

AKT ÉS MEZTELENSÉG LÖVITH EGON MARC GRAFIKÁIBAN

jelige:

Nuditas

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	2
1. Életrajz	3
2. A meztelenség	6
3. Akt és meztelenség a hagyatéki anyagban	11
4. A grafikák.....	13
4.1. Vénusz.....	14
4.2. Akt.....	15
4.3. Műteremben	17
4.4. Bűnbeesés.....	18
4.5. Jób	21
4.6. Hérosz	23
5. Összegzés	24
Bibliográfia.....	26
Képek forrásai	28
Művek jegyzéke	29
1. Vénusz	29
2. Akt	37
3. Műteremben.....	48
4. Bűnbeesés	53
5. Jób.....	66
6. Hérosz.....	71
Képmelléklet	78

Az emberi test ábrázolása a 20. században már több évezredes hagyományra nyúlik vissza, a Willendorfi Vénusztól vagy a legkorábbi görög Apollón-ábrázolástól kezdve Rubens *Három gráciáján* keresztül Picasso *Fürdőzők*jéig. A hagyományos értelemben vett akt műfaja viszont leszűkíti azon alkotások körét, melyen meztelen emberi alak jelenik meg, bár annak kifejezőerejével más számos esetben is találkozunk. Kivételesen expresszív módon rajzolódik ki a test archetípusának alkalmazása Lövith életművében, hiszen azt aktjain¹ klasszikus témaként kezelte, műterem-képein ars poeticává vált, Jób-, illetve Ádám és Éva művein pedig a meztelenség szuggesztív jelentéshordozó. A mindvégig játékos-komolysággal új képi megoldásokat kereső alkotó változatos műfajokban fejezte ki magát, két általános érvényű irányelvvel mégis megragadható művészete: emberségesség és szépség. Így kerül előtérbe az emberi test esztétikájának visszaadása a lövithi esszencia megjelenítéseként.

A kolozsvári képzőművész, akinek életműve eredeti és színvonalas epizódot képvisel a 20. századi erdélyi művészetben, rendszeresen bemutatta műveit a közönség előtt. Már élete során nagy számban kerültek magán- és közgyűjteményekbe alkotásai, hagyatéki anyaga ezzel szemben nagyrészt ismeretlen. Ez a számos grafikai, túlnyomó részben pasztell művének köszönhető, melyek kiállításokon még nem szerepeltek, és nem született tanulmány róluk. Elemzésem tehát nem csak a grafikai válogatás technikai adatokat felsoroló katalógusán alapszik – melynek előkészítése a munka legelső szakaszát képezte –, hanem egyaránt a Lövithről mindeddig írt szakirodalom felkutatására, valamint az akt és meztelenség témakörét tárgyaló könyvészet megismerésére támaszkodik. Az emberi test metamorfózisainak vizsgálata Lövith sokrétű ihletettségét hangsúlyozza, s keresi a választ ugyanakkor a kérdésre, hogy hogyan és milyen céllal használta a művész a női vagy férfi akt plaszticitását grafikáin?

¹ Mivel a meztelenséggel, mint kifejezőeszközzel foglalkozom, a továbbiakban az *akt* fogalmát elsősorban a hagyományos kontextusban értendő *akt műfajára* alkalmazom.

1. Életrajz

„Mit csináljak, ha én egy elkésett reneszánsz ember vagyok?”

(Löwith Egon Marc)²

Löwith Egon Marc különleges fordulatokon, Kolozsvártól Mexikó Cityig, Dachautól Jeruzsálemig végigfutó életútja összetett nyelvezetű művészet kiindulópontjává vált. Alkotóerejét a munkáiról is visszakösző könnyedsége, derűs hangvétele tarthatta életben, melyre a számos technikában (alabástrom-, fa-, bronzszobrászat, kerámiaplasztika, olaj-, akvarellfestmények, grafikák) termékeny életmű szolgál bizonyítékkal. „Sokan dicsérik és nagyon-nagyon csodálkoznak, hogy sok mindennel foglalkoztam.” – vallja a művész, melyre kérdéssel válaszolt: „Mit csináljak, ha én egy elkésett reneszánsz ember vagyok?”³ A reneszánsz ember-mivolta örök alkotás-, fejlődés- és tanulásigényében nyilvánult meg, kitűnő tükre ennek az a változatos megközelítésmód, mellyel az emberi test vizuális megformálása foglalkoztatta.

E sokrétű nyelvezet kialakulását viszont egyértelműen Löwith élete segítette elő, ahogyan azt Németh Júlia is megfigyelte: „bizonyos művészeknél az életmű befolyásolja az életet, másoknál az élet nyomja rá a bélyegét az életműre. Úgy tűnik, Löwith Egon esetében ez utóbbi megállapítás a helytállóbb.”⁴

Löwith Egon Marc 1923. május 21-én született Kolozsváron. Apja, Max Löwith Malom utcai óra- és ékszerjavító boltját a szélsőséges fasiszta mozgalom fiataljai kifosztották 1923-ban, így még fia megszületése előtt kitelepedett Mexikóba. 1926-ban a gyermek Löwith és anyja útra kelt Mexikóba, ahol a művész felnőtt, megismerkedett a világgal és elsajátította a spanyol nyelvet. Gyermekkorát tehát családjának mexikói emigrálása határozta meg, az őt ott érő vizuális és kulturális tapasztalatokat számos munkája tükrözi. Láta Diego Riverát festeni,⁵ és tanúja volt kakas-, illetve bikaviadaloknak, melyeknek emléke erőteljes koloritú pasztell-sorozatokról tekintenek vissza a nézőre. Apja elhunytának következtében Löwith Egon anyjával és kishúgával hazatért Kolozsvárra. (1. kép)

² Molnár, 2002.

³ Molnár, 2002.

⁴ Németh, 2004. 5.

⁵ Székely Sebestyén György szóbeli közlése.

1936-os Erdélybe való visszatérése után fiatal fiúként családfenntartóvá vált, a munka mellett viszont egyre szorgalmasabban gyakorolta a rajzolást. „Már az emberi figurákkal is foglalkoztam, nagyanyámnak arcképet is csináltam. Préselt szénnel rajzoltam, főleg grafikákat.”⁶ Ekkor jelent meg az emberi, a női test iránti érdeklődése, mellyel titokzatos lelkesedéssel foglalkozott: „Abban az időben megismertem egy hölgyet, aki a véradó központnál dolgozott. Megkértem, csinálhassak aktot róla. Csak nagyanyám volt otthon [...], hát bementünk a fehér szobába az ablakon keresztül. Miután én lerajzoltam, eldugtam a képeket. [...] Éjjel aztán nagymamám azt mondja: «Te, bementem Edit szobájába, megnéztem azokat a rajzokat, gyönyörűek! Milyen jól csinálod, de különben miért hozod be az ablakon a nőket?» (Azt is tudta.) «Hozd be az ajtón, van műkávém, megkínálom vele, nagyon szép az a rajz róla.» Büszke volt nagyanyám az unokájára, pedig vallásos volt a lelke mélyén. Ki akarta fejezni, hogy ne titkolózzak, mert ő segít engem abban, hogy rajzoljak, ami nagy dolog volt, hogy meztelen fenekeket rajzolok.”⁷ Érdeklődéssel követte a kolozsvári kiállításokat, így Szolnay, Szervátiusz Jenő művészetét ismerte, közvetett módon pedig minden bizonnyal találkozhatott a francia és a budapesti modern törekvésekkel is.⁸

Autodidakta szorgalmát tragikus tapasztalat egészítette ki stílusának kialakulásában: a holokauszt-élmény. Zsidó származása miatt Nagybányán, Baján és Törökbálinton keresztül a türkeimi, majd dachauai lágerrekbe hurcolták, mely koncentrációs táborok borzalmainak túlélője lett. Anyja, nagyanyja és a mindössze tizenkét éves kishúga az auschwitz haláltáborban pusztult el. A háborút követő hetekben ismerkedett meg a debreceni származású későbbi feleségével, Brauer Margóval. (2. kép) Így fonódott össze életének két sorsdöntő momentuma: a koncentrációs táborban tapasztaltak, valamint élete szerelme. E kettő nem csak életművét, hanem munkásságának szűkebb dimenzióját értelmezve az emberi test, a meztelenséget figyelő szemléletmódját is meghatározta. A koncentrációs táborokban nem csak saját testét volt kényszerítve a végletekig megerőltetni, hanem az éhező, megkínzott, gyakran megbetegedett emberek teste is vízióként bevészhetett magát egy-egy fogoly emlékezetébe. A táborban látott testekben mindezek ellenére pislákolott még az élni akarás, a túlélés büszkesége.⁹ Így nyer

⁶ Molnár, 2002.

⁷ Molnár, 2002.

⁸ Németh, 2004. 8.

⁹ Rostaş, 2004. 27.

értelmet, hogy több évtizeddel később, Jób meztelenségére esett választása élményeinek kifejezésére.

Margóval való szerelme paradox módon szorosan összefonódott a koncentrációs táborokban megéltekkel, azokban gyökerezett, s később azokból is táplálkozott. A közös élni akarás és optimizmus, az elnyomásban tapasztaltak közös emléke is közrejátszott kapcsolatuk összetartásában, melynek fájdalmas következménye – a gyermektelenség – egész életüket végigkísérve állandóan emlékeztette őket a lágerek örökségére. A női test megrajzolásában mindvégig felesége volt etalon, aki ilyen módon modellként, múzsaként és kettejük bizalmas kapcsolatával támogatta Lövith alkotását.

Kolozsvárra visszatérve előbb a Magyar Művészeti Intézet diákja volt, majd 1950–1953 között a Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskolán, szobrászat szakon Romulus Ladea, Szervátiusz Jenő, valamint Ion Irimescu irányítása alatt tanult. Ez utóbbi mellé 1950-ben tanársegéddé nevezték ki, 1960-tól adjunktus, egyetemi tanár majd a szobrászat tanszék vezetője lett. Számos nemzedéknyi erdélyi szobrászművésznak lett így mestere, néhány tanítványa művészetén (pl. Baróthy Ádám, Szatmári Juhos László, Vetró András) tetten érhető Lövith stílusa. A kezdetekben baloldali irányultságú Lövith munkái szocreál tematikát és stílust követtek. Munkásságának az 1960–70-es években észlelhető nagy váltása során egy újszerű, expresszív, absztraháló stílusa forrt ki.¹⁰ (3. kép) Az intézményből 1989-ben vonult nyugalomba, mellyel azonban nem zárult le életműve. 1987-től az 1990-es évekig készült Holokausz-sorozata, mely rendkívül expresszív és tömör kifejezőmódú pasztellsorozat. Ugyancsak kései éveiben jött létre a *Bagatelles*-sorozata, melynek címe Beethoven egyszerű, rövid zongoradarabjainak címéből származik. Terényi Ede az 1992-es kiállításukkor Toulouse-Lautrec-i könnyedségű rajzoknak nevezi őket, s megállapítja, hogy Lövith „rajzolja festményeit – festi rajzait.”¹¹ Székely Sebestyén György a „Mester vázlataiként” ír róluk, melyeknek egzotikus színvilága és személyes hangvételének ötvözése játékosságot biztosít.¹² Lövith kedvelt témáit számos megfogalmazásban dolgozta fel, így a Holokausz-sorozata, a nagy kultúrtörténeti személyiségekről (Ovidius, Dante, Michelangelo, Shakespeare, Spinoza, Einstein, Brâncuși, stb.) készült portrék, bibliai témák, aktok egyaránt szerepelnek életművében.

¹⁰ Opra, 2011. 216.

¹¹ Terényi, 1992. 10.

¹² Székely, 2003. <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00070/2003honap10cikk435.htm> [2013. 04. 22.]

A művész 2009. augusztus 31-én hunyt el Kolozsváron, és e város kiemelkedő alkotójaként, a 20. századi erdélyi szobrászat és képzőművészet egyik meghatározó alakjaként tartják számon.

2. A meztelenség

„Filozofálni akarok a vásznon.”

(Löwith Egon Marc)¹³

Az aktról és meztelenségről lassan 60 éve írta Kenneth Clark *Az akt. Tanulmány az eszményi formáról* című kötetét, melyben különbséget tesz a meztelenség, azaz a ruhától való megfosztottság és az akt műfajának fogalma közt.¹⁴ Válogatásunk meghazudtolja és alátámasztja is a clarki meghatározást. A Löwith-munkák között valóban megtaláljuk az akt műfajába tartozókat, s részben ezek lesznek vizsgálódásunk tárgyai. A szelekciót fontos volt azonban kiterjeszteni azon művekre, melyeken a meztelen nő, férfi vagy mindkettő megjelenik meg, és mégsem tartoznak az akt műfajába. A löwithi meztelenség-értelmezés tehát esztétikai, vallomásos vagy akár derűs dimenzióit is megtaláljuk, melyben a meztelenség korántsem zavarba ejtő.

Releváns-e az akt és meztelenség megjelenésének tárgyalása a 21. században? Leszögezhetőek-e még általános értékű határvonalak a képzőművészet testábrázolásában? A téma kétségtelenül felidéz ehhez hasonló kérdéseket, legfőképp amiatt, mert az antik görög világtól napjainkig számos alkalommal élesen változott a meztelen emberi testkép, valamint annak művészi megjelen(ít)ése.

Nem kérdés, hogy már az antik görög világ óta foglalkoztatta az emberi test megformálása a művészeket. Már Plinius a *Historia Naturalis*ában a festészet eredetét egy emberábrázolásra vezeti vissza: a korinthoszi lány a szeretett ifjú árnyékának körvonalait megrajzolva igyekszik pótolni szerelmesének jelenlétét. Az arisztotelészi filozófia alapján a valóságos test tökéletlen, míg a művészetté alakított testben maga az idea valósul meg.¹⁵ Az európai kultúrkörben tehát a meztelen alakot „elmélkedés komoly tárgyaként is lehet

¹³ Németh, 2004. 19.

¹⁴ Clark, 1986. 15.

¹⁵ Clark, 1986. 17, 23.

ábrázolni”,¹⁶ mely a 20. század eleji modern törekvésekig rendíthetetlenül érvényes volt és Lövvith alkotásain is fellelhető. Az a sokrétű asszociációs kör, mely a mára a művészi közegekben megjelenő emberi testhez kapcsolódik, évszázadokon keresztül épült ki, természetesen a mindenkor aktuális világszemlélet által befolyásolva. A középkori kereszténység megfosztotta a művészetet az emberi test használatának jogától, a meztelenség a szégyen és a bűn jelképévé vált. Az újonnan kialakuló keresztény testkép ellentmondásba került az ókori kultúra testképével: a zsidó kultúra testetlen istenképe összeegyeztethetlenné vált a görög-római antropocentrizmussal.¹⁷ Mégis a kereszténység központi képe a megfeszített Krisztus meztelen teste.¹⁸ A reneszánszban lép újból életbe az emberi test antik eszményítése, az arányok tökéletességét viszont az emberi test kiváló ismeretével érheték csak el.¹⁹ A valós test az „abszolút harmóniájú”²⁰ rész-egész viszonyal rendelkező ideális testképpel szemben alulmarad, mégis a meztelen test minőségi megformálása volt a mércéje az alkotó mesterségbeli tudásának.²¹ Az emberalak helyes megjelenítésének elve kinyúlt a 19. századi akadémikus gondolkodásig, és ha a művészeti oktatás ma is alkalmazott módszereire tekintünk, kiterjeszthető napjainkra is.

Érdekes megfigyelni a férfi-női aktok megjelenését: míg a klasszikus antikvitás a férfitest tökéletes arányrendszerét tanulmányozta és alkalmazta; a középkorban egy néhány vallásos témától (pl. Ádám és Éva-, Szent Sebestyén-, Krisztus a kereszten ábrázolásoktól) eltekintve sem férfi, sem női akttal nem találkozunk. A reneszánsz és a barokk kora az, mely a női aktot előszeretettel ábrázolja, és ez a posztmodern korig érvényben marad. A századfordulón indul útjára az a jelenség, melyet Clark öncélú aktfestészetnek nevez.²² Bár még tovább él a szimbolikus festészetben a meztelen női test kereszténységből gyökerező képzettársítása a bűnnel, a veszedelmet hordozó szexualitással,²³ a meztelen test megfogalmazásának csupán megoldandó művészi feladatként való értelmezése kezd teret hódítani. Ezt Clark Matisse-tól és Picassótól eredezteti, melynek művészi indítékát isteninek tartja: „teremteni valamit a saját képe

¹⁶ Clark, 1986. 20.

¹⁷ Belting, 2003. 109.

¹⁸ Saunders, 1989. 27.

¹⁹ Saunders, 1989. 18.

²⁰ Belting, 2003. 115.

²¹ Imre Györgyi: *A modell*. in: Imre, 2004. 11–38. 12.

²² Clark, 1986. 336.

²³ Gellér Katalin: *A nőben a szenttől az utcalányig minden benne van. A férfit a nő birtokolja, a nőt az ördög. Vázlat a századforduló nőképeinek kibontakozásáról és változatairól*. in: András, 1999. 27–48. 29.

mására, aminek mint konstrukciónak megvan a maga független léte.”²⁴ Az elsősorban formai finomságokat, árnyék, matéria, térbeli tapinthatóság-kifejezését célul kitűző, tanulmány-szerű megközelítés már Székely Bertalan analitikus oktatási módszereiben is felismerhető. Ekkor a test, mint „geometria tárgy” foglalkoztatja a magyar művészt,²⁵ ami az absztrahálás képességének fejlesztését szolgálja. E sematizálást, lényeg-megragadást további dimenziókba ülteti át később az avantgárd, s talán el is érkeziünk ezáltal ahhoz a szemléletmódhoz, melyet Löwith munkáin is felismerhetünk.

A 20. század második felének erdélyi művészetében a modernitás mellett a figuralitás új virágzásnak indult, az azt megelőző korok hagyományait és újításait egyaránt felhasználva. Az emberi test esztétikájának antik archetípusát ekkor már teljesen újszerűen alkalmazza a modern és posztmodern, s ez nem csak a társadalmi gondolkodásban, hanem a művészi világban is megnyilvánul. Emiatt cáfolható meg a mára már talán idejétmúlt megállapítása Clarknak, miszerint a művészetben megjelenő meztelenség zavarba hozó, az akt pedig az eszményt fejezi ki. Valóban, évszázadokig valamilyen szellemi tartalom allegóriájaként alkalmazták a művészetben a férfi- és női aktot, a 20. század ezt viszont meghazudtolta: sokszor a l’art pour l’art formában jelenik meg a meztelen emberi test. Ennek értelmében Löwith aktjai a forma tanulmányozására, a kompozíciós elhelyezés kísérleteire szolgálnak, valamint az emberi és gyakori esetekben a női test tökéletesség-elvének megmutatkozásaként jelennek meg. A művész vallja Romulus Ladea „tökéletesen megmintázott”, érzéki nőalakjai kapcsán, hogy ő mesterével ellentétben „nem annyira az érzékiséget, mint inkább az általános emberi vonásokat” igyekezett megmutatni.²⁶ Ez a humanitárius megfogalmazás, mely Löwith egész munkásságára jellemző, kulcsot nyújt aktjainak és meztelen emberalakjainak értelmezéséhez. Meztelenségük expresszív eszköz, melynek pozíciója, részletei, színe, síkszerűsége – szobrai esetében felületkezelése – egyaránt hozzáadnak a műhöz. Ezt viszont nem narratív módon teszi, hanem állapot-ábrázolásként. „Megvalósítani az időtlen időt, nem könnyű feladat. [...] Én az ideatikus piktúra híve vagyok. Filozofálni akarok a vásznon”²⁷ – fogalmaz, és ha csak e kiválasztott témát is tekintjük, joggal mondhatjuk, hogy sikerrel filozofál.

²⁴ Clark, 1986. 349.

²⁵ Imre, 2004. 26.

²⁶ Németh, 2004. 9.

²⁷ Németh, 2004. 19.

A test megjelenése a művészetekben mindemellett az „általunk reprezentált emberkép”.²⁸ Emellett szól az a tény is, hogy – bár maga az emberi test állandó – annak képbeli levetülése mindig az aktuális embereszményt testesítette meg: a művészettörténeti dokumentumok változékonysága tükrözi ezt. Hans Belting német művészettörténész, a kortárs művészetelméleti irodalom egyik alapvető művében, a *Kép-antropológiában* tárgyalja a művészeti testábrázolás antropológiai, filozófiai vonatkozásait, az interdiszciplinaritás jegyében fogant értekezése alapját képelméleti szemléletmódja képezi. A test, mely Descartes óta az elmefilozófia alapproblémáját képező test-lélek kettősségének egyike, egyszerre jelentheti az alkotó ember helyét, testét, valamint azt a képet, melyet az ember (önmagáról) alkot. Így tehát a művész teste – mely a 20. század második felének művészetében különös hangsúlyt kap –, valamint a művész által létrehozott test kettős természetet hordoz: médium és kép is. A test uralja az önmaga képpé változtatását,²⁹ ez történik a művészi testábrázolás mozzanatában, valamint az önarckép alkotásában. Merleau-Ponty filozófiáját kiterjesztve a test ábrázolásának művészetére, elmondhatjuk, hogy „a test, amelybe életet lehel [a művész] számára nem egy tárgy a többi között, és a tér többi részére nem úgy következtet testéből, mint valami premisszából, amely már implikálja azt. E test szerint gondolkodik, s nem önmaga szerint, és abban a természetes paktumban, amely egyesíti őket, a tér, a külső távolság már szerződési pontként szerepel.”³⁰ Ennek értelmében a mindenkori testábrázolás egy olyan önreflexiós tevékenység eredménye, mely szorosan kapcsolódik az ember identitásának kialakulásához, önértelmezéséhez, valamint ön-megismeréséhez. Továbbá ez önábrázolásból fakadóan az emberábrázolást értelmezhetjük Beltinghez hasonlóan a test ábrázolásának,³¹ mely megállapítás fordítva is érvényes: a művészi testábrázolás ekvivalens az ember megjelenítésével.

A 20. valamint a 21. század művészetének meztelen test-központúsága a történelmi, valamint a filozófiai múltat és háttérrel tekintve új értelmet nyer. Tagadhatatlan, hogy a modern embert továbbra is foglalkoztatta az emberi test megjelenítésének problémája. Kitűnően érzékelteti ezt Clement Greenberg korszakolása, melynek értelmében a modern művészet Manet

²⁸ Belting, 2003. 111.

²⁹ Belting, 2003. 38.

³⁰ Merleau-Ponty, 2002. 16.

³¹ Belting, 2003. 103.

1865-os *Olympiájával*, egy provokatív, függetlenséget sugárzó meztelen nőalak ábrázolásával indul.³²

Annak kérdése, hogy milyen tényezők játszottak szerepet a 20. századi művészet meztelenség-jelenlétében újabb kutatásokat és magyarázatokat szült. Ennek elsődleges befolyásoló tényezője az egységes világtkép, egységes emberkép és bármely nemű univerzalizmus elutasításában rejlik, mely az avantgárd esztétika jellegzetessége.³³ Ezt a két világháború okozta társadalmi- és gazdasági változásoknak tulajdoníthatjuk, mely egy nagymértékű szociális- és kulturális válságot idézett elő. Belting a humanista emberábrázolás elavultsága alapján kategorikusan elveti azokat a nézeteket, melyek a holokausztot a testet megjelenítő művészet lezárásának tekinti,³⁴ sőt egy újfajta kifejezőmód kialakulása mellett érvel, mely határozottan antropocentrikus. A lövithi életmű tanúskodik ez az elmélet igazsága mellett.

Az 1960–70-es évek művészetének újjító, neoavantgárdnak vagy posztmodernnek nevezett lendületében a meztelenség, mint kifejezőeszköz korábban még nem tapasztalt, központi szerepet kap. Lövith művészetében viszont nem találkozunk a performanszművészet vagy a fotó-videó adta lehetőségek műfajaival, formaalkotása elsősorban klasszikus hagyományokat idéz, stilisztikailag pedig az antikvitás és modernkor hatásait mutatja. Mégis elkerülhetetlen beszélni arról a szellemiségről, mely ekkor – Lövithnél is – érvényt kap. A posztmodern művészeti testalkotás minden „totalizáló fogalomrendszer” ellen foglal állást,³⁵ mindent megkérdőjelez, tagadja az univerzalista társadalmi ideológiát. Ez figyelhető meg a 20. század második felének műalkotásain, melyeken az ember meztelensége rendszerint egy mélységesen személyes vallomássá alakul, legyen az művészi ars poetica, önarckép, vagy külső tényezővel szembeni állásfoglalás. E jelenség gyakorlatban kibontakozó megnyilvánulását következőképpen fogalmazza meg Belting: „amióta a testet nem lehet többé számára kötelező érvényű képbe foglalni, [...] a test jelenlétét a művészek célzások és körülírások révén idézik meg, anélkül, hogy egy közös fogalom alá hoznák.”³⁶ Ennek értelmében Lövith művészete – ha formaalkotásában nem is tartozik a posztmodern nyelvezetbe – gondolatiságában mégiscsak beilleszthető korának közegébe.

³² Postiglione, 2002.

³³ Almási, 2003. 111.

³⁴ „«Auschwitz után az ember ábrázolása nem lehetséges többé». Csak hogy az emberábrázolás humanista megalkotottsága már a 19. században is anakronizmusnak tűnt.” Belting, 2003. 104.

³⁵ Kiss, 2005. <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=804> [2013. 06. 20.]

³⁶ Belting, 2003. 104.

A testkép 20. századi alakulásával kapcsolatban viszont elengedhetetlen az érzéki, szexuális világ egyre nagyobb nyíltsággal való művészi megjelenésének említése. Ennek fokozatos kibontakozása előbb az avantgárd megtagadása eredményeképp hagyományos akt formájában indul (lásd Miklóssy számos női aktját), majd geometrikus, vagy akár ironikus hangvétellel lép színre, ahogyan azt például Magyarországon Lugossy 1980-as évekből származó installációi mutatják.³⁷ Mindezek készítik elő azt a naturalisztikus tendenciáját a szabad érzékiségnek, mely a 20. század végi képzőművészetet jellemezni fogja, s amely Lövith kerámiaplasztikáin jut érvényre.

A 20. század második felének emberképe – s ebből kifolyólag testábrázolása is, mint annak kivételése – válságot élt át, és újfajta művészi megfogalmazásban találta meg útját. A test általi reprezentáció gyakran már nem eszmeiség, hanem ahogyan az a lövithi munkásságban is jól érzékelhető, sokkal inkább személyes történetek átadásának vagy technikai kihívás megoldásának funkcióját öltötte magára.

3. Akt és meztelenség a hagyatéki anyagban

„Szeretem az emberi testet. A női test pedig valami egészen különleges...”

(Lövith Egon Marc)³⁸

Lövith Egon hagyatéki anyaga szinte 1500 munkát számlál, melyet szobrok, festmények, grafikák, kerámiaplasztikák képeznek. E hatalmas művészeti anyag csupán egy kis töredéke annak a teljes életműnek, melyet e kolozsvári művész alkotott. A további munkái számos helyi és külföldi köz- és magángyűjteményekben szóródtak szét. A hagyatékkeresztmetszetet nyújt az életműre, hiszen az a legjellegzetesebb sorozatokból, Lövith munkásságának különböző korszakaiból vonultat fel nagyon változatos műfajú és technikájú műveket. A munkásságát tárgyaló szakirodalomban a grafikák másodlagos szerepet betöltve jelennek meg, bár ezek – túlnyomó részt a pasztellek – számukban és minőségükben térbeli plasztikáival egyenrangú csoportot képeznek. Grafikáit elsősorban tematikai alapon érdemes osztályozni, hiszen Lövith egy-egy téma feldolgozására, egy-egy motívum, vagy gondolat megjelenítésére sokféle

³⁷ Andrási, 1999. 233–234.

³⁸ Rostaş, 2004. 80.

kifejezőeszközt használt. Így jöttek létre az Alexandra Rus, valamint Németh Júlia által elkülönített sorozatok: önarcképei, a Margó ihlette *Örök pár*-munkák, a holokausztot, a mexikói emlékeket, a spanyol kultúrát feldolgozó ciklusok vagy a madarak egyenként kedvelt témái voltak Lövithnek. Ezek sorába helyezném az akt és meztelenség ábrázolását is, hiszen ez – bár átfedés észlelhető egy-egy jól meghatározott ciklussal – önmagában is témául szolgált, ugyanakkor a meztelenséget sokszínű más gondolat megjelenítésében is használta a művész. Annak magyarázata, hogy a test ábrázolása miért jelenik meg számos alkotáson, számos tényezőkön nyugszik.

A test művészi megformálása a művészi oktatás egyik alappillére, így Lövith munkáin e téma megjelenéséhez nem csak saját művészi képzése, hanem a „Ion Andreescu” Képzőművészeti Főiskolán folytatott tanári tevékenysége is joggal kapcsolható. Murádin Jenő 1976-ban kérdezte tőle, mivel magyarázza diákjainak, hogy „az emberábrázolás az akadémiai képzés mindenkori ábécéje?” Lövith válasza fényt mutat tanári állásfoglalására: „Minden diáknemzedék vitatkozik ezen. A válasz, amit én vagy tanártársaim adnak a kérdésre, körülbelül így hangzik. A művészi megismerés a valóság megismerését feltételezi. Az ember a valóság egyik tényezője – és éppen a legbonyolultabb összetevője! Az emberábrázolás ezért tágítja a lehetőségeket, ezért nyújt rendkívüli esélyt a megismerés teljességére.”³⁹

A nagyszámú akt és meztelenséget ábrázoló műve nem csupán tanári munkásságához köthető. „Szeretem az emberi testet. A női test pedig valami egészen különleges. Kívülről ismerem,” – vallja Lövith – „az összes elemét, mozdulatát és helyzetét. Én az emberi testet akkor is érdeklődéssel figyelem, amikor bomlásban van, vagy beteg. Fájdalommal tölt el egy beteg test látványa, de szükségem van azokra a képekre.”⁴⁰ A test vízióira való beismert „szükség” két, Lövith munkásságát egészében jellemző kulcsszóval indokolható: humánus és szépség.

Ágopcsa Marianna szerint Lövith „művészete a humánus újszerű kifejezése, olyan összefoglalás, amely az emberi testet az emberiesség hordozójává teszi.”⁴¹ Az emberpártiság és a szépség keresése tükröződik a nagy érzékiséggel megrajzolt aktokról, míg az Ádám és Éva-jelenetek bensőségessége és a megfeszített Krisztus-ábrázolások vonalainak megejtő gyöngédsége arról az optimista hangvételtől tanúskodik, melynek Lövith a mindenkori túlélést

³⁹ Murádin, 1976. 7.

⁴⁰ Rostaş, 2004. 80.

⁴¹ Ágopcsa, 1970. 10.

köszönhette. A szépségről így vallott: „örök téma például: a Szép. A szép élménye. [...] Én nem azt keresem a valóságban, ami torz, nálam valamiképpen az életigenlés és formaszépség egyazon dolog két oldala.”⁴² Az akt és meztelenség témájának feldolgoásaiban tehát Lövith rendkívüli érzékenységet és életszeretetét hangsúlyozza, mely a művek alapos megismerésére indít.

4. A grafikák

„Engem az ember érdekel mindenekelőtt!”⁴³

(Lövith Egon Marc)

A hagyatéki anyagból kutatásom során nyolcvankét grafikát válogattam ki, melyeken az emberi test metamorfózisai követhetőek nyomon. A művek katalógusban megjelenő sorrendje, valamint az értekezés nem követi az alkotások kronológiáját, ugyanis azok keletkezési évének pontos meghatározása legtöbb esetben minden kétséget kizáróan nem lehetséges.

Az emberi testnek motívuma Lövithet folyamatosan foglalkoztatta, melyekről az e témáról készült alkotásainak több évtizedre kinyúló datálása is tanúskodik. Míg korai szénrajzai, a női akttanulmányok 1955-ből származnak (kat. 15, 16),⁴⁴ a továbbra is akadémikus témafelvetésű, már modernebb formakezelésű antik-aktjai (kat. 13, 14, 77, 78) már 1976-os keletkezésűek. A művek származási évének meghatározása nehéz vállalkozásnak bizonyult, hiszen a művész, bár szinte kivétel nélkül szignálta, rendszerint viszont nem jegyezte fel a keletkezés évét. Alexandra Rus elsősorban tematikai szempontot követő ciklusokban csoportosította munkáit, melyek Lövith állandóan visszatérő témafeldolgozásainak köszönhetően legtöbbször több évtizedre, sőt szinte az egész életműre kinyúlnak. Segítségünkre inkább a művek helyét is megjelölő katalógusa szolgál, melyek alapján néhány művet sikerült beazonosítanunk. Emellett néhány mű keletkezésében Németh Júlia kötetére is támaszkodtam. A meghatározott datálásokból kiindulva stilisztikai megfontolásból helyezhetőek a női aktok (kat. 18–34) 1988 és 1993 közötti periódusra, műteremben-témájúak 1990–1992-re, Ádám és Évá (kat. 43–54) 1990 körülre, Jób-

⁴² Ágopcsa, 1970. 10.

⁴³ Murádin, 1976. 11.

⁴⁴ A művekre a katalógus számozása alapján utalok.

ábrázolásai (kat. 66–69) pedig 1996–1997-re. Feltételezésem szerint síkszerű, geometrikusan sematizált női alakjai az 1980-as évek végén, valamint az 1990-es években készülhettek.

Lövith művein a meztelen, leplezett test vagy az akt egyaránt a megragadható, reprezentálható szépség és humánum gondolatában fogant. Életművének jelen válogatásában az emberi test metamorfózisai követhetők nyomon, melynek gerincét a meztelenség különböző jelentésváltozatai képezik. Így indulhatunk a klasszikus kultúrából ihletődött anonim Vénuszok sorából, akik hús vér nőkké alakulnak át aktjaikban. Az Ádám és Éva képeken a nő mellett a férfi is megjelenik, aki a nő társának, csodálójának, illetve alkotójának szerepét sorra magára ölti. Eljuthatunk végül az önálló férfitest alakjához, amely antik Hérosz helyett elsősorban a meggyötört, mégis életben reményteljes Jób vallomásaként mutatkozik.

4.1. Vénusz

Ez alkotásokon Vénusz, az antik szépség megtestesítője jelenik meg, mellyel Lövith az ókori görög filozófiát követve foglalkozik. Ennek értelmében az emberi testet, mint formát⁴⁵ képezi, szoros összefüggésben állva a művész szobrászi látásmódjával. Jól nyomon követhető ez a *Márványtorzótól* (kat. 1) a *Geometrikus aktig* (kat. 11), ahol a szoborhoz készített, kiegészítő funkciójú pasztelltől önálló, már teljesen absztrahált Vénuszt ábrázoló műhöz jutunk. Továbbá egyértelműen antik utalás a kariatida-szerű két grafit munka is (kat. 13, 14), valamint az ugyancsak 1976-ban készült két *Férfi torzó* (kat. 77, 78), melyek a geometrikus formakezelés által klasszikus szobrok modern visszhangjává válnak. E grafit rajzoknak különleges kiképzéséről írta Banner Zoltán: „ácszerűsével, a széles és szögletes grafitból duktusának állandó szögváltoztatásával készült tanulmányrajzok”, melyek „szellemükben kísérik” Lövith szobrait.⁴⁶ A geometrikus szoborszerűségükben e művek Archipenko kubizmus szellemében készült, 1920-as évekbeli grafikáit, női aktjait (5. kép) és csendéleteit idézik, melyek hasonlóképpen a mértani alakzatok, valamint a széles grafit-felületek negatív-pozitív játékán alapszanak. Lövith jellegzetesen derűs kísérletező kedvét fedezzük fel, amikor néhány vonalból megformált nőalakjai arcképekként is nézhetőek, vagy amikor alabástromsínű pasztell torzóinak ágyékára a művész saját kezének nyomát illesztette.

⁴⁵ Clark, 1986. 16.

⁴⁶ Banner, 1977. 7.

Vénusznak nevezhetőek ezek az alakok, mert a torzó-szerű megfogalmazás, a valódi női modelltől teljesen elvont szemlélet, a néhány geometrikus vonalban szintetizált szoborszerű forma a Milói Vénuszban gyökerezik. Ez idézi az antik hagyományokat és meztelen test-felfogást, ugyanakkor jelentéstöbblete van a megcsonkított, teljességétől megfosztott női testnek is. Sokatmondó, hogy a Milói Vénusz letört karjával vált szépségideállá, és ezáltal ez a női ideál a nő passzivitását hangsúlyozza.⁴⁷ A női torzók által reprezentált nő így tehát az esztétikai elemzés tárgyaivá válik, a fejtől való megfosztottság és a nemi jellegű részek meghagyása erotikus többletet ad.⁴⁸ Mégis ezek a női alakok elérhetetlennek, megközelíthetetlennek hatnak szoborszerűségükben, és a teljesen elvont, formai tökéletesség megvalósítására szolgálnak.

Löwith a következőképp vall az antik örökség iránti vonzódásáról: „Érdekelnek a görög szobrászat kozmikus «kinyilatkoztatás»-számba menő alkotásai, melyek lényege: eszme és ember egysége és egyértelműsége. A torzók letört részei hangsúlyozó jelentőségűek. Az így «megcsonkult» szobor, fej és végtagok híján, veszt sugárzó szellemi fenségéből, ereje nyersebb, elemibb lesz.”⁴⁹ A vonal legegyszerűbb görbülete (kat. 8–12) vagy az alabástromszobrot idéző áttetsző-fehér pasztell felületek (kat. 3–7) révén e Vénuszok humorral meghintve vagy antik komolysággal az eszmei szépséget tisztelik meg. Átaluk „mintha nem is magát a női alakot akarná művészi magasságokba emelni, hanem a belőle eleve sugárzó kecsességnek állítana emléket. A női szépség a löwithi értelmezésben minden érzékiségétől, hús-vér földi valójától megtisztulva poétikussá, egyenesen éterivé magasztosul.”⁵⁰

4.2. Akt

Az akt, mint műfaj elengedhetetlen része Löwith életművének. Ez először is a hagyományos művészi képzés szerves része, így a művész egyetemi éve alatt az emberi test alakjának tanulmányozása eredményeként alkothatott már aktokat, ugyanakkor tanár lévén, évtizedeken keresztül alkalmazhatta ezt tanítási módszerként is. E tanulmányozás általi rajztanulásnak gyümölcsei az 1955-ből származó szénrajzai (kat. 15, 16), melyek magas kvalitású tanulmányok, és a mesterség fogásait biztos kézzel uraló művészre utalnak. Mégis, az európai

⁴⁷ Saunders, 1989. 72.

⁴⁸ Saunders, 1989. 74.

⁴⁹ Ágopcsa, 1970. 10.

⁵⁰ Németh, 2004. 15.

művészet történetének akt műfaján végigtekintve tagadhatatlan, hogy rendszerint a női test nem ragad meg a tanulmányozás szintjén, hanem a reneszánszban eszmék metaforájaként, majd később egy öncélú, művészi problémaként jelenik meg. Löwithnél is központi téma a női test akt-szerű megfogalmazása, melyeken többféle testfelfogás különíthető el.

A nézőnek hátat fordító nőalakok (kat. 17–24) anonimitásukkal közvetlenül kapcsolódnak a *Vénuszok*hoz, mégis ezeken már hús-vér nőket láthatunk. A gyakran felismerhető környezetbe való illesztés (belső tér, természet), a fej megléte, a formának sokkal erőteljesebb plaszticitása és a geometrizálás minimalizálása kiszakítja őket a szoborszerű megközelíthetetlenségből. Mindezek ellenére az arc hátrafordítása passzivitást fejez ki, mely lehetővé teszi, hogy a néző, illetve a művész kedvére figyelhesse női testének alakját,⁵¹ miközben a meleg színpalettával, a kerek, nőies formák megragadásával az alkotó befogadó, otthonos hangulatot biztosít.

A szemforduló nőalak (kat. 25–34) már újabb attitűdöt árul el, ezek az arcok viszont továbbra sem kérkedőek, hívogatóak vagy csalogatóak, hanem azok homályosan vagy részleteit kidolgozatlanul hagyva mutatkoznak. Így, bár kezdenek személyessé válni, az absztrahálás által továbbra is anonimek maradnak. E névtelen nőalakok (kat. 25–28) rajzai légies vonalaival, áttetsző koloritjukkal, telt idomaikkal, valamint érzéki testtartásukkal egyaránt Toulouse-Lautrec vázlatainak könnyedségét elevenítik fel. További szembeforduló aktjain (kat. 29–34) viszont már a súlytalanságot a lüktető, intenzív színfelületek, erős kontrasztok és a szobrok tömörszerűsége váltja fel. A tömörszerű testek, az erőteljes síkszerűség, a nagy felületek használata felveti Dési Huber István 1930-as évekbeli temperafestészetének, például az 1932 körül készült *Várados nő* című alkotás Löwithre gyakorolt hatásának lehetőségét (6. kép).

Füben fekvő aktjai és *Fürdőzők* című, árkádiai hangulatú pasztelljén a nőalakok nem a valóság képei. (1. *Fekvő akt* – kat. 23, *Fekvő női akt* – kat. 35, *Fürdőzők* – kat. 36) Az élő modell átalakul természetté, szeszélyé, vagy a szépség, harmónia szimbólumává.⁵² Ezáltal – bár az antik mintát követve elsősorban eszményített és kevésbé profán közegben – a meztelenség elveszített természetességét igyekszik helyreállítani, melyben a meztelenség a természetességgel válik

⁵¹ Saunders, 1989. 24.

⁵² Ferrara, 2002. 7.

egyenértékűvé.⁵³ Lövith e természetben megjelenő női alakjai a közvetlenség, önfeledtség idilli állapotát mutatják.

Lövith aktjait reneszánsz mesterként, barokk lendülettel és egyúttal modern alkotóként közelíti meg: a szépségnek szellemi többletét, a női formának tökéletességét kívánja megfogalmazni.

4.3. Műteremben

A művész és modell, illetve a művész–mű kapcsolat vizuális ábrázolása az akthoz hasonlóan nagy hagyományra nyúlik vissza. Ezekben rendszerint a sztereotip férfi-, valamint női szerepek jelennek meg,⁵⁴ melynek alapján a férfi a szellemi alkotóerőt képviseli, míg a nő passzív: „a férfiak tesznek, a nők megjelennek”.⁵⁵ Így tehát a férfi kultúrává alakítja a nőt,⁵⁶ akia természetet, a természetességet jelképezi.

Lövith művész és modell művein ezzel a több évszázados típussal találkozunk, melyen önmaga ábrázolása érdekes jelentéstartalmat hoz magával. A téma tagadhatatlanul összefonódik az önarckép műfajával, mely önkifejezésre szolgál. A meztelen női test és a művész együttes megjelenése viszont Lövithnél nem egyszerűen az akt és önarckép műfajának összekapcsolása. „A metamorfózis, a képpé válás és a megtestesítés egymást kiegészítő aktusok”⁵⁷ – írja Belting, mintegy indokolva az önarckép, a lírai én jelenlétét, megtestesülését az önarcképtől eltérő alkotásokon is. Ezzel találkozunk Lövith műterem-képein, ahol a meztelen nőalak mellett már nem csak stílusában, kézlenyomatában, játékosságában, hanem testével, arcával is jelen van.

A *Festő és akt* (kat. 37), valamint *Festő és mű* (kat. 38) című művein az alkotás folyamata jelenik meg: Lövith önmagát háttal ábrázolja, sőt az előbbin a látószög leszűkítése révén nem csak az akt, hanem a festő feje is a kép keretén kívül esik. Ezáltal egy személytelen, metafizikus tér jön létre, melyben a színek intenzitásával, a formák síkszerűségével és geometrizálásával, valamint a kompozíció monumentalitásával az alkotás pillanatában való

⁵³ Lázár, 2002. 6.

⁵⁴ Saunders, 1989. 21–22.

⁵⁵ Berger, 1972. 47.

⁵⁶ Saunders, 1989. 112.

⁵⁷ Belting, 2003. 105.

feszültséggel telt állapotot fogalmazza meg: az alkotás tevékenysége egy örök pillanat képébe rögzítve eszményivé válik.

Az önarckép műfajához legközelebb álló mű a *Műteremben (Önarckép akttal)* (kat. 42), mely közvetlen önmeghatározás. Lövith későbbi korszakából jól ismert önarckép-típusa jelenik meg itt is, az expresszionizmus jegyében megformázott festő az elmaradhatatlan félrecsapott kalapjával, hosszú orrával, pengevékony ajkakkal, elszánt, szűkre zárt zöldszemű tekintetével jelenik meg, melyeket mind csupán egy-egy jól elhelyezett vonallal jelölt érzékletesen.

A két *Festő és modell* című alkotás (kat. 40, 41) viszont már Lövith érzékeny ars poeticájaként értelmezhető, ezeken ugyanis a művészből egyetlen részletet mutat meg: az arcot. Ezáltal érzékelhető az előbbiekkal létrejövő ellentét, hiszen itt önmaga és a Nő kapcsolata jelenik meg. A Nő itt nem csupán a művész modellje, hanem a kreativitáshoz szükséges inspiráció, múzsa vagy akár maga az alkotás eredményének jelképe.⁵⁸ A női formák kihangsúlyozását a profilba állítás egyszerű módszerével éri el, a női fenék, a hajtömeg éppen csak felvillanó megmutatásában, valamint a női mell körvonalainak érzékletes visszaadásában pedig lüktető érzékiséget érzünk. E képeken a klasszicizmus korára visszanyúló jelenségre ismerhetünk, melyről Werner Hofmann ír: a művek hangulata feltételezi az alkotó és modell közötti szerelmi, bizalmas kapcsolatot.⁵⁹

A kompozíciót méreteiben domináló nőalak és az arc kis mérete a nő szerepét hangsúlyozza: az alkotás, valamint az inspiráció felülemelkedik az alkotó személyén, aki eltöprekszik e két nagy szellemi erő mellett. A művész csak eszköze az alkotás folyamatának.

4.4. Bűnbeesés

Külön csoportot képeznek az ószövetségi Ádám és Éva, valamint a csak Évát felvonultató grafikák, melyeken a paradicsomi történet által Lövith számos lelkiállapot ábrázolására vállalkozott – felettébb nagy sikerrel. A bűnbeesés története két alaphelyzetben jelenik meg: a férfi és a nő, Ádám és Éva együttlétében, valamint Éva és az ő megkísértése.

⁵⁸ Saunders, 1989. 93.

⁵⁹ Imre, 2004. 13.

Lövith festőként való megjelenése a művész és modell-grafikákon már felvetette a férfi-nő viszony témakörét, melynek elsődleges ihletője Margó lehetett. Kettejük mélyenszántó összetartása a művész teljes munkásságára kihatott. A férfi és a nő kapcsolata jelenik meg tehát az Ádám és Éva-képeken, melyen a meztelen Éva nemcsak a természet szellemét, hanem szexuális energiát is sugároz. Itt jelentkezik először a meztelen férfitest, melyekből a hagyományos férfiakok ereje és hatalma hiányzik. A férfi nő felé billentett feje érzékeny odafigyelésre utal. Ádám a nézőnek rendszerint háttal jelenik meg, csak az arca, valamint Évához való odafordulása ismétlődik az *Ádám és Éva* alkotásokon (kat. 43–58). A férfi meztelensége nincs többletjelentéssel felruházva, hanem elsősorban az intimitás kifejezésére szolgál: a férfi a nő társaként, őt támogató félként mutatkozik. Éva nemiségét kiemelő részletek a középkori filozófia jól ismert jelentéskörét vonzzák az alkotásokba: eszerint Éva a rossz, a bűn gyökerének jelképe, hiszen nem képes ellenállni a földi gyönyöröknek.⁶⁰ Emellett Éva aktív szerepben való ábrázolása autonóm döntésből származó cselekvést mutat⁶¹ – ezzel viszont Lövith nem az átkot eredményező ősbűnre utal, sokkal inkább eszményivé válik a nő. Meztelenségük tehát meghitt légkört teremt, melyben a férfi és a nő a tiltott gyümölcs által buja, cinkos, de mégis bensőséges kapcsolatba kerül. Ez az együttlét nyitja meg a rosszon, bűnön való továbblépés lehetőségét – így válnak e pasztellek rendkívül személyes vallomásokká, melyeken keresztül a művész életének terheiről, és a Margóval való, túlélés esélyét valósággá váltó szerelmükről beszél.

Az *Éva*-grafikákon kulcsfontosságú a tiltott gyümölcs szerepe, mely az idilli környezetben való megkísértés szimbólumává válik (kat. 60–63). Előbb csak a két kisméretű *Fekvő akt* (kat. 60, 61) természettel való nyugodt egybeolvasásával a japán tusrajzok hangulatát idézi. Ezután viszont a természeti közeg felerősíti Éva feszült, ösztönös vágyait, melyeknek szélsőséges kitöréssel és tobzódással enged utat a *Habzsoló Éva* című pasztellen (kat. 64). Ebben a kontextusban a nőalak meztelensége a sóvárgás és a kék kifejezésére szolgál. A naturalista módon kidolgozott női mellek, az aranyzsínórokként lehulló dús, ékszerszerű hajfürtök egyaránt a nő érzékiségét nyomatékosítják, így válik Éva meztelensége a középkori filozófusok *nuditas criminalis*ává.⁶²

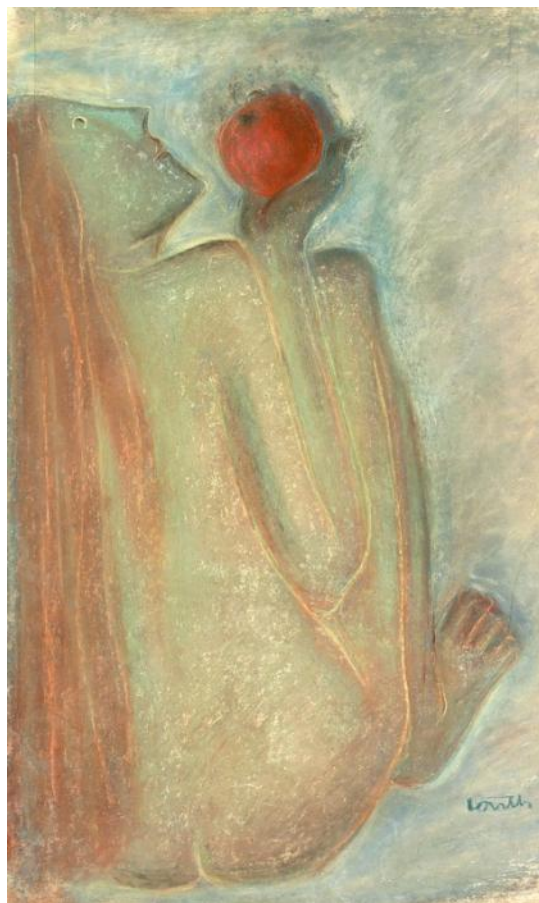
⁶⁰ Saunders, 1989. 92.

⁶¹ Werner Hoffmann: *Venus ég és föld között*. in: Imre, 2004. 63–73. 64.

⁶² Saunders, 1989. 9. – A középkori filozófusok által megkülönböztetett négy meztelen-állapotot: *nuditas naturalis* (ahogy megszülettünk, Ádám és Éva a bűn előtt), *nuditas temporalis* (önkéntes lemondás a földi jókról), *nuditas virtualis* (ártatlan, tiszta, igaz állapot), és *nuditas criminalis* (önkényeztetés, hiúság, nemi vágyakozás).



Lövith Egon Marc: *Krumpli*, olaj, 1987



Lövith Egon Marc: *Éva a tiltott gyümölccsel*, [1996]

A meztelenséget teljesen új jelentéssel ruházza fel Lövith az *Éva a tiltott gyümölccsel* című pasztelljén (kat. 65). Az erejétől, a kék energiáitól megfosztott nőalak meztelensége, összekuporodott teste, valamint a monokróm színharmónia egyaránt a teljes kiszolgáltatottság érzetét kelti. Bár a tiltott gyümölcs összekapcsolható Krisztus keserű poharával is, sokkal közelebb áll jelentéstartalmában a *Krumpli* című 1987-ben készített olajfestményen megjelenő krumplihoz. A krumpli a koncentrációs táborok borzalmainak emlékét őrzi, a láger körülményei között mégis az jelentette a reményt a túlélésre, általa egy új élet csíráját tarthatták kezükben.⁶³ Emiatt alakul a krumplis nőalak Madonnává, s ezáltal válik Éva tiltott gyümölcse a továbblépés lehetőségének szimbólumává.

⁶³ Rostaş, 2004. 14.

5.5. Jób

Az *Éva a tiltott gyümölcssel* című pasztell közvetlen párhuzamba állítható Lövith Jób-ábrázolásaival, melyek ugyancsak a tehetetlen kiszolgáltatottság szimbólumai. Ezeken a műveken viszont újabb témakör jelenik meg, mégpedig a meztelen férfinak az alakja.

A rajzolni tanulás folyamatában a férfiak évszázadokig olyan alapkö volt, melyből a képzőművészek építkezni tudtak figurális művészetük megalkotásánál. A középkorban a nőalakokat a férfitest módosított képzetével nyerték, míg a meztelen női modellek a 19. századig kiszorultak a művészeti oktatásból.⁶⁴ Mégis, a tulajdonképpeni műalkotások (nem az akttanulmányok) világában a női akt műfaja fejlődött ki és futott, illetve fut mai napig töretlen pályát. A meztelen férfi megjelenése szinte sohasem jelentett kiszolgáltatottságot, hanem rendszerint szellemi érték, hatalom vagy akár fallikus erő kifejezésére szolgált. Ez elvnek rendelődött alá az antik görög kultúra is,⁶⁵ melyből a tevékeny, alkotó férfi képe származik. A passzív meztelen férfi a kereszténység fő víziójában, a megfeszített Krisztusban jelenik meg⁶⁶ melyről Clark írja: „Michelangelo *Keresztre feszítése* arra emlékeztet, hogy az akt végülis az összes művészeti témák közül a legkomolyabb.”⁶⁷

Lövithnél a kreatív, alkotó férfi alakja a művész-modell műveken rajzolódik ki, a meztelen férfi képét viszont szinte kizárólag passzív funkcióban alkalmazza. A keresztény művészet történetében a mindig kényszerített vagy önkéntelen okból passzív férfialakok bármelyike hősiessége, önfeláldozása által Krisztus-típussá válik.⁶⁸ Lövith művészetében a primér helyzetben viszont Krisztus kereszthalálát a Jób-történet váltja fel. Emiatt nevezhető Jób-sorsúnak a Jóbok mellett a *Rab*, *Sámson*, (kat. 72, 73) valamint a keresztre feszített Krisztus (kat. 79–82).

Ezen alkotások kifejezőereje rendszerint az egytónusú színhasználatban, valamint a képtér geometrikus határai közé szoruló testtartásban rejlik. Kisméretű *Jób*jának (kat. 68) valószínű forrása Ivan Meštrović 1945-ből származó *Jób* bronzszobra volt, melynek vázlatát alkotója 1941-es bebörtönzése során vetette papírra. (7–8. kép) Meštrović műve a 20. század tragikus sorsú, megalázott, halál közeli állapotú ember szimbólumát alkotja meg az állati görcsbe

⁶⁴ Saunders, 1989. 17.

⁶⁵ Clark, 1986. 23.

⁶⁶ Saunders, 1989. 27.

⁶⁷ Clark, 1986. 38.

⁶⁸ Saunders, 1989. 27.

rándult, fájdalomtól eltorzult arcú Jóbjával. Lövith kiszolgáltatottságában is égre szegezett tekintettel, Istennel kommunikálni kívánó Jóbjában így védtelenséget, de mégis a szellem nagyságát érzékeljük. Az összekuporodott, csontsovány test, a nemi szerv fedetlensége egyaránt a holokausztban megélteteket sejteti, melynek szétpattanásig feszülő monumentalitása expresszív tartalmat hordoz.

Érdemes kiemelni e csoportból az *Ábrahám* című olajfestményt (kat. 71), mely szerepelt Lövith 1998-as, a brassói Művészeti Múzeumban megszervezett egyéni kiállításán. (4. kép) A mű áttetsző, egymást átfedő síkjai egy megrendült, bizonytalan lelkiállapot sejtetésére szolgálnak. Isten Ábrahám hűségét próbálva kérte tőle egyetlen fia életét: az olajfestmény pedig Ábrahám meghasonlott alakjának drámaiságát ragadja meg. A kényszerhelyzetbe került, gyötrődő ember képe párhuzamban áll Lövith Jóbjával. Az emberi test kontúrjainak expresszív alkalmazása, annak vizenyős, felismerhetetlen háttér elé helyezése az ugyancsak erdélyi, zsidó származású Leon Alex olajfestményeinek analógiája, akinek alkotásai hasonlóképpen az ember kiszolgáltatott helyzete ellen szólaltak fel. (9. kép)

A valóságban is fogoly szerepében megjelenő férfialak sorába tartozik a *Holokauszt-*ciklusból származó *Rab* (kat. 72), illetve a megvakított, megláncolt *Sámson* (kat. 73), melyeknek feszültsége a kompozíció monumentális kivágásának egyaránt köszönhető. A nyugtalan önmagára utaltság lövithi megjelenését Banner így fogalmazza meg: „Löwith kisméretű, mégis rusztikus anyagrögökben fogalmazza meg: a szellem olykor elkínzott, olykor felmagasztosult [...] küzdelmét az anyagba szorítottsággal, a befalazással, a fintorba torzulás kényszerhelyzetével.”⁶⁹ A geometrikus térbe való zártság tehát nem csak közvetlen módon, hanem átvitt értelemben is fogságot, szenvedést fejez ki.

A férfialak szenvedése, mint Jób-típus a megfeszített krisztusi testekről is leolvasható. A szellemi szenvedés testen való megmutatkozásának színvonalas ábrázolása ez, ugyanis a megtört isten-test a szintetizálás, geometrikus absztrahálás útján válik az eszmei érték képi megnyilvánulásává.

⁶⁹ Banner, 1977. 7.

5.6. Hérosz

A férfiak témáját Lövith az emberi test iránt való érdeklődése és a test kifejezőerejére való érzékeny fogékonyságának köszönhetően dolgozta fel, nem csupán a Jób-sorsok tragikumának kivételesen expresszív megjelenítésére alkalmazva azt.

Az európai kultúrkörben a nőalak szolgál legtöbbször az esztétikai célok, formai tanulmányozások megvalósítására, így az ehhez az ábrázolásokhoz szokott befogadónak nehéz értelmezni a férfitestet idealizáló vagy akár csupán öncélúan megalkotó műveket. „A férfitestet olyan sokféle jelentéssel látták már el, alig tudjuk anélkül szemlélni, hogy ne keressük az „üzenetet“, amely meztelensége vagy öltözete mögött rejtezik. [...] Ez megakadályozza, hogy a meztelen férfitestet annak lássuk, ami: egy meztelen férfitestnek.”⁷⁰

A férfitest konnotációk nélküli ábrázolására Lövith két módon vállalkozott. Már a 19. századtól megjelentek birkózók, cirkuszi artisták, sportolók művészi ábrázolásai,⁷¹ ha csak Muybridge mozgást tanulmányozó fotósorozataira vagy Ferenczy Károly 1913-as *Artistáira*, vagy 1912-es *Birkózók*-jaira gondolunk. A kisportolt férfitest megjelenésének tehát hagyománya van, ez a férfierő viszont finom iróniával jelenik meg Lövith képein. A *Háttal fekvő férfiakon* (kat. 74), valamint a *Bokszolón* (kat. 75) erőteljes izomzatú, rendellenes testhelyzetben vagy szokatlan kivágásban ábrázolt férfialakok dominálnak. E sportolók, bokszolók mesterkéltisége gunyoros hangvételben idézi a hős-típust: távol maradnak a görög atléta héroszi megjelenésétől.

A fentieknél sokkal klasszikusabbak a görög atlétákat idéző *Férfiak* (kat. 76), *Ülő férfiak* (*Atléta*) (kat. 77) és *Férfi torzó* (kat. 78) című alkotásai, melyeken a férfi valóságos héroszként jelenik meg – amíg a *Férfiak* (kat. 76) játékos expresszivitással megalkotott, addig a két, 1976-ból származó grafit rajz geometrikus formaképzésű, síkszerű, de kompozíciójával, formakezelésével egyaránt a görög antik szobrok légkörét mutatják. A férfialakok elegáns testtartása, nem eltúlzottan izmos, de erőteljes testalkata, a kompozíció sokkal értelemszerűbb kivágása monumentalitást kölcsönöznek e műveknek. Banner szerint Lövith férfialakjai a hősieség torzói”,⁷² és ezáltal a Vénuszok típusára válaszolva illeszkednek a klasszikus hagyományba.

⁷⁰ Von Braun, Christina: *Meztelenség, szégyenérzet, férfiaság*. in: András, 2013. 25–34. 34.

⁷¹ Fellner, 2013. 17.

⁷² Banner, 1977. 7.

E csoport Krisztus-ábrázolásai (kat. 79–82) a Jób-sorsok köre mellett a heroszok sorába is szervesen illeszkednek. Az áldozatot hozó férfialak meztelensége nem csupán a megtörtséget mutatja, hiszen Krisztus épp a sérthetőség által válik hőssé. Jézus teste, az európai kultúra megkerülhetetlen víziója önmagában is kép. Belting szerint viszont e krisztusi test „nem egy ember képe, hanem egy olyan kép, amely az ember Jézusban tette láthatóvá a láthatatlan Istent.”⁷³ Ez a vizuális úton kifejezett isteni jelleg teszi lehetővé, hogy a lövithi alkotásokon megjelent férfitest megtört, megfeszített állapotában is herosz-képpé váljon.

6. Összegzés

„Tartalmat, szubsztanciát is kell adni a műnek, nem elég a tálalás.”⁷⁴

(Löwith Egon Marc)

Löwith Egon Marc munkáinak meztelen férfi- és nőalakjai a művész állandó kísérletezésének, formával, technikával való játszadozásának eredménye, mely elsősorban az ember iránti mélységes érdeklődéséből és megértéséből fakadt. Női aktjai, Ádám és Évá, meztelen férfialakjai nem csupán egy motívum lehetséges stílusváltozatainak felsorakoztatása, hanem a testben rejlő művészi lehetőségek teljes kiaknázása.

Stilizált formavilágú nyelvezete és testes festőisége egyaránt expresszív, és egész munkásságára jellemző módon gondolati tevékenységként értelmezhető. Az emberi test megjelenítése így Löwithnél a művész kíváncsiságának tárgyán túl érzelmi állapotok, énközléses vallomások megfogalmazására is szolgál. Kutatásom az akt és meztelenség témájának körüljárásával az emberi test sokrétű expresszivitását és Löwith szerteágazó ihletettségre hivatott rávilágítani. Mindemellett mivel a művész hagyatéki anyagában lelhető nagy számú grafikai alkotásával a szakirodalom kevésbé foglalkozott, tanulmányommal szeretném felhívni a figyelmet e művésznek grafikai kifejezőmódjára is.

A vizuális kultúránk széleskörű hagyományának folytatójaként a művész munkái alkotójuk nagy műveltségén túl egy igényes, korszerű, eredeti stílusról is tanúskodnak. Az

⁷³ Belting, 2003. 111.

⁷⁴ Németh, 2004. 11.

erőteljes színvilágú, monumentális kompozíciójú grafikák sajátos módon emlékeztetnek időnként Derkovits Gyula, valamint Dési Huber István művészetének hasonló grafikai formaalkotására, de rokonítható akár Leon Alex néhány olajfestményével is. Lövith alkotásai mégsem ezek mechanikus megismétlői, hanem sokkal inkább újragondolói e stílusoknak, és az előképeknek őszinte emléket állító mementók. Az elsősorban szobrászként ismert alkotó a pasztelleken is teljes egyediségében bontakozott ki. Nem értett egyet a pasztell műfaj grafika-besorolásával, hiszen az ő pasztelljei szerkesztettségük, tudatos vonalvezetésük révén határtalanul líraiakká és festőiekké váltak.⁷⁵

A kolozsvári képzőművész minden esetben az emberi test által egy humánus vagy esztétikai állásfoglalás közvetítésére vállalkozott, melyben a nő vagy férfitest paradicsomi, eszményi tisztaságától és ártatlan tökéletességéből kiindulva fokozatosan a meztelenség általi, egyre személyesebb önkifejezéshez jutott. Általuk életművének és személyének keresztmetszetét tárja elénk, melyet tanulmányozva Lövith mellé szegődhetünk a valóság felfedezésének útján: „a művészi megismerés a valóság megismerését feltételezi. Az ember a valóság egyik tényezője – és éppen a legbonyolultabb összetevője! Az emberábrázolás ezért tágitja a lehetőségeket, ezért nyújt rendkívüli esélyt a megismerés teljességére.”⁷⁶

⁷⁵ Németh, 2004. 19.

⁷⁶ Murádin, 1976. 7.

Bibliográfia

Általános könyvészet:

ANDRÁS Edit [et al.]: *A meztelen férfi. Tanulmányok.* Verlag für modern Kunst Nürnberg, LENTOS Kunstmuseum Linz, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2013.

ANDRÁSI Gábor (szerk.): *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben.* Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, Budapest, 1999.

ANDRÁSI Gábor – PATAKI Gábor – SZÜCS György – ZWICKL András: *Magyar képzőművészet a 20. században.* Corvina, Budapest, 1999. 142–248.

BELTING, Hans: *Kép-antropológia.* Spatium Kiadó, Budapest, 2003.

BERGER, John: *Ways of Seeing.* Penguin Books, London, 1972.

CLARK, Kenneth: *Az akt. Tanulmány az eszményi formáról.* Corvina, Budapest, 1986.

FERRARA, Lidia Guibert: *Reclining Nude.* Thames & Hudson, London, 2002.

IMRE Györgyi (szerk.): *A modell: Női akt a 19. századi magyar művészetben.* Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2004.

KISS Attila Atilla: *Vérszemiotika: A test kora modern és posztmodern színházai.* in: Jelenkor, 2005/6. 619–632.

Lásd: <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=804> [2013. 06. 20.]

LÁZÁR Eszter: *Csak természetesen.* in: Kőnig Frigyes. *Fürdőzők.* Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, 2002. június 13 – augusztus 25. 5–6.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *A szem és a szellem.* in: *Fenomén és mű,* szerk. Bacsó Béla, Kijárat Kiadó, Budapest, 2002. 53–77.

Lásd: http://esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/02/Merleau-Ponty_A_szem_%C3%A9s_a_szellem.pdf 1–30. [2013. 06. 20.]

POSTIGLIONE, Corey: *The Postmodern Nude.* Brad Cooper Gallery, Chicago, 2002.

Lásd: <http://www.bradcoopergallery.com/Exhibitions/2002/Nude%20in%20the%20Postmodern/The%20Postmodern%20Nude.html> [2013. 06. 20.]

SAUNDERS, Gill: *The Nude – A New Perspective*. The Herbert Press, London, 1989.

Kiadványok, cikkek Lövith Egon Marcról:

MOLNÁR Ildikó: *Interjú Lövith Egonnal*, 2002.

Lásd: <http://www.centropa.org/hu/biography/egon-lovith> [2013.04.22]

NÉMETH Júlia: *Lövith Egon*. Mentor Könyvkiadó, Marosvásárhely, 2004.

OPRA Lajos: *Az erdélyi művészet sokszínűsége. Három kérdés Székely Sebestyén György galériáshoz.* in: *Múlt és jövő*. 2011/3. 214 – 216.

ROSTAŞ, Gabriela: *Lumea într-un cartof. De vorbă cu Egon Marc Lövith/ The World in a Potato – A conversation with Egon Marc Lövith*. Eikon, Cluj, 2004.

RUS, Alexandra: *Egon Marc Lövith*. PrintArt, New York – Cluj, 2003.

Kortárs sajtóanyag:

ÁGOPCSA Marianna: *Látogatás Löwith Egon műtermében.* in: *Utunk*, 1970/50. (december 11.) 10.

BANNER Zoltán: *A TÖKÉLETES előtti pillanat.* in: *Utunk*, 1977/11. (március 18.) 7.

MURÁDIN Jenő: *Ember és történelem – szoborban elbeszélve.* in: *Utunk*, 1976/19. (május 7.) 7.

RADU, Vasile: *În căutarea arhetipului formei.* in: *Făclia*, 11 iunie 1978.

SZÉKELY Sebestyén György: *Lövith. A madarak nyelvén.* in: *Korunk* 2003/október.

Lásd: <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00070/2003honap10cikk435.htm> [2013.04.22]

Képek forrásai

1. kép:

<http://www.centropa.org/hu/photo/lovith-berta-gyermekeivel>

2. kép:

<http://www.centropa.org/photo/egon-and-margo-lovith>

3. kép:

<http://www.centropa.org/photo/egon-lovith-his-atelier>

4. kép:

<http://www.centropa.org/photo/egon-lovith-ervin-miko>

5. kép:

<http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=410901539&anummer=354&imgnr=2>

6. kép:

http://www.haasgaleria.hu/cgi-bin/index.cgi?parancs=kiallitas_eddigi¶meter=17&lang=hun

7. kép:

<http://www.jacqueslanciault.com/2012/01/16/notre-coup-de-coeur-en-croatie-ivan-mestrovic/>

8. kép:

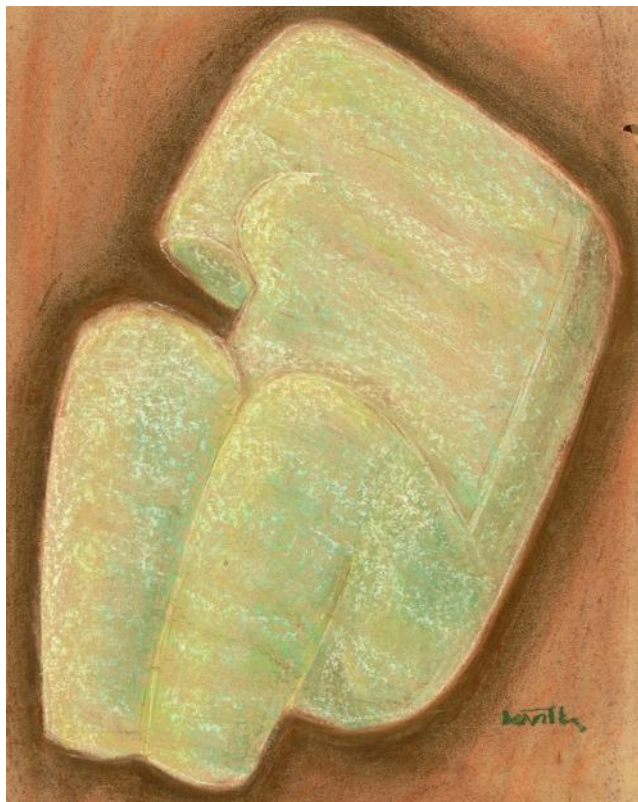
http://s440.photobucket.com/user/juliakimkane/media/IMG_0584.jpg.html

9. kép:

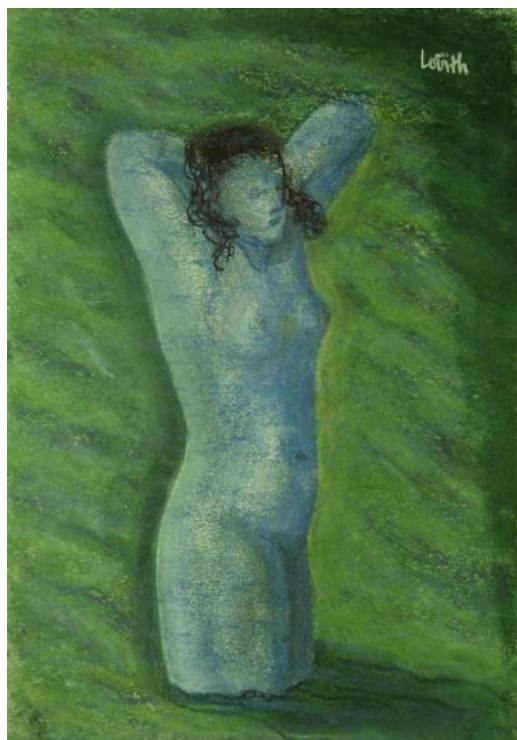
<http://www.j-art.ro/photo.php?uid=129>

Művek jegyzéke⁷⁷

1. Vénusz



1. (441) Márványtorzó
pasztell, papír, 50 x 39,7 cm
j.j.l.: Lővith

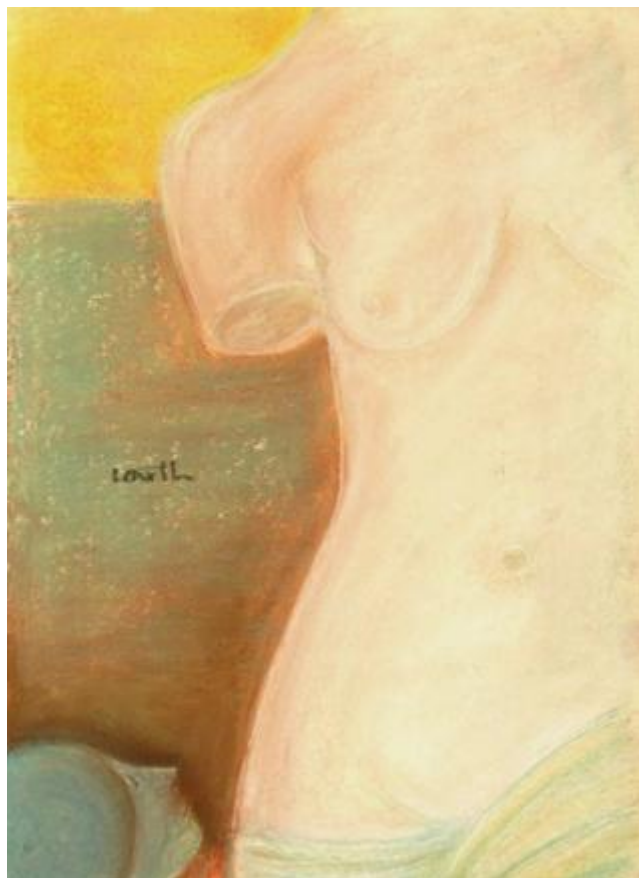


2. (1235) Akt
pasztell, papír, 30,5 x 21,5 cm
j.j.f.: Lővith

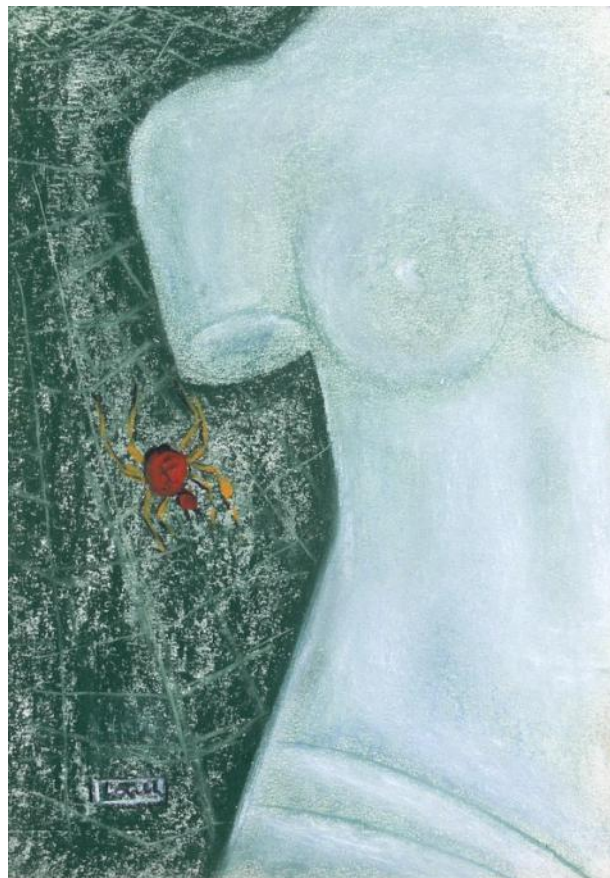
⁷⁷ A sorszám után zárójelben feltüntetett számok a művek hagyatéki leltárszámai.



3. (329) Vénusz
pasztell, papír,
59 x 31,7 cm
j.j.l.: Lővith



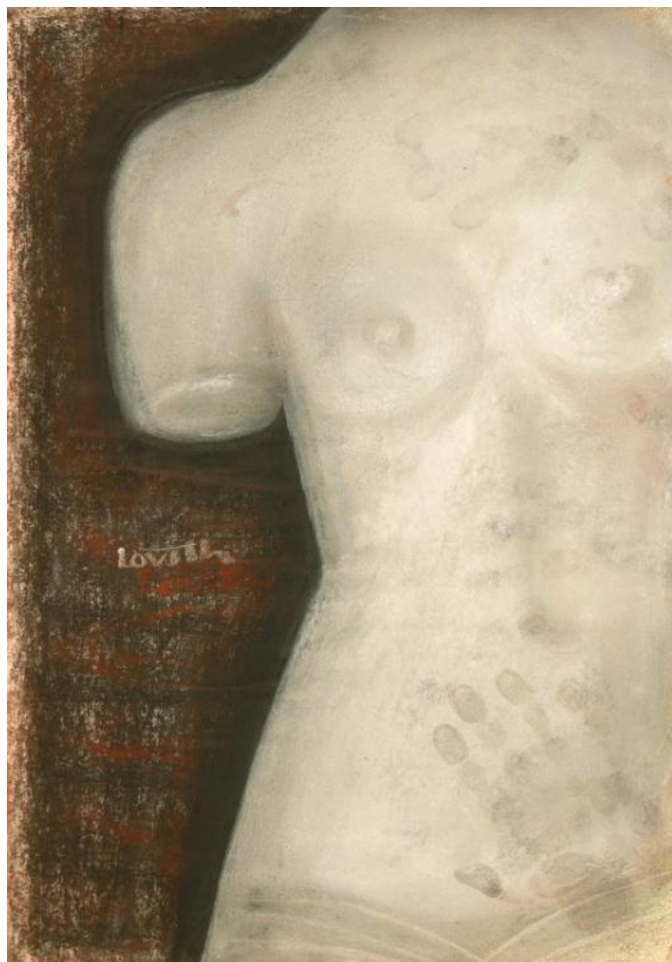
4. (349) Vénusz
 pasztell, papír, 58,8 x 42,8 cm
 j.b.k.: Lövith



5. (373) B:Vénusz
 pasztell, papír, 43,6 x 21,4 cm
 j.b.l.:Lövith



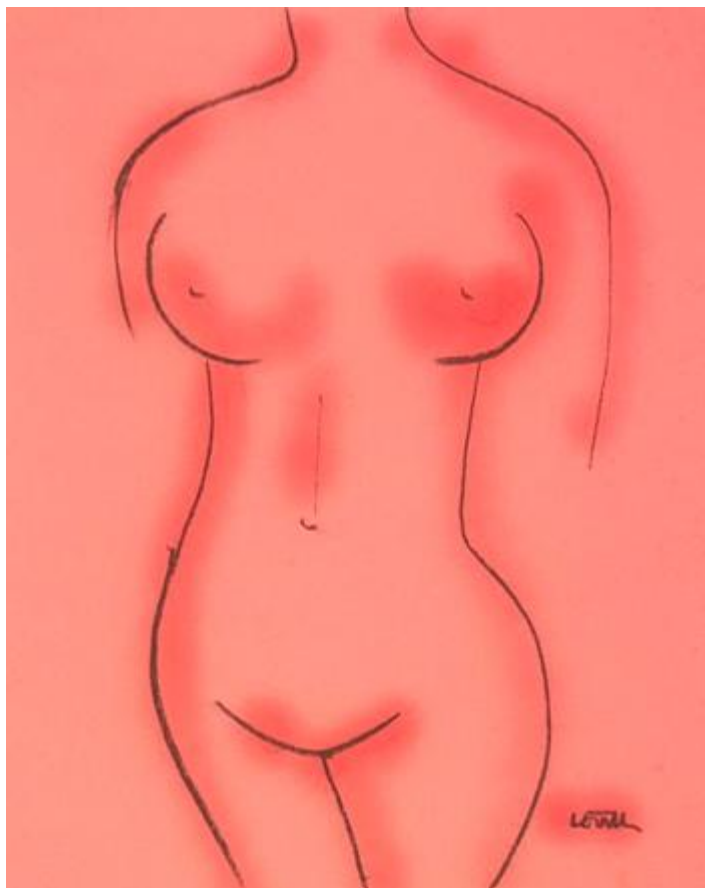
6. (515) Vénusz
 pasztell, papír, 61,2 x 39 cm
 j.b.k.: Lővith



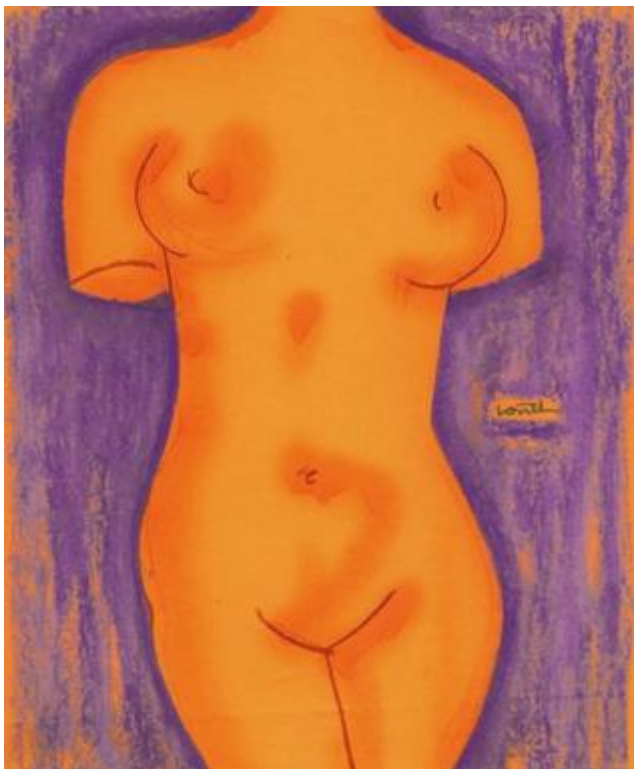
7. (366) Vénusz
 pasztell, papír, 54,5 x 38,3 cm
 j.b.k.: Lővith / Lővith



8. (383) Női akt
 pasztell, papír, 54,3 x 38,8 cm
 j.j.k.: Lövith



9. (384) Női akt
 pasztell, papír, 50 x 39,5 cm
 j.j.l.: Lövith



10. (509) Női akt
pasztell, papír, 48 x 39,5 cm
j.j.k.: Lövith



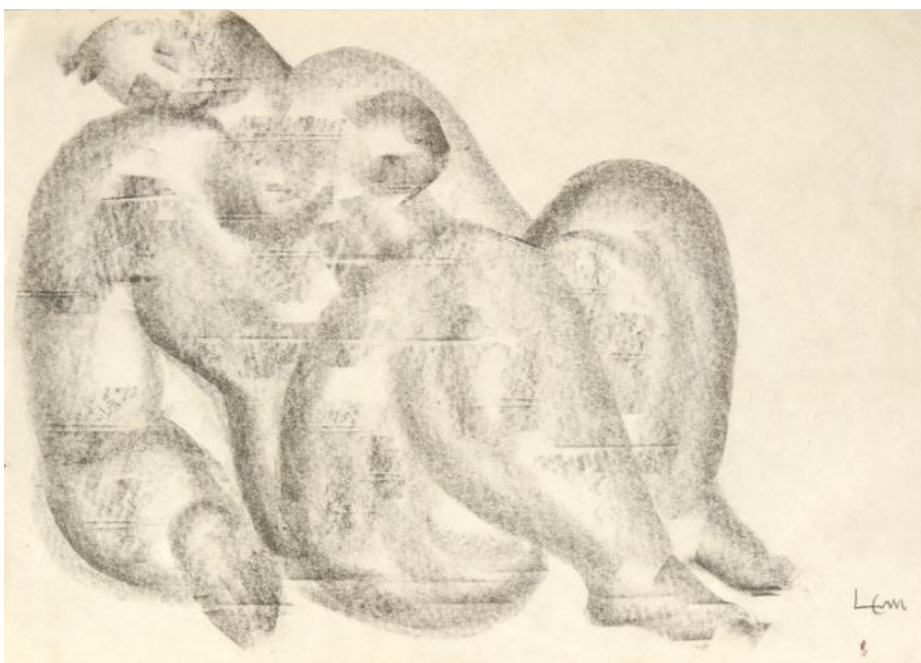
11. (408) Geometrikus akt
pasztell, papír, 45 x 35 cm
j.j.k.: LE



12. (859) Női torzó [1966]

szén, papír, 43 x 30,6 cm

j.n.



13. (884) Női akt

grafit, papír, 21,5 x 30
cm

j.j.l.: LEM



14. (890) Női akt

grafit, papír, 30 x 21,5 cm

j.b.l.: LEM / 1976

2. Akt



↑ 15. (831) Női akttanulmány, 1955 –
Echivalențe, Nud I, 1955

szén, papír, 21,2 x 30 cm

j.n.

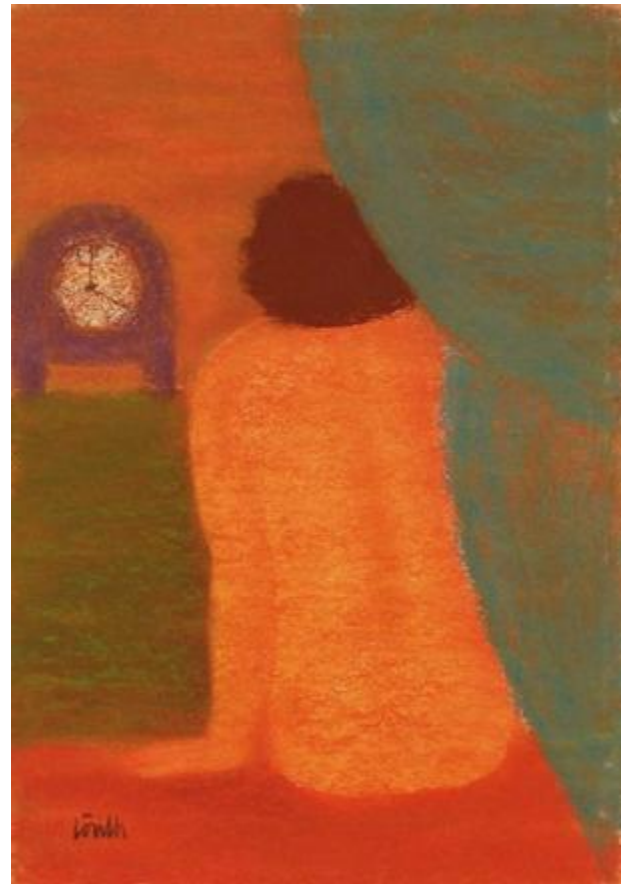
⇐ 16. (834) Támaszkodó nő, 1955 -
Echivalențe, Nud II, 1955

szén, papír, 30 x 21,2 cm

j.n.



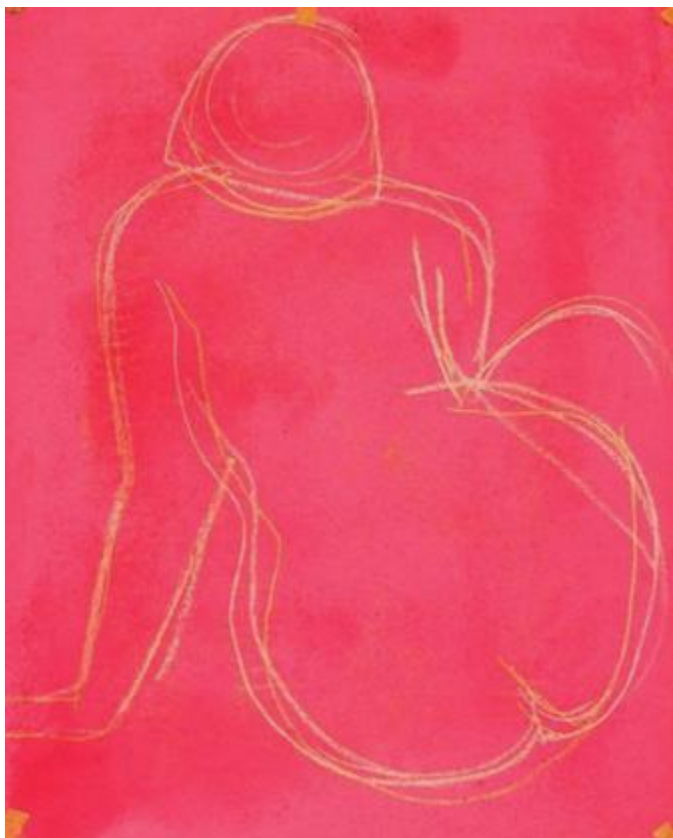
17. (789) Háttal ülő nő
akvarell, papír, 16 x 11 cm
j.j.l.: Lövith



18. (500) Akt
pasztell, papír, 30,6 x 21,3 cm
j.b.l.: Lövith



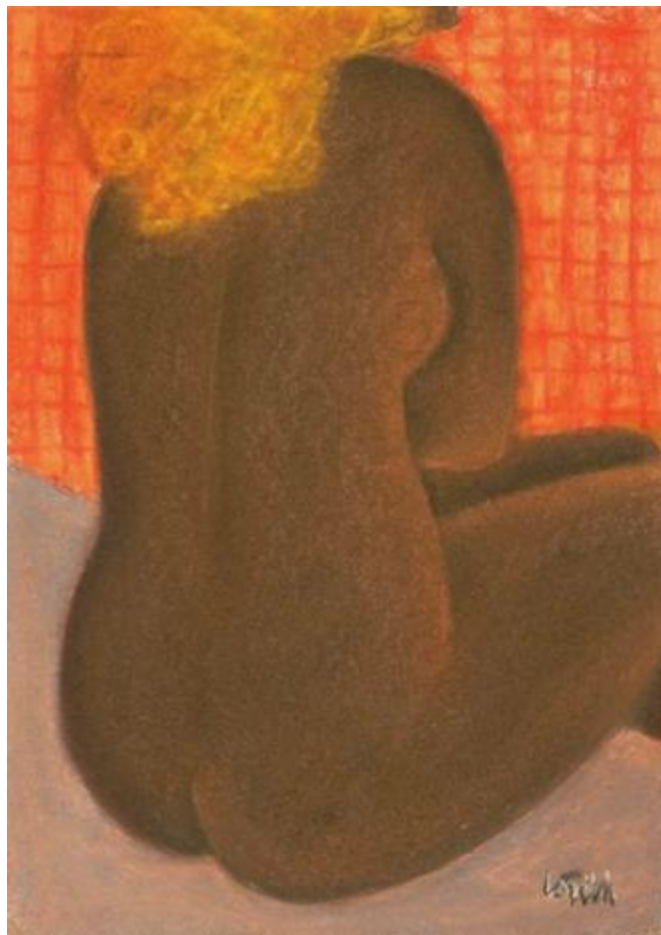
19. (496) Akt
pasztell, papír, 41,2 x 32 cm
j.j.f.: Lövith



20. (1248) Háttal ülő akt
pasztell, papír, 50 x 40 cm
j.n.



21. (1242) Álló akt
pasztell, karton
16,5 x 9,5 cm
j.n.

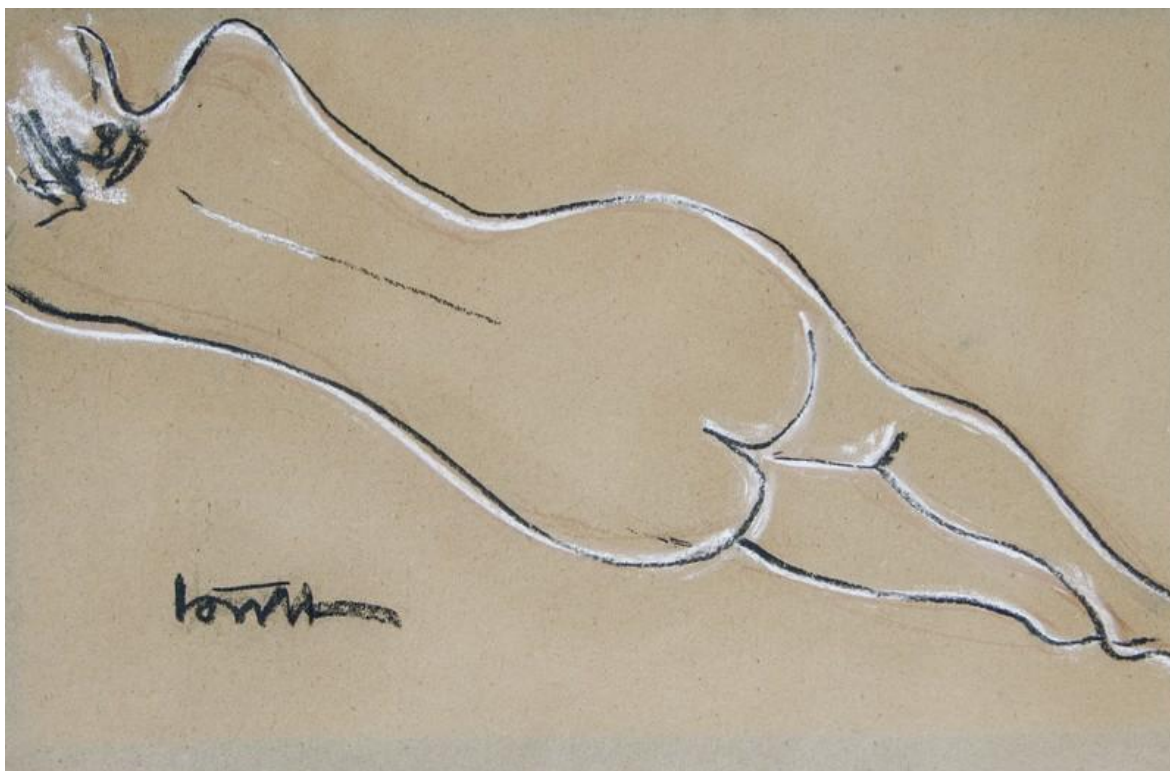


22. (501) Akt
pasztell, papír
35,3 x 25 cm
j.j.l.: Lövith



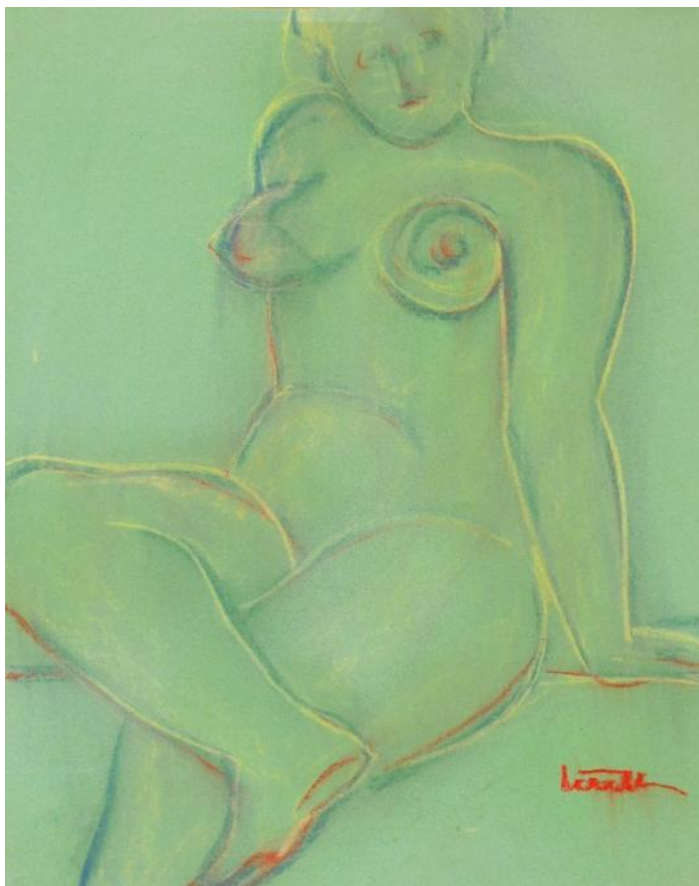
23. (516) Fekvő akt
pasztell, papír, 21,4 x 30,7 cm
j.j.l.: Lövith

24. (630) Fekvő akt
pasztell, papír, 37 x 49 cm
j.b.l.: Lövith





25. (503) Akt
 pasztell, papír, 50 x 40 cm
 j.j.l: Lövith



26. (504) Akt
 pasztell, papír, 50 x 39,7 cm
 j.j.l: Lövith



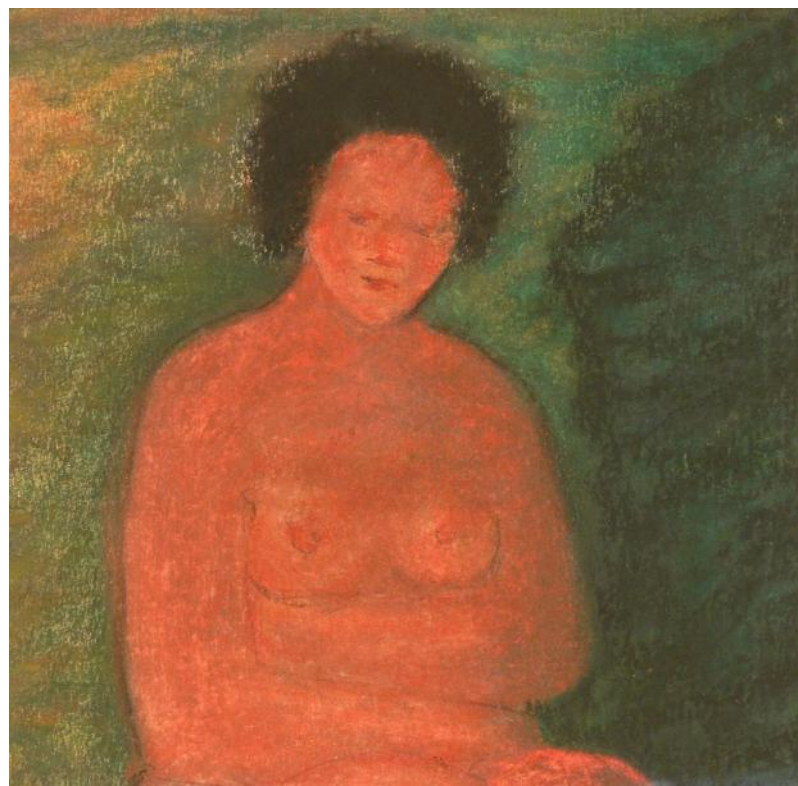
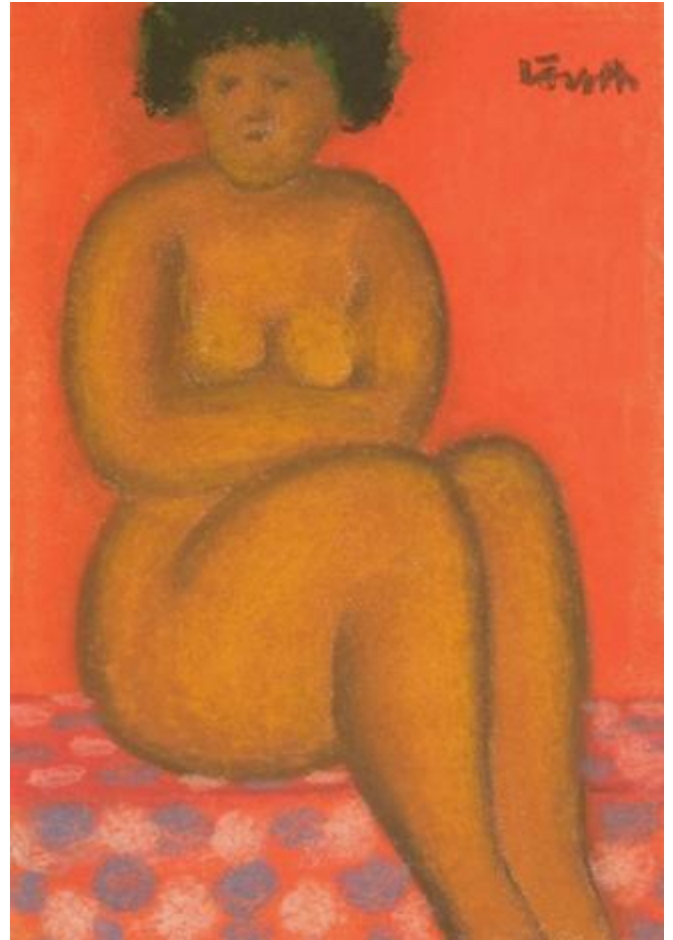
27. (850) Női akttanulmány [1960]

szén, papír, 30,6 x 42,6 cm

j.n.



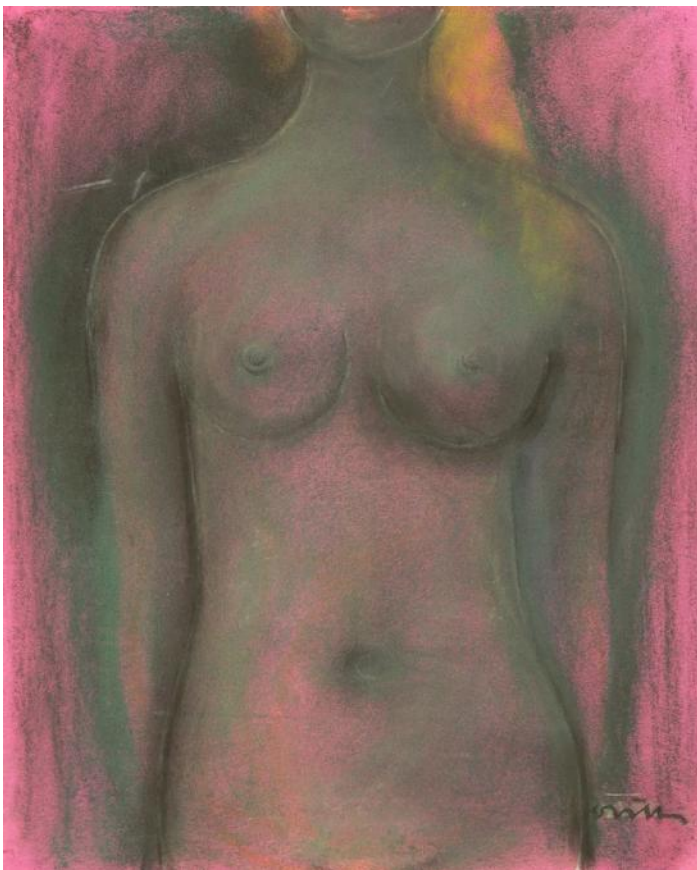
28. (505) Akt
pasztell, papír, 29,7 x 21,3 cm
j.b.l.: Lövith
a nagyméretű reprodukció Lövith kivágása



↖ 29. (502) Akt
pasztell, papír, 35 x 25,5 cm
j.b.l.: Lövíth

↗ 30. (513) Akt
pasztell, papír, 30,6 x 21,4 cm
j.j.f.: Lövíth

↖ 31. (522) Ülő akt
pasztell, papír, 27,1 x 27,6 cm
j.n.

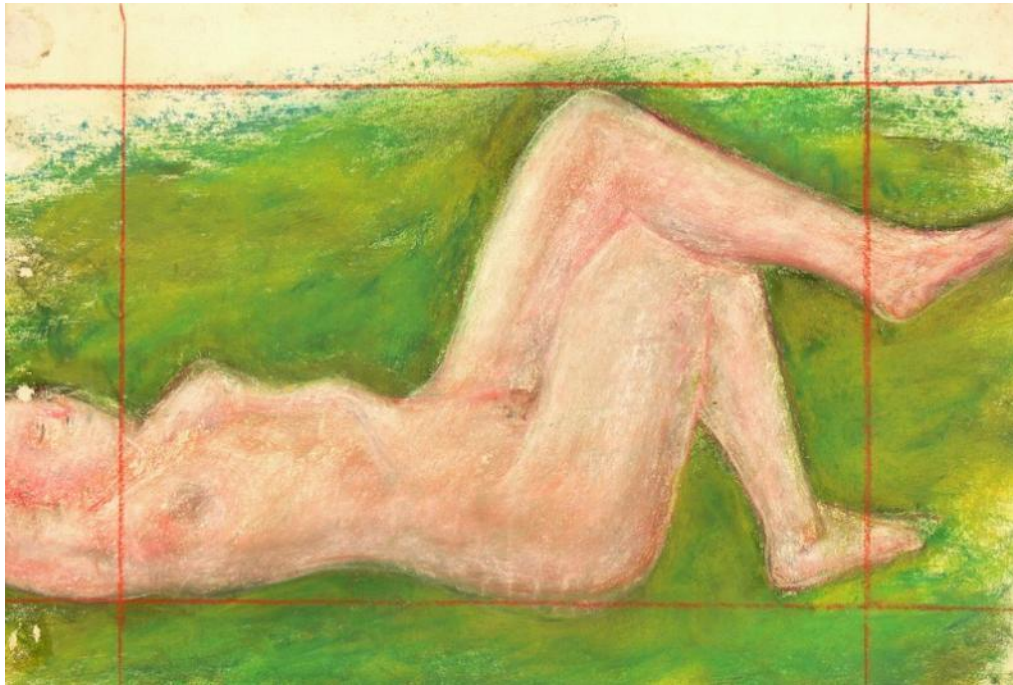


← 32. (517) Akt
pasztell, papír, 50 x 40 cm
j.j.l: Lövith
háttoldalán az (517B) mű

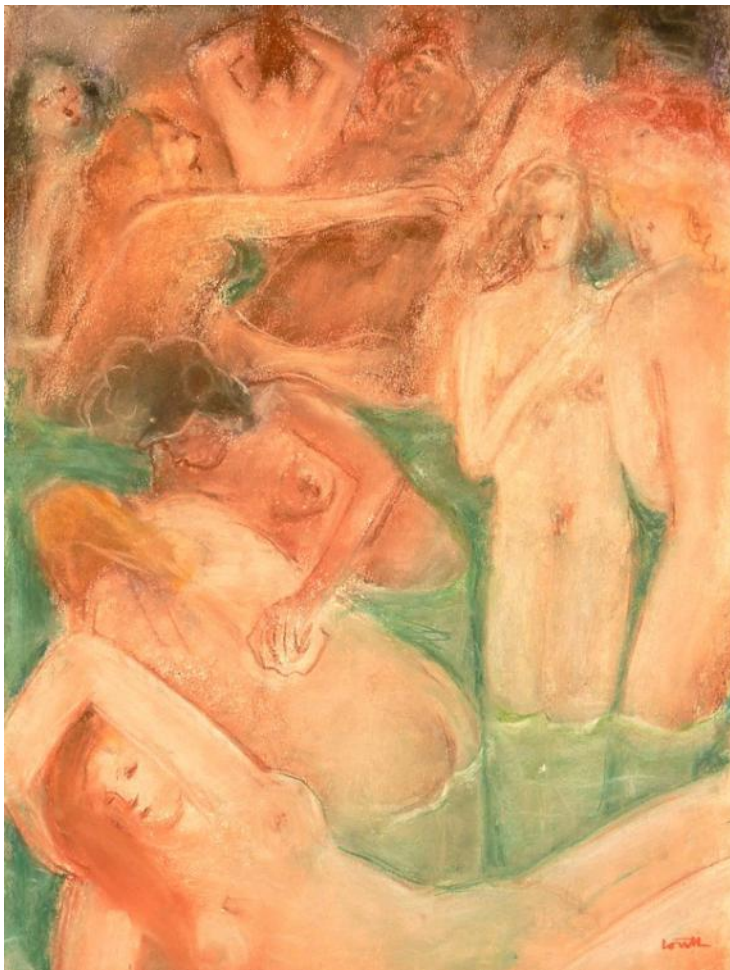
33. (772) Ülő akt – *Tors de femeie*
↙ pasztell, papír, 16,5 x 13 cm
j.n.

↓ 34. (508) Női modell
pasztell, papír, 30,6 x 21,4 cm
j.b.l: Lövith



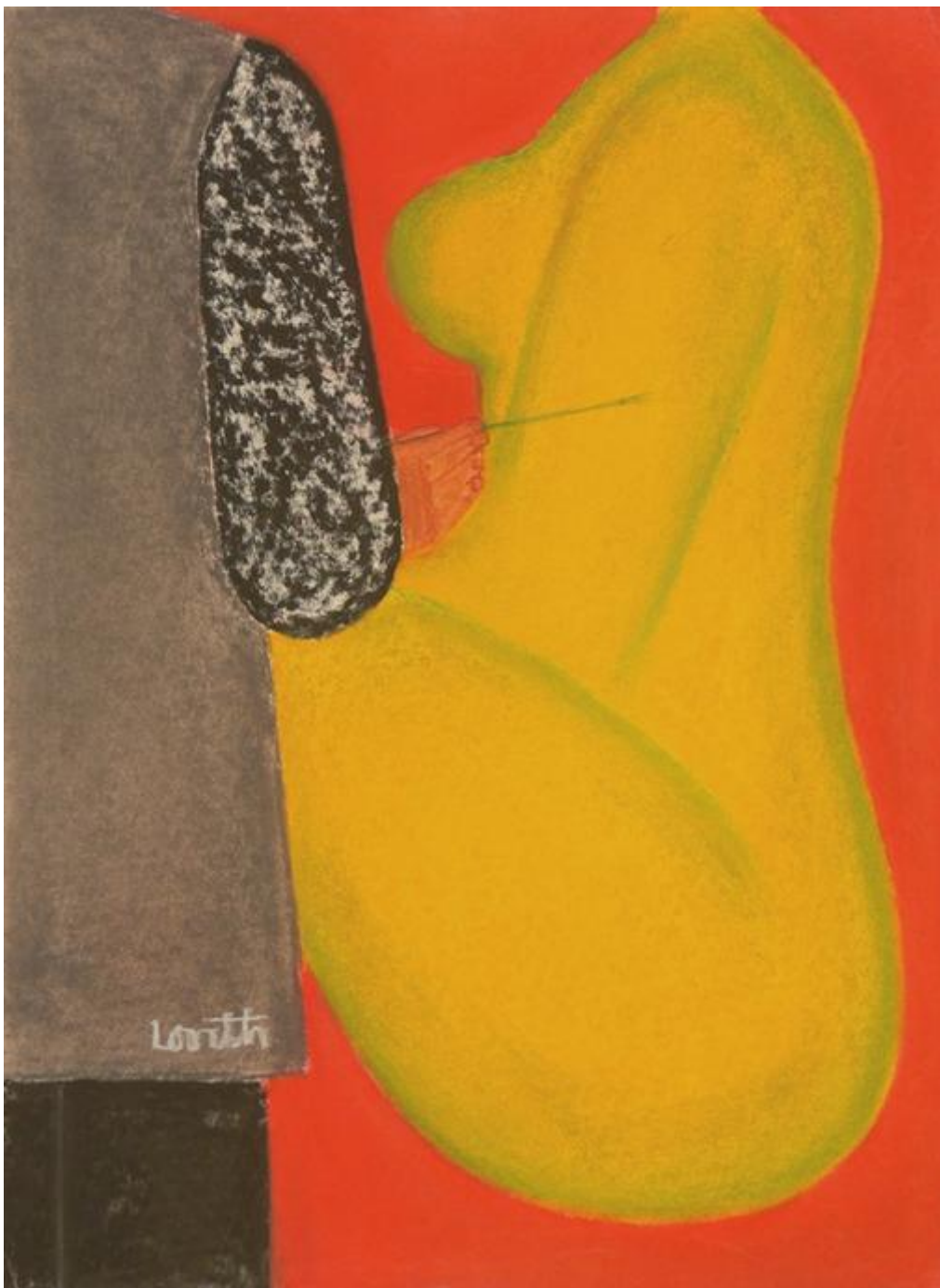


35. (506) Fekvő női akt
pasztell, papír, 36 x 52,8 cm
j.n.
háttoldalán az 507-es



36. (518) Fürdőzők
pasztell, papír, 39,8 x 30 cm
j.j.l: Lövith

3. Múteremben



37. (332) Festő és akt, 1992
pasztell, papír, 61 x 45 cm
j.b.l.: Lövith



38. (520) Festő és mű, 1990
pasztell, papír, 38,5 x 54 cm
j.b.l.: Lövith



39. (1101) Festő és modell
pasztell, papír, 60 x 43 cm
j.b.l.: Lővith



40. (348) Festő és modell
 pasztell, papír, 49,8 x 39,8 cm
 j.b.l.: Lővith



41. (507) Festő és modell
 pasztell, papír, 52,8 x 36 cm
 j.j.l.: Lővith



42. (346) Műteremben (Önarckép akttal)
pasztell, papír, 53 x 49 cm
j.n.

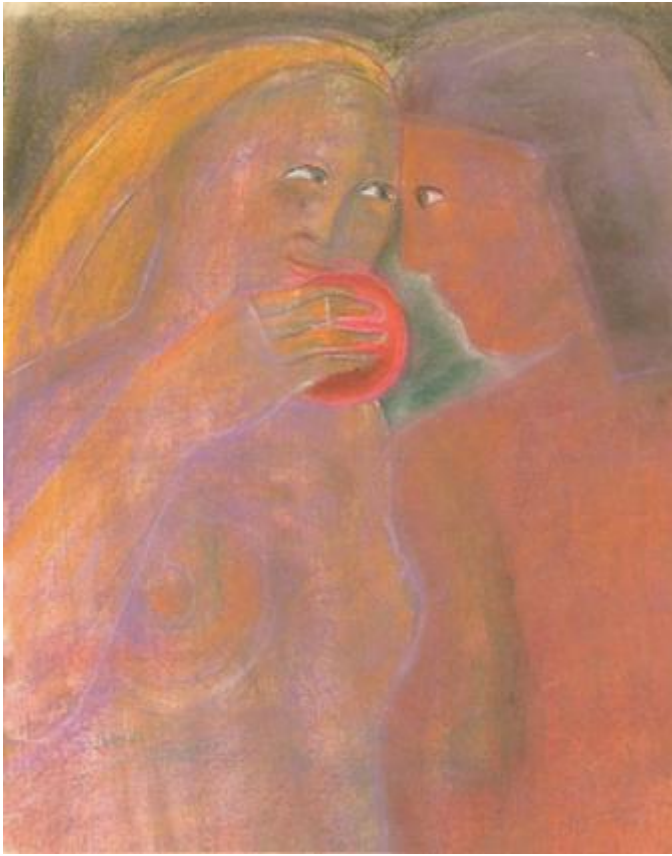
4. Bűnbeesés



43. (336) Ádám és Éva
pasztell, papír, 50,3 x 39 cm
j.j.l: Lövith



44. (377) Bűnbeesés
pasztell, papír, 55,6 x 40,2 cm
j.n.



45. (519) Ádám és Éva
pasztell, papír, 43,5 x 34,6 cm
j.n.



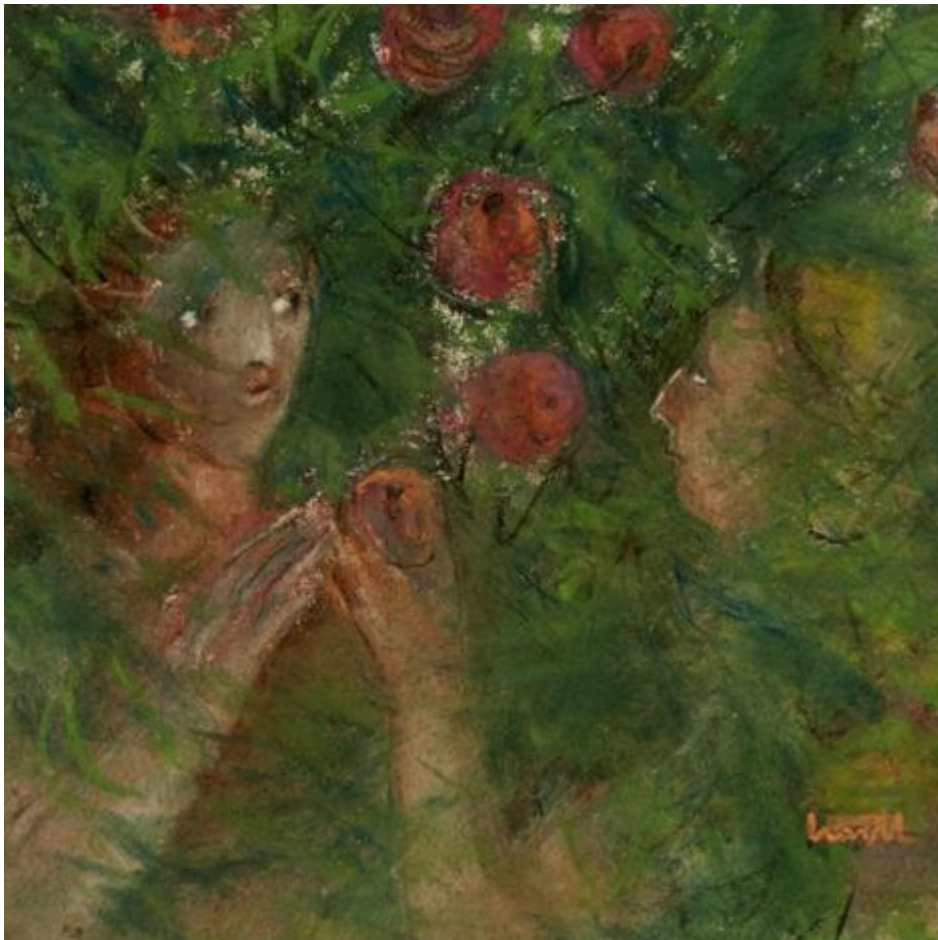
46. (543) Bűnbeesés
pasztell, papír, 50 x 40 cm
j.j.l.: Lövith



47. (776) Ádám és Éva
pasztell, papír, 45 x 34 cm
j.j.l.: Lövith



48. (330) Bűnbeesés
pasztell, papír, 45 x 40 cm
j.n.



49. (956) Ádám és Éva
pasztell, papír, 15,7 x 15,7 cm
j.j.l.: Lővith



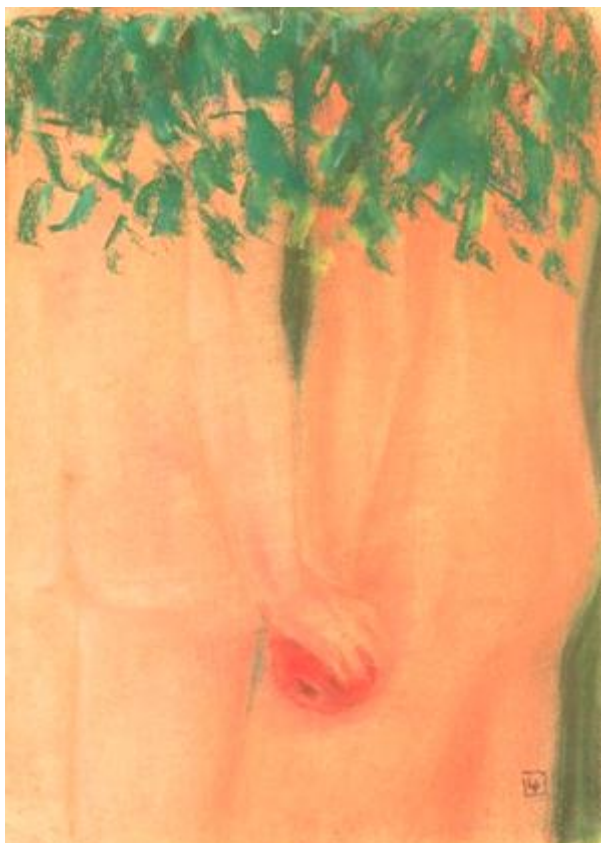
50. (521) Ádám és Éva
pasztell, papír, 41,7 x 40,7 cm
j.j.l: Lövith



51. (1102) Ádám és Éva
pasztell, papír, 49 x 39 cm
j.n.



52. (333) Bűnbeesés (Ádám és Éva)
 pasztell, papír, 50,1 x 38,5 cm
 j.j.l.: Lövith
 a nagyméretű reprodukció Lövith kivágása



53. (530) Ádám és Éva
 pasztell, papír, 45,9 x 32,8 cm
 j.j.l.: LE



54. (535) Ádám és Éva
pasztell, papír, 47,1 x 30,2 cm
j.l.k.: Lövith



55. (983) Ádám és Éva
pasztell, papír, 11,5 x 7,5 cm
j.j.l.: LE



56. (984) Ádám és Éva
pasztell, papír, 11,5 x 7 cm
j.n.



57. (985) Ádám és Éva
pasztell, papír, 10,5 x 7 cm
j.n.



58. (986) Ádám és Éva
pasztell, papír, 11 x 7 cm
j.n.



59. (553) Ádám és Éva

pasztell, papír, 34 x 25,7 cm
j.n.

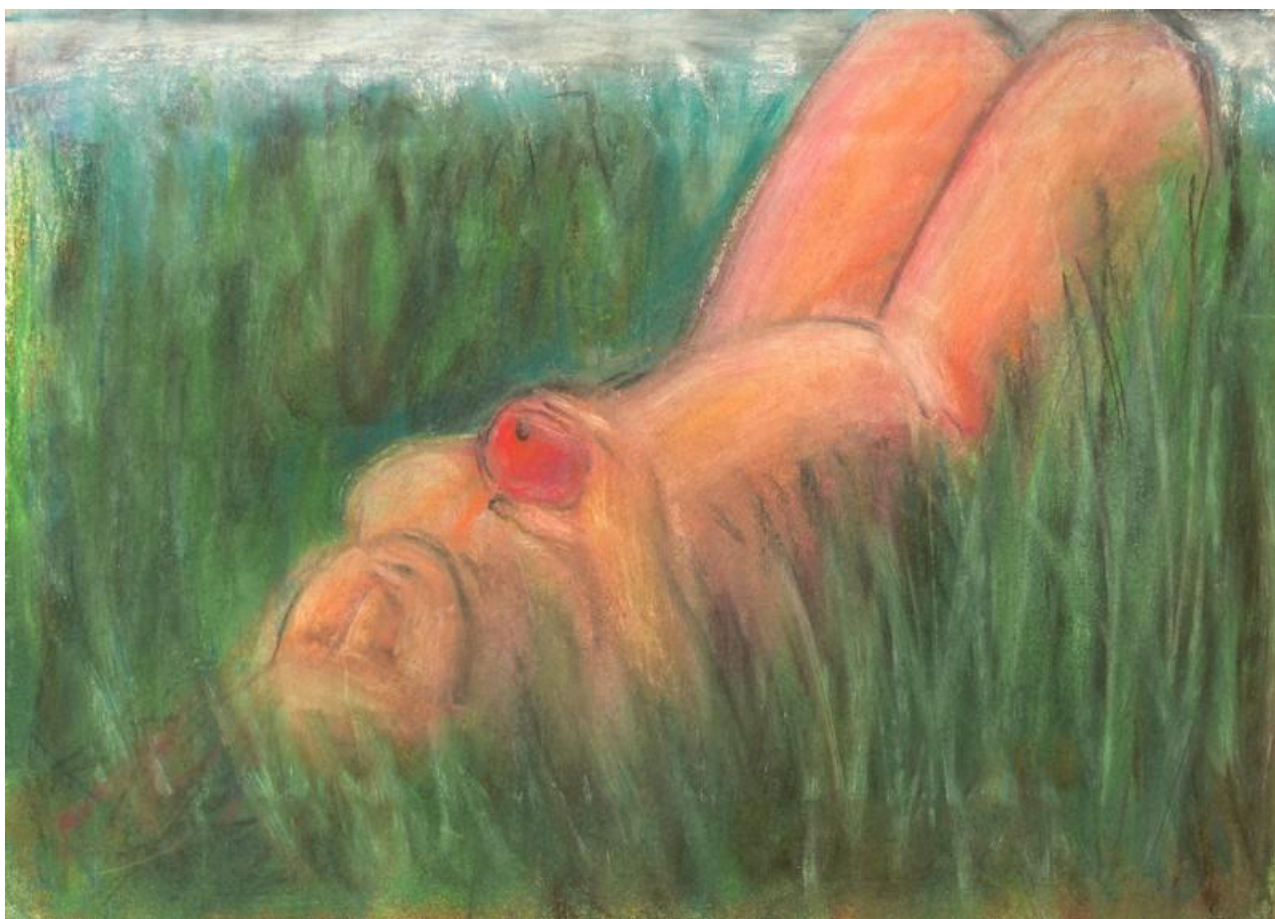
60. (709) Fekvő akt, Bagatelles
akvarell, papír, 3,8 x 4,7 cm
j.b.f.: LEM





61. (764) Fekvő akt
akvarell, papír,
8 x 12,5 cm
j.b.f.: Lövith

62. (511) Fekvő akt-Éva
pasztell, papír,
30,1 x 41,8 cm
j.n.





63. (554) Éva
pasztell, papír, 44 x 30,5 cm
j.j.l.: Lövith



64. (510) Éva habzsol
pasztell, papír, 40,5 x 30,3 cm
j.j.l.: Lövith



65. (552) Éva a tiltott gyümölccsel
pasztell, papír, 61,8 x 36,8 cm
j.j.l.: Lővith

5. Jób



66. (572) Jób
pasztell, papír, 30,1 x 21,5 cm
j.j.f.: Lövith



67. (534) Jób beszél Istenhez
pasztell, papír, 46,9 x 28,9 cm
j.n.



68. (1053) Jób
 vegyes technika, papír, 14,5 x 10 cm
 j.n.



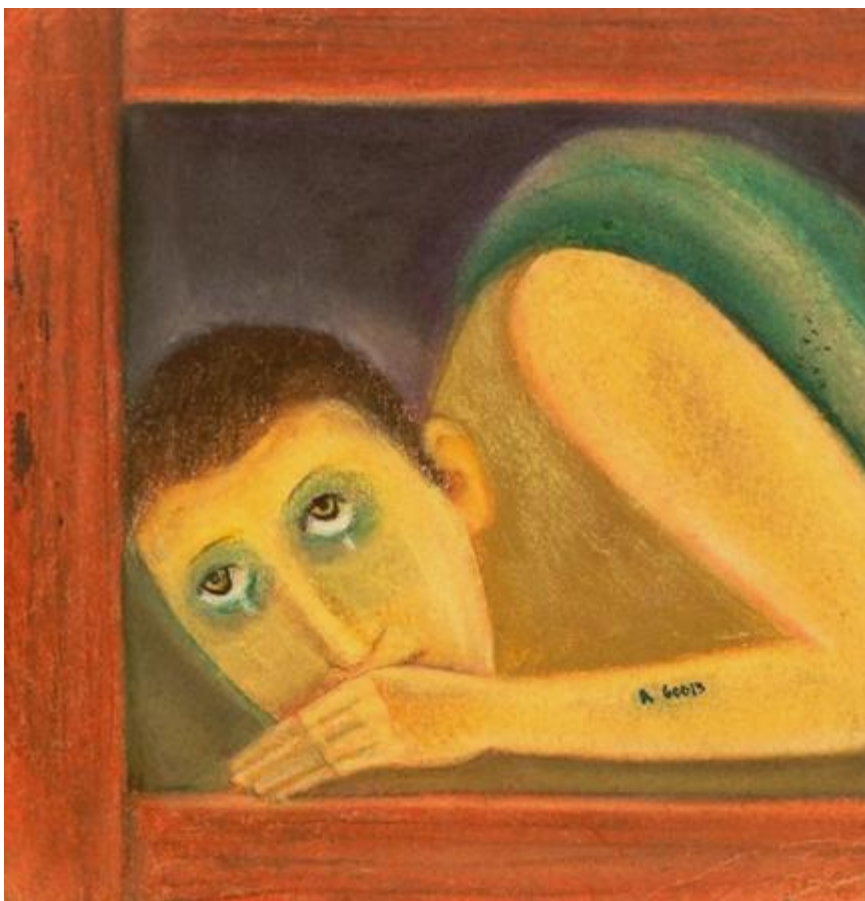
69. (783) Jób
 filctoll, papír, 14,5 x 10,5 cm
 j.b.f.: Lővith



70. (390) Jób
pasztell, papír, 47,4 x 30,5 cm
j.j.l.: LE



71. (1080) Ábrahám áldozata
olaj, falemez, 100 x 72 cm
j.j.l.: Lővith

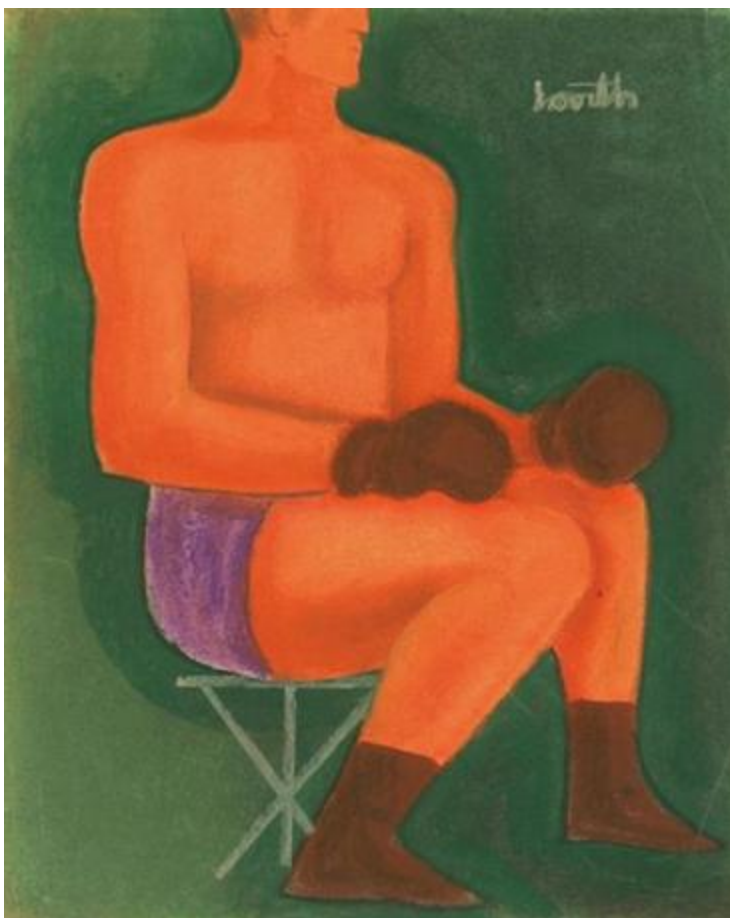


72. (575) Rab
(Holokauszt-sorozat)
pasztell, papír,
21,3 x 20,5 cm
j.n.



73. (547) Sámson
pasztell, papír,
17 x 20,1 cm
j.j.f.: Lövith

6. Hérosz

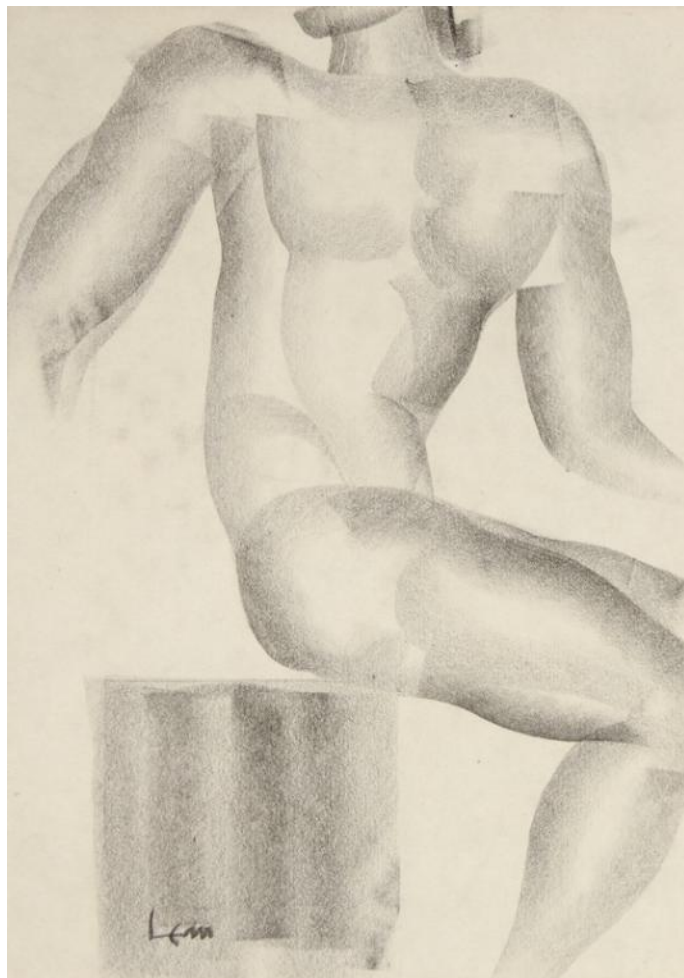


74. (896) Háttal fekvő férfiak
pasztell, papír, 14 x 20,5 cm
j.j.l.: Lővith

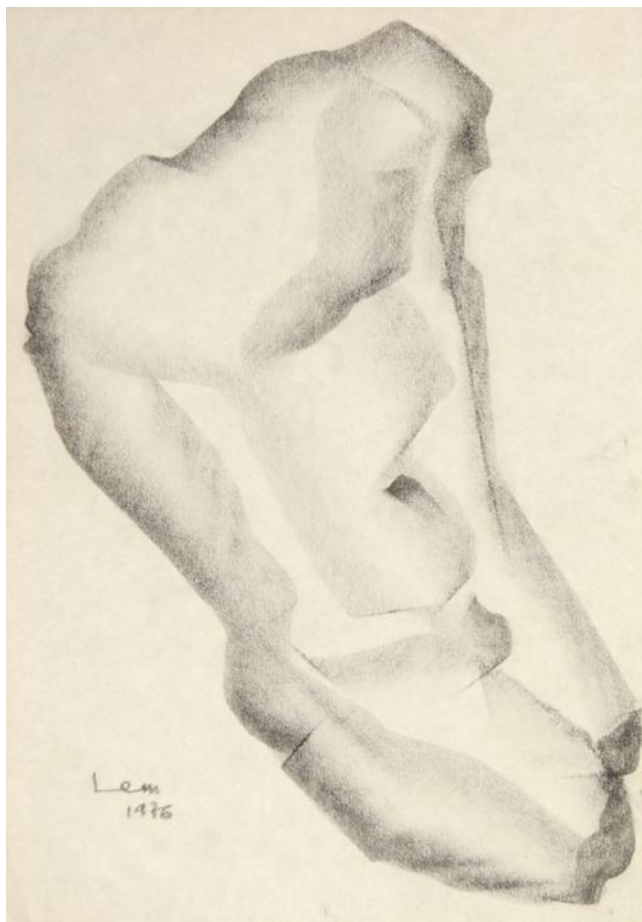
75. (389) Boksoló
pasztell, papír, 50 x 40 cm
j.j.f: Lővith



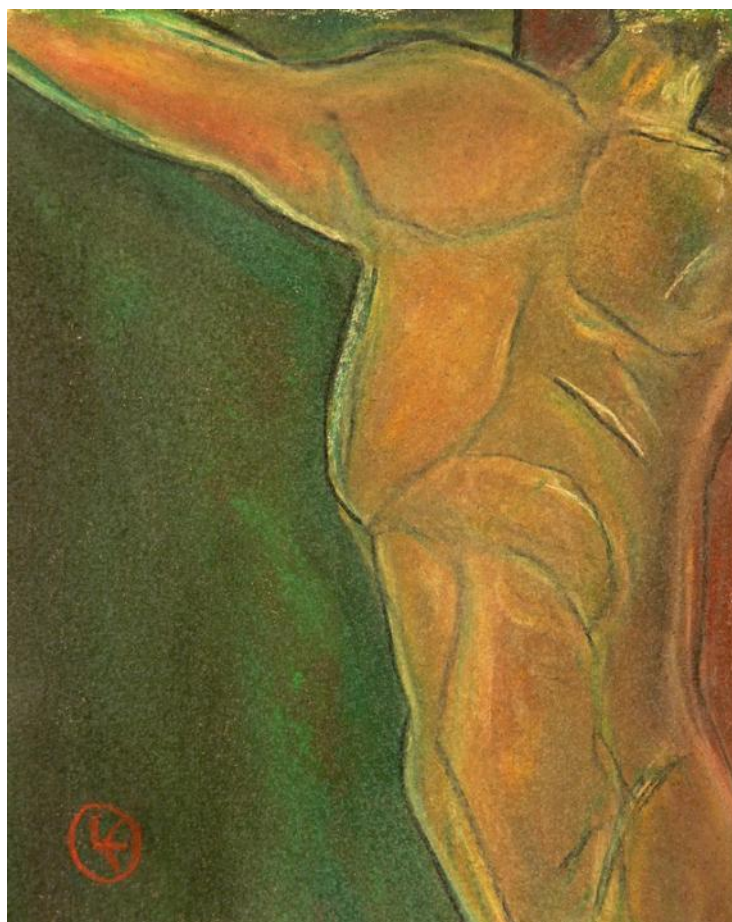
76. (925) Férfiakt
 pasztell, papír, 20,5 x 13 cm
 j.l.k.: Lövith



77. (879) Ülő férfiakt (Atléta), 1976
 – *Tinerețe, Atlet, 1976*
 grafit, papír, 30 x 21,5 cm
 j.b.l.: LEM



78. (819) Férfi torzó, 1976
 – *Tinerețe, Tors arhaic*
 grafit, papír, 30 x 21 cm
 j.b.l.: Lem / 1976



79. (403) Feszület
 pasztell, papír, 21 x 16,8 cm
 j.b.l.: LE



80. (267) Piéta [1989]

pasztell, papír, 50 x 55 cm

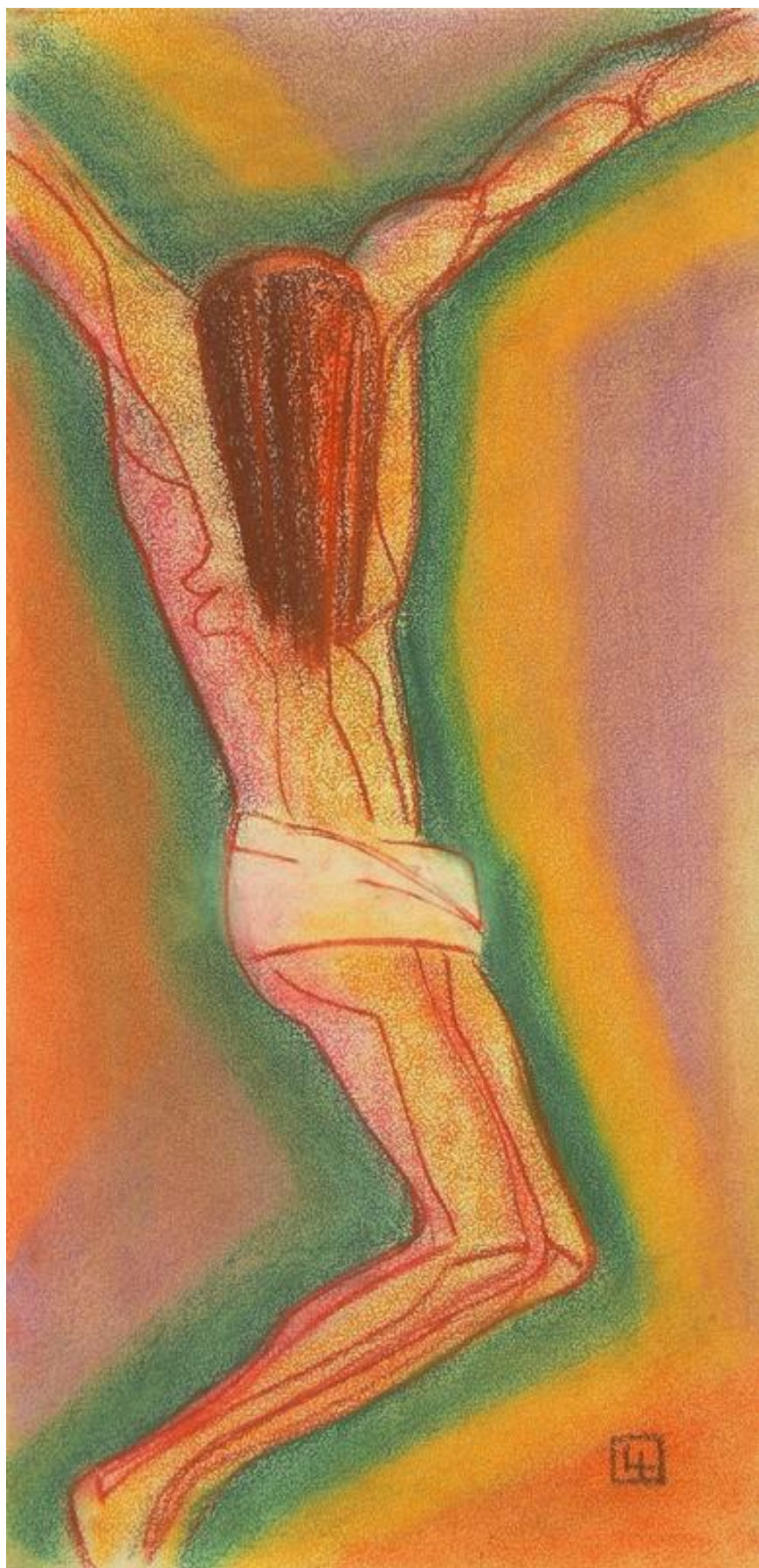
j.j.f.: Lövith



81. (372) Test a Kereszten

pasztell, papír, 32,1 x 31,3 cm

j.b.f.: Lövith



82. (321) Golgota (vitráľterv)

pasztell, papír

70,2 x 34,6 cm

j.j.l.: LE

Képmelléklet



1. kép:

Lövith Berta gyermekeivel, Lövith Irénkével és Lövith Egonnal, 1932, Mexikó City



2. kép:

Lövith Margó és Lövith Egon
1946, Kolozsvár



3. kép:
Lövith Egon Marc műtermében
1969, Kolozsvár



4. kép:
Lövith Egon Marc egyéni kiállításának megnyitója
1998, Brassói Művészeti Múzeum



5. kép:
Alexander Archipenko: *Két női akt*
litográfia, 1922 körül



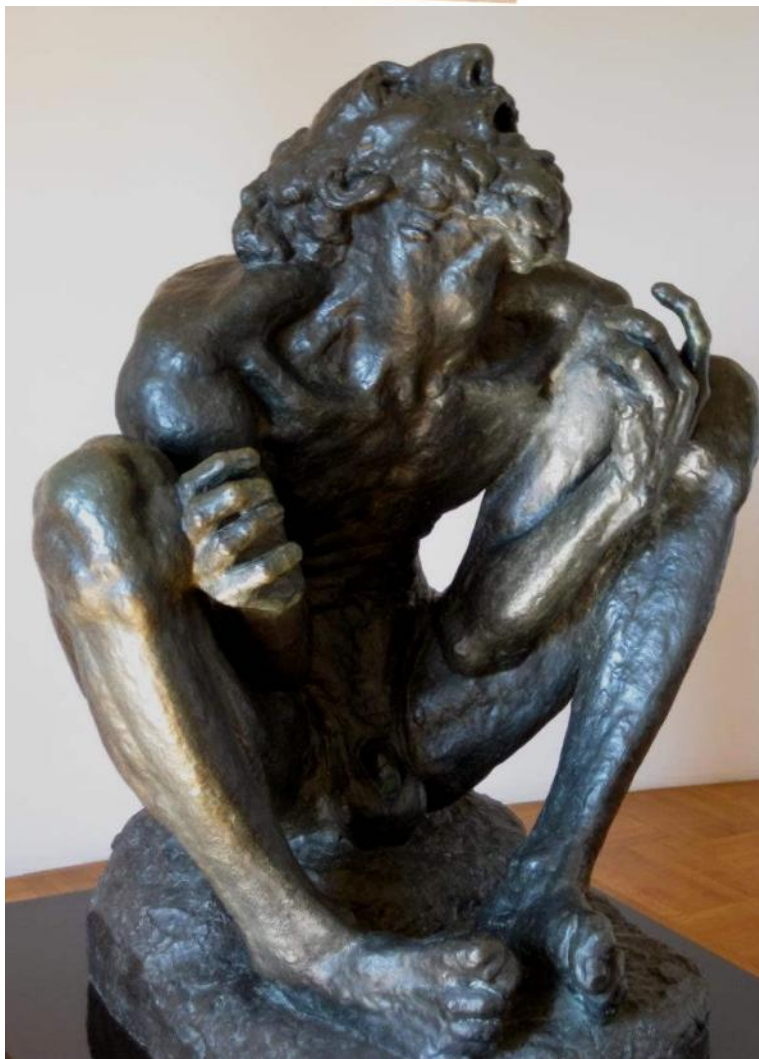
6. kép:
Dési Huber István: *Várandós nő*
olaj, 1932 körül



7. kép:

Ivan Meštrović : Jób

szén, 1941



8. kép:

Ivan Meštrović : Jób

bronz, 1945



9. kép:

Leon Alex/ Löwinger Sándor: *Pár*

olaj, 1938