

Georges Bataille vágóhíd esztétikája egy képtípus változó interpretációinak tükrében

Témám kiindulópontja George Bataille francia gondolkodó a *DOCUMENTS* szürrealista újság lapjain 1929-ben megjelentetett egyik szócikke, melynek tárgya a vágóhíd, vagyis *Abattoir*. A szöveggel együtt jelent meg Eli Lotar három fényképe, melyek a párizsi *La Villette* vágóhídjait és az ott folyó munka velejáróit, a feldolgozandó, illetve feldolgozott állatokat örökítik meg. A felkavaró képsorok és a Bataille-ra jellemzően megbotránkoztató és meghökkentő szöveg termékeny hatással bírt a modern művészetre és napjaink társadalmában is érvényes problémákat vet fel.

Eli Lotar fényképei egy korszakokon átívelő témának korában legmodernebb megfogalmazásai, művészettörténeti előzményei egy a németalföldi művészetben kialakult képtípushoz vezetnek. Az *abattoir* és a levágott állatokat ábrázoló művek emblematikus példája Rembrandt Louvre-ban kiállított festménye a Mészárszék. Az enigmatikus képet többen krisztusi allegóriaként értelmezték – mint ahogy látni fogjuk –, mely párhuzamba állítható Bataille vágóhíd elméletével. Rembrandt képének művészettörténeti hatása megkérdőjelezhetetlen; a két tanulmányomban tárgyalt művészre egyértelműen inspiratívan hatott. Chaim Soutine bevallottan csodálta a szóban forgó Rembrandt művet, és ihlető hatása is egyértelműen tetten érhető híres, expresszionisztikus levágott marhákat megjelenítő képein. Francis Bacon is ismerte a mester festményét, valamint Soutine munkássága sem volt számára idegen; számos alkotásán köszön vissza a művészettörténeti hagyománnyal rendelkező téma, egyszerre vallásos kontextusban és profán módon.

Ezen képeknek és alkotóiknak összefüggéseit szeretném a következőkben bemutatni, mely kapcsolatok felderítésére voltak kísérletek - leginkább a formai hasonlóságok és a Rembrandt kép, mint közös pont, összekötő funkciójának tükrében-, azonban a Bataille szöveg kontextusában, mely fontos, átfogó keretet adhat, még nem történt meg a három művész és összefüggéseik vizsgálata. A két modern/kortárs alkotót összekötő, 17. századi holland mester művének modern értelmezéseihez érdekes párhuzamként szolgál Bataille vágóhíd esztétikája. Tehát tézisem szerint Soutine és Bacon esetében, akik a francia filozófus kortársai voltak, új értelmezési lehetőségeket ad az *abattoir* és annak üzenete.

„Vágóhíd.

A vágóhíd kötődik a valláshoz, miszerint a régmúlt korok templomai (nem említve a hindukat napjainkban) kettős funkciót láttak el: ima és (rituális) gyilkosság színhelyéül is szolgáltak. Ennek eredménye (melyet alátámaszt korunk vágóhídjainak kaotikus helyzete) egy zavarba ejtő konvergencia a mítosz misztériuma és a fenséges pompa között, mely jellemzője a helyeknek, ahol vér folyt. Amerikában W. B. Seabrook¹ – furcsamód hevesen – bánkódott, megfigyelve, hogy bár a bacchusi életforma túlélte, a véráldozat, „nem a koktél része” többé, így a jelen szokásait unalmasnak/» ízetlennek «találta. Korunkban, akárhogy is nézzük, a vágóhíd elátkozott és elkülönített, akár egy pestisjárat hajó. Ma az áldozatai ennek az átoknak nem a hentesek, nem is az állatok; hanem azok a »jóemberek«, akik – egyelőre legalábbis – csak saját illetlenségüket tűrik el, egy olyan elfogadhatatlan viselkedési formát, melyhez csak egészségtelen tisztaságmániájuk, ingerlékeny aljasságuk és unalmuk ér fel. Az átok (mely csak azoknak ijesztő, akik kimondják) arra kárhoztatja őket, hogy olyan messze éljenek a vágóhídtól, amennyire csak lehetséges, száműzzék magukat, pusztán moralitásból, egy elpuhult világba, ahol semmi félnivaló nem maradt, és amelyben az eltörölhetetlen szégyennel való megszállottság miatt csak sajtot ehetnek.”²

George Bataille (1897-1962) francia gondolkodó, numizmatikus, író életművét az interdiszciplinaritás jellemzi (ősi kultúrák, irodalom, képzőművészet, esztétika, társadalmi ökonómia, tartoztak érdeklődési körébe többek között). Azonban heterogén munkásságában bizonyos témák összefüggéseket alkotnak. Bataille Sade és Nietzsche szellemi hagyományához köthető leginkább, ez utóbbi szerzőt kifejezetten példaképnek tartotta, és foglalkozott mindkét gondolkodó munkásságával; gyakran szembeszállva nézeteikkel akár. A bataille-i filozófia meghatározója a paradoxon, az ebből adódó feszültség áthatja műveit. Műveiben támadja a civilizáció sterilitását ugyanakkor aggódik is a társadalomért, melyet elveszni lát túlcivilizáltságában, mely Isten halálával, vagyis a nietzscheiánus modern kor kezdetével köt össze: a misztikus, a varázslat halála, mely a produktívizmus áldozatául esett, a társadalom és

¹ A Bűvös Sziget c. könyv szerzője, a helyszín Haiti, sokat írt könyvében a voodoo vallásról, magyarul 1943-ban a Szerb Antal fordításában jelent meg.

² A szócikk magyar fordítása a szerző munkája Annette Michelson angol nyelvű fordítása (October, vol. 36, 1986, 11–13) alapján

az egyén vesztéhez vezethet.³ Azzal, hogy a modern ember falain kívülre zárja a kellemetlent, a tabut, a visszataszítót, a horrort, a szentet, magát börtönzi be. Sokoldalú életművében – mely az irodalmi esszéktől a pornográf kisregényen és folyóiratok szerkesztésén át az antropológiai tanulmányokig terjed – az erotizmus, az áldozat, a miszticizmus, a szent, a halál és a transzgresszió meghatározó motívumok. Életében nem tett szert nagyobb elismertségre, azonban gondolatai nagy hatással voltak többek között Derrida, Foucault és Lecan munkásságára, képzőművészeti hatása is számottevő. Magyarországon eddig csak négy műve jelent meg, és egészen 2017-ig kellett várni egy átfogó, munkásságát bemutató és értelmező kötetre.⁴

A *DOCUMENTS* szürrealista lap 1929 és 1930 között összesen 15 számot élt meg George Bataille szerkesztésében. Bataille kapcsolata a szürrealizmussal problematikus: kezdetben jó viszonyt ápolt André Bretonnal, azonban hamar kiábrándult az irányzatból, túl idealistának találta azt.⁵ A *DOCUMENTS* a Breton-féle szürrealizmusból szintén kiábrándult művészek gyűjtőhelye lett, egyfajta párhuzamos ellenmozgalom; George Bataille mellett Michael Leiris, Joan Miró, Robert Desnos and André Masson tartoztak ide többek között. Bataille önmagát úgy írta le: „a szürrealizmus öreg belső ellensége”.⁶ Bataille szerzőtársaival, Leiris-szel, Desnos-szal és Carl Einstennel arra vállalkoztak, hogy a különös, zavaró kép és szöveg/fogalomtársításokkal szembesítsék az olvasóikat az emberi lét valóságával; az erőszak, az erotizmus és áldozatiság képei, melyek az ember természetének nyers és tabusított oldalára estek, nem idealizálódtak lapjaikon.⁷ Akárcsak Bataille érdeklődési köre a *DOCUMENTS* is heterogén volt, melyben antropológia, filmművészeti, kortárs képzőművészeti, régészeti, etnográfiai, mainstream kultúrát taglaló, fotográfiával foglalkozó, irodalmi és zenei témájú írások is megjelenhettek.⁸ Ez a sokszínűség vette körbe a „kritikai szótárt” (*Dictionnaire critique*), mely egyik szócikke volt az *abattoir*. Azonban a szótár csak nevében nevezhető annak: sem tematika, sem ábécé szerint nem volt rendezve, ötletszerűség jellemezte. Maguk a szócikkek sem voltak egységesek, még az egy szerzőtől valóak is eltértek egymástól hosszukban és stílusukban.

³ Horváth Márk, Lovász Ádám, *Látomások a lefejezésről- George Bataille filozófiája*, Savaria University Press, Szombathely, 2017, 9; továbbiakban: George Bataille filozófiája

⁴ Horváth Márk és Lovász Ádám, *Látomások a lefejezésről- George Bataille filozófiája* című 2017-ben megjelent munkája az első magyar nyelvű vállalkozás Bataille életművének átfogó feldolgozására.

⁵ Gérard Durozoa, *The History of the Surrealist Movement*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002, 652

⁶ Dawn Ades, Simon Baker, *Undercover Surrealism. George Bataille and the DOCUMENTS*, MIT Press, Cambridge, 2006, 11, továbbiakban: *Undercover Surrealism*

⁷ *Undercover Surrealism*, 11

⁸ *Undercover Surrealism*, 11

Az Abattoir, vagyis vágóhíd összefüggéseit taglaló szócikk a *DOCUMENTS* 1929-es, hatodik számában jelent meg Eli Lotar három fényképének társaságában (1-3. kép). Az *abattoir* a szöveg értelmében az áldozatiság, a szentség elveszett helyszíneinek kitaszított és elutasított rokona, melynek létezése nem elfogadható a modern társadalom számára. A tény, hogy a vágóhídon élőlényekből lesz hús, nem tolerálható a modern közegben.

Eli Lotar (1905-1969) román származású francia fotós legismertebb munkái lettek a La Villette vágóhídjainak realitását bemutató fényképei. Azonban a párizsi vágóhídról készült képek a *DOCUMENTS* lapjain önkényesen lettek kiválasztva egy eredetileg harmincöt képből álló sorozatból.⁹ Ezen felül elsőként nem is a szürrealista lapban jelentek meg: közel egy évvel hamarabb a *Jazz* (1928-29) közölt belőle több képet,¹⁰ de más kortárs lapokban is megjelent: a *Varietés* és a *VU* (4-5. kép) is közölte a felkavaró képeket. Ez utóbbi lap alapvetően dokumentarista, bemutató, tájékoztató felfogásban használta a fotókat, mely vélhetőleg a legközelebb állt a fényképész eredeti szándékához.¹¹ Leiris állítása szerint Lotar képei azon ritka esetek közé tartoztak, amikor a fényképhez íródott a szöveg, a *DOCUMENTS* esetében Bataille szavai illusztrálják a képeket.¹² Azonban ennek ellenére is kijelenthető, hogy a francia gondolkodó szócikke teljes mértékben rátelepedett a fényképsorozatra, Lotar képei a bataille-i felfogás hátborzongató illusztrációjaként jelennek meg. A (kiválasztott) képek nem az erőszakot, hanem az erőszakot kirekesztő társadalmat illusztrálják, az erőszak pragmatikus voltát és produktivista gyakorlatát mutatják.¹³ Valójában a sorozat egészében a dokumentarista és tárgyilagos szemléletet alkalmazta Lotar. A képek egy része a steril társadalom és az áldozat demisztifikációját illusztrálják a munkások közömbösségében, akik hozzászórtak a látványhoz; nem érezhetik át az áldozat eksztázisát (6. kép). Más fényképek (7-8. kép) viszont arra készítetik a nézőt, hogy szembesüljön saját szándékolt vakságával és ezáltal transzgressziót hajtson végre: a mindent betérítő vér, a belsőségek, melyek formátlanul és funkciójukat veszítve hevernek a földön (ez utóbbi kép kétszeresen is tagadja a modern társadalmat: egyfelől a fölösleg, a produktívizmus és haszonelvűség ellentéte, másfelől emlékeztet saját mortalitásunk horrorára és hús mivoltunkra,¹⁴ lehetőséget adnak a megszakítottság állapotárból való kiszakadásra.¹⁵

⁹ Kimberley Williams, *Views Aboard, Views Abroad- Reconsidering the Photography and Reception of Eli Lotar Through an Examination of his Patris II Series*, MA tézis, 2012, 13, továbbiakban: Eli Lotar

¹⁰ *Undercover Surrealism* 13

¹¹ Eli Lotar, 40

¹² Eli Lotar, 13

¹³ Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide*, MIT Press, Cambridge, 1997, 46, továbbiakban: *Formless: A User's Guide*

¹⁴ George Bataille filozófiája, 19

¹⁵ George Bataille, *Az erotika*, Kossuth kiadó, Budapest, 2019, 109, továbbiakban: Bataille, *Az erotika*

Rembrandt, Mészárszék, felmagasztalás

Rembrandt 1655-ös festménye, a Louvre-beli Mészárszék enigmatikus alkotás (9. kép). Sokáig nem élvezett különösebb figyelmet, azonban ez valamelyest megváltozott azon 20. század második felében írt feltételezések tükrében, miszerint többről van szó, mint egy „egyszerű” csendeletről/zsánerképről. A Bataille szöveg felfogása rokonítható ezekkel az értelmezésekkel. Bár a francia gondolkodó vágóhíd esztétikája nem nyújthat valós értelmezési alapot, tekintve, hogy ez anakronisztikus lenne, azonban szükséges megvizsgálni a szóban forgó festményt témám szempontjából a két másik tárgyalt alkotóra gyakorolt hatása miatt.

A festmény szokatlan alkotásnak minősül a Rembrandt oeuvre-ben. A 2011-es *Rembrandt Corpus* vonatkozó fejezetében a kép készültének idejét kísérletező periódusnak tekintik,¹⁶ mely magyarázattal szolgálhat a kép „különösségére”, mely a festmény tárgyából adódik.

Alapvetően a 17. században a hasonló témát megörökítő zsánerképek és csendéletek nem számítottak ritkaságnak és már korábban is készültek hasonló művek; egészen a középkorig visszavezethető festészeti hagyományról van szó.¹⁷ A mészárszéket, hentes standot megjelenítő képek alapvetően az ősszel, november hónappal hozhatóak összefüggésbe, ekkor vágják le az állatokat,¹⁸ az őszi munkák és a vásárok a jellemző környezet, melyben feltűnik a képtípus.¹⁹ A legismertebb műveket, többek között, Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, és Maarten van Cleve nevéhez köthetjük (10. kép).²⁰ Ezen műveket, illetve id. Pieter Bruegel alkotását, a *Prudence* –t (1559, 11. kép) Rembrandt ismerhette.²¹ A téma önállósulása azonban kiváltképp a tárgyalt festménnyel hozható összefüggésbe. A mű jelentősége két dologban áll: a korábbi hagyományok összegzésében és a hatásban, melyet a későbbi korok művészeire gyakorolt: Delacroix, Van Gogh, Daumier, hogy néhány példát említsek.

A 17. században a vágóhidak látványa még megszokott, mindennapi jelenség volt, nem úgy, mint a 20. században, mikor Bataille megfogalmazta nézeteit az *abattoir* mibenlétéről.

¹⁶ Ernst van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings V: The Small-Scale History Paintings*, vol. V, Springer, Dordrecht, 2011, 561, továbbiakban: Rembrandt Corpus V.

¹⁷ Rembrandt Corpus V., 556

¹⁸ Alison Kettering, *After Life: Rembrandt's Slaughtered Ox*, *Artibus Et Historiae*, 2019, vol. 40, no. 79, 9, továbbiakban: *After Life*

¹⁹ Kenneth Bendiner, *Food in Painting*, Reaktion Books, London, 2004, 40-44, továbbiakban: *Food in Painting*

²⁰ Kenneth M. Craig, *Rembrandt and The Slaughtered Ox*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 46, 1983, 235–239, továbbiakban: *Rembrandt and The Slaughtered Ox*

²¹ *After Life*, 11

Rembrandt korában tehát a marhahús fogyasztása és főképp az állat/ok birtoklása státuszsimbólumnak tekinthető.²² Csak a tehetősebbek engedhették meg maguknak a húsfogyasztást, a marhahús azonban különösen drága dolognak minősült. Nem csak a hús fogyasztása számított kiváltságnak; a marhakereskedelem is jólétet eredményező üzletágnak minősült az úgynevezett *ossenweiders*, vagyis marhatenyésztők számára. A dániai állatokat, melyek tavasszal érkeztek (többek között) Amszterdamban, még nagyobb becsben tartották; a jószágokat felhizlalták és az őszi vásáron adták el, hogy aztán a hentesek feldolgozzák őket.²³ Ez a fajta hús kifejezetten ingyencsúszágnak számított. Több festmény is megörökíti ezeket az értékes állatokat még életükben, a tulajdonosok büszkeségét bemutatandón.²⁴ A hús, „életében vagy halálában”, tehát a gazdagság, a jólét és a bőség egyik szimbólumaként értelmezhető. Azonban a feldolgozás fázisában levő állatokat megjelenítő képek gyakran morális tartalommal (is) bírnak/bírhathatnak. Ezen festmények esetében megfigyelhető, hogy a hús megjelenítésén túl a háttérben különböző biblikus jelenetek, esetleg utalások szélesítik a jelentéstartományt. Ezekre a képekre az egyik legismertebb példa Pieter Aertsen: *Hentes stand (Menekülés Egyiptomba jelenettel)* címre keresztelt műve (1551, 12. kép). A Rembrandt műnél közel száz évvel korábban készült festmény példája bemutatja, hogy értelmezési szempontból fokozottan komplikált történeti háttérrel bír az 1655-ben készült kép.

Az előteret uraló, nagyfokú realizmussal megfestett áruk - marhafej, kolbászok, sonka, halak stb.- mögött kis alakok láthatóak. Ezek közül az egyik a Menekülés Egyiptomba jelenet, mely a konkrét történésnek egy variációját jeleníti meg, ahol Mária kenyeret ad egy gyermeknek, ezzel a *Caritas* erényt is megismerve Craig tanulmánya szerint.²⁵ Talán a zárándoklat folytatása és az alakok útjának célja a templom a bal oldali „ablakban”. A jobb oldali jelenetben egy kettészelt marha látszik egy fogadóban, férfiak és két nő mulat körülötte. Ez a kép a falánkságot és akár a bujaságot (ez esetben a két női alak prostituált, erre utalhatnak az osztrigák az épület előtt, amit afrodiziákumként használtak) is felidézheti. Ezek alapján a zárándokok és a fogadó jelenete a helyes és a helytelen utat mutatják be. Egyes kutatók azonban a Tékozló fiú történetét fedezik fel a jelenetben.²⁶ Ez esetben a kettészelt állat a krisztusi áldozatra emlékeztet és a bűnök megváltására. Az előtér gazdagsága a fizikális létezéshez szükséges ételekkel

²² Hanna Velten, *Cow*, Animal series, Reaktion Books, London, 2007, 87-89, továbbiakban: *Cow*

²³ Rembrandt *Corpus V.*, 558

²⁴ *Cow*, 86-87

²⁵ Kenneth M. Craig, Pieter Aertsen and The Meat Stall, *Oud Holland*, 1982, vol. 96, no. 1, 6, továbbiakban: Pieter Aertsen

²⁶ Charles Cuttler, *Northern Painting from Pucelle to Bruegel*, 1973, Holt Rinehart & Winston, New York, 459-460

kontrasztban áll a háttér jeleneteivel, melyek a lelki táplálék fontosságára mutatnak rá.²⁷ ²⁸ Ebben az esetben az előtér csendéleti elemei több módon is értelmezhetőek: a hús romlandósága, a materiális javak hiábavalóságára, a bujaság és falánkság bűneire hívják fel a figyelmet,²⁹ illetve más felfogásban a krisztusi áldozatra emlékeztetik a szemlélőt.³⁰ Rátérve a Mészárszék című képre (9. kép), hasonló értelmezési utakra van lehetőségünk.

A 94 cm x 69 cm-es panelen, egy nagytestű, ökör/marha látható kettészelve, kibelevve, belsejét is láttatva, kötelekkel felfüggesztve egy gerendára. Az állat teste mintha ragyogna a sötét, homályba vesző környezetben, mely feltételezhetően egy jómódú ház elé épített fa előtető.³¹ Egyetlen fényforrás látszik csak, a jobb oldalon félig nyitott ajtón át kiszűrődő fény. Itt egy fehér fejkendős, piros ruhás nő tekint ki a festmény szemlélőjére, esetleg az állat testére. Az állat fénylő teteme uralja a festményt, a test szinte igazinak tűnik színeiben és textúrájában, melyet az erőteljes impastonak köszönhet az alkotás.

Talán a legegyszerűbb, miszerint zsánerképről van szó, mely pusztán egy Rembrandt számára mindennapos utcai látványt örökített meg. Ezt az elképzelést erősítheti, hogy ismert olyan Rembrandt vázlat, mely ilyen jeleneteket ábrázol (13-14. képek). Ennek ellentmond az, hogy ezeken a rajzokon –bár egyes kutatók az éjszakai jelenetet a keresztre feszítés típusához hasonlítják³²– több alak található, akik a tetemmel foglalatostkodnak. Jan Białostocki - Christian Tümmel nyomán- újragondolva 1957-es előadását, úgy vélte, hogy Rembrandt képein az őt körülvevő mindennapokba nyerhetünk betekintést, melyeket allegorizálva örökített meg.³³ Ebből a gondolatból kiindulva érdemes körüljárni a mű lehetséges további értelmezéseit és létrejöttének kontextusát. Elsőként Jan Emmens kötötte a képet szakrális témához.³⁴ A sokalakos megjelenítési forma jellemzője azoknak a festményeknek, melyeken mészárszék jeleneteknek lehetünk tanúi, ezen felül általában az ilyen képek esetében utalásokat ismerhetünk fel, az emberi lét végességére, a megváltás ígéletére, a krisztusi áldozatra.³⁵ Szintén közös

²⁷ Pieter Aertsen, 6

²⁸ Food in Painting, 37

²⁹ Günter Irmscher, *Ministrae Voluptatum: Stoicizing Ethics in the Market and Kitchen Scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer*, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 16, no. 4, 1986, 219–232, továbbiakban: *Ministrae Voluptatum*

³⁰ Pieter Aertsen, 6-7

³¹ Rembrandt Corpus V., 551, 562

³² Avigdor W. G. Posèq, *A Proposal for Rembrandt's Two Versions of Slaughtered Ox*, *Artibus Et Historiae*, vol. 30, no. 60, 2009, pp. 271–276, továbbiakban:

³³ Jan Białostocki, *A New Look at Rembrandt Iconography*, *Artibus Et Historiae*, 1984, vol. 5, no. 10, 16

³⁴ Ernst van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings III: 1635-1642*, Springer, Dordrecht, 2011, 769, (a glasgow-i panel kapcsán, melyet nem tekintenek eredeti Rembrandtnak), továbbiakban: *Rembrandt Corpus III. és Rembrandt Corpus V.* 560

³⁵ Rembrandt Corpus V., 560

vonása ezen alkotásoknak, hogy a levágott állat, bár központi szerepben van, ennek ellenére egyik sem annyira patetikus megfogalmazású, mint a Louvre festményén.

Azon értelmezések, melyek szerint a *homo bulla*, *vanitas* és *memento mori* képek csoportjába sorolandó a kép, úgy vélik, a festményen ábrázolt levágott állat az emberi szenvedés allegóriájává lényegül át.³⁶ Ebben az esetben ezen az allegórián alapuló képi hagyománynak a lecsupaszításáról lenne szó a párizsi alkotás esetében, amennyiben elfogadjuk a fentieket.³⁷

A korábbiak fényében nem meglepő, hogy a Rembrandt művel kapcsolatban, akárcsak a már futólag tárgyalt Aertsen festmény esetében, a Tékozló fiú történetének képi hagyományát is felismerni vélik egyesek.³⁸ Bár máshonnan indul ki, azonban következtetése szintén oda vezet, mint azon kutatóké, akik egyenesen a keresztre feszítést fedezik fel a műben és így a megváltás mozzanatát látják egy képi hagyomány felhasználása és megújítása nyomán.³⁹ Ez utóbbi alapvetően a korábbiakon alapul, mivel mindegyik esetben a halott állat Krisztusra és a kereszthalálra tett utalásként tűnik fel. Ezen elképzeléseket a képi hagyományokon túl számos irodalmi mű, szöveg is megerősíti, melyeket a *Corpusban* részletesebben is ismertetnek.⁴⁰

Alison Kettering egy tágabb értelmezést mutat be 2019-es tanulmányában. Ebben összeköti a párizsi Mészárszéket a *Dr. Jan Deijman anatómia leckéjének (15. kép)* – melyet 1656-ra datálnak – keletkezésével és az emberi, ill. állati lélek mibenlétéről, ember és állat kapcsolatának kontextusában vizsgálja a párizsi képet. Az anatómiai kutatások előtérbe kerülésével nemcsak a tudomány, de a művészek számára is fontossá vált az állatok és az ember belső felépítése és annak megértése.⁴¹ Karel van Mander 17. század eleji munkájában felhívja a művészek figyelmét, hogy az állatok és az ember testét egymás mellé állítva tanulmányozzák, mert sok hasonlóságuk van.⁴² Az állatok felépítésének megismerése és tanulmányozása az emberi test megismerésének egyik eszközeként funkcionált. Festészeti szempontból is hasonló problémákat kell megoldania az alkotónak mind két esetben. Ezen felül nem elhanyagolható tény, hogy a mészárszékek, vágóhidak és az anatómiai kutatások helyszínei közel helyezkedtek el egymáshoz, a felboncolt emberi testek a szellemet táplálták, a levágott állatok pedig a testet.⁴³

³⁶ After Life, 5

³⁷ Rembrandt Corpus, 560

³⁸ Rembrandt and The Slaughtered Ox, 235–239

³⁹ Food in Painting, 40

⁴⁰ Rembrandt Corpus V., 560-61

⁴¹ After Life, 5

⁴² Sarah R. Cohen, Life and Death in the Northern European Game Piece, in.: K. Enenkel and P. J. Smith, Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts, Boston, 2007, 619. ill. After Life, 3

⁴³ After Life, 2

A boncolás alanyai gyakran voltak bűnözők (mint a Deijman kép esetében is: itt egy Joris Fonteijn nevű ember koponyáját nyitják fel, akit Rembrandt utcájában fogtak el⁴⁴). Azonban ez morális problémákat vetett fel, hiszen ezen a ponton a halott ember pusztán tárgy, akárcsak a hús, amit elfogyasztanak. A problémát úgy lehetett feloldani, hogy a felboncolt alanyt elméletben már életében meg kellett fosztani emberségétől: ha volt is lelke, az „alacsonyabb rendű”, mivel –például- bűnöző volt, nem élt Isten törvényei szerint.⁴⁵ Azonban ezzel párhuzamosan megjelentek azok az elképzelések is, miszerint az állatok, legalábbis egyes állatok is rendelkeznek lélekkel. A marha/ökör az egyik ilyen lény. Az állatot többször hasonlítják a jó hívőhöz, hasonló tulajdonságokat társítanak hozzá: türelmesen, nyugodtan várja a halált, mint a jámbor hívő.^{46 47} Ezáltal a marhatetem felmagasztalódik, allegorizálódik; ahogyan azt a korábbi példák esetében láthattuk vizuálisan is, többé lesz egy vagyontárgynál. Ebből a gondolatmenetből kiindulva nem elrugaskodott felvetés az ember-test/hús-áldozat összefüggés a Rembrandt kép esetében sem.

A festmény –a téma eredetétől tehát szokatlanul - csendes, szinte meditatív, kontemplációra készítő. A szakralizálódást a kifeszített állat testének képet uraló mérete és ragyogása adhatja, mely a sötét térben mintegy látomás jelenik meg. A Rembrandt képen nincsenek tevékenykedő alakok, nem folyik munka. Csak a halott test fenségessége marad. Az egyetlen alak, aki alig észrevehető, visszatekint a fényes szobából, mintegy tanú jelenik meg, aki igazolja a néző szemei előtt manifesztálódott jelenés csodáját. Ugyanakkor ez a test cseppet sem eluzív. A halál teljes valójában jelenik meg, a kép nézőjét emlékeztetve bizonyosságára. Azonban, ha mint krisztusi párhuzam értelmezzük, akkor egyúttal a megváltás ígését is magában hordozza, akárcsak a Krisztus a kereszten jelenetek.

Az *abattoir* cikk tartalma ennek az értelmezésnek a párhuzamaként is felfogható, ugyanis Bataille számára a levágott állatok, mintegy modern áldozattá lényegültek át, akik csakúgy, mint Krisztus, az emberiségért halnak meg. A filozófus számára a hús/test egyenértékűvé válik. Ez a gondolatmenet szinte azonos a Rembrandt kép allegorikus értelmezéseivel. Bár Bataille *ateológiát* alkot meg, mégis írásaiban az áldozatot társadalmi szempontból meghatározónak, szükségszerűnek tekinti.⁴⁸ A kereszténység számára pedig a krisztusi áldozat szükségszerű: alappillér. De a társadalmat alkotó individuum számára is elengedhetetlen tapasztalat az

⁴⁴ After Life, 1

⁴⁵ After Life, 6

⁴⁶ Jeremias de Decker, *Gelijck den Os voor de bijl verse 1656-ból*, in: Rembrandt Corpus V., 560

⁴⁷ After Life, 5

⁴⁸ George Bataille filozófiája, 35

áldozat/áldozás⁴⁹, csak ilyen módon szakadhat ki a „megszakítottság” állapotából és térhet vissza a lét folytonosságába, ha csak ideiglenesen is.⁵⁰ A vágóhíd a „produktivista logika és a halál negativitása”⁵¹ egy helyen, egyszerre szent és visszatetszést keltő. Azzal, hogy a modern áldozat, vagyis a feldolgozandó állatok, és így az áldozatbemutatás helye ocsmánnyá, kerülendővé vált, a társadalom az önfelszámolás útjára lépett,⁵² mert bár megtörténik az áldozat, az által, hogy „senki nem látja” jelentőségét veszti, vagyis lényegét: közönség nélkül nem *valós* áldozat, nem közvetíti a kint – ami a testiség sajátja – melyet kifejezni hivatott; megszűnt médiumnak lenni.⁵³ „Az áldozat arra hivatott, hogy összhangot teremtsen élet és halál között”.⁵⁴ Ez a közvetítő erő, amin keresztül az ember és Isten képes egyesülni; Krisztus sebei, a vér alantassága és szentsége; maga Krisztus a kapcsolatteremtő Szentség és Ember között.⁵⁵ Ezt számolta fel a modern ember Isten meggyilkolásával. Ebben az értelemben Rembrandt Mészárszéke az áldozatnak a fontosságára és szükségszerűségére hívja fel a figyelmet a modern korban is. Azzal, hogy a város szívében, a szórakozás és szépség házában, vagyis a múzeumban van, az *abattoir* képe visszaszivárog a „civilizált” társadalomba.⁵⁶ Megidézi az áldozat szellemét, ráébreszt a hús emberségére és az ember „hússágára”.

Chaim Soutine, a tetem valósága, modern áldozat

Chaim Soutine (1893-1943) esetében szinte lehetetlen elvonatkoztatni az életút hatásaitól, műveit alapvetően pszichologizáló megközelítésből vizsgálták/vizsgálják, nem is ok nélkül. Azok expresszív ereje és tárgyuk meghökkentő, húsbavágó valósága megállásra késztetik a nézőt. A képek tárgyait – melyek önmagukban is értelmezhetőek a vágóhíd esztétika kontextusában – közvetlen közelből vizsgálta Soutine ami további lehetőségeket vet fel a bataille-i olvasatra. A személyes tapasztalatok és a gyermekkor fontosnak bizonyul művészetében, ezért a következőkben röviden bemutatnám hátterét.

⁴⁹ Undercover Surrealism, 106

⁵⁰ Bataille, Az erotika, 109

⁵¹ George Bataille filozófiája, 20

⁵² George Bataille filozófiája, 33-34

⁵³ George Bataille, Sacrifice, in: Sur Nietzsche, in: October, vol. 36, 1986, Anette Michelson fordításában, 73

⁵⁴ George Bataille in: George Bataille filozófiája, 56

⁵⁵ George Bataille filozófiája, 168

⁵⁶ S. Brent Plate, Seeing the Body of Death- Sacrifice and Giving in Rembrandt's The Slaughtered, Ox, 241, in: Soundings: An Interdisciplinary Journal, Penn State University Press, Pennsylvania, ősz/tél 2002, Vol. 85, No. 3/4, 2002, 235-259, továbbiakban: Seeing the Body of Death

Soutine a mai Fehéroroszországban található Smilovitchiben született (Minszk közelében), egy haszid zsidó közösségben. A *shtetl* és különösen családja - még a meglehetősen szerény falusi környezethez képest is- nyomorúságos körülmények között élte mindennapjait. Apja elmerült a munkában, anyja szótlán és ideges természetű asszony volt.⁵⁷ Soutine-t már egészen fiatalkora óta foglalkoztatta a fény és a rajzolás, képi ábrázolások.⁵⁸ Ez azonban elfogathatatlan magatartás, tiltott volt a közösség szabályai szerint. Testvérei (tizenegy gyermekből tizediknek született) emiatt többször bántalmazták verbálisan és fizikálisan is.⁵⁹ Gyakran elmenekült az erdőbe, ahonnan csak az éhség vitt haza. A kamaszkorának legmegrázóbb „élménye”, mikor egy helyi megbecsült előljárót felkért, hogy álljon neki modellt. A férfi beleegyezett, azonban kitudódott Soutine szándéka; annak fiai agyonverték a fiatal művészt, majd a helyszínen hagyták meghalni. Csodával határos módon Soutine túlélte, azonban egy hétig járni sem bírt. Ez az incidens azonban az, ami lehetőséget adott neki arra, hogy elhagyja a szigorú ortodox *shtetl*-t és festészetet tanulhasson: édesanyja panaszt tett az agresszió miatt és kompenzálták huszonöt rubellel.⁶⁰

Egy másik epizódot is meg kell említeni ebből az időszakból, melyről később emlékezett meg Soutine: „Egyszer láttam, ahogyan a hentes elvágja egy madár torkát és lecsapolja a véré. Kiáltani szerettem volna, de a mészáros örömteli arckifejezése belém fojtotta azt. Ez a sikoly azóta is bennem van. Amikor még gyerekként egy faragatlan portrét rajzoltam a tanáromról ettől a sikolytól szerettem volna megszabadulni, de hiába. Amikor a marhatetemet festettem, akkor is ettől a kiáltást akartam kiszabadítani. Azóta sem sikerült.” (16. kép)⁶¹

Ezen korai erőszakos emlékek mellett érdemes megemlíteni még a kápárotot, ami egy haszid zsidó rituálé és a jom kippur ideje alatt történik. A kápárot azt jelenti szó szerint, hogy vezeklés, azonban mint váltság kell érteni. Ennek során egy kakast lóbálnak a férfiak, nők esetében tyúkot, a hívő feje fölé, amit aztán levágnak. Az ima szövege szerint, amit közben mondanak, ez az állat hal meg a hívő bűneiért. Miután a madár betöltötte áldozati szerepét általában a szegényeknek adják (17. kép).^{62 63}

⁵⁷ Maurice Tuchman, Esti Dunow, Klaus Perls, Chaim Soutine (1893-1943) Catalogue Raisonné I., Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1993, 13, továbbiakban: Soutine Catalogue Raisonné I.

⁵⁸ Catalogue Raisonné I., 13

⁵⁹ Klaus H. Carl, Chaim Soutine (1893-1943), Parkstone Press, New York, 2015, 9 továbbiakban: Chaim Soutine

⁶⁰ Soutine Catalogue Raisonné I., 13

⁶¹ A szerző fordítása Maurice Tuchman, Esti Dunow, The Impact of Chaim Soutine (1893-1943): De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon, kiállítási katalógus: 2001 November 2 - December 15., Galerie Gmurzynska, Köln, Hatje Cantz, 2002, 8 alapján

⁶² <https://www.myjewishlearning.com/article/kaparot/> (2021. január 4.)

⁶³ <https://zsido.com/az-oszi-unnepek-tartozekai-kaparot/> (2021. január 4.)

Soutine 1909-ben elhagyta az ortodox közösséget, és előbb Minszkbe (1909-1910) majd Vilniusba (1910-1913) ment Michel Kikoïne társaságában. Miután 1913-ban befejezte művészeti tanulmányait Vilniusban, a tanulóévei alatt összespórolt pénzből még abban az évben Párizsba indult. Pinchus Krémègne segítségével szálláshoz jutott a La Ruche-ben, a Méhkaptárban (18. kép); ehhez az épülethez közel voltak a *Vaugirard* vágóhidak. Az eredetileg a világkiállításra készült épület ekkor már a fiatal, szegény művészek stúdióinak és lakószobáinak adott helyett. A különös formájú épületben élő többi művészből (többek között Marc Chagall, Fernand Léger, Moïse Kisling, Amadeo Modigliani) kerültek ki Soutine barátai. A festő kezdetben nehezen alakított ki kapcsolatokat, ugyanis nem tudott franciául, csak a jiddist ismerte, főleg más, zsidó származású alkotótársaival tudott kommunikálni.⁶⁴

Rövid ideig tanult Fernand Cormon osztályában az *École des Beaux Arts*-on, de hamar felhagyott az óralátogatással és figyelme inkább a Louvre gyűjteményére irányult.⁶⁵ Felfüggesztett formális képzésének helyét a régi mesterek tanulmányozása váltotta fel. Nagy csodálattal volt El Greco, Chardin, Tiziano művei iránt.⁶⁶ Ezen felül Soutine tanulmányozta Rembrandt festményét, a Mészárszéket; a festő művészete annyira lenyűgözte, hogy később elutazott Amszterdamba csak az ott található Rembrandt művek miatt. Ezeket akár órákig is képes volt tanulmányozni.⁶⁷ Hozzá korban közelebbi művészek közül Courbet, Van Gogh és Cézanne azok, akiket nagyra tartott és hatottak rá. Ezen hatások hol konkrétan, hol csak színeik intenzitásában, megfogalmazásukban köszönnek vissza Soutine oeuvre-jében.

A párizsi élet sem volt azonban kevésbé nyomorúságos a fiatal Soutine számára, mint a *shtetl*-ben. Az éhezés ezekben az éveiben is állandó társa maradt, gyakran állt órákat különböző kávézók teraszánál, hátha valaki megszánja és vesz neki ételt.⁶⁸ A személyes higiéniája, vagyis annak hiánya, és lakhatási körülményei számos anekdotát eredményeztek.⁶⁹

A La Ruche művészei közül a legszorosabb kapcsolatot Amadeo Modiglianival alakította ki. Modigliani volt az, aki bevezette a párizsi művésztársaságokba és ő volt az, akinek közbenjárására galériása és pártfogója Léopold Zborowski 1916-ban Soutine-t is képviselni kezdte. Ez idő alatt alkalmi munkákat vállalt, a háborúban jelentkezett lövészárkokat ásni,

⁶⁴ <https://stories.thejewishmuseum.org/the-metamorphosis-of-chaim-soutine-ii-the-carcasses-of-soutine-78d11d9c0fb1> (2021. január 4.)

⁶⁵ Jaques Lassaigne, Soutine, Bibliothèque Aldine des Arts sorozat, Fernand Hazan, Párizs, 1954

⁶⁶ <https://stories.thejewishmuseum.org/the-metamorphosis-of-chaim-soutine-ii-the-carcasses-of-soutine-78d11d9c0fb1> (2021. január 4.) és Soutine Catalogue Raisonné I., 18

⁶⁷ Chaim Soutine, 34

⁶⁸ Soutine Catalogue Raisonné I., 16

⁶⁹ Soutine Catalogue Raisonné I., 16

azonban a nélkülözésben legyengült teste miatt hamar felfüggesztették a szolgálat alól.⁷⁰ A Zborowskival való kapcsolatának több jelentős pozitív hatása is volt Soutine pályafutására. A műkereskedő által jutott el Céret-be, ahol számos – később sikeres és jelentős – jellemzően tájképet fest, és három évet tölt 1922-ig (Cagnes-beli rövid tartózkodásokkal egybekötve) a városban. A Céret-időszak képeit elveti később és erőteljes öncenzúrába kezdett, szinte rituális erővel és vehemenciával pusztította el festményeit.⁷¹ Ez a magatartás már korai, vilnusi éveiben is jellemezte. A következő pár évet Cagnes és Párizs között ingázva töltötte. Zborowski galériájában fedezte fel 1922-23-ban Arthur Barnes a festőt; Soutine innentől - életében először - anyagi stabilitásban élhetett 1943-as haláláig.

Az 1920-as éves közepétől került Rembrandt Louvre-beli képének hatása alá, ebben az időszakban kezdte el festeni a kettészelt marhákat megjelenítő, erőteljes munkáit. A soutine-i életmű koncentrált több szempontból is: kevés műfajban alkotott (tájkép, csendélet és portré, melyek ebben a sorrendben dominálják az életművet), ezek is jellemzően hasonló témákat, alakokat örökítenek meg, valamint stílusa képeinek többé-kevésbé konzisztensnek mondható, az oeuvre-re nem jellemzőek a drasztikus stilisztikai fordulatok. A megfestett témákban a fentiekén túl van még egy közös elem: Soutine nem tudott témájának jelenléte nélkül alkotni, tájképeit a természetben festette, csendéleteit közelről vizsgálta, akárcsak portréalanyait.

Jelen írásban ezekből kizárólag a Bataille szöveghez kapcsolható kettészelt marhatetemeket és halott állatokat ábrázoló festményekkel foglalkozom, melyek a Rembrandt kép befolyása alatt készültek.

Csendéletei egy – rövid, vörös virágokat megörökítő sorozattól eltérően – kizárólag ételeket, azon belül is nagyobb számban húsféléket tárnak a nézők szemei elé. A korábbi csendéletek esetében az étkezés aktusa van jelen, az ételek tányérokon, sokszor félig elfogyasztva vannak ábrázolva. Jellemzően halak és egyszerű zöltségek-gyümölcsök képei tűnnek fel a vásznan. A kompozíciók fokozatosan egyszerűsödtek, az egyéb tárgyak eltűnnek, csak az étel/nyers alapanyag maradt. Ez a megfogalmazás szinte szakralizálja a festmények „alanyait”, teljes mértékben uralják a vásznat, kizárólagos, koncentrált figyelmet kapnak. A halott állatokhoz együttérzéssel, empátiával közelített képein, mely talán Courbet vadászjeleneteinek hatása lehetett.⁷² Ezt az empátiát természetesen nehéz érzékelni a véres, Mészárszék ihletésére készült

⁷⁰ Soutine Catalogue Raisonné I., 79

⁷¹ Chaim Soutine, 182

⁷² A témával részletesen foglalkozik: Shao-Chien Tseng Contested Terrain: Gustave Courbet's Hunting Scenes, The Art Bulletin, Jun., 2008, Vol. 90, No. 2., 218-234 tanulmánya

műveken. Azonban a tetemek látványa felkavaró, és nem csak az erőszakos, kegyetlen bánásmódot tükröző állapotuk miatt. Azért is felkavaróak és zavaróak, mert sajnáljuk az állatot, amelyik ilyen körülmények között múlt ki. Bár Rembrandt korában még csak spekuláltak az állatok lelkének létezéséről, ma már tudjuk, hogy értelmes lények, amelyek képesek a maguk módján kötődni akár. A bataille-i elmélet alapján nincs hierarchikus viszony az ember és állat között, abban az értelemben, hogy az emberben megvan a bestiális/ösztönös és az „emberi civilizáltság” is.⁷³ Azzal, hogy tudjuk, az állatok is értelmes lények és ösztön lények egyszerre, – csak úgy, mint a filozófus nézete szerint az ember –, könnyen tudunk azonosulni a levágott tetemmel. Az, hogy a test *emberi* tovább növeli az iszonyatot melyet kivált a „modern emberben” annak látványa.

Már volt szó Soutine szinte állandó éhezéséről és nyomortapasztalatairól, mely következményei élete végéig kísérték, halálát is gyomorfekélye okozta. Fiatalabb éveiben szegénysége miatt, később pedig már az állandó diétája miatt nem ehetett sok mindent: csak tejet, főtt paradicsomot és leveseket.⁷⁴ Ezek a körülmények együttesen szinte megszállott kapcsolatot teremtettek a festőben az étel, különösképpen a hús iránt. Sok kutató véli úgy, hogy ez a tudatos háttere az ételcsendéleteknek. A tudattalant pedig jellemzően az étel és a hús haszid közösségben betöltött szerepével hozzák összefüggésbe.⁷⁵ Egyfelől az étel rituális szerepe, például a már említett szertartás a kápárot (számos csendéleten madarakat láthatunk); másfelől az ételhez kötődő szabály és tiltásrendszer: például a kóser (vagyis az, hogy a lehető legkevesebb szenvedéssel levágott állat) étel fogyasztása. Ez a két hatás biztosan érzékelhető a soutine-i csendéleteken, azonban azt a szempontot sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy egy képi hagyomány nélküli közösségből érkezve a Louvre mestereinek tanulmányozása által bekapcsolódhatott az európai festészeti hagyományba. A kettészelt marhát ábrázoló sorozat ezeknek a hatásoknak a szintézise.

Összesen tizenegy levágott borjút/marhát ábrázoló festményt találhatunk az oeuvre-ben. Ezek közül hat rendkívül hasonló, vélhetőleg ugyanazt a tetemet látjuk a képeken és az állat vibráló kék háttér előtt van kifeszítve. A másik öt csendéletet a vörös árnyalatok uralják: jobban a háttérbe oldódik a képek tárgya.

⁷³ Julia Kristeva, *Powers of Horror-An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York, 1982, 126 továbbiakban: *Powers of Horror*

⁷⁴ Chaim Soutine, 66

⁷⁵ Soutine Catalogue Raisonné I., 339, 341 és Monroe Wheeler, Soutine, in: Louise Elizabeth Hughes, Chaim Soutine (1893-1943): *Receptions, Constructions and Significance*, 2010, 54

Ezen a ponton szükségesnek tartom kiemelni, hogy címük alapján szinte lehetetlen megkülönböztetni ezeket az alkotásokat, mivel tárgyak, kompozíciójuk közel azonos, rövid időperióduson belül készültek, valamint a címek csak leíró címek; vélhetőleg a tulajdonosok hivatkozásai alapján alakultak ki, és nincs megszokott magyar fordításuk.⁷⁶

A képek készültének munkafolyamata szintén több anekdotának szolgált alapul, nem is ok nélkül: az önmagában gyomorforgató lehetett. A művész szomszédjai és festőtársai többször panaszkodtak a szagra, illetve nem egyszer rendőrt hívtak, mert azt hitték gyilkosság történt. Soutine a La Rusche-höz közeli vágóhidáról szerezte „modelljeit”. A testet formaldehiddel lefűjta, hogy tartósítsa őket. Azonban a művész azzal szembesült, hogy így a tetemek elvesztették színüket. A festő az *abattoir*-ról szerzett friss vérrel kente be az állatot, hogy az megőrizze „élő”, lüktető voltát.⁷⁷ Ez a megoldás egyszerre pragmatikus, találékony és furcsamód rituális. Szemben a zsidó szokásokkal, „visszafolyatja” a vért az állatba. A gyorsan romló és bomlásnak induló testet mesterségesen a halál és kín állapotában tartja Soutine, hogy az a megfelelő élénk színekben pompázzon.

A marha, vagyis *Le boeuf* (19. kép) legkorábbi képe a sorozatnak.⁷⁸ A festmény vázlatos hatást kelt, a már feldolgozott tetem vonalas, inkább *hús*, mint állat. A háttér jellemzően barnás és fa szerkezetes épület benyomását kelti. Ebben az értelemben ez áll a legközelebb a rembrandti Mészárszékhez. A háttérben, baloldalon feltűnik egy másik, különálló vörös folt is: a formájából ítélve ez egy szintén kettészelt marha. Ez felveti a kérdést, hogy a kép helyszíne lehet-e az egyik *abattoir*? Arról egyik ezzel foglalkozó történet sem tesz konkrét említést, hogy egyszerre Soutine hány modellt használt stúdiójában, ezért ez a kérdés nem teljesen elvetendő.

1921-ben készülhetett a Borjú Vörös Függönnyel (*Le veau au rideau rouge*, 20. kép). A festményen szinte mintha még élne az állat. A borjú feje hátraborulva, egyik mellső lába a vászon felső széléig felnyúlik, mintha ennél fogva lenne felfüggesztve. Teste ernyedt, hátsó lábai torzak, a padlóba vesznek. A festmény bal oldalának egészét a címben szereplő élénk vörös függöny tölti ki. Az erőteljes szín a friss vér hatását kelti. A korainak datált mű még inkább az anyag színét használja a horror érzékeltetésére, mint „valós vért”. A drapéria párhuzamban áll a tetem vertikális helyzetével. Ez a vertikálitás a többi képekre is jellemző.

⁷⁶ Ebből adódóan a Soutine Catalogue Raisonné címeinek fordítását alkalmazom, feltüntetve az ott szereplő francia címet is

⁷⁷ Stanley Maisler, *Shocking Paris*, St. Martin's Press, London, 2015, jelöletlen

⁷⁸ A Soutine Catalogue Raisonné datálását használom, melyet a szerzők stilisztikai alapon határoztak meg, (kivéve, ha a készítés dátuma jelölve van a képen, akkor azt tüntették fel)

A *Pièce de boeuf*, vagyis a Marhaoldal (1922-1923, 21. kép) a leginkább „csendéletszerű” a sorozatból és a talán a legbékésebb is ebből adódóan. A húsdarab a kép jobb oldalát foglalja el, alul le is lóg a vászonról, nem fér a kép keretei közé. A festmény felső harmadában fehér és zöld textileket találunk, míg a háttér rozsdavörös. A húsdarab alsó része szinte teljesen feloldódik ebben a színben, a forma szinte felbomlik első pillantásra.

A Catalogue Raisonné kronológiájában még két hasonló *nature morte* készült: a Marhaoldal és borjúfej (*Boeuf et tête de veau*, 22. kép) illetve A marha (*Le boeuf* 23. kép). Az előbbi festmény különossége a szeparáltan, láncsal lelógatott, színe alapján nyúzott, borjú fej a kép baloldalán. A test maga teljesen elveszti formáját, határait csak a sötétebb háttérrel alkotott kontrasztja alkotja. A hús vibráló színeit a zöldes árnyékok kontrasztja az élénk pirosakkal és vöröses narancssárgákkal tovább erősíti. A kép kompozíciója itt is zsúfolt hatást kelt, a tetemnek mintha szűk lenne a képtér. A harmadik 1923-as képet teljes egészében a vörös árnyalatai uralják. A háttér sötét, barnászvörös árnyalatú, az ezúttal a képen középre komponált hús/állatdarabot sötétebb, feketés árnyék határolja, mintha közvetlen közletről, szemből lenne megvilágítva. A bal felső sarokban látható egy különálló darab, nem megállapítható (számomra), hogy másik állathoz, vagy a kép főszereplőjéhez tartozik. Ennek a képkivágatból kilógó húsdarabnak a felső felén még felismerhetők a csontok, alsó fele, csakúgy, mint az előző festmény esetében, kaotikus ecsetvonásokba torkollik.

A következő két kép szinte tükörképei egymásnak, csak kisebb eltérések figyelhetők meg közöttük. Az 1924-re datált Kettévágott marha (*Le boeuf écorché*, 24. kép) és a szintén 1924-ben készült Marhatetem (*Le boeuf écorché*⁷⁹, 25. kép). Mindkét képen egy a korábbiaknál jóval szellősebb kompozíciót láthatunk. A test bár egyértelműen középpontban van, inkább hasonlít a Rembrandti képszerkezetre ebből a szempontból. A Rembrandt Mészárszékhez hasonlóan, de szemből, felfüggesztve szembesülünk az állattal. Azonban, eltérően a holland festőóriás művétől, Soutine a tetemet esendőbbnek, kevésbé szilárdnak mutatja, ezekből az „áldozatokból” nem sugárzik erő. A legnagyobb eltérés a kettő festmény között a színek intenzitása. A Marhatetem színei élénkek, szinte harsányak: a háttér kékje erőteljes, több árnyalatban megjelenő gazdag, mélykék, a vörös inkább vibrálóan piros, a középen felfüggesztett tetem felnyitott belseje szinte világít. A test alatt a vörös sötétebb, árnyék borul rá. A legmeglepőbb a bal sarokban található élénkpiros folt. Mintha az állat vére odafröccsent volna. A Kettévágott marha ezzel szemben fádabb, a háttér zöldesebb, a képen az állattetem vére „megalvadt”, barnás

⁷⁹ Itt az angol címek szerint tettem különbséget a képcímek között: az előbbi Flayed Beef, az utóbbi Carcass of Beef címmel van jelölve.

árnyalatok és kisebb kontrasztok jellemzik. Mintha a két mű megfestése között eltelt volna pár óra.

Négy 1925-re datált festményt ismerünk még a sorozatból. A négy kép vélhetőleg ugyanazt a „modellt” ábrázolja, ugyan annak a testnek a variációi. Ezek mindegyike múzeumi gyűjteményekben találhatóak – míg a korábban tárgyaltak nagy része magángyűjtemények részét képezik –, ami talán hozzátesz a képek ismertségéhez. Ebben a tekintetben kiemelkedő a kanadai határ mellett található buffaloi *Le boeuf écroché*, vagyis Marhatetem című kép (26. kép). Ez a festmény vett részt a legtöbb kiállításon a sorozat darabjai közül. Nem véletlenül.

Soutine kolorizmusa itt a legbriliánsabb, legragyogóbb, legpigmentáltabb. A háttér élénk középkekje és a test narancssárgái, vörösei közötti feszültség már akkor letaglózó hatást kelt, amikor a néző még nem ismerte rá a kép tárgyára. A testet a legkorábbi változatoktól eltérően erős fekete kontúrok határolják, melyek egyúttal tovább hangsúlyozzák a súlyos marhatestet. A horror, az állat halálának erőszakossága ezen a képen jut érvényre a legerőteljesebben. Ez a mű valódi mészárlást tár a szemlélő elé. A korábbiakhoz hasonlóan, fejjel lefelé kifeszített és felnyitott tetem egy rosszul végrehajtott lefejezés képét mutatja, a fej nem vált el teljesen a testtől, vére beteríti a padlót. Az expresszív ecsetvonásokkal mintha maga a festő darabolta volna fel az állatot. Belül teljes káosz uralkodik, a szerveket már eltávolították azonban, csak a véres helyük maradt, a tetem üres. A tehetetlen, nehéz test látványa sokkoló, visszataszítóan véres és a halál teljes erőszakosságával támadja meg a nézőt. Az ebbe a csoportba sorolt másik három képet nem ismertetném hosszasan (27-29. képek): ezek a festmények is azt a „megalvadt” benyomást keltik, mint a fentebb tárgyalt Kettévágott marha (1924), a színeik barnába hajlanak, kékeik elvesztik ragyogásuk, a festmények egésze sötétebb. Itt már nem beszélhetünk „élő állatról”, ezeken a test már a bomlás fázisába lépett. A horror már a rothadás tényében áll, a visszataszító és gusztustalan képzettársítás hozza kellemetlen helyzetbe a nézőt nem a mészárlás látványa, hanem annak visszafordíthatatlan következménye.

Az ismertetett festmények, különösen a *Le boeuf écroché* (1925, 26. kép) a kóser vágás tabujának radikális átlépése. Másfelől a bataille-i gondolatmenetek értelmében a holttest és halál tabuinak és tilalmainak radikális megszegése is.⁸⁰ Azzal, hogy az oszlásnak induló állatot megérinti a festő a munkafolyamat során az emberiség halállal kapcsolatos tabuit hágja át.⁸¹ A vágóhíd visszakerült a modern élettérbe. A társadalmi gyakorlattal - melyet a francia filozófus

⁸⁰ Bataille, Az erotika, 59

⁸¹ Powers of Horror, 109

annyira megvetett és elítélt-szembemenve Soutine átéli az áldozat iszonyatának eksztázisát, Bataille-féle valóságát. Arra, hogy miért képes erre, a magyarázat az lehet, hogy fizikálisan közel maradt a vágóhidakhoz valamint kulturális háttéréből adódóan ismerte az áldozatiság – a haszid közösségben még élő – hagyományát. A munkafolyamat minden felkavaró aspektusa ellenére rendkívül személyessé teszi a képeket, a festményeken érezhető az ambivalens kapcsolat alkotójuk és tárgyuk között. Soutine humanizálja az állattetemeteket. A művek kitöltik az egész vásznat, lehetetlen nem tudomást venni az erőszakról, a hús realitásról és a halál tényéről. Rembrandt Mészárszékén a tetem megdicsőült, a szentség minőségébe lett emelve a festői eszközök által, mégis tagadhatatlanul halott ebben a szentségben. Azt a képi hagyományt, melyet a holland mester radikálisan redukált kompozíciójában, Soutine tovább tömöríti, az ő festményein már nem kap helyet az emelkedettség. A halál erőszakosságának realitása áll a középpontban, teátrális mészárlásként. Az a formai feloldás, mely már korának keretein belül, Rembrandtnál is megfigyelhető, az Soutine esetében kirobban a külvilágtól elválasztó bőr kereteiből, kaotikusságában oldódik fel, veszti el formáit.

Francis Bacon, hús, mészárszék, keresztrefeszítés

A Francis Bacon oeuvre-ben az eddig tárgyalt festmények, képi elemek, párhuzamok és témák mind jelen vannak; megkerülhetetlenül, szintézist létrehozva. A Bataille életmű számos eleme visszaköszön az brit festő művein, és a tárgyalt Rembrandt kép valamint Soutine festményei is ismertek voltak számára. A holland mester önarcképeit csodálta, azonban a Mészárszék szerinte túl viasz-szerű, nem tűnik valódi húsnak.⁸² Ellenben Soutine-t nagyra tartotta; büszke volt formális képzésük hiányára, mint közös pontra, valamint műtermében egy festékes, megviselt példányt találtak az 1950-ben, a MoMA-ban rendezett Soutine retrospektív katalógusából. Ez alapján biztosan ismerte Soutine kettészelt állatait; egyik reprodukciója megtalálható a katalógusban, valamint, ha tehetné, megnézte a festő műveiből rendezett kiállításokat.⁸³ Ami Bataille-hoz fűződő viszonyát illeti, az biztos, hogy Baconnek megvolt a *DOCUMENTS* számainak egy része,⁸⁴ valamint, hogy Bataille ismerte és kedvelte Francis Bacon művészetét: „egyike generációjának legfontosabb művészei közül”.⁸⁵

⁸² Margarita Cappock: *The Motif of Meat and Flesh in: Francis Bacon and the Tradition of Art*; 2003, Skira Editore S. p. A., Milánó, 313, továbbiakban: *The Motif of Meat and Flesh*

⁸³ *The Motif of Meat and Flesh*, 314

⁸⁴ Peter Jones, *Bacon and Bataille*, in: Rina Arya, *Francis Bacon- Critical and Theoretical Perspectives*, Peter Lang, Oxford, 2012, 53, továbbiakban: *Bacon and Bataille*

⁸⁵ *Bacon and Bataille*, 50

Francis Bacon 1909-ben született Dublinban, öt gyermek közül másodikként látta meg a napvilágot. Családjával, különösen apjával, megromlott a kapcsolata: előbb asztmája, majd véglegesen a festő homoszexualitása miatt. Egy incidenst követően Bacont 1926-ban kitették a családi otthonból és ezt követően Londonba ment. A brit fővárosban alkalmi munkákkal és idősebb férfiak társaságának segítségével tartotta fent magát.⁸⁶ Ezt követően Berlinben tartózkodott, és nagy hatással volt rá a város, élvezte a szexuális szabadságot és a művészetek virágzását. A fiatal Bacon Franciaországba ment és franciául tanult. Chantilly-ban érte az első meghatározó festészeti élmény: lenyűgözte Poussin – Az Ártatlanok lemészárlása (1628 k., 30. kép), melyen véleménye szerint „a valaha festett legjobb sikoly” látható a Musée Condé-ban.⁸⁷ Másik fontos inspiratív hatás a Galerie Paul Rosenbergben rendezett Picasso 1927-es kiállítás, mely elindította Bacont a festői pályán (31. kép).⁸⁸ Székhelyét a Montparnasse-ra helyezte át, és itt Picabia, Chirico és Soutine kiállításait látogatta.⁸⁹ ⁹⁰ Az 1930-as évek elején Londonban találjuk a festőt, aki belsőépítészként dolgozik. A második világháborúban asztmája miatt nem került a frontra, Londonban vállalt önkéntességet. Ettől rosszabbodott betegsége, a háború nagy részét vidéken töltötte.⁹¹ 1944-ben fejezte be az áttörést hozó munkáját: a Három tanulmány a Keresztrefeszítés aljához (*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 32. kép), mely sokkolta a Lefevre Gallery látogatóit és kritikai elismertséget hozott a művész számára. A negyvenes évek másik jelentős alkotása, mely anyagi sikert hozott Bacon számára a Festmény, 1946 (*Painting*, 1946, 33. kép), melyet a későbbien részletesebben is ismertetni fogok. Az évtized végén egy sorozat részeként festi meg az első Velázquez X. Ince pápa (1650) „után” készült festményét, mely téma talán legismertebb az oeuvre-ben. Az 1950-es években a pápa portré tanulmányok egész sorozatát készíti, megszállottja lesz a spanyol mester alkotásának. Találkozik „élete szerelmével” Peter Lacey-vel, akivel viharos, szadomazochisztikus kapcsolata Lacey haláláig tart.⁹² Az 1954-es Velencei Biennálén Lucian Freuddal és Ben Nicholsonnal közösen szerepel. Az évtized végén Van Gogh és Soutine Céret-képeinek hatása alá kerül, szakít a redukált, sötét palettával. A hatvanas évek elején költözik be a 7 Reece Mews-on található stúdiójában, melyet élete végéig használ és saját agyának belsejéhez hasonlítja a

⁸⁶ <https://www.francis-bacon.com/life/biography/1920s> (2021. január 4.)

⁸⁷ David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Thames & Hudson, London, 2016, 40, továbbiban: David Sylvester

⁸⁸ <https://www.francis-bacon.com/life/biography/1920s> (2021. január 4.) és Michael Peppiatt, *Francis Bacon - Anatomy of an Enigma*, Skyhorse Publishing, New York, 2009, jelöletlen, továbbiban: *Anatomy of an Enigma*

⁸⁹ Az nem derül ki, hogy Soutine mely képeiről lehetett szó, a Soutine Catalogue Raisonné alapján a kettészelt marhákat ábrázoló képek nem lehettek.

⁹⁰ <https://www.francis-bacon.com/life/biography/1920s> (2021. január 4.)

⁹¹ *Bacon Catalogue Raisonné*, vol. I., 81-82

⁹² <https://www.francis-bacon.com/life/biography/1920s> (2021. január 4.)

művész.⁹³ Kaotikus egyvelege művészeti és orvosi könyveknek, fényképeknek, vázlatoknak és mindent festék foltok borítanak (34. kép). Itt készül el az első a nagyméretű triptichonok közül, a Három tanulmány a Keresztrefeszítéshez (*Three Studies for a Crucifixion*, 35. kép) 1963-ban, ezt követően a triptichon formátum jellemzővé válik az életműben. Ezen felül kialakul a festői gyakorlata: csak fénykép alapján festi portréit, még a közeli barátairól is csak ezzel a módszerrel alkot képet. Ebben segítségére van John Deakin, aki számos fotót készít a festő megrendelésére. A hatvanas években találkozik George Dyerrel, akivel hosszantartó intim kapcsolata alakul ki, azonban ez a kapcsolat is hamar problémákkal terhelt lesz.⁹⁴ Az 1970-es évek elejét beárnyékolta az elmérgesedő viszonya Dyerrel és annak tragikus vége; a párizsi Grand Palais-ban tartott retrospektív kiállítás megnyitójának napján (mely bebetonozta Bacon nemzetközi hírnevét) halt meg a túladagolás következményeiben.⁹⁵ A francia fővárosban sok időt töltött a hetvenes években és elmélyítette barátságát többek között Michael Leiris-szel.⁹⁶ Francis Bacon életének utolsó másfél évtizedében „lesimította” festészeti nyelvét. Folyamatosak voltak a nagy nemzetközi tárlatok Tokiótól Madridon át Moszkváig. Élete utolsó évében új szeretőt talált és leromlott egészségi állapota ellenére Madridba utazott vele, ahol 1992. áprilisában meghalt.⁹⁷

Az életműben összesen kilenc olyan művet találunk, amin feltűnik a kettészelt állat motívum. A festő különböző periódusaimban bukkannak fel, mely azt bizonyítja, hogy Bacont egész életén át foglalkoztatta a téma. A Soutine sorozattal ellentétben Francis Bacon esetében biztosan, dokumentumokkal alátámasztható a bataille-i hatás, amit közös barátok (Michael Leiris és Isabel Rawsthorne) és késői Bataille írások is megerősítenek.

Az legkorábbi festmény, amelyen egyértelműen felbukkan a motívum, az a Festmény, 1946 (*Painting*, 1946 33. kép). A korai képeiről ismert torz, „alaktalan alakok” és a diktátor alakjának fúziója ül a kép közepén; borzasztó trónja a kettészelt marha testéből és más részeiből áll. A képet a rózsaszínes árnyalatok és a fekete szín uralja. A rémálomszerű öltönyös figura feje a szája vonalában le van fűrészelve, alsó fogsora groteszk mementója arcának. Az alakra a fej maradéka feletti fekete esernyő vet árnyékot. E mögött emelkedik a kettészelt marhatetem, lábainál fellógatva, Soutine 1924-es Marhatetem képéhez hasonlóan frontálisan. A keresztbetett lábakkal ülő figura jobb kezében, mellyel mintha keresztül nyúlna a kettészelt állaton, egy

⁹³ Michel Archimbaud, Francis Bacon in conversation with Michel Archimbaud, Phaidon Press, London, 1993, 163, továbbiakban: Michel Archimbaud

⁹⁴ <https://www.francis-bacon.com/life/biography/1960s> (2021. január 4.)

⁹⁵ Anatomy of an Enigma, jelöletlen

⁹⁶ <https://www.francis-bacon.com/life/biography/1970s> (2021. január 4.)

⁹⁷ Bacon Catalogue Raisonné, vol. I., 100,

(lábszár?) csontra támaszkodik; trónjának jobb oldalának támasztva is találunk egyet. A torz figura két oldalán a marhabordák/húsdarabok vannak. az előtérben, melyek a fehér „váz” magasságában helyezkednek el. A lidérc-diktátor lábai alatt kaotikus mintázatú szőnyeg van, mintázata elnagyolt. A helyszín egy modern mészárszék elnagyolt hússzínű, rózsaszín épülete felszerelve belógatott mikrofonokkal és girlandokkal, a kép tetején.

Ez a groteszk rémálmot idéző trónus később is megjelenik a kép 1971-es változatán (36. kép), jóval letisztultabb formában. A későbbi variáns háttérét az élénk világossárga uralja, az alak formái simábbak, lekerekítettebbek, ahogyan az jellemző Bacon képeire pályája második felében. Az alak maga is kivilágosodik, ruházata bézs színű. A marhatetem és a két előtérben található húsdarab is letisztultabb, a kettészelt állat körvonalai kontúrosabbak, definiáltabbak. Az alak feje immár nincs kettészelve; a fogsortól kezdve inkább eltorzul és feloldódik a szürkére változtatott esernyő árnyékában.

A diktátor alakok helyét az 1950-es évek folyamán fokozatosan átváltják az öltönyös fantomfigurák és megjelenik X. Ince pápa alakja, aki aztán az egyik fő témává lép elő az oeuvre-ben. Az alapvetően kísérletező évtized közepén, 1954-ben találkozunk ismét a kettészelt tetem képével. Az Alak hússal (*Figure with meat*, 1954, 37. kép) a pápaképek csoportjába sorolható. A festői időszakra jellemző fekete ürességben, a lazán, fehér vonalakkal érzékeltetett „ketrecben” ül a lilaruhás, ekkorra már tipikus Pápa alakja; illékony, arcának egyetlen hangsúlyos eleme a baconi konstans üvöltésbe torzult száj. Trónusára rátelepszik a kettészelt állattetem, mely valóságosabb, tömörebb, mint a sikoltó figura. A tetem vörösei és kékjei erőteljes hatást keltenek, a rózsaszínes bőr pedig negatív kiemelésként működik a fekete képmezőben. A festményen érdekesség a csak késői időszakban felbukkanó, fekete nyíl, mely a pápára irányul, rámutatva a kép főszereplőjére. A festmény egésze mintha vibrálna a néma üvöltéstől.

A pápa képek között még egy példát találhatunk 1960-ból a húsdarab és a pápa együttes megjelenésére. A Pápa no.2 (*Pope no. 2*, 38. kép) a zöld dominálta képek közé tartozik, mely szín az ötvenes években kezd megjelenni Bacon festészetében. A tér szinte azonos a *Painting* 1946-éval, azonban itt az vonalasabb, letisztultabb, síkszerűbb. A pápa lila (és fehér) ruhás alakja egy fekete kubusos trónuson foglal helyet, lábai teljesen beleolvadnak az ülőalkalmatosság sötét ürrébe. Az egyházfő feje elmosódó; kicsavarodó arcának hangsúlyos eleme a szempár, ezek nem torzultak el, úgy, mint a száj, ami inkább emlékeztet szabálytalan állati fogazatra a deformálódó arcvonások között. Az alak figyelme egyértelműen a jobbján, egy levegős, vázlatos szerkezeten található kisméretű húsdarab. Ez hasonló a 1946-os

festményéhez, de kisebb és konkrétabb formákkal bír. Az alak meglepően koncentrált és nyugodt benyomást kelt a többi pápa képéhez viszonyítva.

A Három tanulmány a keresztfeszítéshez (*Three studies for a crucifixion*, 1962, 35. kép) Bacon első nagyméretű triptichonja, melyet számos másik követ élete során. A nagy méretük mellett a három panel színe is figyelemfelkeltő: élénk narancssárga háttérrel festett a művész sokkoló jeleneteihez. A három képet ez a narancssárga egységes háttér⁹⁸ és a félköríves térérzet fűzi össze, a szemlélőnek, bár Bacon mindig tagadta a narratíva jelenlétét képein,⁹⁹ nem nehéz egy történetet belelátnia a triptichon paneljeibe, azonban ezt egyértelműen cáfolta a művész ebben az esetben is.¹⁰⁰ Ez a formátum hagyományának szempontjából is indokolt. A bal oldali panelen két alakot látunk a narancssárga végtelen síkban, a második alak mintha maga a festő lenne. Az előtérben egy kettészelt marhatetet látunk, amennyiben narratívan értelmezzük a festményt, ez mintegy előreutalás a két másik vászonra. A két alak egy nyitott ajtó felé tart. A középső panelen Francis Bacon karrierjének egyik legelborzasztóbb „alakjával” találjuk szembe magunkat. A fémvázaz, fehérlepedős ágyon egy felismerhetetlen, torz, formátlan festékhalmazt látunk. A színek, a felbukkanó, emberi testrészekre emlékeztető formák (kitekert végtagok, koponya, fogsor-ez utóbbi a legdefiniáltabb) egy a végtelenségig deformált holttest képét idézi fel. A jobb oldali panelen sem fogad sokkal megnyugtatóbb látvány: az immár sötét ablak nélküli félköríves tér középpontjában egy hátfallal rendelkező emelvényen egy fejfelé lelógatott, a vágóhidak képei felelevenítő állat/ember felnyitott teste látható, akár egy halott, fordított Minotaurus. Ezzel az alakkal rokonítható az 1965-ös Keresztfeszítés triptichon középső panelén megfestett figura, azonban az kevésbé mutat állatias jegyeket.¹⁰¹ A torz, deformált fejre emlékeztető részt a fogak teszik emberivé, míg a test a marhatestet formáit használja föl. A bal oldali panel húsdarabjának formái oldódnak tovább a groteszk test vélt állati lábainál. A horrorisztikus hatást egy vészjósló árnyék teszi teljessé. Minta egy gyilkosság elkövetésének lenne tanúja a néző.

A nyugtalanító jelenetek Bacon festészetének sajátjai; jellemzően az emberi és állati alakokkal foglalkozott életművében, ebből adódóan a csendéletek nem jellemzőek a művészre. Ennek ellenére néhány példája megtalálható a zsánernek az oeuvre-ben, melyek a dolgozat vizsgált

⁹⁸ Azonban meg kell említeni, hogy Bacon minden képénél ragaszkodott a keretezéshez és az üveg mögé helyezéséhez, ami vizuálisan elválasztja a képeket. Id.: David Sylvester, 101

⁹⁹ David Sylvester, 73-75

¹⁰⁰ David Sylvester, 23

¹⁰¹ Dawn Ades, Web of Images, in: Francis Bacon, kiállítási katalógus, Thames & Hudson, London, 1985, 18, továbbiakban: Web of Images

motívumát jelenítik meg. Ezen képek esetében felmerül az *hommage* kép lehetősége az értelmezések között; a már említett Soutine képek előtt tisztelgett velük késői, letisztultabb alkotói korszakában Bacon. Az 1978-as Marhaoldal (*Side of Beef*, 39. kép) alig tárgyalt alkotása az oeuvre-ben. A kék háttérszín eleve szokatlan Baconnál, a fehéres-szürkés fél testben fád sötétvörös színek és körkörös, szemgolyóra emlékeztető formákat és az alsó részén felsejlő fogsort figyelhetünk meg. A képe egésze síkszerű és a színek fakónak hatnak, különösen a korábban tárgyalt festményekhez képest. Ugyanezt a témát jeleníti meg a Hústetem és ragadozó madár (*Carcass of Meat and Bird of Prey*, 1980. 40. kép). Itt egy alapvetően bézs hátterű, világosabb és mozgalmasabb kompozíciót alkalmazott a festő, a háatteret jellemzően a meghagyta festetlenül. A középen fellógatott fél test halvány és élénk rózsaszínű, belső felépítése, bordázata felismerhető. Egy áttetsző narancssárga négyzet teszi szokatlanná a képelrendezést. A tetem a baconi ketrecen belül van, aminek alsó fele megnyílt a fekete üresség felé, mintha az elnyelné a húsdarabot. Az előtérben, egy másik rácsozatban- melybe a félbevágott test feje is „beleér”- egy koponyafejű, szárnyaival csapkodó madarat látunk; mintha az állatot nem zárná csapdába a kubus.

Az ismertett művek alapján kitűnik három dolog: a hús fontos motívum a festői életműben, a keresztrefeszítés témája szintén; a képek gyakran hatnak mészárlás helyszínének, erőszakos benyomást kelthetnek, sokkolnak. Ezen elemek szintézisét láthatjuk Francis Bacon festményein (41. kép).

A hús textúrája fontos volt a festő számára. „Nagyszerű szépségű a hús színe”¹⁰²- mondja egyik interjújában David Sylvesterrel. Azonban a hús festőiségénél többről van szó Bacon alkotásain. A festő képién a hús és test, a szentség és a visszataszító realitás tanúi lehetünk. Bacon alakjain az emberi test megszűnik tisztának, érinthetetlennek, halhatatlannak lenni. A festő könyörtelenül tükröt tart elénk, hogy valójában mik vagyunk: „természetesen hús”.¹⁰³ Sérülékenyek, formátlanok, torzak alakjai, vizuálisan erőszakosak. A festőnél az alakok deformációja a narrativitás és illusztráció elkerülésének eszközei.¹⁰⁴ Ember és állat között elmosódik a határ, megszűnik a hierarchia. Ez nem az állat felmagasztalása és nem is az ember lealacsonyodása. A kettő elszeparálhatatlan egymástól. A modern társadalom problémája éppen az Bataille szerint, hogy ezt az állati részt előbb a vallás tabusította, majd a modern civilizáltság végképp felszámolni igyekszik.¹⁰⁵ Ha a modern ember is egy az állattal, márpedig az;

¹⁰² David Sylvester, 53

¹⁰³ Uo.

¹⁰⁴ Web of Images, 10

¹⁰⁵ George Bataille filozófiája, 30

amennyiben felismeri, hogy maga a létezés zsigerisége is a része természetének, ha nem vonatkoztathat el többé a hús/test lététől, akkor önmagát is száműznie kell a modern világból, a falon kívülre kell utasítani, mint a vágóhidakat. Ez azonban paradox helyzetet teremt a modern ember létezése számára: önmagát is fel kell áldoznia, akárcsak Istent korábban. A feloldása az ellentétnek a bataille-i transzgresszió: amennyiben képes rá, megszabadul a megtört tabuk súlyától az individuum.

A Bacon festményeket erőszakosnak találjuk, azonban a festő sosem törekedett az erőszak megjelenítésére.¹⁰⁶ Gyakran kapcsolják össze a képei élettapasztalatával: a 20. század háborúit első kézből tapasztalta meg, intim kapcsolataiban is jelen volt az erőszakosság. Sokan vélik úgy, hogy a festmények ezeknek a tapasztalatoknak a lenyomatai. Erőszakosnak tartják festményeit expresszionisztikus értelemben is, azonban művein nem ezekről van szó. Képein a „festék erőszaka”¹⁰⁷ jut érvényre: az erőszak nem maga a megjelenő dolog, hanem a valóság erőszakosságának megmutatására tett kísérlet. Az ilyen képekkel való szembesülés a festő szerint képes a monitorozott létezés fátylait felemelni.¹⁰⁸ A festék/festmény erőszakának ereje pedig abban áll, hogy mit vélünk belelátni.¹⁰⁹ Francis Bacon tehát abszolút a Bataille-féle határátlépésre késztet festményeivel, véleménye szerint a művészetnek megvan a képessége arra, hogy „összeűzza a régi rendet és semmit ne hagyjon a változatlanul.”¹¹⁰

Az erőszakosságot és a húst a vágóhidak világa egyesíti. Bacon felfogása abszolút bataille-i, amikor arról beszélt, hogy: „minidig is meghatottak a képek, amiken vágóhidak és hús van, és számomra ezek a Keresztrefeszítéshez tartoznak.” fogalmazott a festő egyik interjújában.¹¹¹ Feltételezhető, hogy a *DOCUMENTS* megfelelő számát látta, esetleg birtokolta és itt a Lotar képekre utal. Bacon tehát összeköti az *abattoir*-t a kereszthalállal. A keresztrefeszítés fontos téma Bacon számára, azonban nem a vallásos aspektus, hanem a kulturális jelentőség és a struktúra erőteljessége miatt.¹¹² Egyik legkorábbi ismert képén az 1933-as Keresztrefeszítésen (*Crucifixion*, 1933, 42. kép) a sötét háttérből kiviláglik a fehér alak a kereszten. Már ezen a korai képen is lehetetlen megállapítani, hogy állatról vagy emberről van-e szó. A keresztrefeszített figura mögött/előtt felsejlik a kettészelt állat körvonala is.¹¹³ Az állat, az

¹⁰⁶ Michel Archimbaud, 152

¹⁰⁷ David Sylvester, 94

¹⁰⁸ Uo.

¹⁰⁹ Web of Images, 8-9

¹¹⁰ Michel Archimbaud, 152

¹¹¹ David Sylvester, 25

¹¹² Cristophe Domino, Francis Bacon-Taking Reality by Surprise, Thames & Hudson, 2010, 58 és David Sylvester, Interviews with Francis Bacon, Thames & Hudson, London, 52

¹¹³ Web of Images, 18

ember és a szentség összemosódnak a festményen.¹¹⁴ Az egyetlen tény a halál bizonyossága. A Három tanulmány keresztrefeszítéshez (1964 35. kép) kapcsán kifejti, hogy hatással volt rá Cimabue a jobb panel alakjának megfestésekor (43. kép). „Az alak a jobb oldalon, valami, amit régóta meg szerettem volna csinálni. Ismered a nagyszerű Cimabue – Krisztus a kereszten-t? Mindig úgy gondolok arra a képre, mint egy féregre, ami éppen lemászik a keresztről. Próbáltam megragadni az érzést, ami néha elfog ettől a képtől; a festmény mozog, hullámszik lefelé a keresztről.” Kifejti továbbá, hogy „a képe több, mint keresztrefeszítés, az mészárlás, csonkítás, hús és vér”¹¹⁵ Ennek a gondolatnak egy csendesebb változatát figyelhetjük meg a Pápa no. 2. képen (38. kép), melyen a pápa alakja, aki tekintetét a húsdarabra szegezi szokatlanul nyugodt. Amennyiben a kettészelt állatot krisztusi allegóriaként értelmezzük, úgy felmerül a kérdés, hogy a pápa egy *feszületre* tekint-e? Ebben az esetben a hús újra visszatér a rembrandti állapotba, és a dolgot is visszaért vizuális kiindulópontjához.

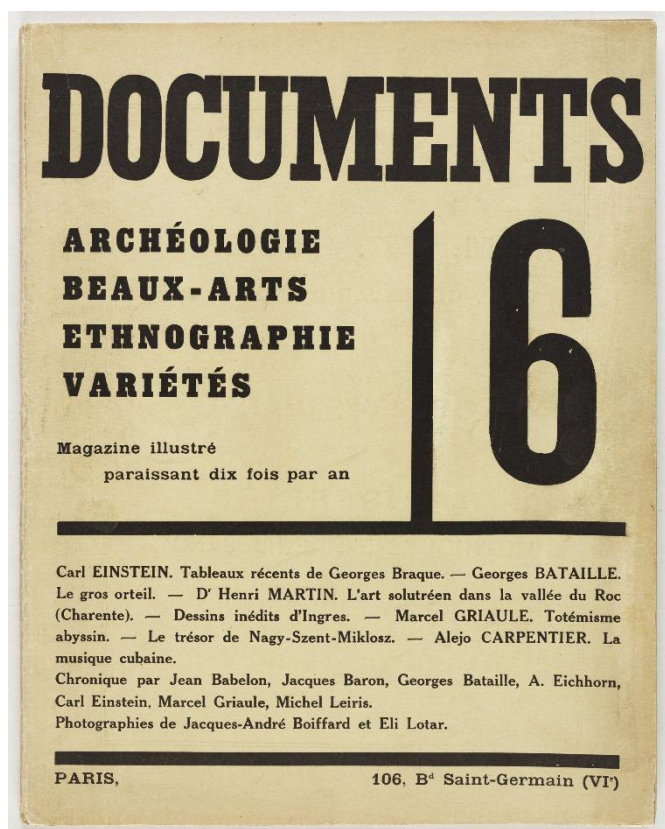
Összegzés

Rembrandt, Soutine és Bacon bemutatott művei egy képi hagyomány részét képezik. A vizuális tradíció, melyet Rembrandt radikálisan összesűrit tovább él a modern alkotók képein, konkrét és közvetlen inspirációként. Azonban mint láthattuk nem kizárólag formai inspirációt, hanem eszmét is szolgáltatott, amennyiben elfogadjuk önmagán túlmutató jelentését. George Bataille vágóhíd esztétikáján keresztül szemlélve ezek a képek radikális támadások a túlcivilizált, steril modern társadalom ellen (természetesen a Rembrandt kép a modern múzeumi közegben értve, nem saját korának kontextusában). A szóban forgó művek mind a halandóság, az ember romlandóságának és test/hús mivoltának üzenetét hordozzák. A száműzött, elutasított és félelmet keltő vágóhidat a modern társadalom a falain kívülre helyezte. Azonban minden igyekezete ellenére az továbbra is jelen van a legváratlanabb helyen: a múzeumban. A múzeum is sajátos szakrális tér, így megérdemelten kerül be az áldozat-bemutató helyek közé, mint amilyen egy ősi templom vagy az *abattoir*. A művészek alkotásai arra mutatnak rá, hogy bármennyire is igyekszünk, az állati, a szent, és a test szükségesek a létezéshez a modern ember számára is. Felmerül a kérdés, hogy a vágóhíd megjelenése a múzeumokban képes-e betölteni a hiányt, amit a túlcivilizáltság okoz? Amennyiben képesek vagyunk a képek által a transzgresszióra, lehetséges.

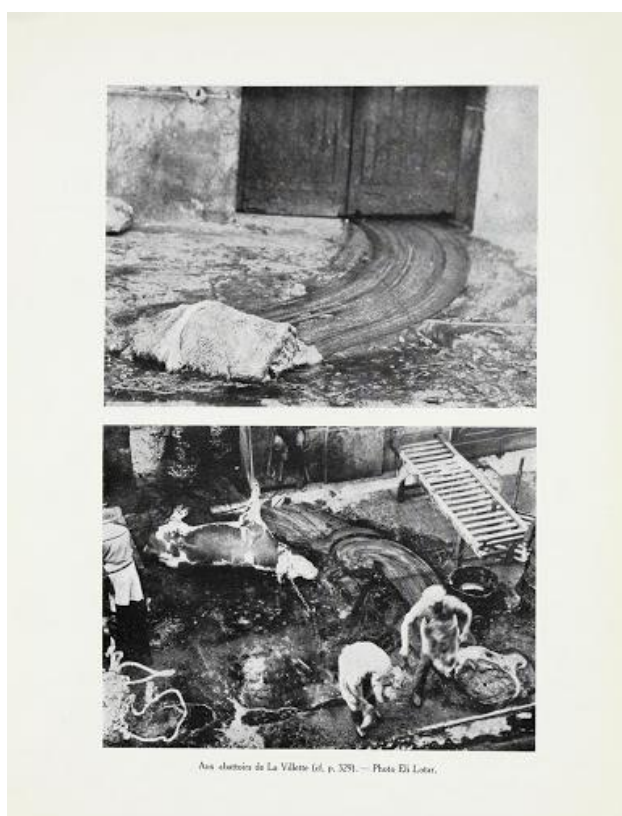
¹¹⁴ Seeing the Body of Death, 235-259

¹¹⁵ David Sylvester, 14

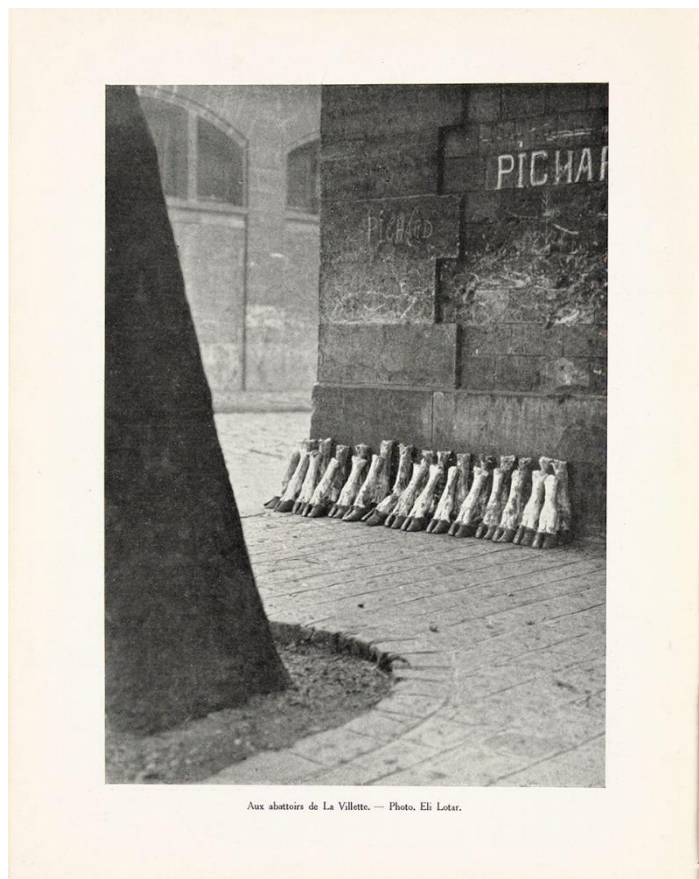
Képjegyzék:



1. kép. A *DOCUMENTS* VI. számának címlapja, 1929



2. kép. A Lotar képek a *DOCUNEMTS* lapjain



3.kép. A szócikk és a legismertebb La Villette kép

CHRONIQUE

DICTIONNAIRE

ABATTOIR. — L'abattoir relève de la religion en ce sens que des temples des époques reculées, (sans parler de nos jours de ceux des hindous) étaient à double usage, servant en même temps aux implorations et aux tueries. Il en résultait sans aucun doute (on peut en juger d'après l'aspect de chaos des abattoirs actuels) une coïncidence bouleversante entre les mystères mythologiques et la grandeur lugubre caractéristique des lieux où le sang coule. Il est curieux de voir s'exprimer en Amérique un regret lancinant : W. B. Seabrook (1) constatant que la vie orgueilleuse a subi, mais que le sang de sacrifices n'est pas mêlé aux cocktails, trouve insipide les mœurs actuelles. Cependant de nos jours l'abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra. Or les victimes de cette malédiction ne sont pas les bouchers ou les animaux, mais les braves gens eux-mêmes qui en sont arrivés à ne pouvoir supporter que leur propre laideur, laideur répondant en effet à un besoin maladif de propreté, de petitesse bilieuse et d'ennui : la malédiction (qui ne terrifie que ceux qui la profèrent) les amène à végéter aussi loin que possible des abattoirs, à s'exiler par correction dans un monde amorphe, où il n'y a plus rien d'horrible et où, subissant l'obsession indélébile de l'ignominie, ils sont réduits à manger du fromage. — G. BATAILLE.

(1) *L'île magique*, Firmin-Didot, 1929 (cf. plus loin, p. 334).

CHEMINÉE D'USINE. — Si je tiens compte de mes souvenirs personnels, il semble que, dès l'apparition des diverses choses du monde, au cours de la première enfance, pour notre génération, les formes d'architecture terrifiantes étaient beaucoup moins les églises, même les plus monstrueuses, que certaines grandes cheminées d'usine, véritables tuyaux de communication entre le ciel sinistrement sale et la terre bouseuse empuantée des quartiers de filatures et de teintureries.

Aujourd'hui, alors que de très misérables esthètes, en quête de placer leur chlorotique admiration, inventent platement la beauté des usines, la lugubre saleté de ces énormes tentacules m'apparaît d'autant plus écoeurante, les flaque d'eau sous la pluie, à leur pied, dans les terrains vagues, la fumée noire à moitié



Chute d'une cheminée haute de 63 mètres. Bâtisseur de Londres.

rabattue par le vent, les monceaux de scories et de mâchefer sont bien les seuls attributs possibles de ces dieux d'un Olympe d'égout et je n'étais pas halluciné lorsque j'étais enfant et que ma terreur me faisait discerner dans mes épouvantails géants, qui m'attiraient jusqu'à l'angoisse et aussi parfois me faisaient fuir en courant à toutes jambes, la présence d'une effrayante colère, colère qui, pourrais-je m'en douter, allait devenir plus tard ma propre colère, donner un sens à tout ce qui se saïssait dans ma tête, et en même temps à tout ce qui, dans des états civilisés, surgit comme la charogne dans un cauchemar. Sans doute je n'ignore pas que la plupart des gens, quand



4. és 5. kép
La Villetta Rouge, a VU-ban megjelent sorozat és cikk
Carlo Rim, La Villetta Rouge, VU, No.166, 1931



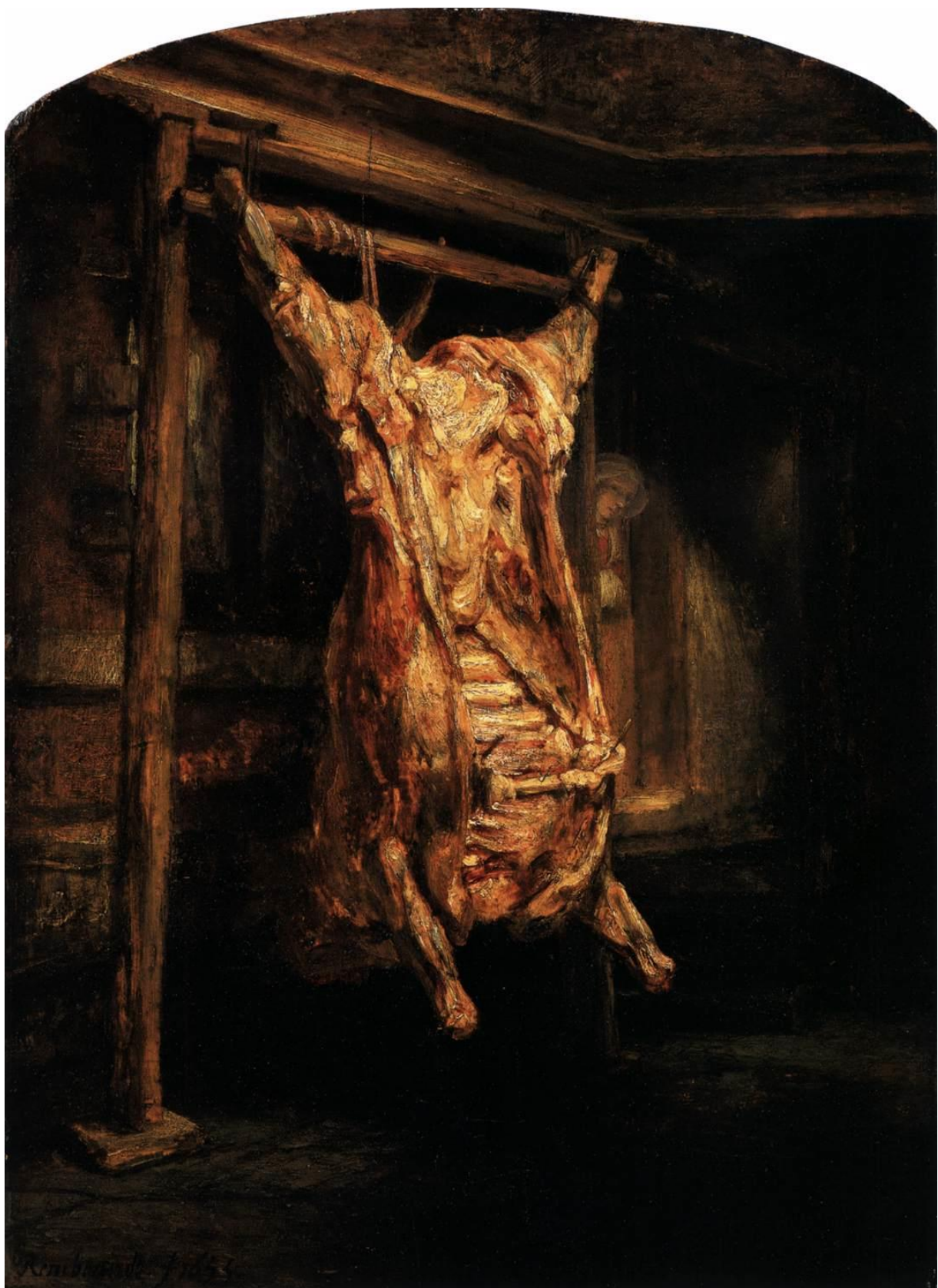
6. kép
Eli Lotar
Aux abattoirs de la Villette sorozat, 1929
Centre Pompidou



7. kép
Eli Lotar
Aux abattoirs de la Villette sorozat, 1929
Centre Pompidou



8. kép
Eli Lotar
Aux abattoirs de la Villette sorozat, 1929
Centre Pompidou



9. kép
Rembrandt Harmenszoon van Rijn,
Mészárszék, 1655
94 cm x 69 cm
Musée du Louvre, Párizs



10. kép
Marten van Cleve,
Borjú a mészárszéken, 1566
68 cm x 53.5 cm
Kunsthistorisches Museum, Bécs



11. kép
Id. Pieter Bruegel,
Prudence, 1559
22.4 cm x 29.6 cm
Yale University Art Gallery, New Haven



12. kép

Pieter Aertsen,

Hentes stand Menekülés Egyiptomba jelenettel, 1551,

115.6 cm × 165 cm

North Carolina Museum of Art, Raleigh, North Carolina



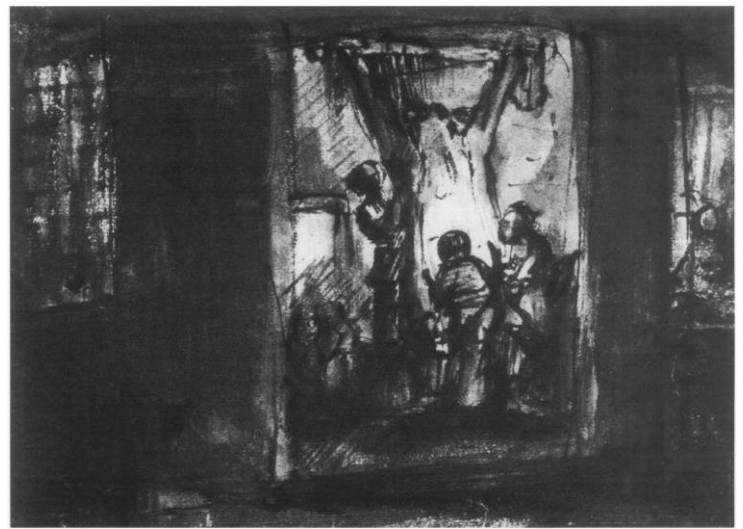
13. kép

Rembrandt Harmenszoon van Rijn,

Két hentes, 1635 – 1639

14.9 x 20 cm

Städel Museum. Frankfurt am Main



14. kép

Rembrandt Harmenszoon van Rijn

Mészárszék jelenet, 1655 k.,

13.4 x 17.9 cm

Kupferstichkabinett, Berlin



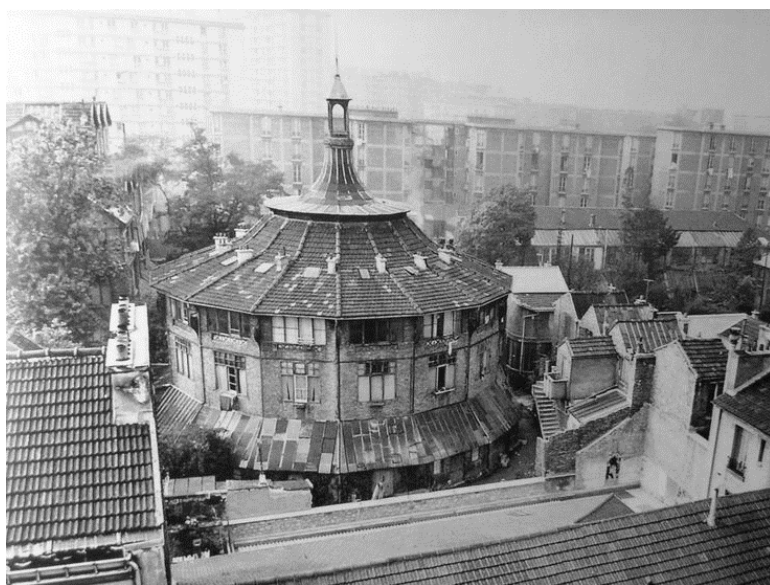
15. kép
Rembrandt Harmenszoon van Rijn
Dr. Deijman anatómia leckéje, 1655
100 cm x 134 cm
Amsterdam Museum, Amszterdam



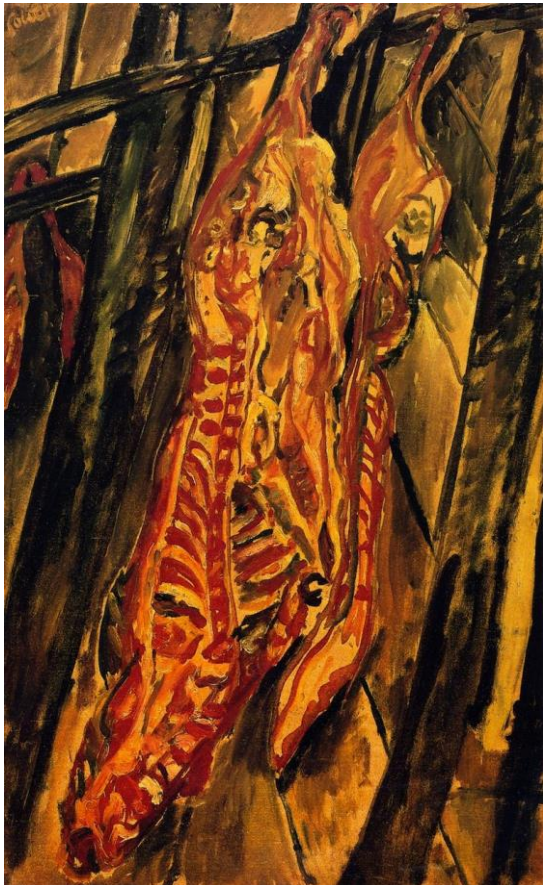
16. kép
Chaim Soutine
Hentesbolt, 1919 k.
55 cm x 38 cm
Magángyűjtemény



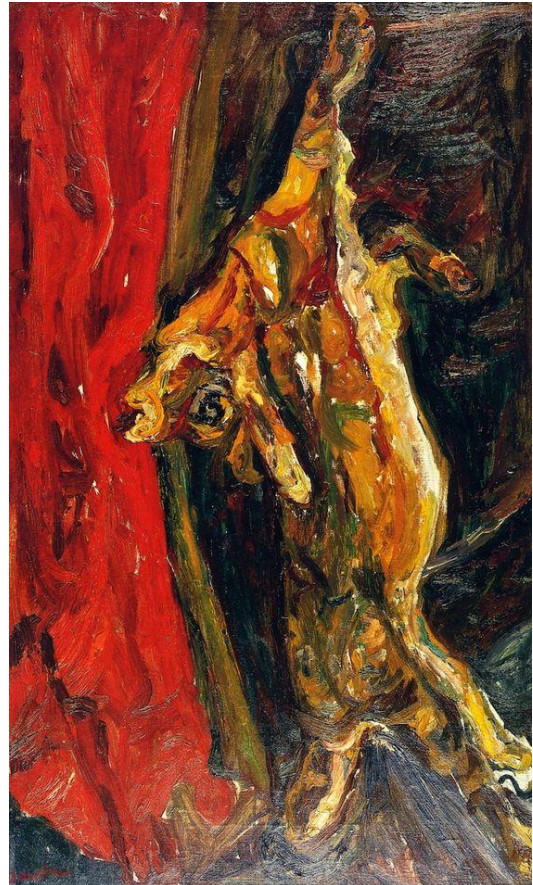
17. kép
Chaim Soutine 1927-ben Le Blac-



18. kép
a La Ruche



19. kép
Chaim Soutine
A Marha, 1920 k.
81 cm x 50 cm
Magángyűjtemény



20. kép
Chaim Soutine
Borjú Vörös Függönnyel, 1921
81,3 cm x 49,5 cm
Magángyűjtemény



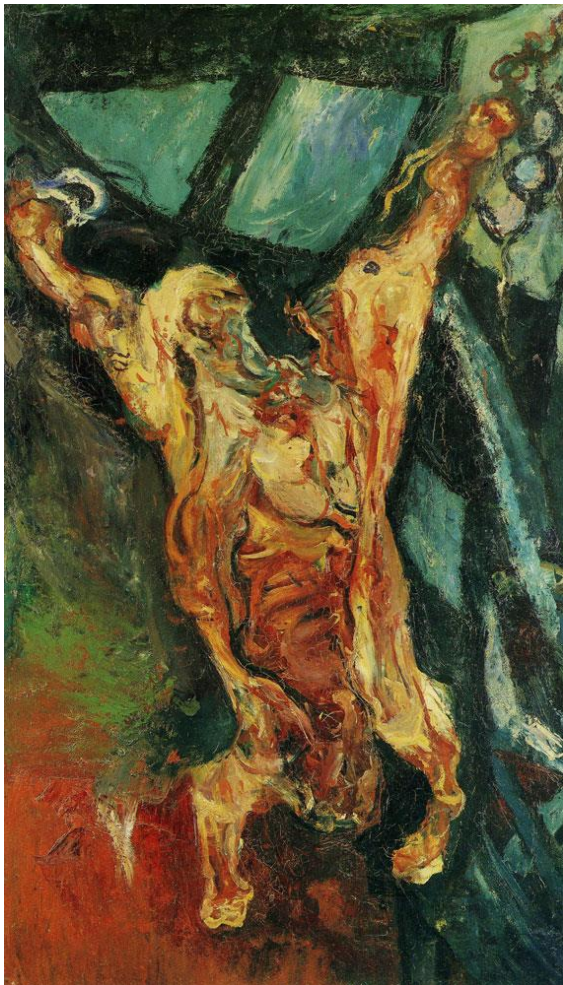
21. kép
Chaim Soutine
Marhaoldal, 1923
81,6 cm x 60 cm
The Colin Collection, New York



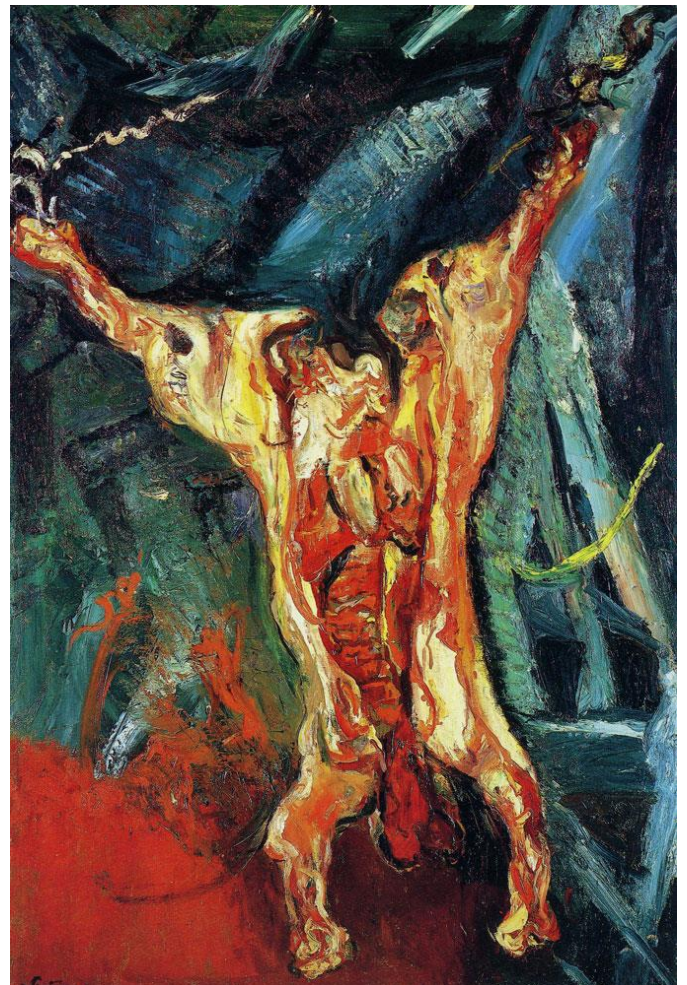
22. kép
Chaim Soutine
Marhaoldal és borjúfej, 1923 k.
92,1 cm x 73 cm
Musée de l'Orangerie, Párizs



23. kép
Chaim Soutine
A Marha, 1923 k.
81,6 cm x 60 cm
Magántulajdon



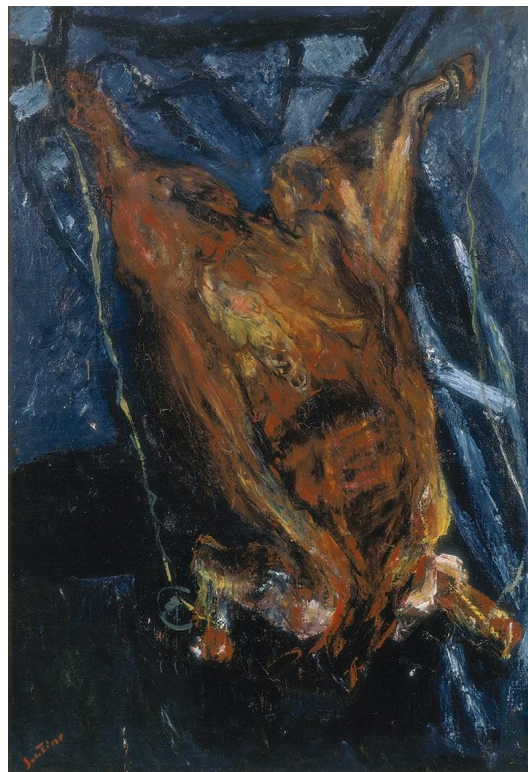
24. kép
Chaim Soutine
Ketévágott marha, 1924
128,9 cm x 74,6 cm
Magántulajdon



25. kép
Chaim Soutine
Marhatetem, 1924
116,2 cm x 80,6 cm
Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis



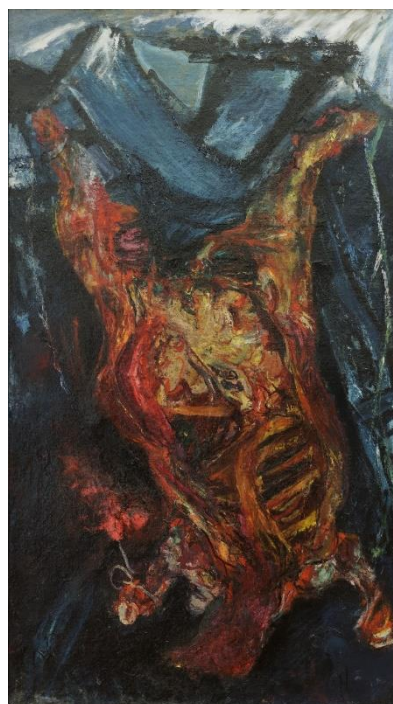
26. kép
Chaim Soutine
Marhatetem, 1925 k.
140,3 cm x 107,6 cm
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo



27. kép
Chaim Soutine
A Marha, 1925 k.
166,1 cm x 114,9 cm
Stedelijk Museum, Amszterdam



28. kép
Chaim Soutine
Kettészelt marha, 1925 k.
72,5 cm x 49,8 cm
Kunstmuseum, Bern



29. kép
Chaim Soutine
Kettészelt Marha, 1925 k.
Musée de Peinture et de
Sculpture, Grenoble



30. kép
Nicolas Poussin
Az Ártatlanok lemészárlása, 1628 k.
147 cm × 171 cm
Musée Condé, Chantilly



32. kép
Francis Bacon
Három tanulmány a keresztfeszítés alsó részéhez, 1944
74 cm x 94 cm mindegyik panel
Tate Britain, London



34. kép
Francis Bacon stúdiója a 7 Reece Mews címen, London



31. kép
Pablo Picasso
Három táncos, 1925
215 cm x 142 cm
Tate Modern, London



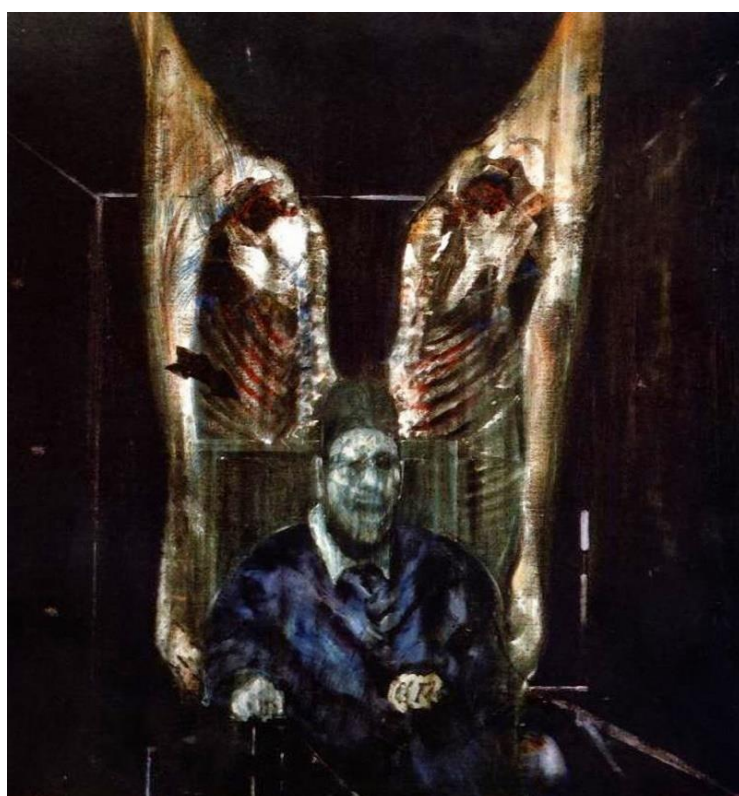
33. kép
Francis Bacon
Festmény, 1946, 1946
198 cm × 132 cm
Museum of Modern Art, New York



35. kép
Francis Bacon
Három tanulmány a keresztfeszítéshez, 1964
198.1 cm x 144.8 cm mindegyik panel
Solomon R. Guggenheim Museum in New York.



36. kép
Francis Bacon
A Museum of Modern Art, New York-ban levő Festmény, 1946 második verziója, 1971
80.9 cm x 58.9 cm



37. kép
Francis Bacon
Alak hússal, 1954
129 cm x 122 cm
Art Institute Chicago, Chicago



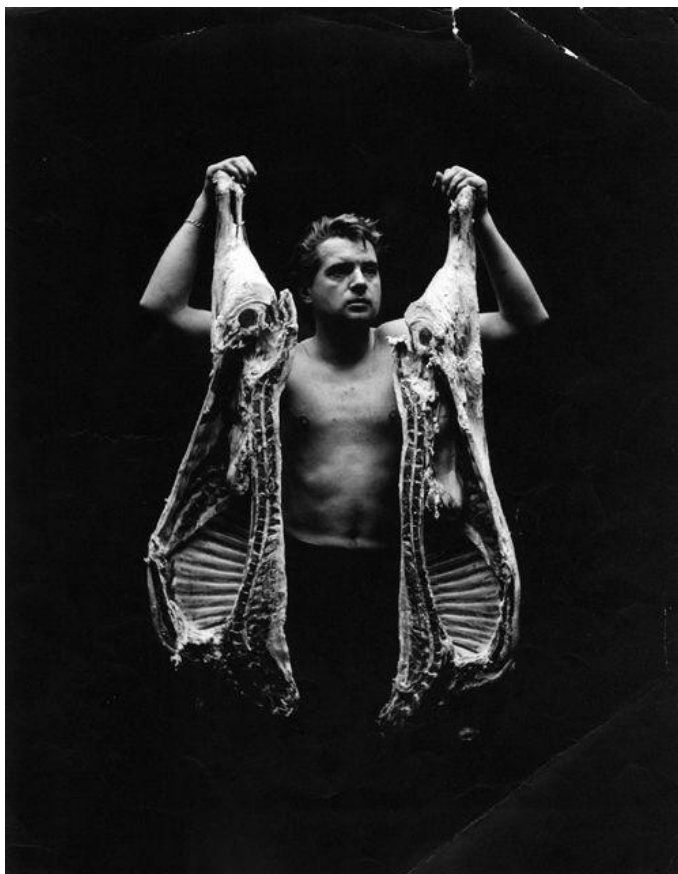
38. kép
Francis Bacon
Pápa no, 2
152.5 cm x 119.5 cm
Magánygyűjtemény



39. kép
Francis Bacon
Marhaoldal, 1978
35.5 cm x 30.5 cm
Magánygyűjtemény



40. kép
Francis Bacon
Marhatetem és ragadozó madár
198 cm x 147 cm
Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon



41. kép
Francis BAcon John Deakin fotóján a
Vogue számára, 1962



42. kép
Francis Bacon
Keresztrefeszítés, 1933
62 cmx 48.5 cm
Magángyűjtemény



43. kép
Cimabue
Krisztus a kereszten, 1265 k.
448 cm × 390 cm
Santa Croce, Firenze

ADES, Dawn; BAKER, Simon,
Undercover Surrealism, Georges Bataille and Documents; The MIT Press, Cambridge,
Massachusetts, 2006

ALFORD, John,
The Universe of André Masson, College Art Journal 3, no. 2, 1944, 42-46

ARCHIMBAUD, Michel,
Francis Bacon in Conversation with Michel Archimbaud, Phaidon Press Ltd., London, 1993

ARYA, Rina,
Francis Bacon- Critical and Theoretical Perspectives, Peter Lang, Oxford, 2012

BATAILLE, Georges, ford.: MICHELSON, Annette,
Slaughterhouse, October, vol. 36, 1986,11-13

BENDINER, Kenneth,
Food in Painting, from the Renaissance to the Present, Reaktion Books Ltd, London 2004

BIAŁOSTOCKI, Jan,
A New Look at Rembrandt Iconography, Artibus Et Historiae, 1984, vol. 5, no. 10

CAPPOCK, Margarita,
The Motif of Meat and Flesh, in: STEFFEN, Barbara, Francis Bacon and the Tradition of Art,
Skira Editore S. p. A., Milánó, 2003

CARL, Klaus H.,
Chaim Soutine, Parkstone Press International, New York, 2015

CARROLL, Margaret D.
The Blade and the Brush: Rembrandt's Slaughtered Ox and Anatomy of Doctor Deyman,
Oxford Art Journal, 2017.

COHEN, Sarah R. ,
Life and Death in the Northern European Game Piece, in: ENENKEL, Karl A. E. és SMITH, Paul J.,
Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts,
Brill, Boston, 2007

CRAIG. Kenneth M.,
Pieter Aertsen and the Meat Stall, Oud Holland, 1982, vol. 96, no. 1

CRAIG. Kenneth M.,
Rembrandt and The Slaughtered Ox, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 46
(1983): 235-39.

CUTTLE, Charles,
Northern Painting from Pucelle to Bruegel, Holt Rinehart & Winston, New York, 1973

DE FONTENAY, Élisabeth, PORTER Catherine,
The Slaughterhouse or a Common Fate, Yale French Studies, no. 127 (2015): 190-99

DELUZE, Gilles,
Francis Bacon - Az érzet logikája, ford.: Seregi Tamás, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest;
2014

DOMINO, Christophe,

Francis Bacon-Taking Reality by Surprise, Thames & Hudson, London, 2010

DUROZOI, Gérard,

History of the Surrealist Movement, The University of Chicago Press, Chicago, 2002

HACKING, Juliet,

Photography, The Whole Story, Thames & Hudson, London, 2017

HOFFMANN, Edith,

Soutine in Paris, The Burlington Magazine 115, no. 844 (1973): 485-84

HARRISON, Martin,

Catalogue Raisonné, The Estate of Francis Bacon, London, 2016

HASHMONAY Ori, BROWN, Stephen,

The Metamorphosis of Chaim Soutine: I. The Shtetl and the Outsider, 2018 augusztus 10,

<https://stories.thejewishmuseum.org/the-shtetl-and-the-outsider-the-metamorphosis-of-chaim-soutine-591eb0730b7d> (2020. december 11.)

HASHMONAY Ori, BROWN, Stephen,

The Metamorphosis of Chaim Soutine: II. The Carcasses of Soutine, 2018. augusztus 17.

<https://stories.thejewishmuseum.org/the-metamorphosis-of-chaim-soutine-ii-the-carcasses-of-soutine-78d11d9c0fb1> (2020. december 11.)

HASHMONAY Ori, BROWN, Stephen,

The Metamorphosis of Chaim Soutine: III. From Slaughter to Absolution, 2018. augusztus 24.

<https://stories.thejewishmuseum.org/the-metamorphosis-of-chaim-soutine-iii-from-slaughter-to-absolution-de22dfa65192> (2020. december 11.)

HASHMONAY Ori, BROWN, Stephen,

The Metamorphosis of Chaim Soutine: IV. Europe in Darkness and Shadow, 2018. augusztus 31.

<https://stories.thejewishmuseum.org/the-metamorphosis-of-chaim-soutine-iv-europe-in-darkness-and-shadow-cdfb464932b1> (2020. december 11.)

HORVÁTH Márk; LOVÁSZ Ádám,

Látomások a lefejezésről, George Bataille filozófiája; Savaria University Press, Szombathely, 2017

HUGHES, Louise Elizabeth,

Chaim Soutine (1893-1943) Receptions, Constructions and Significance, University of Bristol, 2010

INDIANA, Gary,

The Master In Spite of Himself, Art In America, 1984. április 1.

<https://www.artnews.com/art-in-america/features/archives-master-spite-63509/>

(2020. december 11.)

IRMSCHER, Günter,

Ministrae Voluptatum: Stoicizing Ethics in the Market and Kitchen Scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer, Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, vol. 16, no. 4, 1986

JONES, Peter

Bacon and Bataille, in: Arya, Rina, Francis Bacon- Critical and Theoretical Perspectives, Peter Lang, Oxford, 2012

KETTERING, Alison M.,

After Life: Rembrandt's Slaughtered Ox, Artibus Et Historiae, 2019

KRAUSS, Rosalind E.; BOIS, Yve-Alain,

Formless, A User's Guide; Zone Books, New York, 1997

KRISTEVA, Julia,

Powers of Horror-An Essay on Abjection, Columbia University Press, New York, 1982

LASSAIGNE, Jaques,

Soutine, Fernand Hazan, Párizs, 1954

MEISLER, Stanley,

Shocking Paris: Soutine, Chagall and the Outsiders of Montparnasse, St. Martin's Publishing Group, 2015

PEPPIATT, Michael,

Francis Bacon: Anatomy of an Enigma, Skyhorse, New York, 2009

PLATE, S. Brent,

Seeing the Body of Death- Sacrifice and Giving in Rembrandt's The Slaughtered Ox, in: Soundings: An Interdisciplinary Journal , Penn State University Press, Pennsylvania, ősz/tél 2002, Vol. 85, No. 3/4, 2002, 235-259

POSÈQ, Avigdor W. D.,

A Proposal for Rembrandt's Two Versions of Slaughtered Ox, Artibus Et Historiae, vol. 30, no. 60, 2009

POSÈQ, Avigdor W. D.,

Butcher Dialogues: The Hanging Carcass in Modern Jewish Art, Proceedings of the World Congress of Jewish Studies, Division D, Volume II: Art, Folklore and Music 1989, 77-84

SCHJELDAHL, Peter

The Vulnerable Ferocity of Chaim Soutine, The Art World, May 14, 2018

Sylvester, David,

Introduction, in: Chaim Soutine 1893-1943, The Arts Council of Great Britain, 1963

SYLVESTER, David,

The Brutality of Fact, Interviews with Francis Bacon, Thames & Hudson, London 2016

TSENG, Shao-Chien,

Contested Terrain: Gustave Courbet's Hunting Scenes, The Art Bulletin 90, no. 2, 2008, 218-34

Tuchman, Maurice, Dunow, Esti,

The Impact of Chaim Soutine (1893-1943) De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon, Hatje Cantz, 2002

TUCHMAN, Maurice, DUNOW, Esti, PERLS, Klaus,

Chaim Soutine (1893-1943), Catalogue Raisonné, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1993

UNGAR, Steven,

„Tout la Misère du Monde”: Eli Lotar's Aubervilliers and a Sense of Place, Romanic Review; Jan-Mar 2014; 105, 1/2; 37-51

VELTEN, Hannah,

Cow, BURT Jonathan, Animal sorozat, Reaktion Books Ltd, London, 2007

WETERING, Ernst van de,

A Corpus of Rembrandt Paintings III: 1635-1642, vol. III, Springer, Dordrecht, 2011

WETERING, Ernst van de,

A Corpus of Rembrandt Paintings V: The Small-Scale History Paintings, vol. V, Springer, Dordrecht, 2011

WILLIAMS, Kimberley,

Views Aboard, View Abroad: Reconsidering the Photography and Reception of Eli Lotar Through an Examination of his Patris II Series, MA disszertáció- témavezető: Dr. Gavin Parkinson, 2012

Honlapok:

<https://www.francis-bacon.com/> (2021. január 10.)

<https://www.myjewishlearning.com/article/kaparot/> (2021. január 4.)

<https://zsido.com/az-oszi-unnepek-tartozekai-kaparot/> (2021. január 4.)