1982. 40–62.





20. **Henri-George Clouzot:** *Le Mystère Picasso*, 1956

kameraérzékenysége az, amely összefűzi, illetve egy közös elemzés tárgyává teheti őket. Mind Alain Resnais és Robert Hessens *Guernica* című filmes kiáltványa (1950, 13'), mind Luciano Emmer *Incontrare Picasso* című művészeti dokumentumfilmje (1953, 49') Picasso képeinek „hajlékonyságát” használja ki, és egyben szemlélteti. A fotófilmként is nézhető *Guernicában* a rendezők Picasso több évtized távlatában készült festményeit, rajzait és szobrai (1902–1949) Paul Éluard szövegével együtt szerkesztik antifasiszta narratívába. Az öldöklés felett győzedelmeskedő ártatlanság filmes krédójában a rendezők Picasso műveit, illetve az azokról készült felvételeket *montázsszejtekként* kezelik. Az alkotások keletkezésük időrendjéből kikerülve a szenvedélyes, megszólító erjű dramaturgiát szolgálják, amelyet felerősít a kamera munkája is: a képek olyan szuggesztív részleteit emeli ki, mint a képből kitekintő szemek, vagy az égnek emelt karok, megfeszülő kézfejek. Tartalmilag a *Guernica*, e grandiózus, festői tiltakozás felé haladunk, az átúsztatás (*dissolve*) technikájával szerkesztett szekvenciákban a korai, szentimentális festmények is ezt készítik elő: a „kék” és a „rózsaszín korszak” képei is a háborúellenes kifakadást hevítik. A spanyol polgárháború időszakában, 1937-ben földig rombolt baszk kisváros pusztulását Picasso háborús években készült plasztikáiról (*Skull*, *Man with a Lamb*, 1943) készült felvételek idézik meg. A koponyát és az emberi figurát megjelenítő szobrokrol mint testiséggel bíró tárgyakról több nézőpontból, a fény-árnyék hatásokkal radikálisan élő filmes svenkek az ember földi maradványait kísértetiesen idézik meg: a szobortest matériája az élő test fosszilis maradványával lesz ekvivalens. Az ismert Picasso-művek a filmes médiumban új arcukat mutatják meg: egy narratíva részeként nemcsak megelevenedni látszanak, hanem maguk is mozgósítanak. A képzőművészeti munkáknak e filmes, a montázs eszközeivel dramatizált átformálása nehezen képzelhető el az ekkor, 1950-ben, még

mindig a legtermékenyebb időszak előtt álló Picasso hozzájárulása nélkül. Nyilvánvaló, hogy nemcsak a *Guernica* című esszéfilm politikai állásfoglalása, hanem ezzel együtt ennek alkotói eszköztára: a montázs, a montázseljárást továbbfejlesztő kinematográfiai eljárásokból adódó új távlatok üdvözlése, valamint élet, fantázia és művészet egymásba játszásának izgalma (amely a kép keretét szétfeszítő kubista kollázsban is ott lüktet) része Picasso alkotói tartásának. Alain Resnais és Luciano Emmer filmrendezői látásmódjában közös, hogy Picassóban nem a zsenit kutatják, és főleg nem misztifikálják. Resnais mintegy mozgásba hozva munkára fogja Picasso képeit, Emmer elköteleződése viszont inkább az alkotás mint életforma üdvözlése. Az *Incontrare Picassót* 1953-ban egy hónap alatt, a Vallauris-i kerámiagyárban tevékenykedő Picassónál vendégeskedve forgatta. Figyelemre méltó, hogy rendezőként nem kizárólag Picassóra összpontosít, hanem távolról indítva és fokozatosan közeledve az alkotó környezetét hozza közel: a délfancia tengerpartot és a kisvárost, a verőfényes napsütésben sötét füstgomolyagot okádó kerámiagyárat, az abban működő műhelyt a korongozó és az égetést végző férfiakkal. Picasso a műhelymunka egy tagjaként jelenik meg: egyszerre határozott és könnyed gesztusai táptalaját a korongozók munkája adja, amelyből mintegy előbújnak a variációk játékában sokasodó egyénített formák. A puhaságukban még alakítható korszak egy része az ókori krétai szobrocskákat idéző női figurákká alakul, mások madarakká. Picassónak a kamera jelenlétében is zavartalan alkotókészsége itt is megmutatkozik: kezében a korongról frissen lekerülő korszóforma egy perc alatt vadkacsává változik. Ez a mozgóképen rögzített és közvetített transzformáció az alig két évvel későbbi Clouzot-film központi témája lesz. Clouzot-nál a forma metamorfózisa animációként láttatva le is válik majd alkotójáról (a szerzőt kitarakva a film tárgya maga a vizuális átváltozás), Emmer itt még

a környezetétől inspirált produkcióként mutatja be azt. A Vallauris-ban készült műteremfelvételeken Picasso egész műterme, sőt annak udvara is része az alkotó-folyamatnak. Van festőállvány is, de Picasso inkább a falat használja, na meg ami a tárgyaktól, szerszámoktól zsúfolt környezetében a keze ügyébe kerül. Például a padlón dobozokból, lécekből kirakosgatott figura kezébe egy, az ajtó melletti bokorról letépett gallyat hoz be. Ezek az akkori jelenben (1953-ban) készült vallauris-i felvételek azonban csak a film felét teszik ki, a 49 perces filmben Picasso maga csak a 32. percben lép színre. A hat epizódból álló film első három része a jelenig tartó életút bemutatása hasonló rendezői logikával, mint amely Alain Resnais *Van Gogh* című fotófilmjének (1949) is sajátja. Vagyis Picasso rajzaiból, festményeiből mint az életrajz „fotografikus” dokumentumaiból az 1953-ig tartó alkotói életút követhető végig: a családtagokat, barátokat megörökítő gyermek- és fiatalkori rajzok, majd a századelő első évtizedének egymást gyorsan váltó korszakai, végül a *Guernica* formatárával indító epizód, amely Picasso legutóbbi képeinek, a gyermekeiről készült festményeknek a bemutatásával zárul. A jelenig tartó történetben azonban nem egyszerűen a művek kronologikus felsorolását kapjuk Picasso gyermekkori rajzaitól a gyermekeit festő Picassóig. Emmer operatőri leleménnyel vezeti nézőjét a művek egymásba fonódó láncolatában. A film első három fejezetében a rajzok és a festmények mindig részletről részletre kibontakozva, leginkább a kép aljától felfelé haladva, fokozatosan tárulnak fel. A kameramozgás a képi gondolkodás felfejtője, egyfelől. Képről képre haladva láttatja a formatár elemeinek vándorlását, a „mandulák”, „cseppek” és „babszemek” átváltozását, pontosabban a picassói vizuális nyelv e „morfémáinak” újabb és újabb képi összefüggésrendszerben betöltött szerepét, jelentésváltozását. Másfelől a felvételek montírozásával a filmrendező interpretál: az *Avignoni kisasszonyok*hoz például a korábbi festménytől, az *Aktoktól* érkezünk meg, és a festő nézőt invitáló kompozíciós fogásának engedelmeskedve a képi térbe mint vendégek (a bordély vendégei) a gyümölcsöstál premier planjától indulva lépünk be; először végigpásztázva, külön-külön, majd egyszerre láttatja a kamera az öt nőszemélyt, hogy aztán egy zoomon át közvetlenül az afrikai/ibériai maszkokkal nézzünk farkasszemet. Emmer montázstechnikája horizontálisan és mélységében is aktív. Nem rálátást kapunk Picasso életművére, hanem bevezet minket abba; a szó szoros értelmében a vászon szövetéig hatolunk, egészen addig, míg a nagyításban megsemmisül a festett kép egésze, csak a vászon textúrája marad. A festményen

ábrázolt festményre (egy odakent absztrakt kompozícióra) zoomolva „átúszunk” a kép túloldalára, majd a hátlapon lefelé svenkelve megérkezünk ahhoz a szoborhoz, amelyben az előbb láttatott festmény előlapján ábrázolt női figura látszik testet öltetni. A különféle nézőpontból készült felvételek montírozott szekvenciái a képi tér és a kép környezetének tere között utaztatják a nézőt. A *Találkozás Picassóval (Incontrare Picasso)* beavatás: egyfelől az alkotás mediális kereteket szétfeszítő természetébe, másfelől a filmnek a korábbi alkotói médiumokat bekebelező lehetőségeibe.

Már címével beavatást ígér Henri-Georges Clouzot többször is említett filmje, a *Picasso rejtélye*, bár nem egyértelmű, hogy a rendező a festészetet misztifikálná, vagy inkább filmes elemzésével a misztérium jellegét eltüntetné-e. Mindenesetre ezzel a festő és a filmrendező kooperációjában készült emlékezetes munkával (mint egy loopban) visszaérkezünk a tanulmány kiindulópontjához, szorosan vett témánkhoz: a *Las Meninas*-parafrázisokhoz. Picasso és Clouzot együttműködésének ötlete már régebben felmerült, a megvalósítást az akkor Picasso kezébe került eszközök, a vásznon átszűrő tollak és tinták katalizálták. A film első negyedében a filmképet ez határozza meg: a kamera pontosan a vászonra fókuszál, a rajzoló alig látjuk, jobbra „csak” keze nyomát, kézvonását (19. kép). A vonalak és színfoltok figurává rendeződését, azok metamorfózisát a filmszalag 24/sec sebességű pergésével szimultán követjük. Ha nem lennének backstage, illetve több kameraállásból készült stúdiófelvételek beiktatva az egyes képek kibontakozását megörökítő szekvenciák közé, akkor a zenei kísérettel összeszerkesztett képi metamorfózisok látványát hagyományos animációfilmként is nézhetnénk. Am épp azok a rövid stúdiófelvételek, amelyek egyszerre mutatják a festő és a rendező munkakörülményeit, mediális eszköztárát és rövid dialógusait, a látott filmnek a performatív minőségében erősít meg. A beavatás nem is annyira a festészet, illetve Picasso „titokzatos”, mert kifürkészhetetlen tehetségének természetébe történik meg, sokkal inkább a picassói festésmód és a filmezés összesimulásának leszünk szemtanúi, főleg, ha a *delayed cinema* jegyében a filmet többször is megnézzük, visszapörgetjük és kikockázzuk. Egyfelől Picasso a kamera előtt színre viszi, performálja a már műtermében kikísérletezett és évek óta művelt módszerét: a vászon túloldalán is látszó tinta főszerepét a filmnek már harmadától átveszi az a picassói rutin, amelyben a festékrétegek halmozásában, átfestésében az első képi ötlet számos (illetve számtalan) verzión keresztül végül egy visszafordíthatatlan metamorfózis eredményeként megsemmisül. Másfelől: mindez filmre

véve, a vágásokkal nézhető/élvezhető időegységekre formálva (öt órán át tartó lázas munka tíz percbe sűrítve) visszajátszható. Vagyis Picasso régi, interjúkban is emlegetett vágya, hogy a készülő festmény rétegeit, a festmény metamorfózisának lépéseit megőrizze, ebben a filmes együttműködésben megvalósul. Clouzot filmje, a festővel való dialógusban alakuló eljárása, ez a közös festészeti-filmes lelemény tulajdonképpen Picasso időalapú festészeti gyakorlatát teszi láthatóvá. Picassónak a képi keretet, az autonóm *tableau* mikrovilágát az időélmény felé kinyitó munkamódszere a filmes szintagmák horizontális haladásával harmonizál. André Bazin a festészeti és a filmes keretezést, a képkivágás dinamikáját ellentétesként, a centripetális és centrifugális erők különbségeként látatja. Clouzot és Picasso filmje esetében azonban épp azt látjuk, hogy Picasso képkeretfogalma ugyanúgy centrifugális, a fix kereten túlmutató, mint a filmes Clouzot-é. Mindez ebben a film-ben válik kiforrottá, nem egyszerűen szemléletessé, de a filmrendező és a festő együttműködésében tapasztalható. Meglátásomban ez a valósággá váló képi eredmény a *Las Meninas*-parafrázisokban is ott munkál: a *Las Meninas* szekvenciái a visszajátszható, mert rögzített filmkép módszerét tükrözik. Nem egy vásznon dolgozik Picasso, és a festékrétegeket egymásra halmozva, a metamorfózis törvényszerűsége által semmisíti meg az első képi ötletet, hanem az új képi ötlethez, legyen az képkivágás, kompozíciós megoldás, festői stílusgyakorlat, illetve színösszeállítás, újabb és újabb „felvételeket” indít (új vásznot vesz elő), a kamera pedig rögzíti azokat (20. kép).

Picasso *Las Meninas*-variációi egymással kibékíthetetlennek tűnő mediális és képalkotási sajátosságokat fűznek egybe: filmet fest, amennyiben a par excellence mozgást, a gondolat áramlását, a vizuális metamorfózist rögzíti. Az ábrázolás elszakadni látszik referenciájától, ez esetben *Az udvarhölgyektől*, és sokkal inkább az újabb és újabb festői ötletek összeszerkesztését éljük át az ötvennyolc kép folyamatában. De filmet fest Picasso akkor is, amikor műtermében a galambképek szekvenciájával körbe vezeti nézőjét, és *Az udvarhölgyek* előtti mindenkori befogadói teret festményként dokumentálja (21. kép), aktuális benépesítését mintegy festményre veszi, a képileg teremtett illúziót élénk vetíti.



21. **Pablo Picasso:** *Tájkép* (*Las Meninas*-sorozat része). Cannes, 1957. december 2. Olaj, vásznon, 14 × 18 cm  
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.486  
(Fotó: Gasull Fotografia)

Svetlana Alpers elgondolásában Velázquez egymással konfrontálódó reprezentációs módok összeszerkesztését ambicionálta: a korában létező két képi modell fúziója egy nyughatatlan, nézőjét máig mozgásba hozó képi dinamikát eredményezett, melyhez eszköze a képi keret, illetve a képi keret lehetséges szerepeinek bemutatása volt.<sup>36</sup> A *Las Meninas*-variációkban Picasso leginkább ebben hű követője, illetve partnere Velázqueznek: a képi keret kérdését Picasso aktualizálja, úgy hogy a festmény hagyományos keretét mintegy feloldja és meg is tartja, mert a filmes celluloid matéria mintájára megsokszorozza.

Perenyei Monika  
művészettörténész  
Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet /  
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény  
perenyei.monika@btk.mta.hu

36 Svetlana ALPERS: Interpretation without Representation, or, the Viewing of *Las Meninas*. in: *Representations*, 1983. No. 1 (Február). 30–42.

## Metamorphoses of *Las Meninas*

*Picasso's Explorations between Painting and Film*

My paper analyses the series of paintings by Pablo Picasso known as *Las Meninas* (Museo Picasso Barcelona) in the context of cinematography. In my view, the 58 pictures – painted in the artist's late period, between August and December 1957 – belong among Picasso's work in film, not only because of when they were made, but also in terms of their cinematographic image-making "technology".

The study is divided into four chapters. In the first, entitled "Creative Acts", I discuss the important role of the beholder in the existence of a work of art. The starting point for this is Marcel Duchamp's polemic of 1957 (*The Creative Act*). In my reasoning, Picasso, as an artist who enters into dialogue with the Old Masters, is also a beholder par excellence who brings their works to life (re-animation). The role of the beholder was not only emphasised in avantgarde creative practices (Duchamp), but from the 1960s onwards it also occupied an important position in the research of psychologically sensitive art historians (E. H. Gombrich) and film theorists (Rudolf Arnheim).

In the second chapter ("Studios, Ladies-in-Waiting, Children"), I firstly reconstruct the history of how Picasso produced his *Las Meninas* series, taking account of both the period of his life he spent in La Californie, and the film works he made in the 1950s; I then outline a cinematographic interpretation of the series of paintings that respond to Velázquez, that is, an interpretation that records a temporal process and deploys so-called counter-shots, as used in film-making. In my argument, I develop the art historical analyses of Velázquez's *Las Meninas* (1656) (Leo Steinberg, Svetlana Alpers), and connect the motion-related qualities of Picasso's oeuvre with some noteworthy writers (Rudolf Arnheim). Furthermore, I examine Picasso's reanimating vision in the context of contemporary art, specifically in the light of Thomas Struth's museum photographs, particularly those he took of *Las Meninas* in the Prado.

### TÁRGYSZAVAK

Pablo Picasso, *Las Meninas*, kinematográfia és festészet, fotográfia és festészet, köztes képek, intermedialitás, művészek késői munkái, (kép)keret, animáció-reanimáció, André Bazin, Alain Resnais, Henri-George Clouzot, Thomas Struth

In the chapter entitled "What phenomenon?" I describe and analyse the films the painter made jointly with film directors. In my opinion, the way in which Picasso's creative process transcended the boundaries between different media is most clearly seen in the films made about him and together with him. In these films, the painter is not merely a character, but a creative partner collaborating with the directors (Paul Haesaerts, Luciano Emmer). These films from the 1950s later had a rebound effect on Picasso's painting practice, in which the time-based creative process (pursuing the movement of thought) that the painter had been obsessed with since the 1930s was manifested ever more emphatically (in the form of series).

In chapter four ("Le Mystère Picasso: The Mystery of Picasso"), I use Clouzot's film to present the unparalleled fusion between the processes of painting and film-making. Nowadays, in the age of media convergence, as celluloid films are digitised and presented in museums, and as new, moving-picture narratives are tried out in art exhibition spaces, the differentiation between beholder behaviours (pensive, possessive) has also become a defining aspect of psychoanalytically motivated film theory (Laura Mulvey). All this provides a reference point for further visual history research that transcends media boundaries, offering a perspective from which it becomes possible to discern, in painted oeuvres, latent signs of more recent visual technologies. Echoing Svetlana Alpers's interpretation of Velázquez's *Las Meninas*, we could say that, just like the 17th-century painter of *Las Meninas*, Picasso also unified two methods of representation in his own variations on the work.

*Monika Perenyi*

*art historian*

*Institute of Art History, Research Centre for the Humanities /*

*Psychiatric Art Collection of the Hungarian Academy of Sciences*

*perenyi.monika@btk.mta.hu*

### KEYWORDS

Pablo Picasso, *Las Meninas*, cinematography and painting, photography and painting, in-between images, intermediality, late works of artists, frames, animation-reanimation, André Bazin, Alain Resnais, Henri-George Clouzot, Thomas Struth