

Hatalmas szentképek, rózsaszínes, omló hústömegek, bonyolultan csavarodó függönyök és testek helyett...

Topor Tünde

A SZERETHETŐ BAROKK

Beszélgetés Tátrai Júliával, a Rubens, Van Dyck és a flamand festészet fénykora című kiállítás kurátorával



Ifj. David Teniers: *Lipót Vilmos főherceg a brüsszeli képtárában*, 1650–1651 k., olaj, vászon, 124 x 165 cm

© Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Bécs / © Szépművészeti Múzeum 2019



Tátrai Júlia a megnyitó után tárlatvezetést tart

Fotó: © Szesztay Csanád / Szépművészeti Múzeum 2019 / HUNGART © 2019

Artmagazin: Annyira komplex a kiállítás, annyival több, mint amire az ember számított, amikor még csak annyit lehetett tudni, hogy jön egy Rubens a Szépművészeti Múzeumba, hogy kezdjünk egy személyes, de összefoglaló kérdéssel: amikor már összeállt az anyag és láttad a falakon a képeket, mi lett számodra a fő felismerés? Mi a viszony Rubens, Van Dyck és a flamand festészet között?

Tátrai Júlia: Minthogy ennek a kiállításnak illeszkednie kellett a múzeum kiállítássorozatába, amely a nagy művészeti korszakokat és a híres nemzeti festőiskolákat mutatja be, nem is az volt a feladat, hogy csak Rubens- vagy Van Dyck-kiállítást rendezzünk, hanem nyilvánvalóan egy átfogó képet nyújtó, 17. századi flamand kiállítást kellett csinálni. Olyan, amiben ők a maguk helyén szerepelnek, értelemszerűen kiemelt pozícióban, de mellettük mások is szóhoz jutnak, illetve azt kellett bemutatnunk, ők ketten miből emelkedtek ki és hogyan. Így rá lehetett világítani azokra a pályatársaikra is, akiket nem nagyon ismer a közvélemény, miközben hihetetlen festői produktumuk van. Ami számomra a legérdekesebb volt és tényleg csak a kiállítás összeállítása során derült ki: annak ellenére, hogy ez egy háborúkkal, vallási és felekezeti viszálykodásokkal teli, eléggé vészterhes korszak, mégis, érdekes módon, talán pont a festők személyisége, karaktere miatt – és

ebben Rubensnek nyilván alapvető szerepe van – a képekből egyáltalán nem a vészterhesség, a háborús légkör sugárzik. A legfontosabb központokban, Antwerpenben, Brüsszelben ekkorra már különben is lezajlott a képrombolás, és el tudott kezdődni az újjáépítés. Albert és Izabella regnálása alatt a műpártoló uralkodópáros megteremtette annak feltételeit, hogy az ellenreformáció szellemében új templomok épüljenek, ezeket a templomokat új oltárokkal lássák el, de támogatták a szerzetesrendeket, iskolákat is – a főhercegi pár kulturális missziójának eredményeképp már a 17. század legelején lehetővé vált, hogy a festők jelentős megrendelésekhez juszanak. A gazdasági, politikai összefüggéseket mindig látni kell a háttérben. Sokszor merül fel kérdésként, vajon ha a kis Mozart nem Leopold Mozart fiaként születik, az apja nem hurcolja körbe már háromévesen Európa-szerte, akkor is Wolfgang Amadeus Mozart lesz belőle? Valószínűleg azok a periódusok a művészettörténetben, amelyek hirtelen, egyszerre sok, jelentős művészt termelnek ki, gondoljunk akár az itáliai reneszánsz elképesztő robbanására, illetve az észak-németalföldi területre a 17. században, szóval annak, hogy ilyen virágzó periódusok létrejöhessenek, mindig kell, hogy legyen gazdasági, politikai és műpártolói háttér.

A műpártolói háttér kapcsán itt egy érdekes kérdéskör, amit a kiállítás

nagyon előkelő helyekről kölcsönzött darabok segítségével tud körülmenni: Rubens is és Van Dyck is „úri” festők, akik olyan körökben forognak – és az ambíciójuk is az –, hogy kiemelkedjenek nemcsak a mesterember-festők tömegéből, hanem ebből a szerepből is. Ez miért tudott így alakulni például Rubensnél? Milyen családból jött, és mitől tudott olyan pályát befutni, hogy noha a kor vezető festője volt, lehet, hogy mégsem erre volt a legbüszkébb. Utaltál is ilyesmire a megnyitóbeszédében.

Igen, Ambrogio Spinola, a németalföldi csapatok vezetője, Rubens jó barátja mondta valahol róla: annyira jó sok mindenben, hogy valószínűleg festőként tehetséges a legkevésbé. Ez vagy jól mutatja Spinola humorát, vagy egyszerűen csak nem értett a festészethez, arra viszont egyértelműen utal, hogy nagyra tartották Rubens egyéb szolgálatait is, például a diplomáciait, ami annyira kiterjedt volt, hogy néha még a kémkedés gyanúja is felmerült vele kapcsolatban. De Rubens alapvetően békeközvetítőként tartjuk számon. Hihetetlen műveltséggel bírt, sok nyelven beszélt, hatalmas levelezéséből nagyon jól kirajzolódik, hogy milyen jó kapcsolatot ápolt például az angol királyi udvarral, miközben kereskedőkkel is; fontos volt számára ugyanis, hogy a műveit eladja, erről is nagyon érdekes adalékokat lehet olvasni. Rubens tényleg nagyon nagy

szerepet játszott a korszak életében, és nem is tudom, hogy jut-e eszembe más művész, aki bármikor a történelemben ilyen fontos politikai funkciókat töltött be. 1577-ben Németországban született, már gyerekként latint tanult és klaszszikus stúdiókat folytatott Kölnben, majd tízévesen, anyja döntése alapján egy nemesasszony apródjaként kellett szolgálnia, habár a rajzolás sokkal jobban érdekelte. Tizennégy éves korától több antwerpeni mestertől is tanult, köztük az akkori legnevesebb flamand mestertől, Otto van Veentől. Majd nyolc évet tölt Itáliában, ahol diplomáciai küldetéseknek is eleget tesz. De a portréival, amik közül itt most több is látható – Giancarlo Doria lovasportréja, amelyik az egyik első barokk lovasportré, Brigida Spinola-Doriáé vagy IV. Francesco Gonzaga képmása, ami egy hatalmas oltár kivágott darabja és még így is egy fantasztikus hatású önálló portré –, már megalapozza hírnevét. Közben spanyol diplomáciai küldetéseket is teljesít. Ami még fontosabb, hogy Itáliában lehetősége van alaposan tanulmányozni az antik, illetve az itáliai reneszánsz művészetet: az utóbbiból egyértelműen Tiziano az, aki leginkább hat rá. Az antik és reneszánsz motívumok beemelése a képeibe egész életművén végigvonul. A kiállítás kortárs darabja, Kicsiny Balázs *Végző vágás a képek birodalmában* című műve is tulajdonképpen Rubens montázsoló technikájára utal – Bódi Kinga, a kortárs rész kurátorának találó kifejezésével élve. Rubens nagyon sok helyről inspirálódott, rendkívül gazdag ismeretanyaggal rendelkezett, számára az antik és az itáliai reneszánsz kora képviselte azt a legmagasabb szintű kultúrát, amelyet integrálni kívánt a németalföldi festészetbe. Általa valósul meg a nagy szintézis, ő egyesíti először harmonikus egységbe az északi területek festészeti hagyományait az antik és itáliai hagyományokkal – amire természetesen már korábban is törekedtek az Alpokon túli művészetben. Rubens valójában persze nem a mai értelemben vett montázsokat készíti: a vizuális

idézetek mindig valami újjá, egyedivé alakulnak nála – az egyik képen felfedezhetjük, hogy a *Zsuzsanna és a vének* Zsuzsannájának mozdulatát egy antik szoborról, a jól ismert *Tövis-húzó fiú* figurájáról vehette. Úgy lehet ezt elképzelni, hogy utazásai révén, és mert szinte mindenhová bejutott, ahol a fontos művek voltak, az akkor látható művészeti alkotások a legteljesebb mintaalbumként voltak a fejében, ebből dolgozott, az egyes motívumokat néha egészen más témához, egyedi módon használva fel.

Van itt egy szintén itáliai, velencei előképeket mutató, mégis teljesen rubenses kép, amin a csak rá jellemző mozgalmasság szinte végigsöpör – az Edinburgh-ból ide érkezett *Heródes lakomája*. Salome a hatást lesve emeli le a fedőt a Keresztelő Szent János fejét rejtő tálról, miközben anyja anyagi mosollyal épp egy villát szúr a levágott fej nyelvébe. Elég morbid jelenet, könnyed festőiséggel élénk varázsolva.

Ebben a képben minden jellegzetes rubenszi benne van – itt kiállított művei közül talán ez lehetne a summázata a mester munkásságának. Nagyon érdekes, mert azzal, hogy a két nőalak, a középen álló, vörös ruhás Salome és a kicsit hátrébb ülő, de a Keresztelő nyelvét villával átszűrő Heródiás – ez is egy ikonográfiai bravúr, a királyné ezzel a borzalmas mozdulattal bosszulja meg, hogy kipurkálták – gyakorlatilag teljesen háttérbe szorítják, funkciójában semmisítik meg a királyt, Heródest, aki csak szűkölni tud és rémületében az aszalterítőt markolja. Látszik, ahogy hátrahököl, miközben a rémülettől kigúvadnak a szemei. Ebben a jelenetben visszaköszön a német gótika óta nagyon kedvelt *Weibermacht*-motívum, az asszonyok hatalma a férfiak felett. A rosszra használt női csáberő és fűfűfű. De ha ettől, a mostanra finoman szólva is ambivalens megítélésűvé vált *Weibermacht* témától eltekintünk,





Peter Paul Rubens: *Heródes lakomája*, 1635–1638 k., olaj, vászon, 208 x 271,5 cm
© National Galleries of Scotland, Edinburgh / © Szépművészeti Múzeum 2019



Peter Paul Rubens – ifj. Jan Brueghel: *A három Grácia*,
1620–1624 között, olaj, fa, 119 x 99 cm

© Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Bécs / © Szépművészeti Múzeum 2019

tényleg egészen modern a kompozíció, van egy balról jobbra induló, sodró lendülete, nem is tudod másképp nézni. Minden tekintet a jobb oldalon ülő Heródes felé irányul, és végül is minden alakot végig kell nézned – ilyen módon vonzza be Rubens a nézőt is a kép terébe. A látogatók is ez előtt a kép előtt állnak sokszor hosszabban, szinte senki sem tudja kivonni magát a hatása alól, és pont ennek kapcsán mondanám el, hogy nagyon fontos célom volt: ha már lehetőségünk van ilyen kiállítást rendezni, akkor megpróbálnám lebontani azt a sztereotípiát, hogy Rubens csak nagytestű, kövér nőket festett. Egyrészt egyáltalán nem csak ilyeneket festett, másrészt azokkal is lehet mit kezdeni, például arról is lehet beszélni, hogy ezeknek az alakoknak az ábrázolásával – így például a kiállításon

látható *Három gráciával* – nem feltétlenül kívánt erotikus hatást elérni.

Tényleg, ezen a képen nincs meztelen nő, Salome egy, az egész képet meghatározó vörös ruhában van...

Igen, itt táncolni sem látjuk Salomét, mégis, ahogyan megjelenik, abban benne van az egész történet, egy jelenetbe sűrítve. Ha pár száz évvel korábbra gondolunk, akkor egy ilyen történetet csak sok kis képen, sok kis epizód formájában tudtak volna elmesélni. Egy ilyen mesteri kompozíció viszont minden elemet egyesít magában, miközben nagyon erősen tudja arra az egy pillanatra, ami az egész történet kulcsa, vagyis Heródes teljes meghasonlására koncentrálni az erőket és a néző figyelmét.

Közben pedig ott van a kép másik szélén a nézőre szinte kárörvendően kitekintő kisfiú a majommal.

Igen, jól látszik mennyiféle eszközt használt Rubens a néző bevonására. A kiállítás egy másik szekciójában a Krisztus siratását ábrázoló képe is jó példa erre. A siratás általában passzív jelenet szokott lenni, itt azonban Máriát aktív szerepben láthatjuk. Lezárja fia szemét, illetve épp kihúzza a fejéből egy, a töviskoszorúból ottmaradt tövist. Krisztus testének elhelyezése – talpával a néző felé, vagyis jól rálátunk az arcára – is újszerű, az őt körülvevő szereplőkön pedig olyan érzelmek tükröződnek, amelyek egyáltalán nem a számunkra sokszor művinek tűnő patetikus barokk megnyilvánulásai, hanem abszolút őszinte emberi gesztusok.

Ezekhez még egy nem hívó ember is tud kapcsolódni; mindenki át tudja érezni egy ilyen hosszú pillanat fájdalmát. Rubens innovatív volt, miközben kapcsolódott a tradíciókhoz is.

Ekkoriban a festészeti műfajok csúcának az számított, aminek Rubens volt a fő képviselője, a bibliai, mitológiai, történelmi jelenetet ábrázoló sokalakos kompozíció. Viszont pont emiatt érdekes, hogy Van Dyck, aki Rubens legjobb tanítványa, saját jogon is hírnevet szerzett követője ezt alig-alig műveli. Ő az egy-két alakos portrékat vitte csúcsra – nem is nagyon jut eszembe tőle híres történelmi kép. Nem is volt ilyen ambíciója?

Eleve rövidebb élet adatott neki, egy év különbséggel haltak meg, pedig 22 évvel fiatalabb volt, mint Rubens. Viszont Van Dyck csodagyerek volt – 16–17 évesen már birtokában volt szinte mindannak a festői tudásnak, aminek később a hírnevét köszönhette, és ami annyi meg-

rendelőt hozott neki. Tökéletes példája ennek a mi *Házaspár kettős portrénk*, ami egy korai képe – egyébként ilyen típusú kettős portréból viszonylag kevés van az egész németalföldi festészetben. Sokkal gyakoribbak a két külön képen, egymás pendant-jaként beállított képmások. Van Dyck tökéletesen elsajátította a rubensi stílust, mesteréhez hasonlóan dolgozott Flandriában és Itáliában is, és valójában számos történelmi tárgyú képet festett, mint pl. az itt látható, igencsak erotikus töltetű, Jupitert és Antiopét ábrázoló vásznát. Amikor viszont 1632-ben letelepedett Angliában, biztos lehetett abban, hogy a portréfestés lehet az, ami „kitörési lehetőségként” működhet számára. Ha Angliában marad, akkor tényleg le tud válni Rubensről. Az látszik a portréikon – mindkettőjüktől bemutattunk portrékat itt a kiállításon –, hogy Van Dyck ezeket nagyon más felfogásban festi, az angol nemesek felsőbbrendűségi tudatát hihetetlen érzékletesen ábrázolva. Persze ismerünk számos portrét Rubenstől is, de ő nem erre a műfajra

specializálódott. Ha rendeltek tőle, akkor nyilván elsőrangúan készítette el a képmást – de az, hogy udvari portréfestővé vált volna, az nem következett be. Az angoloknak viszont nagy szükségük volt arra, hogy a királyi udvart megfelelő színvonalú festő reprezentálja, és éppúgy, mint egy évszázaddal korábban a német Hans Holbein esetében, Van Dyck személyében is külhoni mestert választottak a feladatra. Van Dyck pedig – ahogy fent már említettem – elképesztő tehetséggel tudta visszaadni az angol arisztokraták távolságtartó, hideg eleganciáját. Itt van a Stuart fivérek portréja (képünk a 66. oldalon). Az a megvető pillantás, amivel ránk néznek, az a lekezelés, az a gög, nem is tudom – tulajdonképpen ez olyan attitűd, amivel ma kevésbé tudunk mit kezdeni, mint mondjuk a magukra büszke, 17. századi, spanyol körgalléros holland polgárok józanságával. Ez már tényleg a bosszantó kategória, szerintem. De közben meg egészen fantasztikus anyagfestői megoldásokat láthatunk ezen a képen...



Jacob Jordaens: *A bűnbeesés*, 1640-es évek, olaj, vászon, 184,5 x 221 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest

Azért szívesen ott lettem volna, amikor a két Stuart fivér modellt áll (gondolom, külön-külön), és a fiatalabtból azt kéri Van Dyck, kicsit hajtsa már fel a köpenyét, mert akkor a bélés selymét olyan jól meg tudná festeni. Mert ez valószínűleg nem a modell ötlete volt. Lehet annak örülni, hogy bizonyos helyzetekben, legalábbis, amikor modellt kellett állni, akkor a királyi család tagjai sem voltak nagyobb urak, mint a festő, sőt. Voltak szempontok, például, hogy lehessen a képnek egy fénylő középpontja, ami felülírta a kényelmieket.

Nyilvánvaló, bár voltak előírások ebben is. Például pont itt az, hogy a fiatalabb fivérnek alacsonyabban kell állnia. De látszik, hogy az ő figurája jobban érdekelte a festőt, mert sokkal jellegzetesebb az arckifejezése, egyszerűen az ő arca vonzza a szemet, másrészt alakjához Correggio egy Szent György figurájának beállítását választotta Van Dyck. Aki szintén elég hosszú időt töltött Itáliában, ebből az időszakból maradt fenn híres vázlatfüzete, amiből kiderül, hogy számos itáliai alkotást másolt le a maga számára. Továbbá azt is lehet tudni, hogy ő sem ment a szomszédba egy kis gögért, Itáliában kizárólag az arisztokraták társaságát kereste, az ottani flamand festőkolónia tagjaival szóba sem állt. A leírások szerint pedig hihetetlenül elegáns ruhákban járt, nagy piperkőc volt. Az, hogy milyen volt és milyennek szerette láttatni magát, az Ermitázsból kölcsönkapott *Őnarcképén* (képünk a 67. oldalon) jól látszik. Itt szó sincs olyasmiről, hogy festőmesterként akarná megjeleníteni magát, palettával és festőállvánnyal... Ő is és Rubens is az arisztokratákkal egyenrangúként szerették volna pozicionálni magukat. Mindkettejüket lovaggá ütötte I. Károly angol király, Rubens ugyanezt az elismerést IV. Fülöp spanyol királytól is megkapta. A kiállításon látható egy nagyon szép és ritka metszet, ami Rubens *Őnarcképe* után készült, amin a mester kalapban látható, pedig kalapban nem

lehetett uralkodók előtt megjelenni, ő pedig ezt a portróját a későbbi I. Károly angol királynak küldte. Mindkettejükben, Rubensben és Van Dyckban is hihetetlen becsvágy volt – az volt a szerencsésük, hogy ehhez még nagyobb tehetség párosult. Ha nem így lett volna, akkor sokkal visszataszítóbb lenne a helyzet. Amikor 1640-ben meghalt Rubens, a hír hallatán Van Dyck csapot-papot otthagyva rohant Londonból Antwerpenbe, hogy átvegye otthon a legjelentősebb mester szerepét. Londonban lehetett ő az első számú festő, de Rubens haláláig ez a pozíció Antwerpenben foglalt volt.

Beszéljünk még azokról a festőkről, akik a közönség előtt nem annyira ismertek. Például mindkettőnk kedvence Jan van Kessel, aki azt a fantasztikus kagylós-csigás képet festette.

A kiállítás nem kronológiai alapon és nem is egy-egy festő életművére felfűzve, hanem főbb tematikus csoportok köré épül. Ahogy a történeti festészetből átmegyünk a kisebb műfajok felé, akkor következnek a csendéletek, állatképek, a kontinensábrázolások, sok minden, ami szintén mutat valami nagyon fontosat ebből a világból. Jele-sül, hogy a nagy földrajzi felfedezések után, különösen a kereskedőváros Antwerpenben, élt a meggyőződés, hogy a világ megismerhető és mindaz, amit a természet és az ember teremtett összegyűjthető, tanulmányozható, meg is festhető, ezért meg is festjük. Itt jön be egy nagyon fontos szál a korábbi, a 15. századi németalföldi szemléletből, ami tényleg végigvonul a terület festészetén, és amit részletrealizmusnak nevezünk. Azt gondolom, hogy ez is egy fontos dolog – látni a kontinuitást. Az általad említett Jan van Kessel képen is, ami egy kagylóból kirakott, nagyon szellemes trompe-l'oeil, vagy Jacob Jordaens és Frans Snijders *A tenger ajándékai* című hatalmas vásznán – és ez két nagyon eltérő méretű, nagyon különböző stílusú kép –, szóval mind-

kettőn szerepelnek ezek a hihetetlen aprólékossággal és élethűséggel megfestett, fantasztikus formagazdagságról tanúskodó kagylók.

Amióta kicsit jobban rálátok az európai művészet történetére, vagyis már nem éppen az egyetemről kikerült fej-jel, nagyon foglalkoztat, hogy lehet az, hogy az itáliai idealizálás igazán soha nem tudott megjelenni egyetlen német vagy németalföldi képen sem. Mitől van az, hogy amikor a legszebb Madonnát akarják megfesteni – még hozzá itáliai módon –, az akkor sem lesz olyan, mint egy itáliai Madonna. Ők az általunk csúnyának vélt arcot valóban szépek látták? Vagy hiába is szeretnék idealizálni a nem tökéletest, a valósághoz való ragaszkodás erősebben köti a kezüket? Például a Jordaens figurák ezen *A tenger ajándékai* képen: ott van Poszeidón a feleségével, a tritónok, mindenféle mitológiai lények – legkevésbé sem szépek, pedig lehetnének azok. Tulajdonképpen a mai néző számára Jordaens alakjai, még amikor a legszellemesebb kompozíciót nézzük, akkor is sokszor viszolyogtatóak. Pedig ő a par excellence flamand festő – a másik két naggyal ellentétben a híres flamand festőtriászban –, ő nem megy se Itáliába, se máshova, ott marad a szülőföldjén és azt a rusztikus világot festi, amiben élnek. És érdemes megfigyelni, hogy mindez egyszerre van jelen a 17. századi flamand festészetben: Jordaens rusztikussága és Jan van Kessel hihetetlen precizitása, az az aprólékos festésmód, aminek segítségével a nézőt teljesen meg lehet téveszteni. Kessel képe ráadásul vizuális vicc is: a kagylókból különböző fejek vannak kirakva, pápáé, királyé, királynőé. De ő biztosan amúgy is humoros karakterű volt, ismerjük olyan képét, amin a neve betűit szőrös hernyókból és rovarokból alakította ki. Sok apró felfedeznivaló van itt, kuratori szemmel és nézői szemmel egyaránt. Ilyen csodálatos ruhákat tudott festeni Rubens vagy Van Dyck? Ilyen élethű állatképeket festettek akkor? Ilyen egzotikus



Id. Jan van Kessel: *Trompe-l'œil tengeri kagylókkal*, 1656, olaj, rézlemez, 40 x 56 cm

© Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Párizs / © Szépművészeti Múzeum 2019

növényeket? Ilyen bárki számára vonzó csendéleteket? Igazából sokkal szerethetőbb világ...

...mint ami mondjuk a Kunsthistorisches Museum császári gyűjteményének grandiózus darabjaiból kirajzolódik a múzeumlátogatónak a barokkról.

Igen, de lehet, hogy a magyar közönség nincs is ahhoz annyira hozzászokva. Mert a mi múzeumunk gyűjteménye nem egy birodalmi, császári vagy királyi gyűjtemény, bár a 18. században Bécsből Budára is küldtek dekorációs céllal műtárgyakat – így kerültek többek között Lipót Vilmos főherceg egykori páratlan kollekcijából hozzánk

is festmények. A mi anyagunk magja az Esterházy-gyűjtemény, ami az egyik legbefolyásosabb, legjelentősebb hagyományú magyar családtól származik, és említhetjük akár a Pálffy János gróf gyakorlatából a múzeumba került igen jelentős darabokat is – de a nemesi származású Esterházyak és Pálffyak nem voltak uralkodók, királyok vagy császárok. Ennek megfelelően nálunk nincsenek 5–8 méteres vásznak, ez nem a Prado vagy a Louvre. Lehet, hogy tudat alatt emiatt nem is törekedtünk arra, hogy egy olyan típusú barokk kiállítást hozzunk létre, ahol a gigantikus méretű tárgyak vannak túlnyomó többségben. Az, hogy itt van a *Decius Mus* sorozatból egy festmény és mellette az erről szőtt öt méter széles kárpit – nekünk

már ezek is hatalmas méretűnek tűnnek, miközben a Kunsthistorischesben vagy az Ermitázsban minden teremben ilyen léptékű művek sorakoznak. Lehet, hogy ilyen szempontból ez egy helyi kiállítás – nem provinciális értelemben –, amely azt mutatja, mi milyen műtárgyakban gondolkoztunk. Minden kiállítás tükrözi valamennyire annak a stábnak a szemléletét, akik összeállítják. És ez a budapesti tárlat így talán a flamand barokk leginkább szerethető képét mutatja.

Rubens, Van Dyck és a flamand festészet fénykora, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2020. február 16-ig
