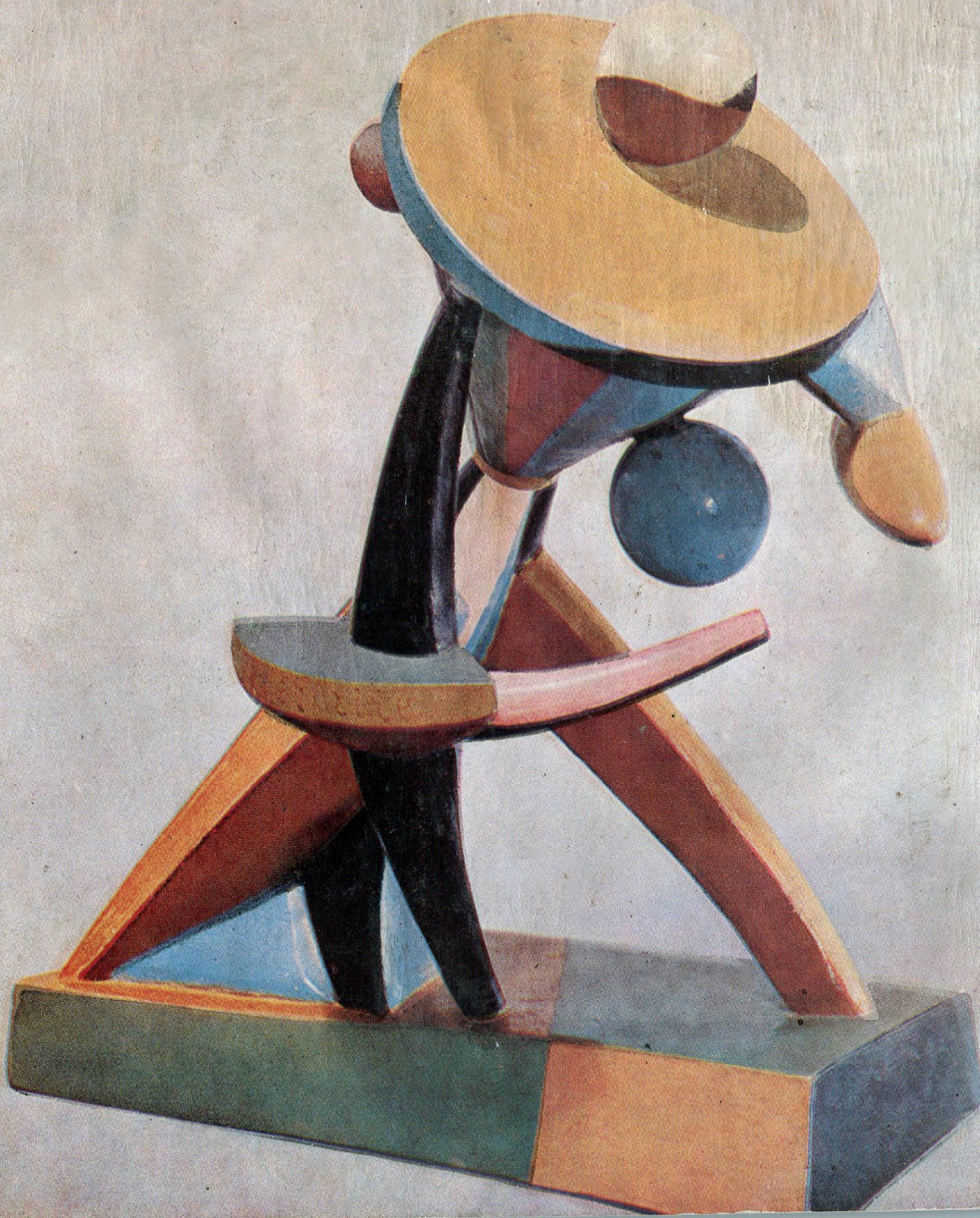


# ARCHIPENKO



бібліотека українського мистецтва



[uartlib.org](http://uartlib.org)



Archipenko szobrászatáról még korai lenne végleges értékelést adnunk. A róla szóló történeti és kritikai írások hol túl korán megállapodottnak, túlhaladottnak ítélik, hol meghatározó jelentőséget tulajdonítanak neki a modern szobrászat kialakításában. Az idő múlásával egyre világosabban kitűnik, hogy az avantgarde első nemzedékének tagjaként valóban úttörő szerepet játszott a szobrászati tér új értelmezésével, a szín és forma együtthatására vonatkozó kutatásaival, az addig szokatlan anyagok alkalmazásával.

Nagy Ildikó művészettörténész tanulmánya — az első magyar nyelvű monográfia a művészről — a kölcsönhatásokat is figyelemmel kísérő alapos műelemzéseivel és néhány figyelemre méltó új adalékkal gazdagítja az Archipenko-irodalmat.







NAGY ILDIKÓ

# ARCHIPENKO



CORVINA KIADÓ, 1980



© Nagy Ildikó, 1980

A képek közzétételének joga: Frances Archipenko, U. S. A.

ISBN 963 13 0332 2

„Nincs még egy szobrász, aki kortársaira, különösen a fiatalabbakra, olyan irányadó és tartós hatással lett volna, mint Archipenko 1911—24 között” — írja Hans Fuchs a modern szobrászatról szóló könyvében. A tudós véleményét a kortárs művész, R. Huelsenbeck is igazolja: „Archipenko, akit mi a művészet területén egyedülálló mintaképként tiszteltünk, azt állította, hogy a művészetnek sem realiztikusnak, sem idealisztikusnak, hanem igaznak kell lennie.” Michel Seuphor, aki egy személyben művész és művészettörténész, így ír Archipenkóról: „Amikor 1922 vége felé Berlinbe érkeztem, meg voltam lepve, hogy milyen nagy jelentőséget tulajdonítanak a műveinek: »váza-nő« figurái mindenütt láthatók voltak, híres női torzói díszítették — bronzban és különféle méretekben — minden elegáns üzlet kirakatát. Akkor senki sem hitte még, hogy a »nagy« Archipenko már a múlté.” Ha ezekhez a vallomásokhoz hozzátesszük még az 1969-es párizsi kiállítás egyik kritikájának első mondatát — „Archipenko újrafelfedezése sokáig váratott magára” —, szinte fel is vázoltuk a művész pályaképét. Hirtelen fellobbant világhír — gyors felejtés —, majd lassú, de végleges újrafelfedezés. Ennek eredményeként ma már a 20. századi szobrászat egyik korszakos jelentőségű mesterét tiszteljük személyében.

Fontosságát nemcsak az egyes művészekre tett hatása bizonyítja. Kétségtelen, hogy Lehbrucktól kezdve Gabón, Giacomettin és Moore-on át Fontanáig számos művész hivatkozhat Archipenko műveinek közvetlen hatására. Ez azonban azért vált lehetővé, mert a modern szobrászat bármelyik alapelvét, új, nagyszerű vívmányát vesszük is szemügyre, mindenütt ott találjuk alkotásait a történeti fejlődés elindítóit között. Elsőként dolgozta ki a tér és a tömeg új plasztikai viszonyát. Ismét bevonta a színt a szobrászatba, nemcsak szimbolikus, hanem téralkotó értelemben is. Anyagkísérletei — üvegek, tükrök, műanyagok, elektromos fényforrások beépítése a szoborba — máig ható újítások. A kinetikus művészet pedig egyik őseként tiszteli. Munkássága egy új plasztikai ábécé létrejöttét segítette, mert túlmutatva a szorosán vett szobrászati feladatokon, a modern látás- és tárgykultúra hírnöke.



„Archipenko a maga szobraiban sokat kísérletezett a pozitív és a negatív felcserélhető elemeivel. Kutatásait folytatni kell, mert művészeti jelentőségén kívül nagy lehetőségeket rejt magában az ipari tervezés és termelés szempontjából is, különösen üveg-, műanyag, könnyűfém és acéláruk öntésében, préselésében és formázásában... Áramvonalas termékek tervezése és gazdaságos kivitelezése lehetetlen e probléma természetének megértése nélkül.” A művész hamarabb vetette fel ezeket a kérdéseket, mint az ipar, „és munkája öntudatlanul fogékonnyá tette a nagyközönséget az új megoldások iránt, és lehetővé tette azok gyorsabb népszerűsítését” (Moholy-Nagy László).

Joggal kérdezhetjük ezek után, miért kellett ezt a művészt több mint 40 év után újra felfedezni, hogyan lehetett ezeket az eredményeket valaha is elfelejteni.

Szembetűnő ok az, hogy Archipenko 1923-ban végérvényesen átköltözött az Egyesült Államokba. Van azonban egy mélyebb ok is, mely nem az életrajzban, hanem az életműben gyökeredzik. Párizsi éveiben (1908—21) a Rodin utáni szobrászgeneráció minden új törekvését, sokirányú érdeklődését összegezte művészetében, amellyel az új, architektikus szobrászat feltételeit teremtette meg. Ezt azonban már nem vitte tovább, mint például a mérnök-művészek (Pevsner, Gabo stb.), bár lettek volna hozzá adottságai. Mélyen kötődött az egyetemes művészet több ezer éves hagyományához, bár sosem az „újra átélés” szintjén. Pedagógiai működése során elméletileg is kidolgozta szobrászatának alapelveit. Ez is meggyőz minket arról, hogy mennyire friss szemmel nézte ezt a hatalmas kulturális örökséget, amelyben mindig a modern plasztikai látásmód előzményeit kereste meg. A modern szobrászat megszületésének, az 1910 körüli éveknek Archipenko valóban az egyik hőse volt. Az is tény viszont, hogy az ezt követő kibontakozás már nélküle zajlott le. Művészetében számtalan lehetőség rejlett, ezért válhatott olyan ösztönző erővé, hogy az elmúlt fél évszázad minden művésze köszönhet neki valamit. A modern amerikai szobrászatban betöltött szerepe egyelőre még feldolgozatlan. Biztos azonban, hogy negyvenéves tanári működése, kiállításai és előadás-sorozatai hozzájárultak az amerikai művészet ugrásszerű fejlődéséhez, hasonlóan a többi, Amerikába emigrált európai művész tevékenységéhez.

Hosszú idő után, az 1950-es évek közepétől ismét bemutatta műveit Európában, először a Német Szövetségi Köztársaságban. Színes szobrai óriási ösztönzést adtak a fiatal német művészeknek. Eric Wiese professzor úgy látta, hogy az új polikrómszobrászat kialakulására Archipenko kiállításai hatottak.

1887. május 30-án született Ukrajna fővárosában, Kijevben. Apja, Porfirij Antonovics Archipenko, mérnök és feltaláló, a kijevi egyetem tanára. Apai nagyapja ikonfestő. A gyermek Archipenko kilencéves korában kerül a kijevi gimnáziumba. 13 éves korában egy biciklibaleset miatt hosszabb ideig fekvő beteg. Ekkor nagyapjától kap egy Michelangelo-albumot, azt tanulmányozza, és másolja a benne levő rajzokat. Számos művész életrajzában olvashatunk hasonló adatot, hogy egy hosszan tartó, de nem túl súlyos betegség unalmának elűzésére egy jóérzékű családtaga művészet felé tereli a gyermek érdeklődését. Mégsem kell túlzott jelentőséget tulajdonítanunk ennek, hiszen valamilyen formában mindnyájan átéljük a művészettel való első találkozás élményét. Archipenko számára is valószínűleg az volt a döntő, amikor 1902-ben Leonardo példáján megértette a kapcsolatot a művészet és a matematika között — azt, hogy Leonardo egy személyben volt művész, mérnök és tudós, aki „a matematikát tekintette minden művészet alapjának” —, és ezzel egységbe tudta foglalni a saját, szerteágazó gyermeki érdeklődését. Ekkor iratkozik be a kijevi művészeti iskolába, ahol először festészetet, majd szobrászatot tanul, és ahonnan 1905-ben eltanácsolják, mert bírálta a tanárokat. 1906-ban rendez meg első önálló kiállítását, majd Moszkvába megy, ahol több csoportos tárlaton szerepel. 1908-ban érkezik meg Párizsba.

Diákéveiről keveset tudunk, ő maga egyébként is szőfukar, ha életéről kell vallania. A bizánci művészet és Andrejev írásainak hatását említi, és barátainak szívesen beszélt arról, hogy diákként régészeti ásatásokon vett részt. Ez az adat feltétlenül figyelemre méltó, mert érdeklődésének alapvonását jelzi. A 19—20. század fordulóján nagy jelentőségű régészeti ásatások folytak Nyugat-Ukrajnában, az ún. Tripolje-kultúra (i. e. 3. évezred) területén. A gazdagon díszített polikróm edények, a lapos, gyakran áttört szobrocskák hatását könnyen kimutathatnánk Archipenko későbbi művein. Egyelőre azonban maradjunk a bizonyított tények mellett. Az újkőkori művészet megismerése csak előjátéka annak, ami majd Párizsban történik. Archipenko annak a generációnak a tagja,

amely a művészet fogalmába már az egész világot és az egész történelmet belevontá, a Távol-Kelet művészetét éppúgy, mint az őskörét.

Párizsba érkezve összesen két hétig járt az École des Beaux-Arts-ra. „Igazi iskolám a Louvre volt, amelyet mindennap látogattam” — vallja ő is, mint kortársai közül annyian, Chagalltól Medgyessy Ferencig. Szorosan vett életrajzi adatai pontatlanok. Állítólag egy ideig a Ruche lakója volt, de van adat arra is, hogy 1909-ben csatlakozott a Bateau-Lavoir-csoporthoz, vagy hogy a Montparnasse-on Modigliani társaságában dolgozott. És van adat mindennek az ellenkezőjére is. A 10-es évek elején a Rue des Artistes 36-ban volt műterme, ezt sokan látogatták, és szoros barátságban volt Léger-vel.

1909-ben készített szobrai erősen archaizálóak. Ahhoz a tendenciához kapcsolódik tehát, amelynek korszakjelző műve Brâncuși A csók című szobra (1908), de amelyet nem is annyira szobrászok, hanem inkább festők indítottak el. A festők közül ebben az időben többen készítettek szobrokat is (Derain, Matisse, Picasso, Modigliani, Kirchner). Az archaikus és a primitív művészet iránti érdeklődés a század első évtizedének egész kultúráját meghatározta.

1910-től szerepel a Salon des Indépendants kiállításain, s ugyanebben az évben nyitja meg magániskoláját, amelynek 1912-ben Ferenczy Béni is növendéke lesz. Az ő visszaemlékezéséből elképzelhetjük Archipenko akkori anyagi helyzetét: „Archipenkóhoz vevő akkor még elég ritkán állított be, sőt havi húsz frank járandóságomat is mindig előre elkérte zavartan, nehéz helyzetét emlegetve.” 1911-ben kiállít a kubistákkal a Salon des Indépendants-ban és a Salon d'Automne-ban. 1912-ben már egyértelműen az európai szobrászat élvonalába tartozik.

Ez év decemberében Le Fauconnier-vel önálló kiállítást rendez a németországi Hagenben. A katalógus előszavát Apollinaire írja. Tagja lesz a ritmus és az arány törvényeit tudományosan is kutató Section d'Or-csoportnak. Ez az egyetlen művészcsoport, amellyel valódi közösséget érez, rendszeresen szerepel tárlataikon, így az 1912-es kiállításon a Rue la Boétie-n. Művészetében ez az év a fordulópont. Szinte minden olyan szobrászi problémát felvet, amellyel később foglalkozni fog, és amellyel döntően beleszól a modern szobrászat alakulásába.

Ekkor kezdi el — főleg gipszből — faragott és festett reliefsjeinek sorát, az ún. szobor-festményeket, melyekkel a szín és a plaszticitás kapcsolatát vizsgálja. (Hasonló problémát vet fel ekkor Larionov és Picasso is.) A *Tánc*cal (10. kép) lezárja a kétfigurás kompozíciók sorát. Ebben az 1911-es *Csók* című szoborral (7. kép) kezdődő sorozatban két alak lehetséges kompozíciós változatait kísérletezte ki, míg eljutott az architektonikus alakításig:



Rajz a Csók c. szobor után. 1914. Ceruza

a két figura által elhatárolt tér egyenlő értékű magukkal az alakokkal. A *Lépő nő* (14. kép) változataiban a negatív forma tömegalkotó szerepét mutatja meg. Ez nem egyszerűen a zárt forma áttörését jelenti, hanem azt, hogy magában az alkotás folyamatában történt forradalmi újítás. Mintha más elvek szerint készítené szobrot ezután, mint a megelőző években. Ezt a szobrot már nem mintázta, hanem építette. A *Medrano I.* (A zsonglőr, 15. kép) még tovább viszi ezt a gondolatot. A különféle anyagokból (fa, üveg, fémhuzal, talált tárgy) komponált, festett szoborba már a mozgást is bekapcsolja.

A *Medrano I.* a modern szobrászat kulcsfontosságú műve, ennek ellenére csaknem ismeretlen a közönség előtt. Sorsát érdemes követnünk, hiszen a megtalálására indított történelmi nyomozásban egy ideig mi is érdekeltek voltunk. A szobor ugyanis elveszett. Archipenko beküldte az 1912-es Salon d'Automne-ra, ahonnan kizsúrízték. Saját emlékezése szerint ezután Budapestre küldte el kiállításra, majd többet nem tudott róla. Ezt az adatot átvette a szakirodalom is, és hosszú időn át reménykedtek a kutatók abban, hogy a szobor valahol Magyarországon lappang.

Archipenko 1913-ban öt szoborral szerepelt Budapesten a Művészház Nemzetközi Posztimpreszionista Kiállításán. Ennek katalógusa azonban nem említi a *Medrano I.* c. alkotást, és a kiállításról írt cikkek sem szólnak róla, pedig egy ilyen meglehetősen szobrot nem hagytak volna említés nélkül. A művész tehát tévedett, a szobrot nem Budapesten kell keresnünk. 1974-ben aztán Donald Karshan, Archipenko műveinek egyik legjelentősebb gyűjtője és monográfusa publikált egy szenzációnak számító fényképet az 1914-es párizsi Salon des Indépendants egyik terméről, melyben ott áll a szobor. 1914. március 1. és április 30. között tehát Párizsban volt kiállítva, bár a tárlat katalógusában nem szerepel. Ennek alapján feltételezi Karshan is, hogy a szobor az első világháború idején tönkrement.

Ez valószínű, bár talán van még egy állomás a szobor „életében”. A katalógus tanúsága szerint 1914. május 16. és június 7. között Brüsszelben volt kiállítva, négy másik Archipenko-szobor és öt rajz társaságában az Indépendants kiállításán. Ez a dátum már veszedelmesen közel van a világháború kitöréséhez, de még mindig lehetséges, hogy valahol újabb adat kerül elő, sőt talán a szobor is.

Archipenko 1914. február elején Nizzába utazott, a háború kitörése is ott érte. Csak 1918-ban tért vissza Párizsba, szobrának sorsát tehát nem tudta követni. A kubisták alkotásait ekkor már a világ minden táján bemutatták, Londontól Szentpétervárig, Barcelonától Brüsszelig. Alexandre Mercereau Prágában rendezett kiállítást 1914. február—márciusban, melynek katalógusa öt Archipenko-szobrot említ, köztük egy „Medrano cirkusz”



című művet is. Hogy mi volt itt valóban kiállítva, azt nem tudjuk — hiszen mindkét Medrano-szobor március 1-én már Párizsban volt —, de a művész nyilvánvalóan be akarta mutatni valamelyiket a két kompozíció közül a Mercereau által rendezett tárlaton. Valószínű, hogy később ezt a kiállítást tévesztette össze a budapestivel.

A *Medrano I.* sorsának ismertetésével kicsit elébe vágunk az Archipenko-életrajz eseményeinek. 1913-ban már valóban ismertté válik az egész világon. Négy szoborral és öt rajzzal vesz részt az európai avantgarde első nagy amerikai bemutatkozásán, az Armory Show-n New Yorkban, szerepel Chicagóban és Bostonban is. Szeptemberben a Sturm 17. kiállításaként nyílik meg önálló tárlata Berlinben. Ezt követte (szeptember—november) az „Első német őszi szalon”, melyre Herwarth Walden — a Sturm folyóirat alapítója, a hozzátartozó galéria és kiadó vezetője — zseniális éleslátással hívta meg a világ művészetének élvonalát, mindazokat, akik jelentősekké váltak a modern művészet történetében. Archipenko természetesen ezen a tárlaton is részt vett, és a Sturm rendszeres kiállítója lesz. 1913-ban kezd el foglalkozni sokszorosító grafikával, és ekkor készíti első kollázsát is. Az év fontos eseményei közé tartozik, hogy Antoine Pevsner, aki már 1911-ben is látta Archipenko műveit, ekkor ismerkedik meg vele személyesen. Később találkozik Archipenko és Naum Gabo is. Az 1912-ben felvetett szobrászi gondolatok az 1913-as nagy művekben teljeseznek ki. Ekkor készül többek között a *Medrano II.*, a *Carrousel Pierrot*, a *Gondolás*, a *Bokszmérkőzés* (23., 21., 26., 24. és 25. kép). Ez utóbbi, a modern művészet egyik legtöbbet idézett alkotása, mintha Pierre Francastel véleményét illusztrálná: „Az absztrakt művészet kísérlete azon a szellemi meggyőződésen alapszik, hogy a világ: egymással összeütköző erők rendszere.”

Az 1914-es Salon des Indépendants termeiben ezek a művek bemutatásra is kerülnek, és érthető módon viharos támadásokat váltanak ki. Archipenko művei 1911-től állandó témái a karikatúristáknak, rajta kívül csak Picassót támadták még ilyen kedvteléssel. Apollinaire az Intransigeant-ban kel Archipenko védelmére, majd amikor emiatt vitája támad a szerkesztőséggel, beadja lemondását. Ezután az általa alapított Les Soirées de Paris június 15-i számában közöl négy reprodukciót Archipenko műveiről. Az 1914-es kiállításról három szobrot Alberto Magnelli festő szerez meg, ezek később New Yorkba, a Guggenheim Múzeumba kerülnek.

A háború éveiben, 1914—18 között a Nizza melletti Cimiez-ben él, miközben sorra készíti jelentős műveit, köztük a *Fésülködő nőt* (30. kép), és színes reliefjeit (*Csendélet kerek asztalon*, 33. kép; *Arcát púderozó nő*, 32. kép; *Nő szobában*, 31. kép). 1918-ban tér vissza Párizsba. Cannes-ban a Verdier házaspárnál hagyja korai műveinek egy

jelentős gyűjteményét (ezek csak 1960-ban kerülnek elő), majd 1919—21 között Európa számos városában vesz részt kiállításokon (Genf, Zürich, London, Brüsszel, Athén, Berlin, München stb.).

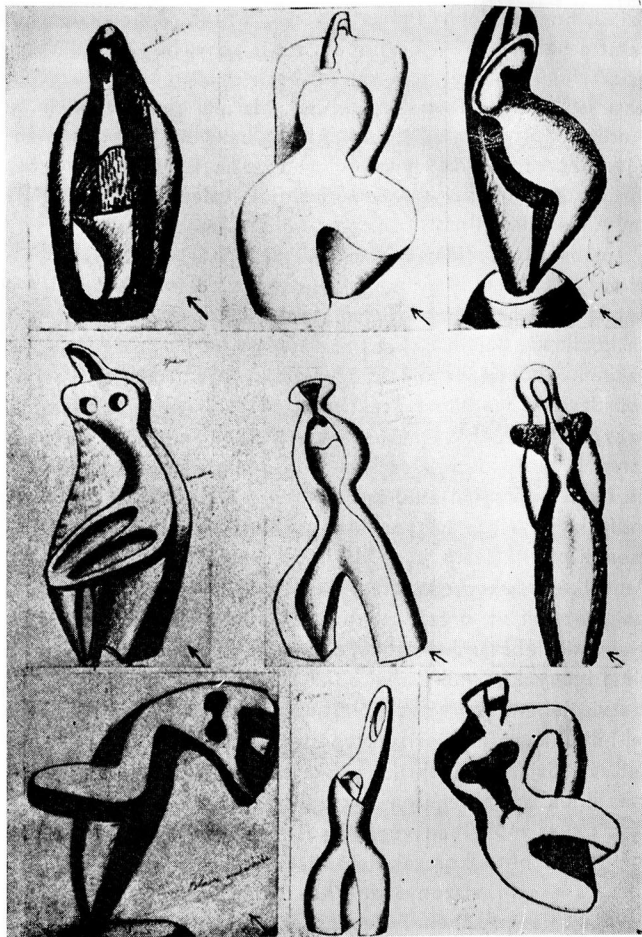
1920-ban a Velencei Biennálé négy művésztől mutat be gyűjteményes anyagot: Hodlertől, Beltran Massestől, Cézanne-tól és Archipenkótól. Ő 35 szobrot (köztük szoborfestményeket) és 40 rajzot állít ki az orosz pavilonban. A nagyon konzervatív szemléletű Biennálé anyagában ezek a művek dinamiként hatnak. A velencei pátriárka megtiltja a híveknek, hogy megnézzék ezeket a „keresztény moralitással és józan ésszel ellentétes” műveket, míg a Velencébe látogató fiatal Alberto Giacometti számára — aki Genfben Archipenko egykori munkatársától tanul — óriási élményt jelentenek.

Ezen a kiállításon kívül nincs biztos adat arra, hogy Archipenko kapcsolatban állt volna a forradalmi Oroszországgal. Kassák Lajos ugyan azt írja az 1921-es eseményekre emlékezve, hogy „Archipenko akkoriban érkezett Moszkvából Berlinbe”, de másutt nincs nyoma annak, hogy a művész hazautazott volna, ő maga sem említi önéletrajzában.

1920-ban részt vesz az újjáalakult Section d'Or kiállításán. Megjelenik Huelsenbeck könyve Hannoverben a dadaizmus történetéről, benne az e könyv elején idézett mondat. Archipenko sikere tetőpontján áll 1921-ben, amikor is elhagyva Párizst, Berlinbe költözik, megnősül, és magániskolát nyit. 1908-tól 1921-ig élt Franciaországban, ezalatt több mint kétszáz szobrot alkotott, de önálló kiállítása Párizsban nem volt — és 1969-ig nem is lesz.

Berlinben a Wasmuth Kiadó megjelenteti 13 litográfiáját tartalmazó albumát. Egyéni kiállítása van ismét a Sturmban és Potsdamban. Kassák lapja, a Ma, Archipenko-különszámot ad ki Moholy-Nagy László szerkesztésében. Ezzel kezdődik több évtizedes kapcsolatuk. Archipenko kelet-európai népszerűségére jellemző, hogy 1923-ban a prágai Disk (szerkesztő: K. Teige) is bemutatja, és könyvet is kiad róla, akárcsak a jugoszláviai avantgarde irodalom egyik fő szervezője, Ljubomir Mičič. Előzőleg bemutatta már a Stijl, most a Bauhaus közli egy művét a Neue europäische Graphik-sorozatban. A Société Anonyme New Yorkban megrendezi az első Archipenko-kiállítást és egy szümpoziont „A modern művészet pszichológiája és Archipenko” címmel. Neve tehát egybeforrott a modern művészet fogalmával. Létezhet-e nagyobb siker? Mégis, 1923-ban — abban az évben, amikor egyszerre öt (!) monográfia jelenik meg róla — elhagyja Európát, kivándorol az Egyesült Államokba.

A következő évtizedben számos európai művész kényszerül hasonló tetterre, Archipenko azonban nem üldözött. Ő még saját akaratából megy el. Ennek okát nem tudjuk. Való-



Vázlatok szobrokhoz. 1932—1935

színű, hogy családi és anyagi okai is voltak, Amerikában jobb lehetőségek kecsegtették, mint a háború utáni Berlinben. Az is tény, hogy kezdetben nem tekintette véglegesnek az áttelepülést. De fordulat történt magában a művészetében is, bár a 20-as évek elején ez még kevésbé volt szembetűnő. Ma már megértjük, miért írta Seuphor hogy „a nagy Archipenko már a múlté volt” 1922-ben, dicsősége csúcsán és még néhány forradalmian új műve előtt. Ebben az évben tör be Berlinbe az orosz konstruktivizmus, melyhez Archipenko művei ösztönzést adtak valamikor, de amelyhez sem személyében, sem művészetében nincs köze.

Valójában semmiféle közösséghez sem tartozik, csak a Sturm nagyon is tág köréhez. Nincs adat arra, hogy meghívták volna a Bauhausba, talán nem is kereste a kapcsolatot, bár Moholy-Nagy rendkívül nagyra becsülte a művészetét, könyveiben rendszeresen hivatkozik rá. Berlin ekkor már átvette Párizs szerepét, és egy időre a nemzetközi avantgarde központja, de ebben, úgy látszik, ő nem kap kellő helyet. Művei változatlanul szépek, sőt klasszikusan kiforrottak, mint például az *Álló nő*, az *Álló alak* 1920-ból (35., 38. kép), vagy a *Nő* (1923), de már megközelítőleg sem ő a „progresszív” művész. Ezt már pályatársai is kimondták. Boccioni 1912-ben (!) még alaptalanul, inkább csak féltékenységből, de Maurice Raynal a 20-as években már több joggal. Mindez azonban csak feltételezett indíték. Egyelőre nagyon keveset tudunk személyéről, magánjellegű írásai, levelei nincsenek publikálva.

Amerikába érkezve tanítani kezd, és portrémegbízásokat vállal. „Nagyon csodálkozom, hogy ebben az országban egyáltalán volt sikerem” — idézi őt E. Wiese. Rövidesen megveti a lábát új hazájában, de a siker ára természetesen valamilyen megalkuvás. Az amerikai igényekhez alkalmazkodnia kell, bár ezt mindig magas mesterségbeli szinten teszi. Életvitelében is követi a jellegzetesen amerikai szokásokat. A művészetében korábban is fel-felbukkanó manierista vonások most felerősödnek, majd hűvös, klasszicizáló stílusba vált át. Sajátos eklektika válik uralkodóvá munkásságában, melyben egymás mellett készülnek szélsőségesen naturalista portrék és elegáns „áramvonalas” női aktorzók. Egyes műveiben végsőkéig felfokozza a fémfelület tükröző hatását (*Grace*, 44. kép), másutt viszont a korszak kerámiaművészetének jellegzetes szemlélete érvényesül a plasztika és a szín viszonyában (*Konkáv a konkávban*, 51. kép) vagy a rusztikus és sima anyagok keverésében. Fő vonásként megállapíthatjuk, hogy a szobrászi szerkezet kutatásáról a felület kimunkálására tért át. Tudatosan kialakított művészi programról nem beszélhetünk, de a jobb anyagi lehetőségek széles skálájú, hatalmas oeuvre-t eredményez-

nek. Ehhez járul még az a rendszeres és módszeres elméleti munka, mely pedagógiájának alapfeltétele, és amely uralja ezeket az éveket.

Energiája és kísérletező kedve töretlen, időnként valódi meglepetésekkel szolgál. 1924-ben elkészíti *Archipentura* című művét, a kinetikus szerkezetek egyik őst. 1927-ben Japánban is kiállít. 1929-ben létrehozza komplex művészeti iskoláját Woodstockban. 1932-től kezdi kidolgozni elméletét a művészi alkotásról, és ettől kezdve folyamatosan előad a legkülönbözőbb egyetemeken. 1937-ben a szobrászműhely vezetője lesz a Moholy-Nagy László szervezte chicagói New Bauhausban, később tanít az Institute of Designban is. A fasizmus idején a német múzeumokban lévő műveit elkobozzák.

A háború után új lendületet vesz művészete. 1947-ben egy sorozat műanyag szobrot készít, melyeket belülről világít meg. 1952-ben állítják fel két nagyméretű szobrát a Kansas City-i egyetem parkjában. 1950—51-ben nagy felolvasó körutakat tart a déli városokban. 1952-től készít szerigráfiákat, és Dallasban megrendezi századik egyéni kiállítását. Kiállít São Paulóban és Guatemalában is, 1955—56-ban pedig a Német Szövetségi Köztársaság több városában mutatják be műveit. Ezzel megindul európai „újrafelfedezése”. 1959-ben a padovai Kisplasztikai Biennálén nyer aranyérmet. Az ötvenes évek második felében színes reliefeket készít. 1960-ban megjelenik a könyve, 1963—64-ben folytatódik európai kiállításainak sora. 1964. február 25-én halt meg New Yorkban.

1967—69 között az USA tíz múzeuma mutatja be emlékkiállítását, és 1969-ben végre Párizsban is megrendezik tárlatát. Művészetének jelentőségét az utolsó évtized publikációiban egyre jobban értékelik. Szobrászi életműve, mely több mint 1000 darabból áll (Brâncușié kb. 200!), rendkívül egyenetlen. Szelektálása, az egyes művek pontos datálása és tudományos értékelése most folyik, naponta várhatunk új eredményeket. Ezzel párhuzamos annak a hatásnak a felmérése is, amit munkássága az egyetemes művészetre tett.

„Fifty Creative Years 1908—1958” [Ötven alkotó esztendő 1908—1958], ezen a címen foglalta össze munkásságát maga a művész 1960-ban megjelent könyvében. Korábbi, még Oroszországban készült műveit tehát nem vette fel alkotásai közé, bár szerepeltek kiállításokon annak idején. Ezekről alig tudunk valamit. Egy 1907-es temperaképe (faragott, aranyozott keretben) az ikonfestészet hatását mutatja. Az imádkozó nő megnyújtott karja, hosszú keze jellegzetes torzítás, mely visszatér az első ismert szobron, az *Ádám és Éván* is (1908 — 1. kép). Ez a frontális kompozíció egyelőre semmit sem mutat abból, hogy Archipenko a tér új értelmezésének lesz majd úttörő mestere. A mű körvonala, az alakok beállítása inkább épület- vagy oltárfaragványokra utal, mint önálló szoborra.

Az 1909—10-ben készült művek két jól elkülöníthető törekvést mutatnak. Az archaikus művészet hatása érezhető a tömörszerűen zárt formákban, a lényegre egyszerűsített tömegekben, a részletek szükséztől jelzésében (*Nő macskával*, *Zsuzsánna* — 2., 3. kép; stb.). A vaskos végtagokat teljesen önkényesen helyezi el, hogy megőrizze a befoglaló forma zártságát és bizonyos csomópontokat — térd, könyök, mell — erősen hangsúlyoz. (Későbbi művein ez lesz a komponálás alapelve.) Van valami barbár erő ezekben a művekben, és egy hasonlíthatatlan egyéniség jelentkezését érezzük bennük, bár a szobrok beletartoznak abba az archaikus hullámba, amely ezeket az éveket uralja (Derain: *Kuporgó nő*, 1907; Modigliani: *Fej*, 1912; Gaudier-Brzeska: *Táncosnő vörös kőből*, 1914; a magyar Beck Ö. Fülöp több műve stb.).

A szobrok másik csoportját az expresszív hajlékonyság és formatorzítás jellemzi. Az álló *Anya gyerekekkel* (4. kép) vagy a *Pihenés* (5. kép) teljesen öntörvényű formái és arányai a lelkiállapot kifejezését szolgálják, és ezzel a századforduló szimbolikus gondolkodásmódjával tartanak kapcsolatban. Jellegzetes példa erre a *Salome* (6. kép), Archipenko korai éveinek legismertebb szobra. (Szerepelt pl. az Armory Show-n és Budapesten is.)

Salome a szimbolizmus egyik fő motívuma. Történetét Oscar Wilde kicsit önkényes feloldozása alapján értelmezték a századfordulón. Festők (Moreau, Beardsley, Klimt),



költők, zeneszerzők jelenítették meg ebben a szellemben, 1913-ban az Orosz Balett is bemutatott róla egy táncjátékot. Alakjában a végzetes szenvedély, a felfokozott érzékiség és halál összetartozása, az egy pontba sűrített drámaiság borzongató feszültsége egyesült. Archipenko szobrában is ennek kifejezését látták és méltányolták kritikusai: „... az arc merev és kifejezéstelen, az egész alak mégis lángol, a torzó mindazt a ritmikus érzéki kecsességet megmutatja, ami a tragédiát okozta” (C. J. Buliet). A műben tényleg van irodalmias vonás, ami igazolja ezt az értelmezést, de ugyanolyan jelentős a benne megnyilvánuló szobrászi probléma, a nem-stabil egyensúly kérdése. Az 1911-ben készült *Lehajló* már szinte valószínűtlen egyensúlyi helyzetben van.

Ez a kérdés a kétfigurás szobrokban nyer végső megoldást, melyek didaktikus sort alkotnak. A *Csók* (7. kép) részletformáiban még őrzi az archaikus hatásokat, a szemek, kezek kialakítása a megalitikus művészetre emlékeztet. De ez csak másodlagos jelentőségű. A szobor fő gondolata a „kettősség egysége”, melyet már nemcsak az archaikus művészetek időtlenséget sugalló tömörszerűségével, stabil nyugalomával fejez ki (mint pl. Brâncuși), hanem a megnyújtott formák feszült ívével. Az egység, a stabilitás pillanatnyi. Ezzel a szoborral Archipenko el is hagyja az archaizáló vonásokat, mert művészetének alapelve, a dinamika, más formanyelvet kíván meg.

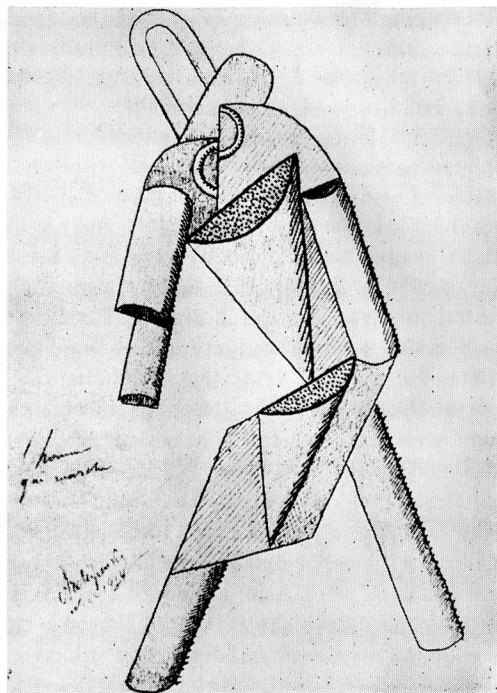
A *Két testben* (8. kép) a részletformák megszűnnek. A figurák egy közös pont köré szerveződnek. Ami felesleges — például a karok —, az elmarad. A testek arányai nem követik a természetes arányokat, de a torzítás már nem a lélekállapot kifejezése. A testformák térhatároló elemek. A *Kompozíció két figurával* (9. kép) címében is kifejezi, hogy a két alak érzelmi kapcsolata helyett azok téri viszonyairól van szó. A csavarodó testek dekoratív mintát rajzolnak a térbe, a köztük levő űr egyenértékű a kézzelfogható tömegekkel. A sorozat lezárása a *Tánc* (10. kép), amelyben „a testek vázszerkezetet alkotva egy nem kézzelfogható, mégis tökéletesen látható téregységet zárnak be” (G. Habasque). A két színűre festett *Lépő nő* (14. kép) már teljesen eltér mindattól, ami a szobrászat évszázados hagyományaihoz tartozott. A fej és a törzs csak körvonalaiban létezik, a bal láb pedig negatív formaként. Az újítás nemcsak szobrászati, hanem metafizikai is, a térről és a tömegről alkotott 20. századi felfogás művészeti megtestesítése. Azzal, hogy a figura üres tere egyenértékű lett az anyagi realitással, a modern művészet egyik alaptétele nyert megfogalmazást. Egy formát, egy tömeget nem szükséges létrehozni a maga való-ságában, mert pusztá jelzése is egyenértékű lehet vele.

A *Lépő nőben*, majd még inkább a későbbi aktokban, kialakulnak bizonyos sztereotip testformák — pl. a kúpos, üreges alsó lábszár —, melyek mindvégig megmaradnak

Archipenko szobraiban, és önismétléshez, látványos, de nem igazán elmélyült formadáshoz vezetnek. Ez azonban inkább a harmincas években lesz jellemző.

A tízes évek eleje Archipenko művészetének legtermékenyebb és legeredményesebb időszaka, egyértelműen felfelé ívelő. 1908—12 között tehát két fő tendenciát különíthettünk el. Az archaikus művészet hatása nagyon pregnánsan jelentkezett néhány szoborban, de viszonylag hamar megszűnt, nem volt alkalmas Archipenko plasztikai gondolatainak közlésére. A szobrok másik csoportjában a dinamikus, gyakran kifejezetten expresszionista formaadás kezdetben szimbolikus, sőt irodalmi utalásokat is magában rejtő, majd a statikai problémák kikísérletezésével az új tér- és tömegértelmezéshez vezetett. Ez a folyamat 1912-vel zárul, bár a nem-stabil egyensúly bravúros megoldása később is megjelenik egy-egy műben (*Kék táncosnő, Vörös tánc* — 16., 17. kép). Felmerülnek olyan formaproblémák is, amelyek később más művészeket szintén foglalkoztattak. Az egyik legérdekesebb ilyen szobor a *Sziluett* (11. kép), melynek változatai 1913-ig készülnek (egy-egy variánsok *Napernyős nő* címmel is szerepeltek). A függőleges és a spirális forma összekapcsolásában Boccioni *Egy palack kibontakozása a térben* (1912), sőt Tatlin *A III. Internacionálé emlékműve* (1919—20) című alkotásának előképét látja D. Karshan.

A fejlődési sor eddig meglehetősen logikus, lépésről lépésre kiolvasható a művekből. Annál meglepőbb az 1912-ben készült *Medrano I.* (*A zsonglőr* — 15. kép), melynek sem előzményeit, sem közvetlen indítékait egyelőre nem ismerjük. A szobor elveszett, így csak egy nagyon rossz minőségű fotó és Archipenko leírása alapján tudjuk elképzelni. A térdelő figura anyaga: fa, üveg, fémlap, fémhuzal és talált tárgyak — mindezek részben festve, a fémlapok pedig részben tükrözőfelületként is szolgálnak. A huzal lehetővé tette a zsonglőr jobb vállának elmozdulását, így az átlósan elhelyezett jobb kar, amelyhez egy festett labda volt erősítve, mozgatható volt. A test plasztikus formái váltakoztak a csak festett formákkal (pl. a bal mell). A szobor újdonsága lényegesen több annál, mint aminek a művész maga értékelte: „az első, különféle anyagokból készült háromdimenziós konstrukció a modern művészetben”. A különféle anyagok merész együttese valóban nagy lelemény, Boccioni, Puni, Tatlin viszi majd tovább ezt a gondolatot. Ehhez, bár elemi módon, de a mozgás — a mozgathatóság — is társul. De ugyanilyen merész újítás a valóságos, a festett és a tükröződő formák bonyolult kapcsolata vagy az azonos formák alkalmazása eltérő jelentéssel (pl. mi mindent fejezhet ki a gömbforma?). Archipenko korábbi szobrait is jellemezte, hogy szabadon kezelte az anyagokat, nem hitt abban, hogy bizonyos kompozíciók csak kőben vagy bronzban képzelhetők el. A színezés is meg-



Lépő férfi. 1914. Tinta és ceruza

jelent már korábbi művein (hogy pontosan mikor, azt nem tudjuk, sok korai műve elveszett). Katalógusok utalnak arra, hogy színezte a legkülönfélébb anyagokat. A színt és az anyagot tehát teljesen szabad, önálló alkotóelemként értelmezte — ez volt nyilván az egyik előfeltétele a Medrano-kompozíció megszületésének. A továbbiakat csak találgathatjuk, de nem szabad elfelejtkeznünk magáról a témáról, a cirkuszi zsonglőről. Archipenkónak két igen jelentős műve viseli a *Medrano* elnevezést, és mind a kettő különféle anyagokból összeállított kompozíció. Kortársa, Henri Laurens 1914 táján készített egy *Bohóc* című festett faszobrot (Stockholm, Moderna Museet), mely kúpokból, csanakúpokból, félgömbökből, gúlákból áll, és az esetlen, bábszerű mozdulatok képzetét kelti. A cirkusz világa — bár eltérő értelmezésben — a modern művészet egyik fő ihletője

volt Cézanne-tól Seurat-n át a kubistákig. Irodalmi és festészeti megjelenítése közismert. A szobrászati már kevésbé. Pedig a kubista szobrászok (Zadkine és főleg Lipschitz) egyik gyakori témája, és Gris is készített egy festett gipsz-Harlekint. Számos életrajz és korrajz vall arról, hogy milyen nagy élmény volt a Medrano-cirkusz a művészek számára. „Mindenkinek legalább egyszer egy héten elment a Medrano-cirkuszba” — írja Gertrude Stein. „Igazán odavoltam a cirkuszért! Előfordult, hogy egy héten több estét is a cirkuszban töltöttem. . . Itt láttam először Grockot. Együtt lépett fel Antonet-vel. Őrjítő volt. . . Főleg a bohócokat szerettem. . . Tudja-e, hogy a bohócok a Medranóban kezdték elhagyni a klasszikus jelmezüket, és itt tértek át a burleszk kosztümökre? Kész forradalom volt. . . Olyan ruhákat és alakokat találhattak ki, amilyeneket akartak, szabadjára engedhették a fantáziájukat. . .” — meséli Picasso Brassai könyvében. Talán nem véletlen, hogy ez a világ — amely közbülső helyet foglal el a realitás és az illúzió között, melyben egyszerre van jelen a dolgok színe és visszája, és minden cselekedetnek önmagán túlmutató jelentése is van — ilyen nagy inspiratív erőt jelentett a szobrászat számára is, sőt éppen ez adott ösztönzést az anyagkísérletekre, a valóságos és illuzionisztikus formák együttes alkalmazására. A *Medrano II.* táncosnője (23. kép) fabábszerű végtagjaival, kis tüllszoknyácskájával ebben az értelemben szinte „natúrális”.

1913-ban alkotja Archipenko a főműveit. Ezek több irányba is mutatnak. Folytatódnak a *Medrano I.*-ben elkezdett kísérletek, elsősorban a *Fej* és a *Nő tükör előtt* című kompozíciókban (20. és 22. kép). A fej a modern szobrászat ikonográfiájában központi helyet foglal el, mert a szobrászat alakulása tetten érhető abban a folyamatban, ahogy a személyes „portré”-ből személytelen „fej” lesz. Mind az expresszív (Schmidt-Rottluff), mind a konstruktív (Gabo) törekvések sok új gondolattal gazdagították a téma ábrázolási lehetőségeit. Archipenko *Fej* című kompozíciójában maga a fejforma három vaslemez kúpból és néhány egymás fölé helyezett fa- és üveglapból áll, melyek egy korongra támaszkodnak. A háttér egy homorú, erősen polírozott fémlap, ez visszatükrözi a fej másik oldalára festett színeket és foltokat, de a szüntelenül változó környezetet is. A tükröző felületek ilyen alkalmazása csak körülbelül fél évszázad múlva lesz általános a szobrászatban, amikor is a plasztika szinte anyagtalanná válik azáltal, hogy magába fogadja a külvilág színeinek és mozgásának állandó változásait.

A másik mű a *Nő tükör előtt*. A fej és a test itt valódi tükörben tükröződik, erre van ráfestve a csendélet és a figura jobb karja. A valóságos és illuzionisztikus formák keverése Archipenko szobrainak egyik fő gondolata. Ez bontakozik ki majd asszamlázásaiban és szoborfestményeiben. Bármilyen anyagot használ is, annak nemcsak tárgyi, hanem térbeli

jelentőséget is ad, ez különbözteti meg például a kubista festők hasonló kísérleteitől (Picasso), akik az eltérő anyagoknak elsősorban festészeti vagy materiális értéket adtak.

A *Nő tükör előtt*-höz készült egy vázlat, a *Fejkonstrukció keresztvező síkokkal* (19. kép). Blaise Cendrars 1918-ban képverset írt róla (18. kép). A szigorúan élekből és síkokból komponált fej a kubizmus elveinek talán legkoncentráltabb megnyilvánulása Archipenko művészetében. Elhagyja a tárgyi utalásokat (haj, bajusz stb.), amelyeket a festők, de a szobrászok is — pl. Laurens — nagyon kedveltek. A vízszintesen elhelyezett körccel már egy olyan síkot alkalmaz, amely csak a fejben, belül képzelhető el. (Ezt viszi majd végig következetesen Naum Gabo az 1915-ben készített *Fejkonstrukció No 1.*-ben.) Mindazok a változások, amelyek révén a „portré”-ból „fej” lett, eddig valójában a felületen, az arcon játszódtak le. Archipenko műve már magában a konstrukcióban jelöl új próbálkozást. Azzal, hogy ezt a belső síkot csak az arc egyik felén jelöli, olyan erősen megbontja az arc szimmetriáját, hogy a plasztikai különbözőség időbeli eltérés hordozója lesz. A fejet határoló, ívben hajló élek egyébként is a mozdulást, a fordulat érzését keltik. E nagyon puritán és nagyon dinamikus szobor láttán érezzük legjobban, hogy Archipenkónak mennyire elsődleges élménye volt a tér. A századelő szobrászai csak egészen kivételes esetekben tudták ilyen jól kihasználni a három dimenzió adta lehetőségeket, szobraik legtöbbször egynézetűek maradtak.

A *Bokszmérkőzésben* (24—25. kép) két ellentétes erő ütközéséből képződik az „architektonikus kalitka”, mely ugyanolyan aktív teret zár be, mint a *Tánc*. Archipenkónak talán ez az egyetlen kifejezetten absztrakt szobra a korai években. Egyéb műveiben ragaszkodott az emberi alakhoz, az elvont szerkesztés útját nem folytatta. Talán azért sem, mert az emberi alaknak ebben az időben még nagyon sok új értelmezést tudott adni. Több kutató is felhívja a figyelmet arra, hogy a *Medrano*-figurák és a *Carrousel Pierrot* (21. kép) báb-szerűségében van valami gépi, mechanikus vonás, de még feltétlenül pozitív értelemben, a „gépi” itt „az új energiák szimbóluma”. A *Carrousel Pierrot* felirata: „Venez rire” (jöhettek nevetni) szintén ezt a vidám, ujjongó bizakodást fejezi ki, a vásárok hangulatának megidézésével. (A carrousel jelentése: körhinta.) E figurák hatását Chiricótól Schlemmerig vezetni le a művészettörténet, de hadd hívjuk fel a figyelmet Léger-re is, aki szintén elragadtatással nyilatkozott Archipenkónak ezekről a műveiről.

Az 1913-as év tárgyalását a *Gondolással* (26. kép) zárjuk, bár ezzel még korántsem mérítettük ki ennek az évnak a remekműveit. A szoborról Ivan Goll adott szinte költőien szárnyaló méltatást: „E korszak remekműve a Gondolás, egy erős hatású függőleges vonal, mely épp hogy nekidől egy átlós vonalnak. Az egész mű hullámzó egyensúlyt áraszt,

mely a szobor minden részében úgy vibrál, mint képzeletbeli lagúnák nyomása, ősi elemi erők misztériuma. Csak egy kar és egy comb az egy szál evező kiegészítői. S mindezen mély nyugalom uralkodik, annak az embernek a nyugalma, aki tudja, nemsokára partot ér.” De a kortársak nemcsak a lírai vonásokat látták meg a műben. Vantongerloo analizáló ábrán szerkesztette ki a szobor erővonalait, azokat a diagonálisokat, amelyek együtteséből adódik, hogy a „láthatatlan” is láthatóvá lesz, maga a funkció, a mozgás testesül meg az attribútumokban.

Archipenko a háború éveiben alkotta legtöbb szoborfestményét. Ezek egy része azonos alapanyagból készült (pl. papírmáséból vagy gipszből), mások több anyag (fa, fém, üveg, textil) együttes alkalmazásával.

Az ötvenes években újból készít majd szoborfestményeket, ekkor már felhasználja a bakelitot is. A művek lényege a szín és a plasztikus forma kapcsolata, a térhatás vizsgálata alapján. (Tehát nem színezett domborműveket készít, mint pl. a Robbiák.) Ennek elveit foglalja össze később a szoborfestészet néhány alapelemét feltüntető táblázatában:

- A) Színnel egységesített plasztikus forma
- B) A forma osztása színnel
- C) Színes motívum, színnel osztott formával
- D) Színnel átfedett forma
- E) Formával átfedett szín
- F) Színes motívumra helyezett forma optikai megnövelése
- G) Színes motívum kiterjesztése a formára
- H) A mélységérzet felkeltése egymásra helyezett színes motívumok és formák által
- I) A mélységérzet felkeltése perspektivikus formák által
- J) A mélységérzet felkeltése színek és textúrák által
- K) Tér vagy távolság képzése formák között vagy áttört felületeken
- L) Kiemelkedő alakzat

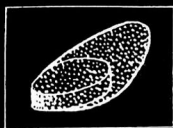
A forma és a szín tehát szorosan összetartozik az ő értelmezésében, ugyanannak a téri realitásnak két oldala. És tekintve, hogy plasztikus formákról van szó, a művek hatásához mindig hozzátartozik a fényforrás. A valóságos árnyékokat mindig belekomponálja ezekben a munkáiba.

Ebben a szellemben készülnek művei: a *Fürdő nő*, a *Nő legyezővel*, az *Arcát púderozó nő*, a *Nő szobában*, a *Spanyol nő*, az *Álló nő és csendélet* stb. (28., 29., 32., 31., 36. és 41. kép.)

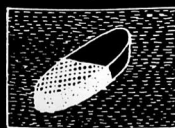


SOME ELEMENTS OF  
SCULPTO-PAINTING

A



B



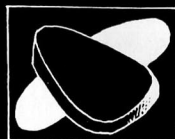
C



D



E



F



G



H



I



J



K



L



- A. Pattern of color incorporating relief form.  
 B. Division of form by color.  
 C. Pattern of color with form divided by color.  
 D. Form overlapped by pattern of color.  
 E. Color overlapped by form.  
 F. Optical extension of form over pattern of color.  
 G. Extension of pattern of color over form.  
 H. Depth by overlapping patterns of colors and forms.  
 I. Depth by form carved in perspective.  
 J. Depth by colors and textures.  
 K. Design of space (distance) between forms or of perforated areas.  
 L. Shape of elevation.

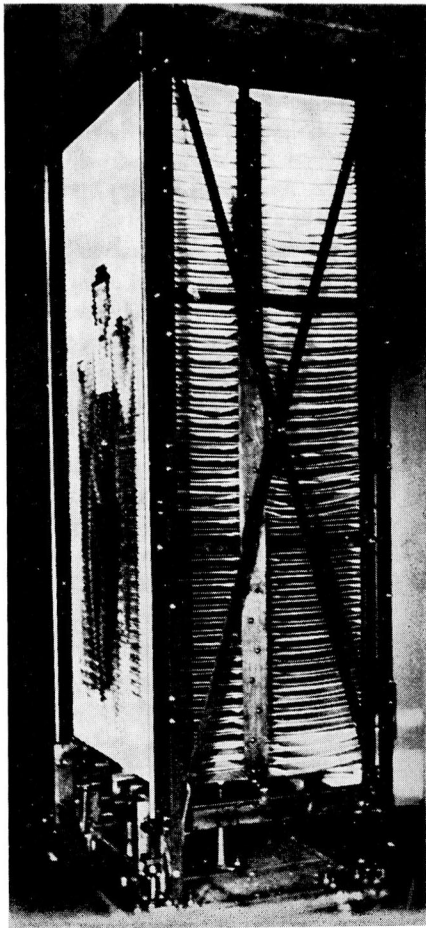
Egy-egy művön viszonylag kevés színt alkalmaz, de sok árnyalatban. A *Nő legyezővel* ma ismert változata a kékek, zöldek, sárgák együttese. Az eredeti, 1914-es mű hatását nem ismerjük, hiszen fa—üveg—fém—vásznon kompozíció volt, a mostani pedig festett bronz-példány, melyet 1958-ban készített Archipenko.

Nézzük meg kicsit részletesebben is az egyik — talán a legizgalmasabb — szoborfestményt. A *Csendélet kerek asztalon* (33. kép) pusztán leírásához is oldalak kellenének. Alapanyaga fa. A körkompozícióban — mely kedvelt kubista formátum — egy másik kör helyezkedik el, az asztallap, ez hátrafelé fokozatosan olvad bele a képsíkba. Az asztalláb plasztikus, a drapériák, csipkék és a rafiafonat kollázs. Bravúros elosztásuk néha valódi helyzeteket követ, de nem mindig. A madeiracsipke így kerül például az asztal alá, hogy majd a drapéria alól ismét kivillanva megkapja igazi jelentését: tulajdonképpen egy síkot értelmel a kompozícióban. A csendélet egyes tárgyai részben plasztikusak, részben festettek, árnyékaik ennek megfelelően vagy valóságosan vetett árnyékok, vagy festettek, sőt a doboznak a tükröződése is meg van festve az asztallapon.

A korai szoborfestmények fő témái az álló vagy ülő nők, valamilyen szobabelsőben — esetleg kávéházban, a fürdőző nők és a csendéletek. A csendéletek és a nőalakok domború formáit gyakran helyettesíti azonos negatív forma, egy nő így válik hasonlóvá egy vázához vagy kancsóhoz. Talán ez a forrása annak a kis szürrealista közjátéknak, amit az 1916-ban készített *Váza-nő* — *Sugár* címen is szerepel — változatai jelentenek (l. 34. kép). (1956-ban nagy méretben is elkészítette és szabad térben felállította az egyik változatot.) A húszas években ez a szobor különösen népszerű lett. A benne jelentkező gondolat, az emberi alak és egy tárgy plasztikai azonosítása a szürrealista szobrászat jellemzője, a korai Giacometti-művektől Richier-ig.

Az 1915-ös *Fésülködő nő* (30. kép) hűvös eleganciája már jelzi azt a lehetőséget, hogy a pozitív-negatív formajáték a női figurán belül könnyen vezethet sémák kialakulásához. Ilyen a mindig átlukasztott fej, a haj bevéselt jelzése, a mellék eltérő plasztikai megformálása, a konvex-konkáv formák váltakozása a combokon és a lábszáron stb. Kétségtelen, hogy Archipenko nagyon változatosan alkalmazza ezeket a sémákat az álló és ülő nőalakok sorában, de egy idő után mégis modorosakká válnak.

A fejlődés igazi útját nem ezek jelentették volna, hanem az a konstruáló tendencia, amely az 1920-as *Álló nőben* jelentkezik (35. kép). A fából és polírozott fémlemezekből készült relief festett vászonalapra került, melyen folytatódnak a formák. Archipenko tehát teljesen otthonosan mozgott a festészet és a szobrászat határán, ugyanezt azonban már nem tudta megtenni a szobrászat és az építészet között.



Archipentura. 1924 (két nézet)

A darmstadti múzeum *Álló alakja* (38. kép) teljes érettségében mutatja Archipenko szobrászati eredményeit a pozitív-negatív formák, a plasztikus tömeg és a virtuális tömeg, tehát a szoborba beépülő tér viszonyával kapcsolatban. Ezzel a szoborral le is zárhatjuk európai korszakát, bár csak 1923-ban utazik el.

Az 1924-ben készített *Archipentura* tulajdonképpen egy láda, amelyben 110 feltekerceselt vászon van. (A cím szójáték, mely egyszerre utal a művész nevére és a „festészet”-re.) Egy szerkezet forgatja a vásznakat, amelyeknek mindig csak egy-egy darabja látszik a láda 110 résén át. Az egyik oldalon végül is egy álló nő képe jön létre, míg a másikon a MIRACLE felirat és egy geometrikus alakzat. A szerkezetet 1928-ban mutatta be New Yorkban.

Amerikai tartózkodásának első évtizedét két tendencia jellemzi. A kecsesen elvékonyított naturalista figurák (*Lépő nő, Diana* — 42., 43. kép) és a krómozott felületű, a konvex-konkáv formák váltakozásából formált női aktok. A *Grace* (44. kép) szemképráztató csillogása teljesen eltünteti a valóságos formákat, az egységesen erős megvilágításban a negatív formák plasztikusnak látszanak, és fordítva. Az *Ezüst torzó* (45. kép) vagy az áramvonalasan hűvös eleganciájú *Torzó a térben* (46. kép) és számos hasonló társuk mutatja azt a klasszicizáló tendenciát, mely ekkor az európai művészetben is érezhető volt, és amely elől az európai fejlődésből teljesen kiszakadt Archipenko sem tudott kitérni. A kubizmus szobrászai ekkorra már rég eltávolodtak fiatalkori törekvéseiktől, és vagy szürrealista vonásokkal kevert absztrakt plasztikát hoztak létre (Lipschitz), vagy maguk is csatlakoztak az általános klasszicizáló hullámhoz (Csáky).

Archipenko a már korábban kialakított formavilágot fogalmazta újra és újra szobraiban, és elsősorban a felületi hatásokra összpontosította figyelmét. Munkái így az iparművészeti tárgyak, főleg a porcelánplasztika felé közeledtek. Hozzájárult ehhez az is, hogy kerámiaműhelyében rengeteg terrakotta figurát készített. Ezek a fényezett felületű, tetszetős, de üres szobrocskák gyorsan népszerűek lettek (*Beszélgetés* — 49. kép). Archipenkónak tömegesen akadtak utánczói, akik műveinek „áramvonalas kecsességét az ügyes, népszerű dekoráció, a sikkes reklám stb. kérészerű céljainak rendelték alá” (A. Fried).

Pályája kezdetétől foglalkoztatta az illuzionisztikus hatások keresése, ez most a korszak kerámiaművészetéhez hasonló megoldásokhoz vezet. A *Konkáv a konkávban* (51. kép) vörös, kék és fehér színű. A színek nem követik a formát, a valóságos negatív forma és a festéssel elért plasztikai hatás keveredik. (Ehhez hasonló törekvések vannak pl. az edényművészetben is, amikor egy tál mélyülését a ráfestett szín vagy minta elfedi.) Ugyanígy tünteti el a szín az eredeti anyag hatásait is. Nem ismerhető fel, hogy egy szobor fából

vagy terrakottából készült-e. Archipenko pályája kezdetétől figyelmen kívül hagyta az anyagszerűség elvét, és ez a vonás az 1960-as évek minimal art-jáig mutat előre. Kevésbé előremutató viszont, hogy feláldozta a szobor szerkesztettségét is. Az *Architektonikus figura* (50. kép) csak címében viseli az „építettséget”, valójában ugyanúgy a felületi hatások bravúrja jellemzi, mint a többi szobrot.

A két háború közti időszak nagyon egyenetlen termésében még az egészen korai, tömbszerű szobrokra is találunk visszautalásokat (*Öreg holland halász*, 1942), továbbá számos hatásos portrét mintáz (*Furtwängler*, 1927). Ezek a művek legkevésbé sem váltják ki elismerésünket, annál inkább csodáljuk azt a hatalmas ismeretanyagot, ami művészeti írásait jellemzi. Fejtegetései a szobrászat elmélete számára nélkülözhetetlenek. A modern szobrászat minden újítását a művészettörténet egészében vizsgálja, megkeresve előképeit és párhuzamait a régi korok művészetében vagy tárgykultúrájában. Példaként tekintsük át röviden a konkáv forma történeti alakulásáról írt elemzését.

A formák inverziója a művészetben évezredek óta használt kifejezőeszköz. A konkáv forma alkalmazásának három típusa alakult ki, az itáliai meg az egyiptomi kő domborműveken és a néger maszkokon látható megoldások. Az itáliai bevéselt „intaglio” a kiemelkedő részek fokozását szolgálja, önmagában nincs szimbolikus jelentése. Az egyiptomi művészet konkáv formái a fal felületébe benyomott árkok. Úgy keletkeznek, mintha egy lefelé fordított csészét benyomnánk az agyagba. Az így létrejött lenyomat legmagasabb része a középpontban lesz, és fokozatosan mélyül a szélek felé. Az egyiptomi relief sosem emelkedik a fal síkjá fölé, a konkáv forma a kontúrt adja. Az afrikai maszkok konkáv formája a tányér mélyedéséhez hasonlít. Meghatározott díszítőelemek és domború formák számára ad alapot. Csupán dekoratív jellege van, nincs szimbolikus jelentése, sem ritmikus kapcsolata a domború részekkel. Ezzel szemben az új konkáv, amit Archipenko vezetett be a szobrászatba, a jelen nem levő formát fejezi ki, és így alkotó jelentése van. A negatív forma tehát a távol levő pozitív forma lenyomata. A frontális fényben a legmélyebb és a legmagasabb formák egyforma hangsúlyt kapnak, az optikai illúzió eredményeként a pozitív és negatív formák azonos értékűekké válnak.

Hasonló igényességgel dolgozza ki a fény és az áttetszőség modulálására vonatkozó elméletét. 1947-től készít plexiszobrokat, amelyekben belül helyez el fényforrást (*Ülő figura*, 1947, *Vallási motívum* — 52. kép stb.). Előzményeit az inka és a távol-keleti művészet átlátszó kristályfaragványaiiban látja. Az ezekben keletkező fénytörések azonban eltorzítják a formát, az anyag átlátszósága miatt az elő- és hátoldal egyszerre látható, ez zavarja a vonalvezetést. Plexiszobraiban mindezeket ki akarta küszöbölni. A vastag lapokat meg-

faragta, néha meg is csavarta. A felületen matt (maratott) és sima részek váltakoznak, a matt részek sugározzák a fényt, a simák sötétek maradnak. A fényforrást a talpzatban belül helyezte el, és az így megvilágított szobor, különösen félhomályban, lebegő hatásúvá válik. „Az átlátszó plexi ezoterikus anyag képzetét kelti, nem úgy, mint a fa, vagy a márvány, melyeknek felülete jellegzetesen anyagi” — írja.

Élete utolsó tíz évében ismét alkot remekműveket. Hatalmas grafikai oeuvre-je szerigráfiákkal gazdagodik. Sajátságos „kollázs”-ain áttöri a felületet, fémet és fát is használ. A legtöbbször idézett késői szobrok, a *Sába királynője* (54. kép) és utolsó munkája, a *Salamon király* (55. kép) nem tartoznak jó művei közé, nagyon érezhető rajtuk a fáradtság. Sokkal frissebbek festett farieliefjei, melyeken a korai szoborfestmények gondolatához tér vissza, de talán a pop-art is befolyásolta, főleg színeiben (*Tárgyak asztalon* — 56. kép). A színesség ennek az időszaknak a legtöbb művén uralkodik (*Kleopátra*, 1957). A kortárs művészettel már kevés a kapcsolata, de mintha még egyszer összegezné saját eredményeit. Az *Ovális figura* (53. kép) változatai lenyűgöznek technikai tökéletességükkel. A kemény, sima anyagok (fa, bakelit, egyes esetekben tükör és üveg is) szinte már egy ipari formatervező látásmódját feltételezik. A figura mindig negatív formaként jelentkezik, míg a körülötte levő tér anyagi valósággá válik.

Archipenko művészetéről még korai lenne végleges értékelést adnunk. Az összefoglaló művészettörténeti munkák a legkülönbözőbb véleményeket alakították ki róla. Herbert Read nagyra értékelte, A. M. Hammacher épp hogy tárgyalja a „kubizmus küszöbén” álló szobrászok között. Moholy-Nagy László meghatározó jelentőséget tulajdonított neki a modern művészetben, és az idő egyre inkább igazolja őt. A századforduló a tér új értelmezésének időszaka volt minden művészeti ágban. Legszemélyesebb az építészetben, de kimutatható még a költészetben is. „Apollinaire költői fejlődését előbb az Idő, majd a Tér szemléleti elvének érvényesülése jellemzi” — írja Rába György. Archipenko ennek a kutatásnak egyik úttörő mestere volt, és kortársai is főleg ezt értékelték benne. Ma már ezek az újítások megszokottakká váltak, és velük egyenrangúaknak tekintjük az anyagra és a színre vonatkozó felfedezéseit is. Azzal, hogy nem az anyag eleve adott törvényeit, hanem a lehetőségeit kereste, a teljesen új, dinamikus anyagszemlélet képviselője lett. Most talán műveinek színessége nyugtázza le legjobban a szemlélet, hiszen éppen annak a megvalósulását érzi benne, amit a kortárs művészet oly lázasan szorgalmaz.

Archipenko kelet-európai népszerűségének és hatásának felmérése az egyik legfontosabb adalék, amivel hozzájárulhatunk a művész értékeléséhez. A kortárs magyar művészeti kritika az elsők között látta meg művészetének újszerűségét és értékeit. A századforduló Budapestjének pezsgő kulturális élete tájékoztatást adott a kortárs művészet új irányzatairól, a külföldi kiállításokról is. Archipenko neve már 1911-ben felmerült. A *Ház* című folyóiratban Bálint Rezső tudósít párizsi kiállításokról, és jó érzékkel ismeri fel Archipenko korai szobrainak jelentőségét. „Az aránylag kevés szobor közül az Archipenko kifejezően elnyújtott női aktjai megállítanak... ott sűrítve vannak olyan mozgásváltozatok egy végső lendületben és nagy, beolvasztott formákban, melyek sok és gazdag forma- és mozgásvibrációkra utalnak.” Valamivel később az 1911-es Salon d’Automne-ról számol be: „Archipenko sohasem állandó egy megállapításában, és szinte minden alkalommal előlről bizonyít valamit; ... valami szimbolikus gondolat húzódik meg a szobraiban, ami talán sokkal mellékesebb annál a módnál, amellyel ezt a szimbólumot az Archipenko tiszta szobrászi fölfogása kifejezi, és hogy Archipenko ellentétekben, majdnem szobrászi paradoxonokban keres szobrászi lehetőségeket, annál biztatóbb, mert mindig ki is fejezi azt a paradoxszerű ötletet, amelyet magának esetről esetre fölállított.”

A Művészház 1913-as posztimpreszionista kiállítása francia, német, angol, orosz és magyar művészek munkáit mutatta be Matisse-tól Delaunay-n át Kandinszkijig, és köztük Archipenko öt szobrát (*Fürdő nő, Salome, Gyermek, Nyugalom, Ülő asszony*). „A szobrász Archipenko néhány szobra a forma tömörítésének, elhanyagolt vonallendületeknek szép és ritka konstruálása” — írta Bölöni György a tárlat ismertetésében. Elismeréssel írt róla a Kéve Könyve is, és közölte a *Salome* reprodukcióját. Fémes Beck Vilmos pedig külön cikket szentelt Archipenkónak a Nyugatban. Írásán érződik, hogy egy teljesen más szemléletű szobrász írta, aki a hildebrandi elvek szemszögéből szigorúan bírálja Archipenko anyagszerűtlenségét, a szobrok labilis egyensúlyi helyzetét, sőt azt is, hogy a figurák torzók. „Levágott karú nők, nagy, kiugró csípőkkel, hosszúra rajzolt törzsek



lábak nélkül: ilyenek az orosz Archipenko szobrai.” Elismeri, hogy „tehetséges kísérletezés folyik itt valami formanyelvért, valami egyéni meglátás és formaadás milyenségéért”, de úgy ítéli, hogy „ez a keresés nem tud kibővílni és nem tudja felölelni az egész, a teljes anyagot”. A cikkből mégis sugárzik, hogy a művek milyen izgalmat jelentettek számára, milyen távlatokat sejtett meg mögöttük. „Páris minden szabadságával sugárzik le munkáiról. A mai Páris, mely az új szépet, az új lehetőségeket, az új elmondani valókat keresi.”

Archipenko neve egyet jelenthetett a legmodernebb szobrászat fogalmával Budapesten is. Fenyő Ivánnak gyermekkorában Tihanyi Lajos beszélt róla nagy elismeréssel. Ferenczy Béni Perlrott-Csaba Vilmos tanácsára lett Archipenko növendéke egy rövid ideig 1912-ben. Itt készült munkáját nem hozta haza, így számunkra elveszett. Késői visszaemlékezésében idegenkedve ír Archipenkóról és műveiről, de hatása érezhető az 1920-as évek elején készített néhány szobrán (*Női akt*, 1923; *Ádám és Éva*; *Ernst von Garger* portréja stb.). Valószínűleg Archipenko hatása mutatkozik meg Gergely Sándor szobrain is, bár ez még alaposabb kutatást igényel, hasonlóan a Mattis Teutsch János művészetében érezhető Archipenko hatásokhoz.

A külföldre települt vagy odalátogató magyar művészek mind felfigyeltek rá: „A szobrászok közül itt volt Archipenko, akivel jó barátságban voltam...” — írja Csáky József az 1911-es Salon d'Automne-ról. Művészetének hatását Csáky ekkori szobrain Passuth Krisztina mutatta ki. Huszár Vilmos a *Stijl*-ben írt elemzést Archipenko *Tánc* című szobráról 1917-ben. És még Huszár Imre is, aki csak 1926-ban ment Párizsba — amikor Archipenko már rég nem ott élt —, így emlékezik: „... fokozatosan egyre inkább a konstruktív szemlélet — Archipenkoék felé fordultam”.

A legélénkebben természetesen Kassák Lajos és a *Ma* köre reagált. A *Ma* 1921. április 25-i számát részben Archipenkónak szentelték. Ivan Goll szövegét és a 14 mű reprodukcióját könyv alakban is megjelentették. Cendrars képversét Kahána Mózes fordította le, hasonlóan, képvers formájában. Kassák nagy elismeréssel nyilatkozott művészetéről később is. Picassót, Archipenkót és Tairovot említi, mint akik „a nagyközönség előtt is klasszikus értéket képviselnek... egy egész művészgeneráció járja útjukat”. (Az új művészet él, 1926.)

*Magyarul:*

*Fémes Beck Vilmos:* Archipenko. Nyugat, 1913. II. 60. lap.

*Ivan Gall:* Archipenko. Ma, 1921. ápr. 25 (könyvalakban: Bécs, 1921., ísm. Hevesy Iván: Nyugat, 1921. II. 1127—28. lap).

*G. Apollinaire:* Alexandre Archipenko (megjelent az Apollinaire Válogatott művei c. kötetben, Bp., 1973).

*Idegen nyelveken:*

*E. Wiese:* Alexander Archipenko. Lipsce, 1923.

*H. Hildebrandt:* Alexander Archipenko. Berlin, 1923.

*M. Raynal:* A. Archipenko. Róma, 1923.

*R. Schacht:* Alexander Archipenko. Sturm Bilderbuch II. Berlin, 1923.

*L. Mitzitch:* Archipenko. Plastique Nouvelle, Belgrád, 1923.

*Alexander Archipenko:* Fifty Creative Years 1908—1958. New York, 1960.

*E. Fezzi:* Archipenko. Milánó, 1966.

*Wight—Kuh—Karshan:* Alexander Archipenko: A Memorial Exhibition 1967—1969. Los Angeles, 1967.

*D. Karshan:* Archipenko: Content and Continuity 1908—1963. Chicago, 1968.

*D. Karshan,* editor: Archipenko: International Visionary. Washington, 1969.

*D. Karshan:* Archipenko. Tübingen, 1974.

## KÉPEK JEGYZÉKE

1. ÁDÁM ÉS ÉVA. 1908. 50 cm. Párizsi magángyűjtemény
2. NŐ MACSKÁVAL. 1910. Bronz (eredetileg márvány). 34 cm
3. ZSUZSÁNNA. 1909. Kő. Pasadena, Art Museum
4. ANYA GYEREKKEL. 1909. Gipsz. 102 cm. Elveszett
5. PIHENÉS. 1910. Márvány. 34×37 cm. Essen, Folkwang Museum
6. SALOME. 1910. Cement. 91 cm. Párizsi magángyűjtemény
7. CSÓK. 1911. Gipsz. Kb. 122 cm
8. KÉT TEST. 1912. Gipsz. 102 cm. Egykor H. Walden tulajdonában
9. KOMPOZÍCIÓ KÉT FIGURÁVAL. 1912. Gipsz. Kb. 36 cm. Németországi magángyűjtemény
10. TÁNC. 1912. Bronz. 61 cm
11. SZILUETT. 1910. Nikkelezett bronz. 43 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum
12. DRAPÉRIÁS NŐ. 1911. Bronz. Duisburg, Kunstmuseum
13. SZIKLÁS MADONNA. 1912. Festett gipsz. 50 cm. New York, Museum of Modern Art
14. LÉPŐ NŐ. 1912. Bronz. 131 cm. Denver, Art Museum
15. MEDRANO I. 1912. Fa, üveg, fém, talált tárgy, festve. 95 cm. Elveszett
16. KÉK TÁNCOSNŐ. 1913. Bronz. 103 cm. Párizsi magángyűjtemény
17. VÖRÖS TÁNC. 1914. Fa. 122 cm. Egykor németországi magángyűjteményben
18. BLAISE CENDRARS: A FŐ (képvers). Fordította Kahána Mózes. Megjelent a Ma 1921. IV. 25-i számában
19. FEJKONSTRUKCIÓ KERESZTVEZŐ SÍKOKKAL. 1913. Bronz. 38 cm. Párizsi magángyűjtemény
20. FEJ. 1913. Fa, fém, üveg festve. 55 cm. Elveszett
21. CARROUSEL PIERROT. 1913. Festett gipsz. 60 cm. Egykor A. Magnelli tulajdonában, ma New York, S. R. Guggenheim Museum
22. NŐ TÜKÖR ELŐTT. 1913. Fa, üveg, fém, tükör, festve. 210 cm. Elveszett
23. MEDRANO II. 1913. Fa, fém, üveg, textil, festve. 126 cm. Egykor A. Magnelli tulajdonában, ma New York, S. R. Guggenheim Museum
- 24—25. BOKSZMÉRKŐZÉS. 1913. Gipsz. 59×45 cm. Egykor A. Magnelli tulajdonában, ma New York, S. R. Guggenheim Museum
26. GONDOLÁS. 1913. Bronz. 160 cm. Hagen, Karl Osthaus Museum
27. ZÖLD KONKÁV. 1913. 48 cm. Párizsi magángyűjtemény
28. FÜRDŐ NŐ. 1915. Fa, papír, fém, festve. 51×29 cm. Philadelphia, Museum of Modern Art
29. NŐ LEGYEZŐVEL. 1914. Bronz. 90 cm. (Eredetileg fa, üveg, fém, váson, festve, a svájci Falk-gyűjteményben. Duisburg, Kunstmuseum)

30. FÉSÜLKÖDŐ NŐ. 1915. Bronz. 178 cm. New York, Museum of Modern Art
  31. NŐ SZOBÁBAN. 1917. Festett fa. 30×51 cm. Tel-Aviv, Múzeum
  32. ARCÁT PÚDEROZÓ NŐ. 1916. Fa és fém, festve. Kb. 56×86 cm. Tel-Aviv, Múzeum
  33. CSENDÉLET KERÉK ASZTALON. 1916. Fa és különféle anyagok. Németországi magángyűjtemény
  34. VÁZA-NŐ. 1916. Bronz. New York, magángyűjtemény
  35. ÁLLÓ NŐ. 1920. Fém, fa, vászon, festve. 213 cm. Tel-Aviv, Múzeum
  36. SPANYOL NŐ. 1916. Fa, fém, vászon, festve. 53×58 cm. Párizsi magángyűjtemény
  37. CSENDÉLET ASZTALON VÁZÁVAL ÉS KÖNYVVEL. 1919. Bronz. 34×45 cm. Párizsi magángyűjtemény
  38. ÁLLÓ ALAK (két nézet). 1920. Kő. 180 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum
  39. KÉT NŐ. 1920. Fa, fém, festve. Ismeretlen helyen
  40. ÁLLÓ KONKÁV. 1925. Bronz. 49 cm
  41. ÁLLÓ NŐ ÉS CSENDÉLET. 1919. Papírmasé, fa. 30,5×41 cm. Londoni magángyűjtemény
  42. LÉPŐ NŐ. 1925. Bronz. 55 cm
  43. DIANA. 1925. Bronz. 58 cm. New York, magángyűjtemény
  44. GRACE. 1930. Krómozott bronz. Kb. 66 cm. Jersey City, magángyűjtemény
  45. EZÜST TORZÓ. 1931. Krómozott bronz. 100 cm. Hannover, Kunstmuseum
  46. TORZÓ A TÉRBEN. 1935. Krómozott bronz. 150 cm. Jeruzsálem, Izrael Múzeum
  47. TORZÓ A TÉRBEN. 1954. Fém, fa
  48. HOLLYWOODI TORZÓ. 1936. Fényezett terrakotta. 152 cm. Chicago, magángyűjtemény
  49. BESZÉLGETÉS. 1936. Fényezett terrakotta. Kb. 28 cm. Chicago, magángyűjtemény
  50. ARCHITEKTONIKUS FIGURA. 1937. Festett fa. 93 cm. New York, Perls Galleries
  51. KONKÁV A KONKÁVBAN. 1938. Festett terrakotta. 85 cm
  52. VALLÁSI MOTÍVUM. 1948. Plexi. 135 cm
  53. OVÁLIS FIGURA. 1957. Bakelit. 109×94 cm. New York, Perls Galleries
  54. SÁBA KIRÁLYNŐJE. 1961. Bronz. 163 cm. A művész hagyatékában
  55. SALAMON KIRÁLY. 1963. Bronz. 168 cm. A művész hagyatékában
  56. TÁRGYAK ASZTALON. 1957. Festett fa. 63×42 cm. New York, Perls Galleries
- A címlapon: CARROUSEL PIERROT. 1913 (21. kép)



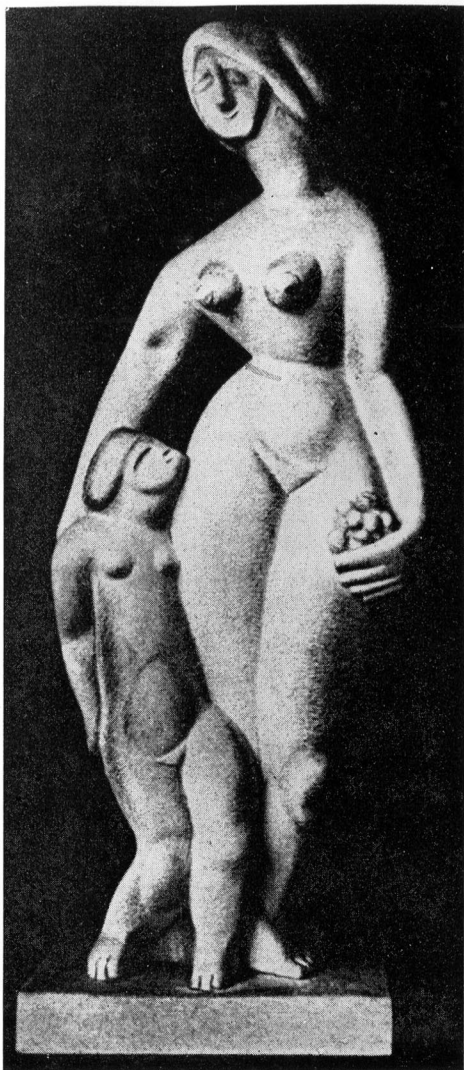
1. ÁDÁM ÉS ÉVA. 1908



2. NŐ MACSKÁVAL. 1910



3. ZSUZSÁNNA. 1

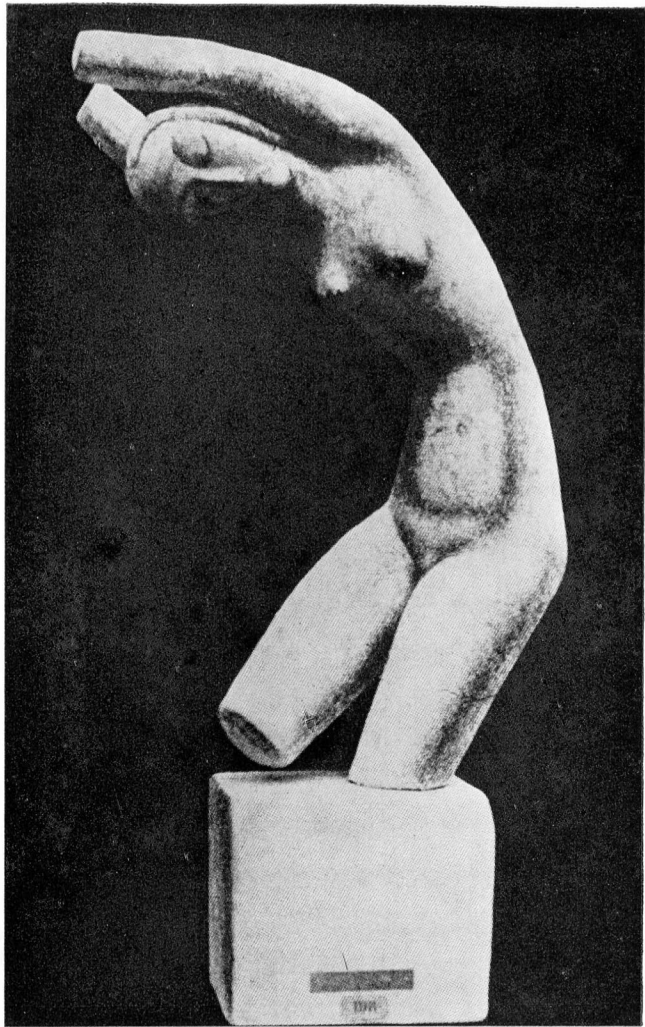


4. ANYA GYEREKKEL. 1909

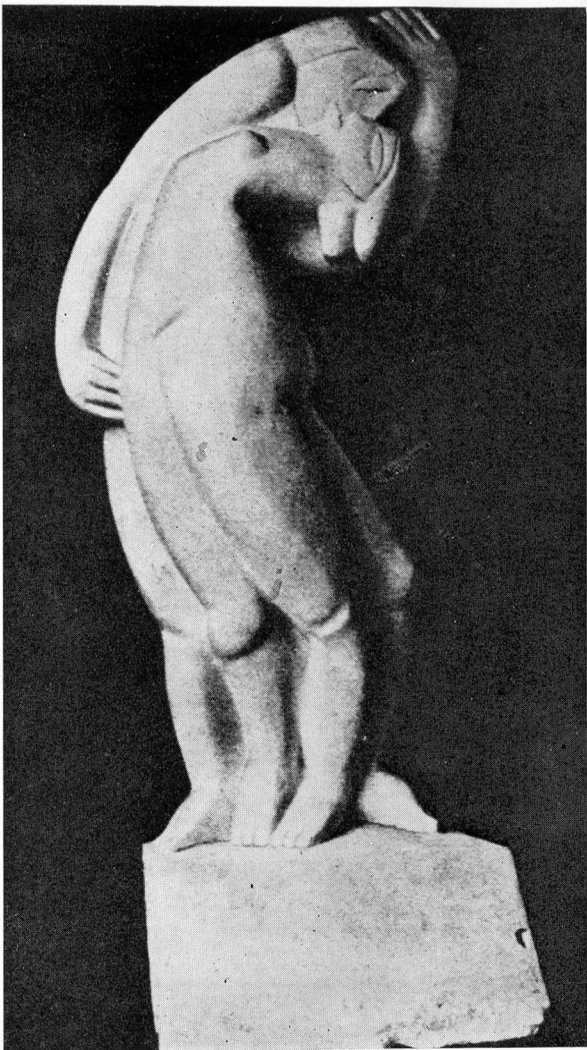




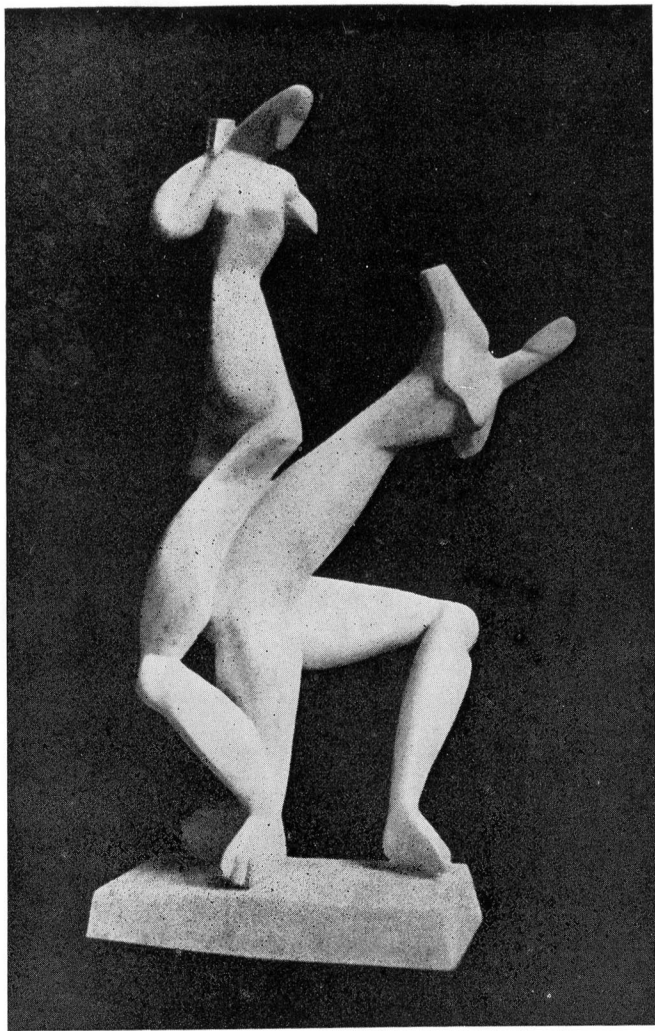
5. PIHENÉS. 1911



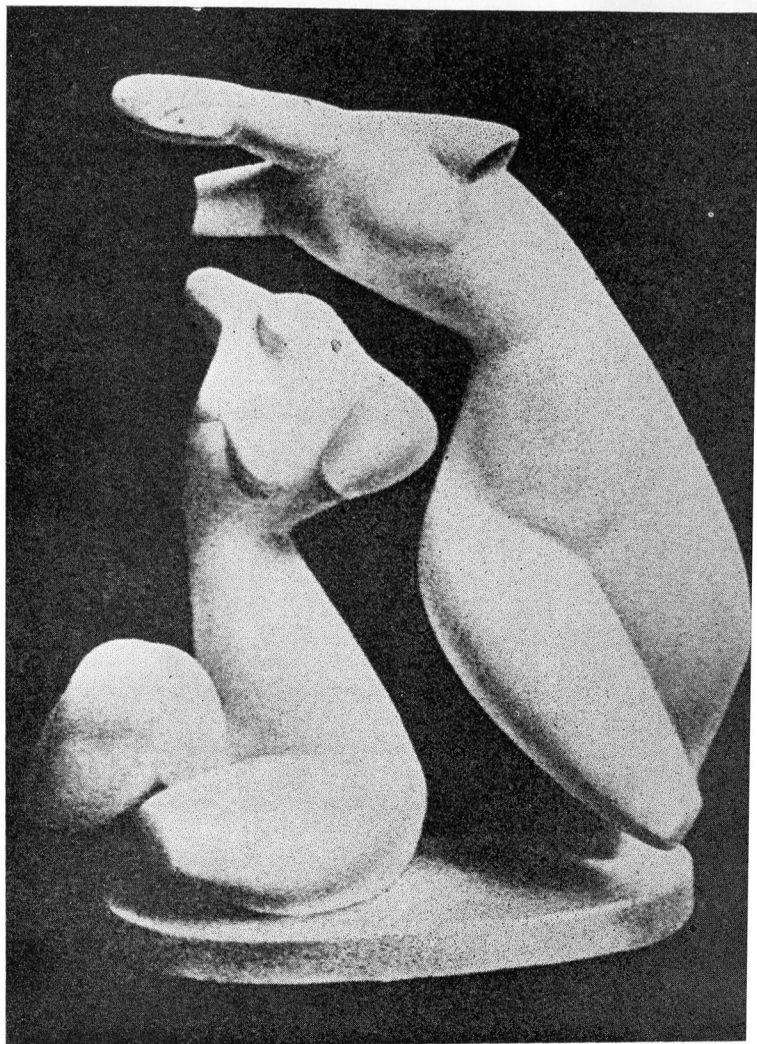
6. SALOME. 1910



7. CSÓK. 1911



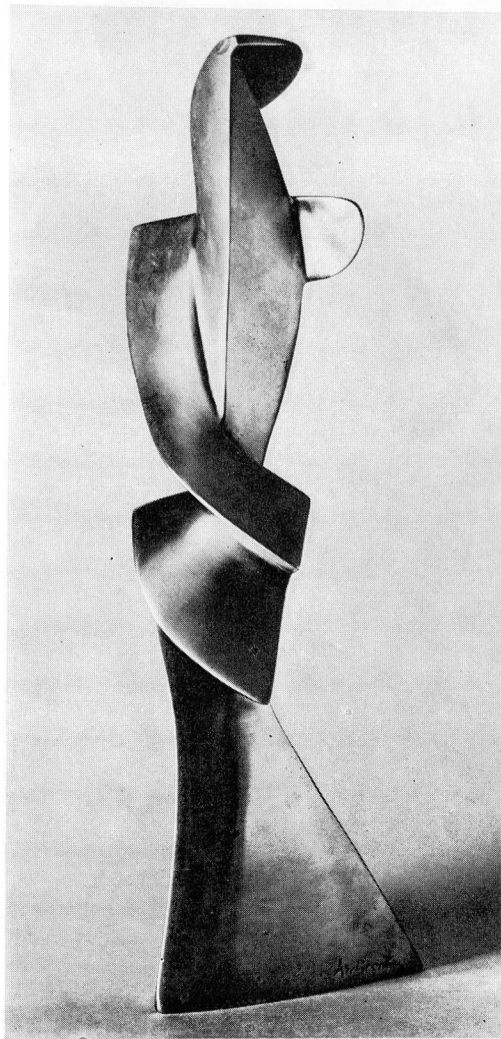
8. KÉT TEST. 1912



9. KOMPOZÍCIÓ KÉT FIGURÁVAL. 1'



10. TÁNC. 1912



11. SZILUETT. 191

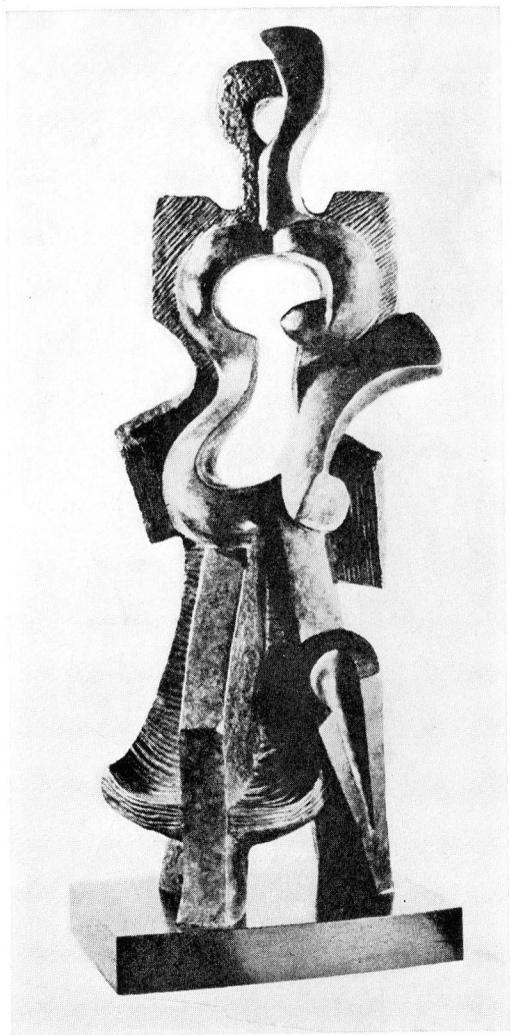


12. DRAPÉRIÁS NŐ. 1911

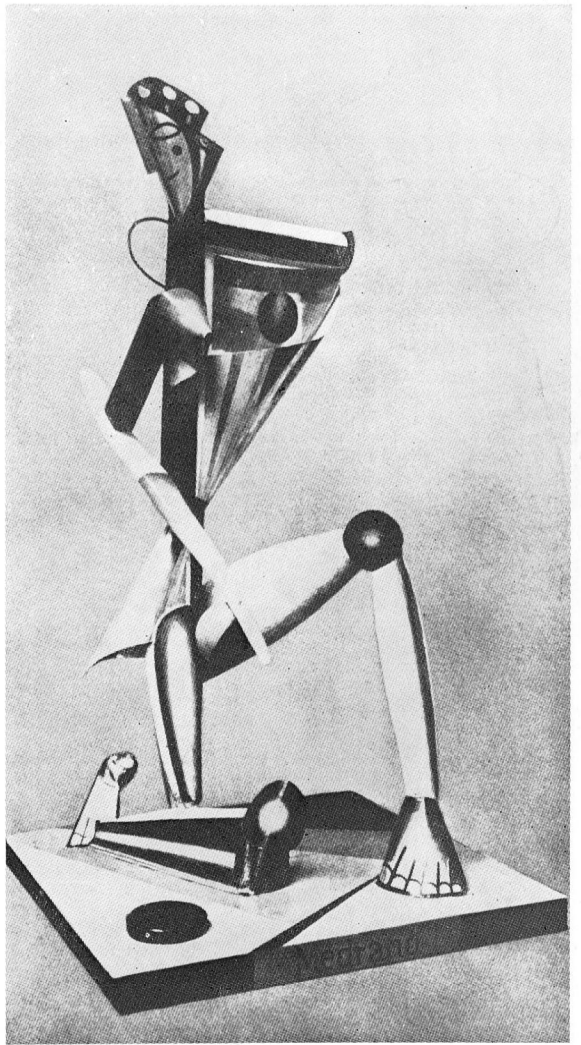




13. SZIKLÁS MADONNA. 1951



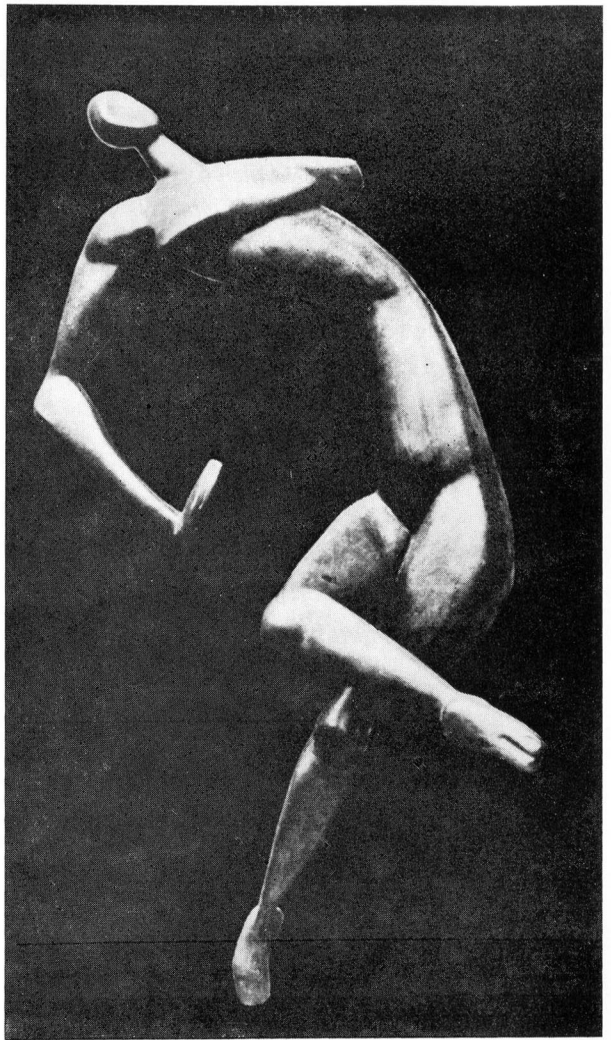
14. LÉPŐ NŐ. 1912



15. MEDRANO I. 1912



16. KÉK TÁNCOSNŐ. 1913



17. VÖRÖS TÁNC. 1914

# A FŐ

BLAISE CENDRARS

(ARCHIPENKONAK)

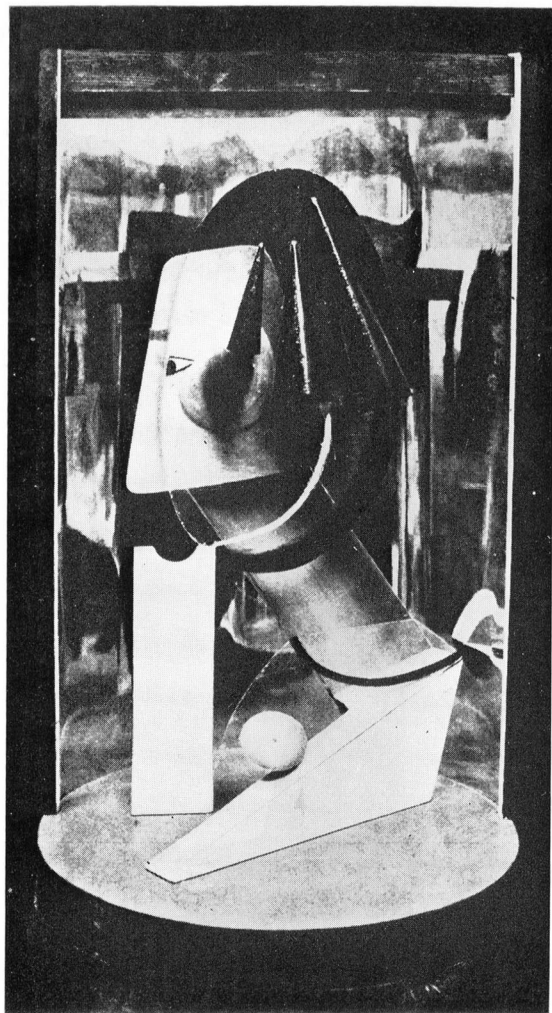
*A kepzőművészet remekműve a guillotine  
Tönkjén  
Születik az örökmozgás  
Mindenki ismeri Kolumbusz tojását  
Merev talpu tojás a felferőző tojása  
Archipenko szobrászata az első ovoidál tojás  
Amelyet belülről egyensúlya tart  
A legélénkebb ponton  
Mint bűgő pörgettyűt amely mozdulatlan  
Gyorsaság  
Archipenko vedlik  
Hullámok minden színben  
Zónák minden színben  
Forog a mélységben  
Meztelen  
Új  
Összes*

*Ford. Kahána Mózes*

---



19. FEJKONSTRUKCIÓ KERESZTEZŐ SÍKOKKAL, 1913

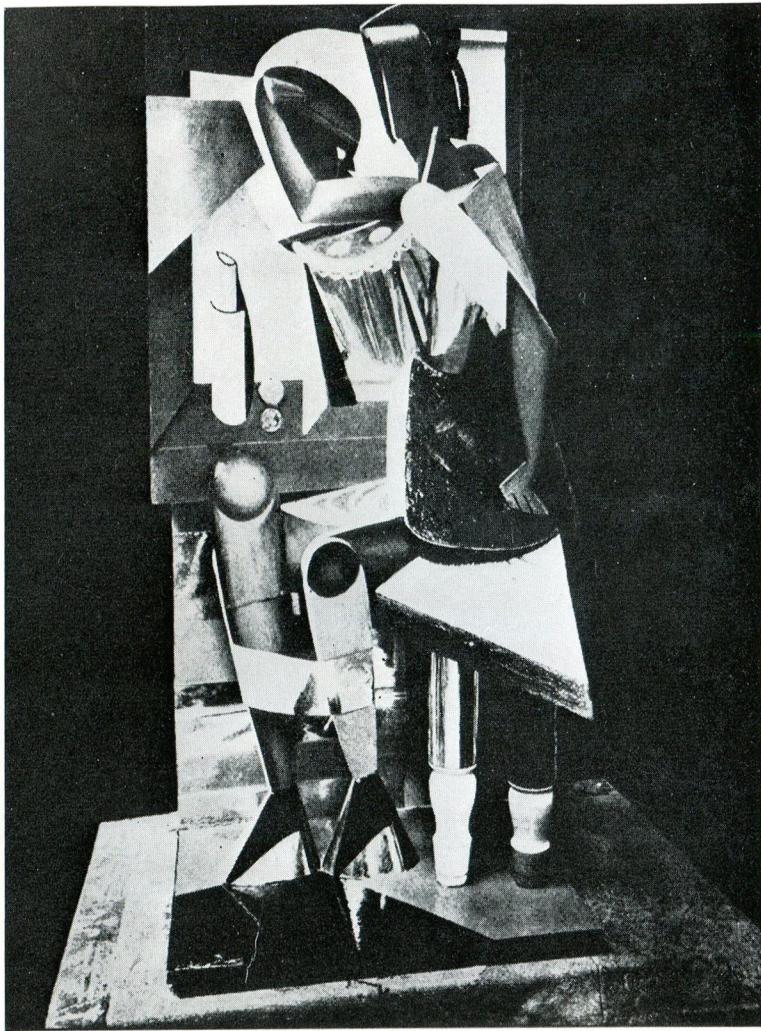


20. FEJ. 1913

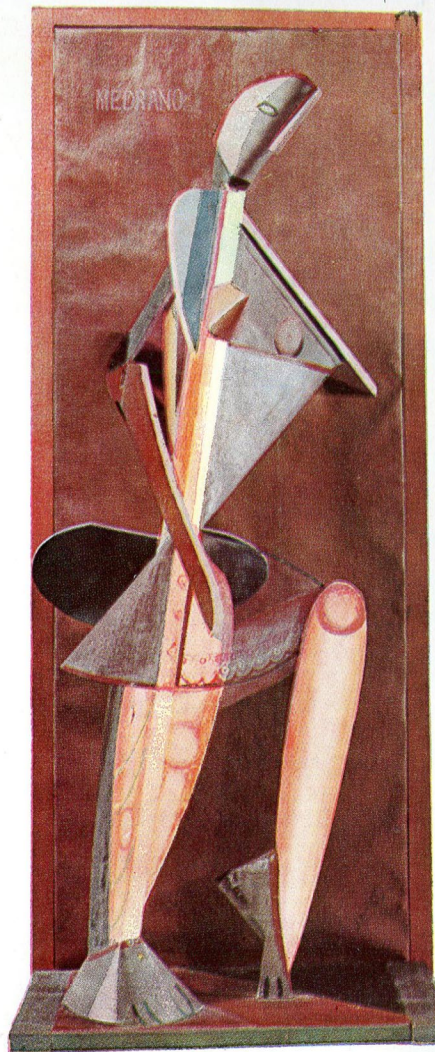




21. CARROUSEL PIERROT. 1913



22. NŐ TÜKÖR ELŐTT. 1913



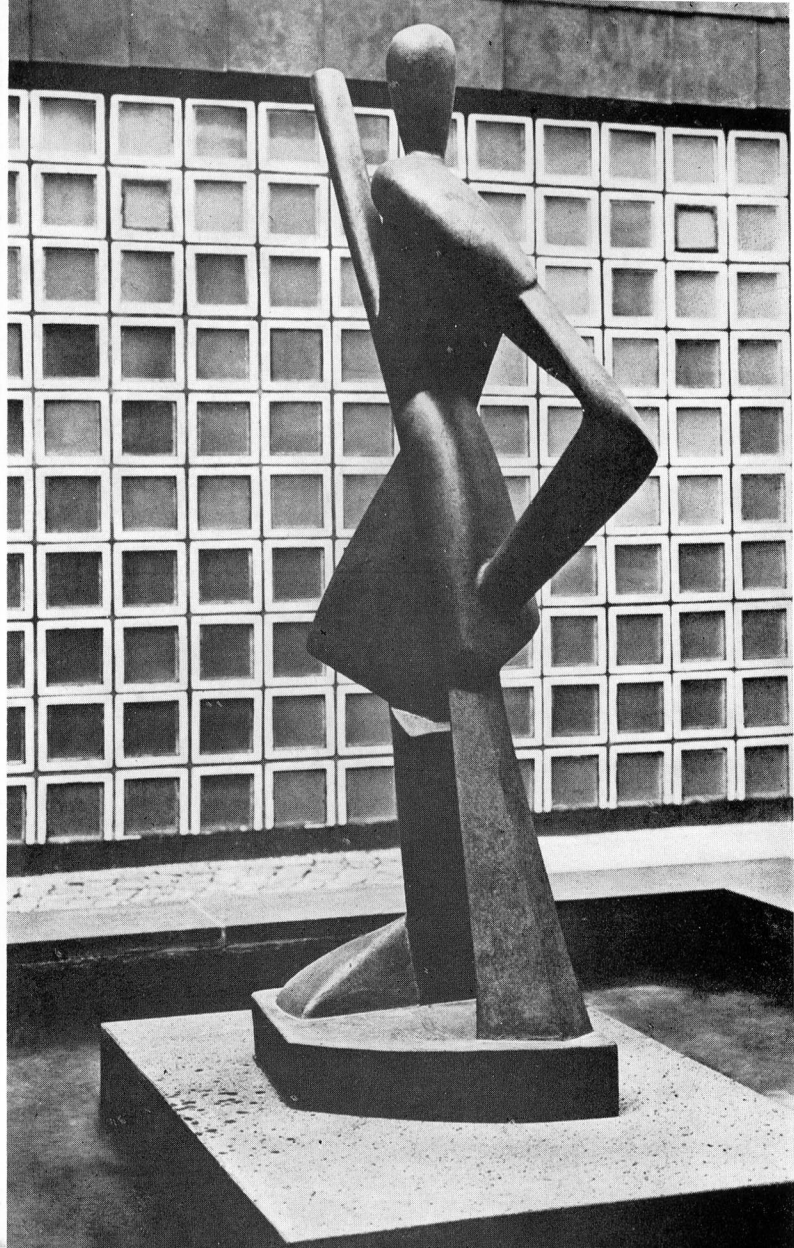
23. MEDRANO II. 1913



24—25. BOKSZMÉRKŐZÉS. 1913



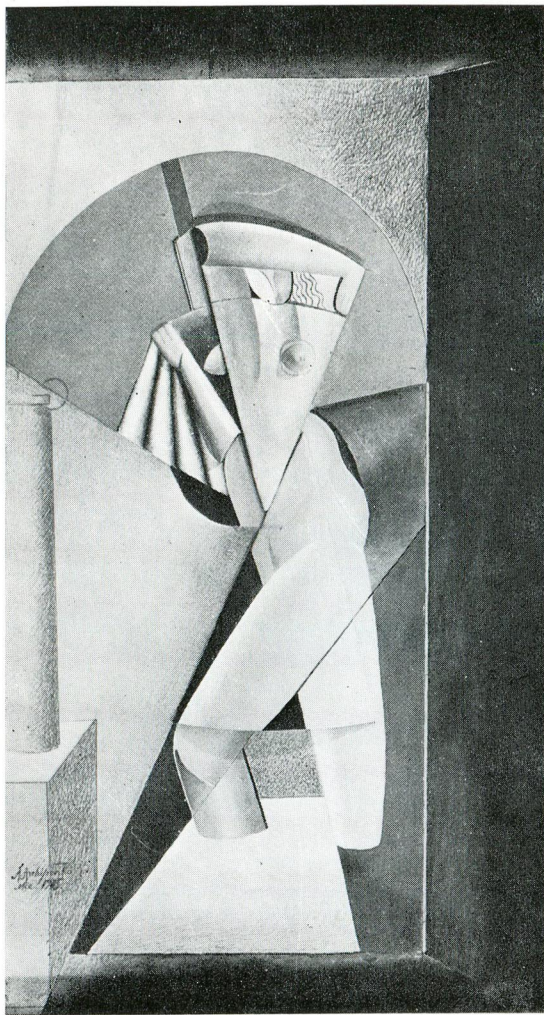




26. GONDOLÁS. 1913

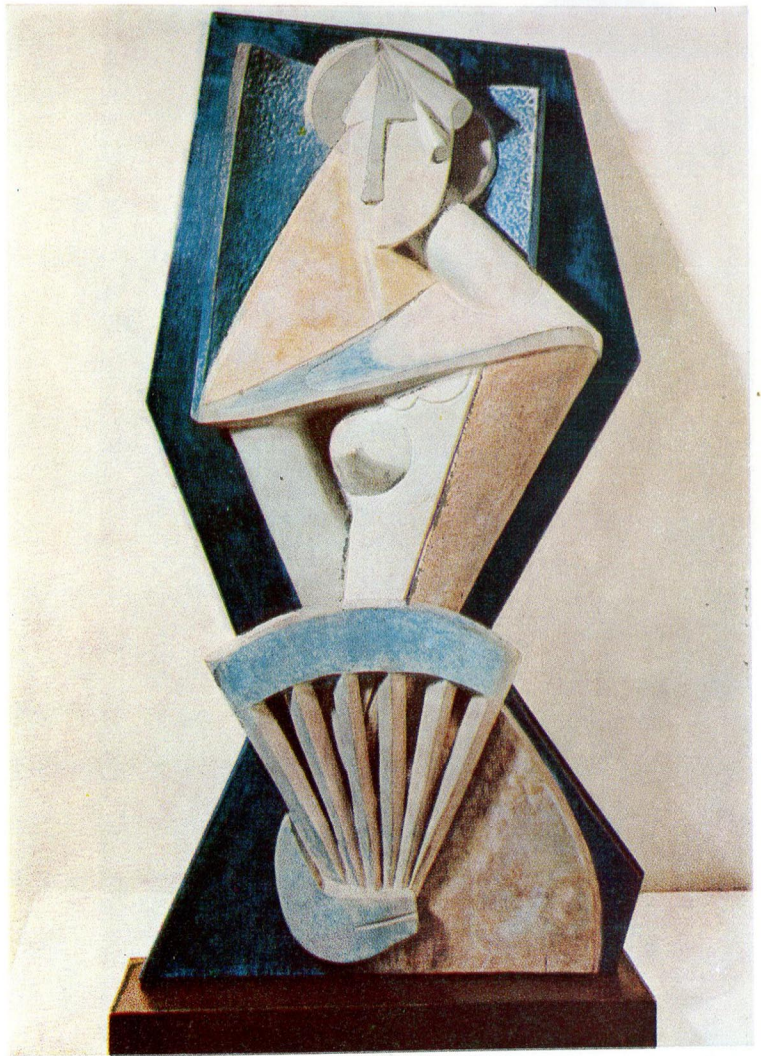


27. ZÖLD KONKÁV. 1913

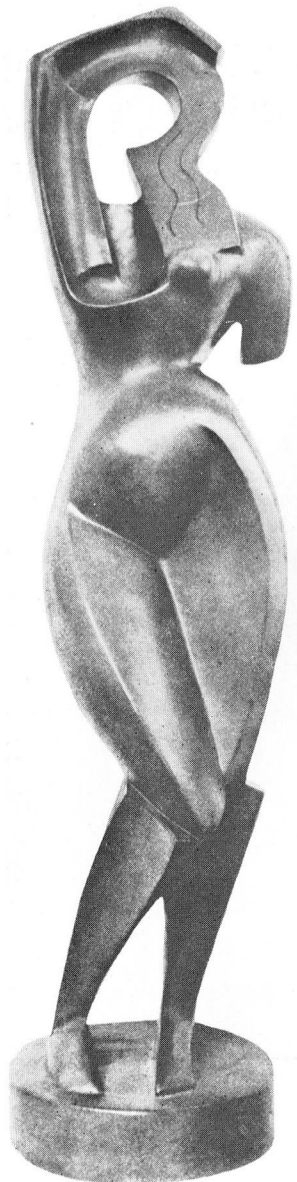


28. FÜRDŐ NŐ, 1915

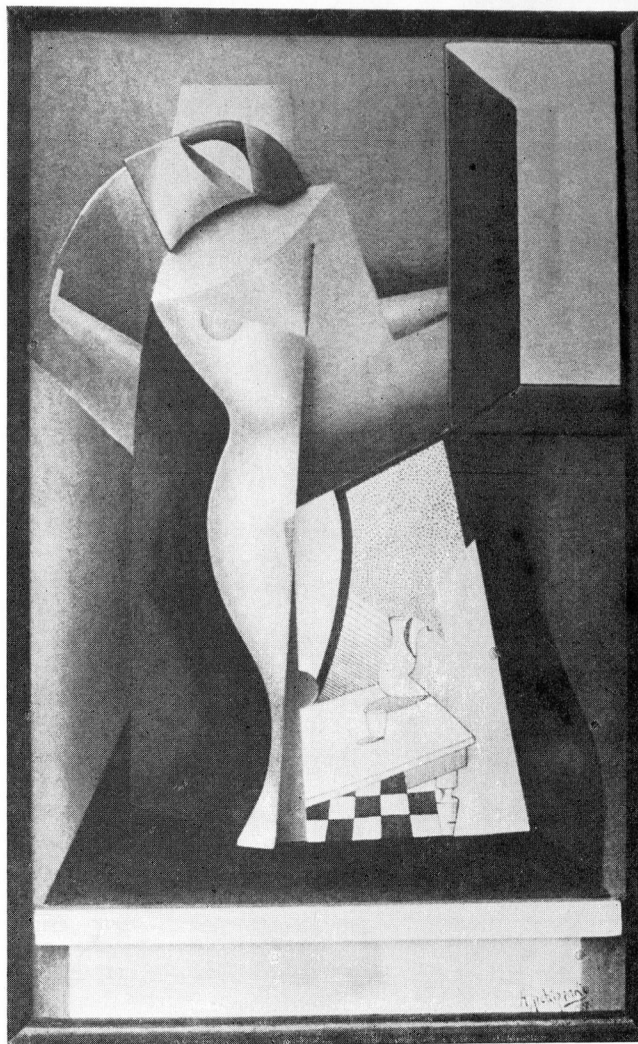




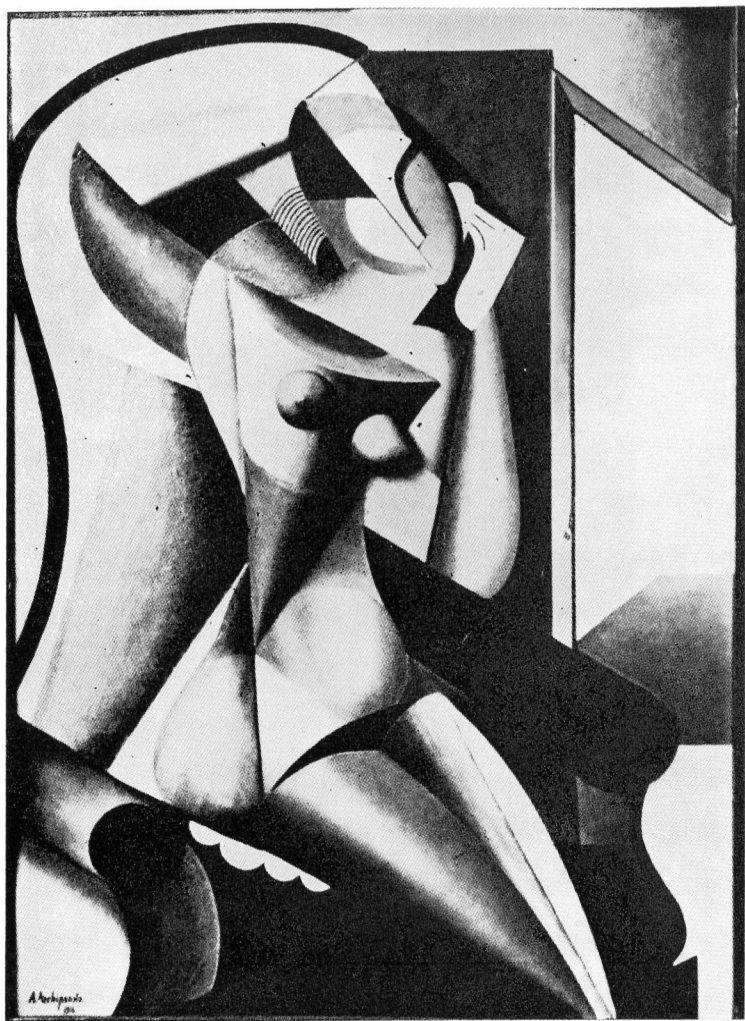
29. NŐ LEGYEZŐVEL. 1914



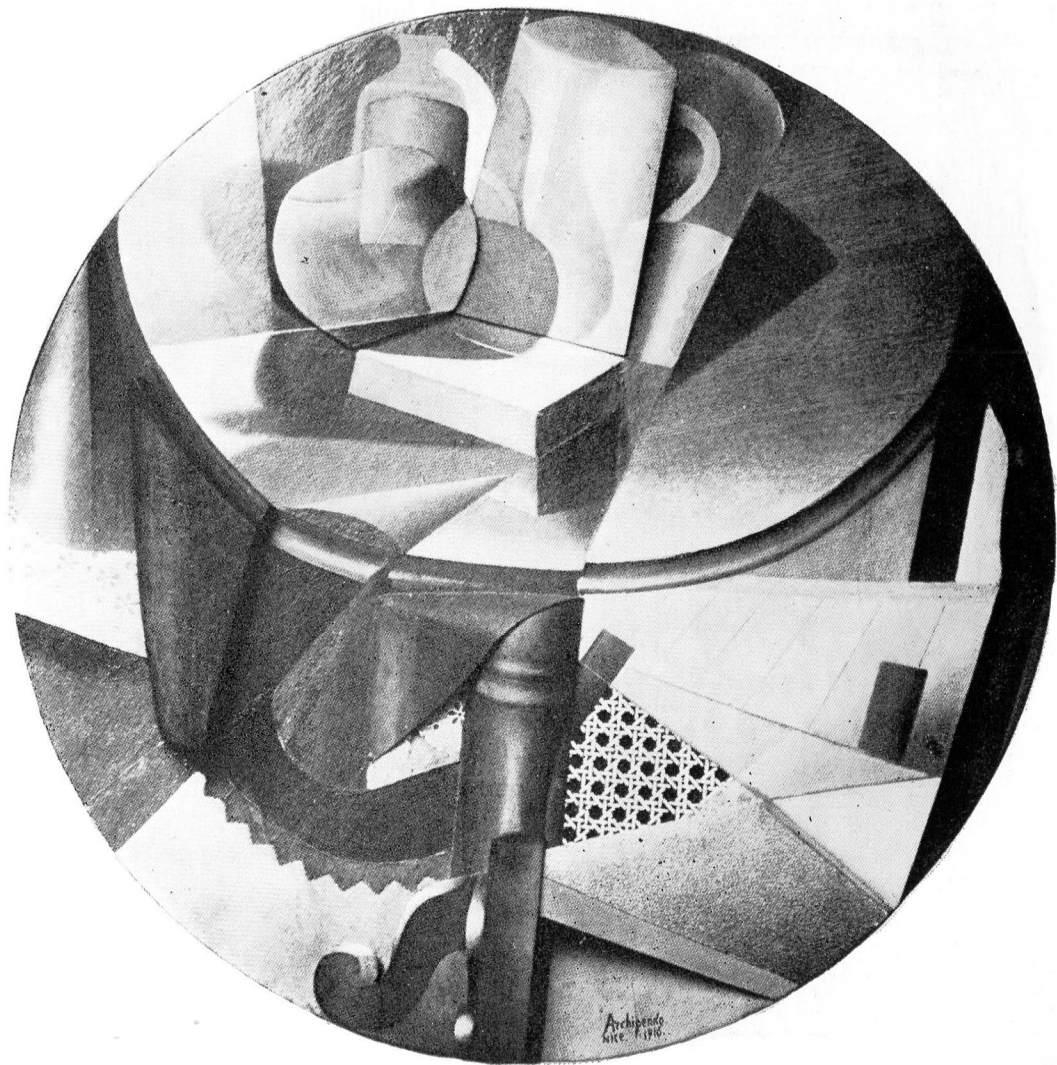
30. FÉSÜLKÖDŐ NŐ. 1915



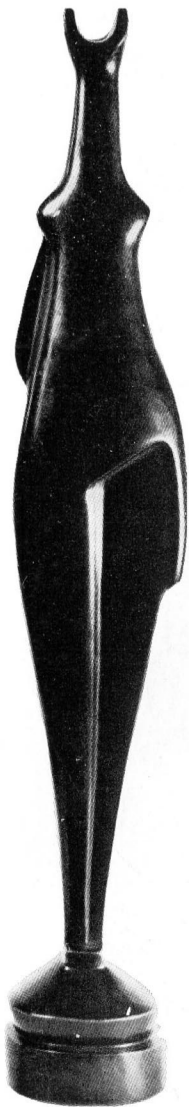
31. NŐ SZOBÁBAN. 19



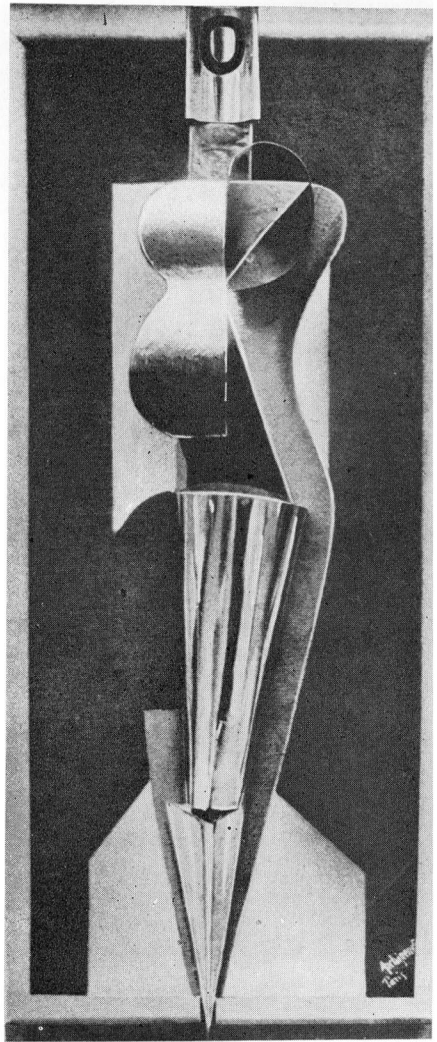
32. ARCÁT PÚDEROZÓ NŐ. 1916



33. CSENDÉLET KEREK ASZTALON. 1916



34. VÁZA-NŐ. 1916



35. ÁLLÓ NŐ. 1920



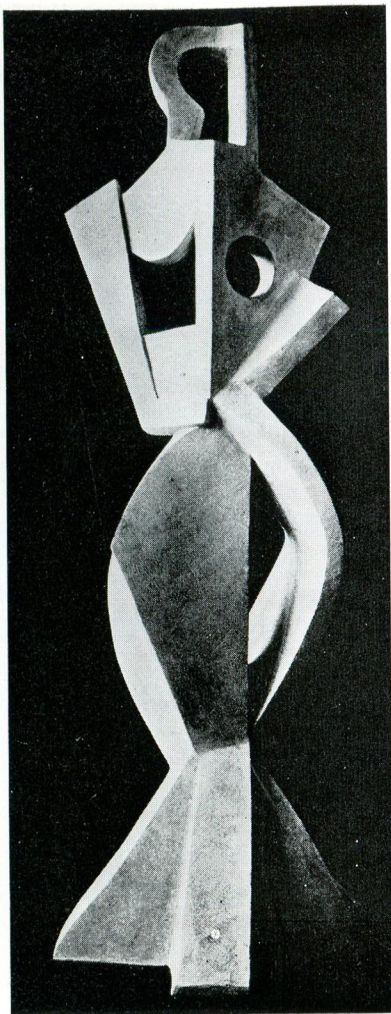
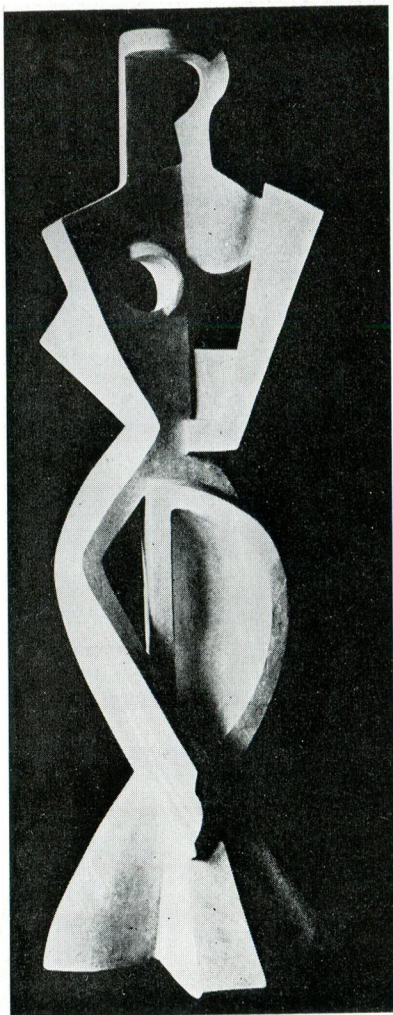


36. SPANYOL NŐ. 1916



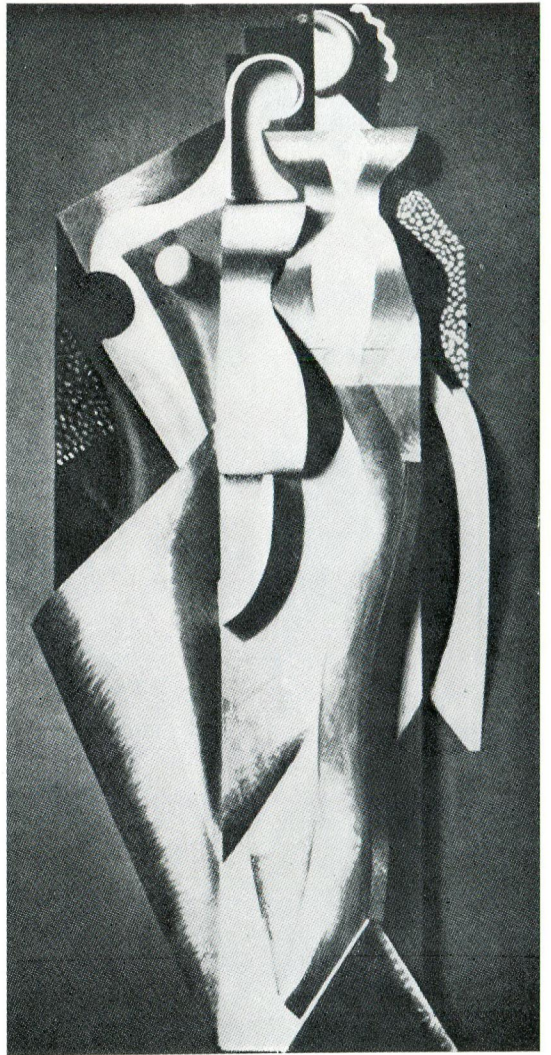


37. CSENDÉLET ASZTALON VÁZÁVAL ÉS KÖNYVVEL. 1919

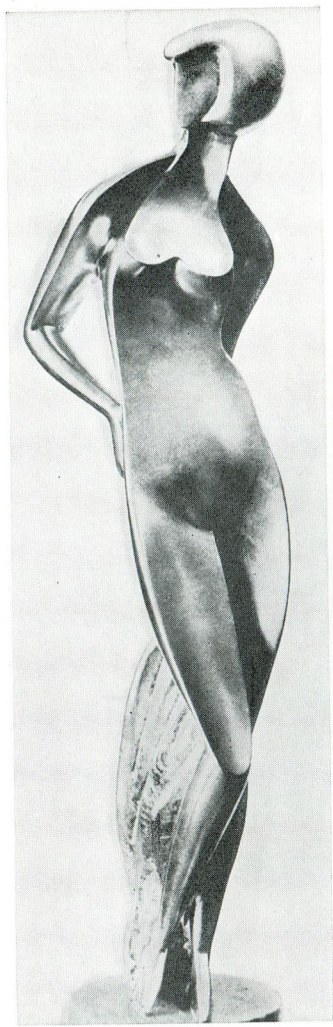


38. ÁLLÓ ALAK (két nézet), 1920





39. KÉT NŐ. 1920



40. ÁLLÓ KONKÁV. 1925



41. ÁLLÓ NŐ ÉS CSENDÉLET. 1919

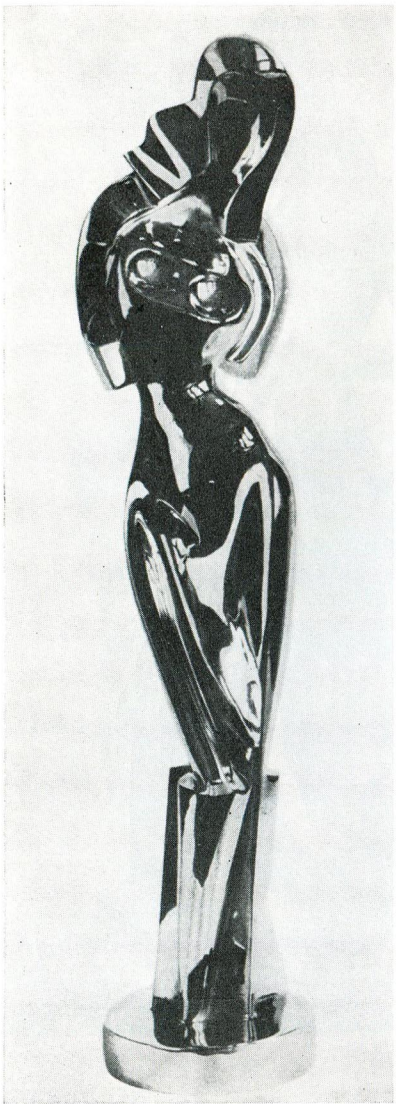


42. LÉPŐ NŐ. 1925



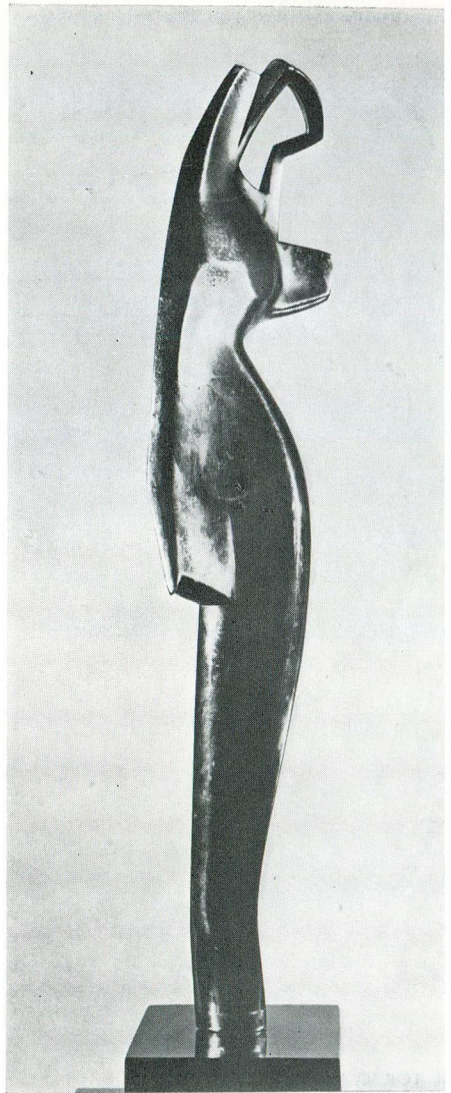


43. DIANA. 1925

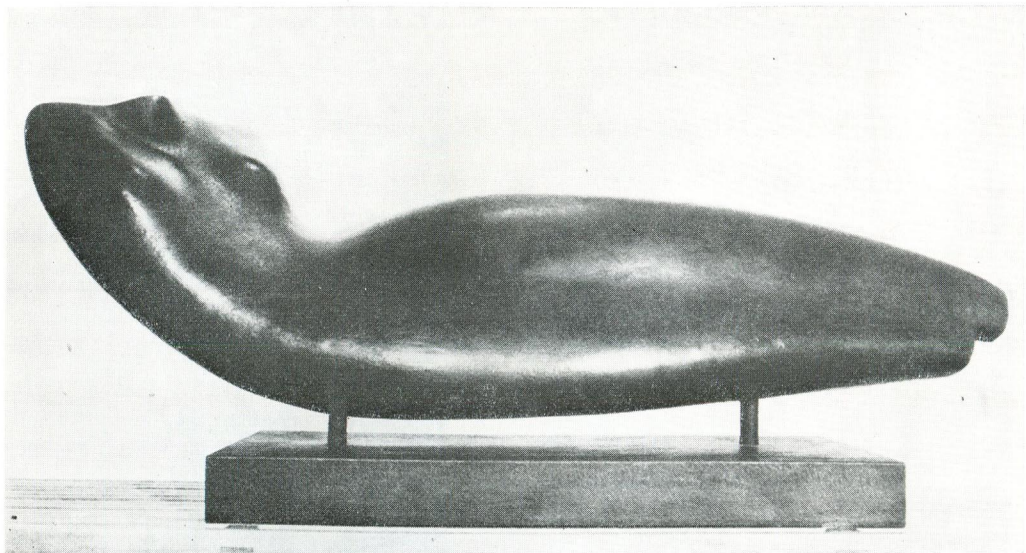


44. GRACE. 1930

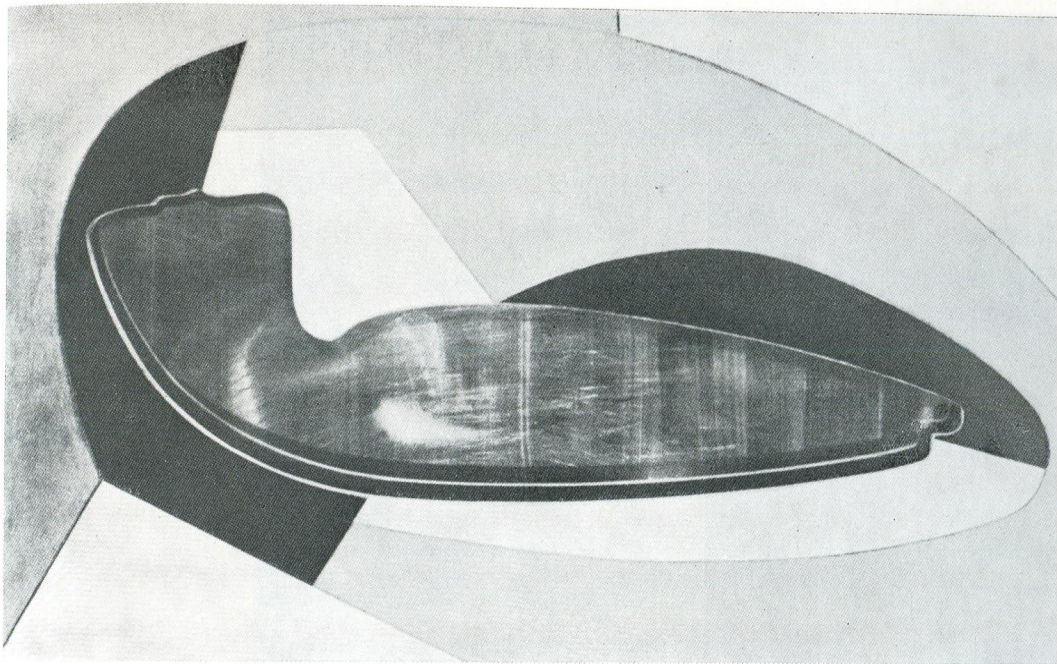


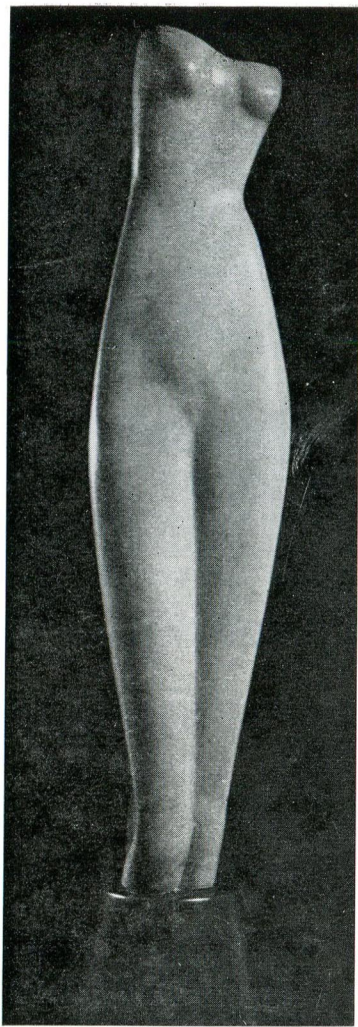


45. EZÜST TORZÓ. 1931



46. TORZÓ A TÉRBEN. 1935



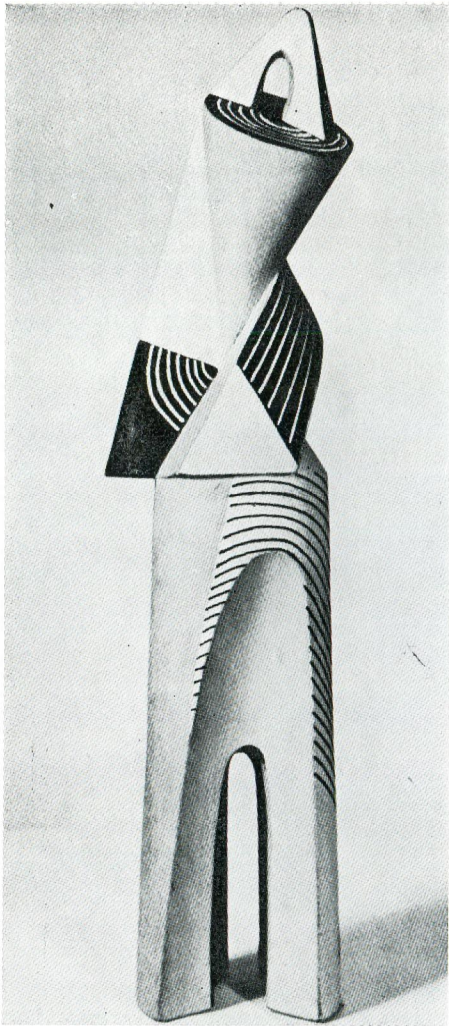


48. HOLLYWOODI TORZÓ. 1936

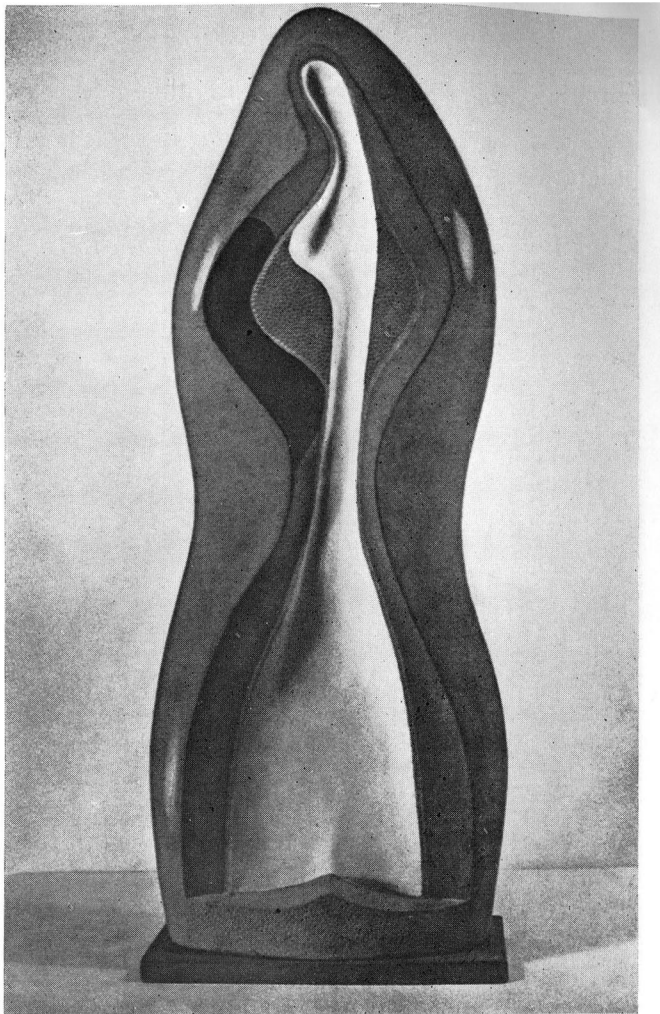




49. BESZÉLGETÉS. 1936



50. ARCHITEKTONIKUS FIGURA. 1937

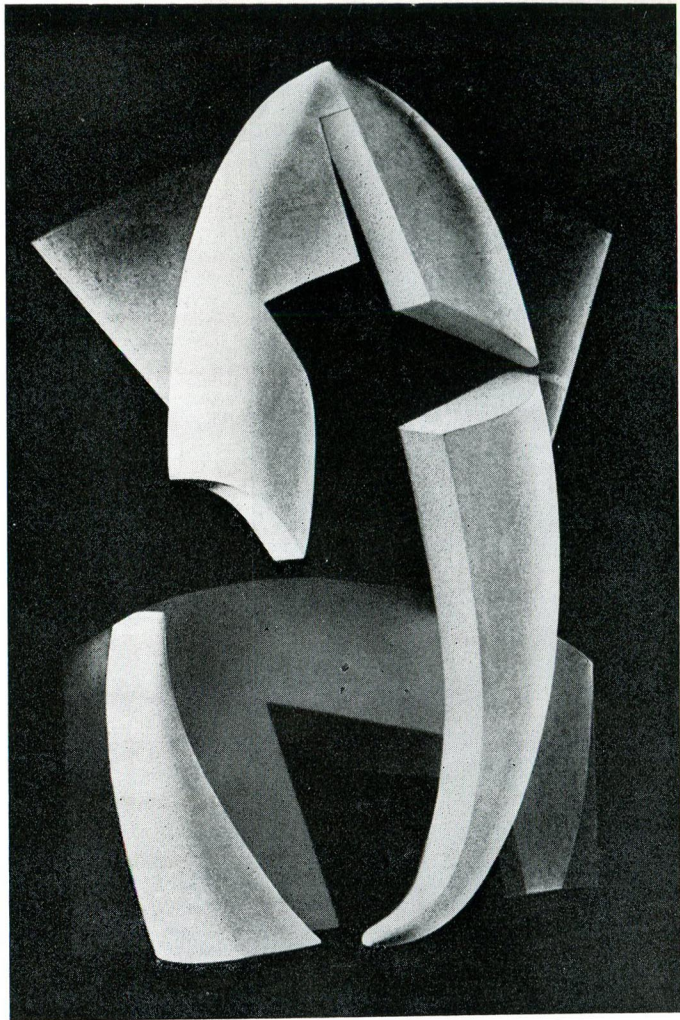


51. KONKÁV A KONKÁVBAN. 1938



52. VALLÁSI MOTÍVUM. 1948





53. OVÁLIS FIGURA. 1957

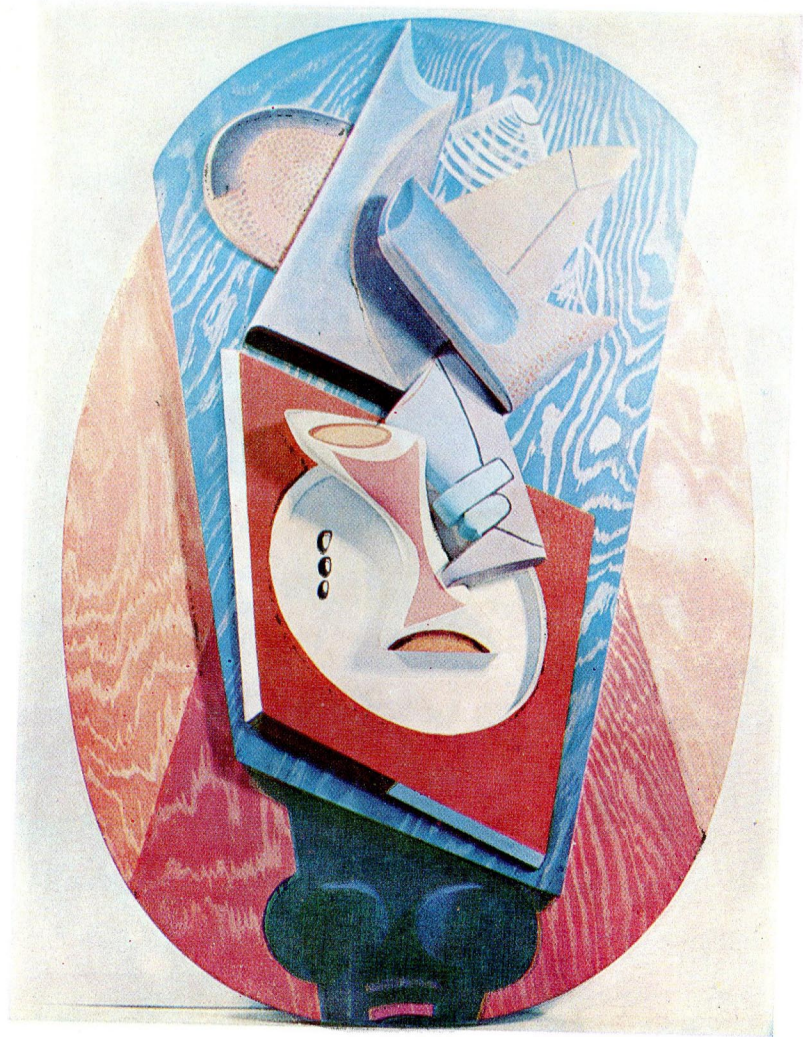


54. SÁBA KIRÁLYNŐJE. 1961



55. SALAMON KIRÁLY. 1963





56. TÁRGYAK ASZTALON, 1957

Corvina Kiadó

Felelős kiadó Dr. Tóth Miklós igazgatóhelyettes  
Kossuth Nyomda Budapest, 1980

Felelős vezető: Monori István vezérigazgató

Felelős szerkesztő: Havas Lujza

Műszaki vezető: Murányi István

Műszaki szerkesztő: Szabados Erzsébet

Megjelent 5,25 A/5 ív terjedelemben, 1980-ban

CO 1854—h—8084

20,— Ft

Passuth Krisztina

SCHWITTERS

„Festő vagyok, és szögelem a képeimet” — mondta magáról Kurt Schwitters, és valóban bizarr, sőt ellentmondásos minden, amit a századelő e jellegzetes művészfigurája tett vagy alkotott. Remekműveinek alapanyaga szemét és hulladék; „Merz” néven irányzatot alapított, de ennek egyetlen képviselője volt: ő maga. A dadaizmus legmerészebb újtóinak egyike, s ugyanakkor a hamburgi nyárspolgárok életét élte; az avantgarde művészek és teoretikusok legjobbjjait csoportosította saját szerkesztésű folyóirata köré, és talán senki sem fejezte be nála magányosabban művészi-emberi pályáját.

Passuth Krisztina könyve megkísérli rendszerbe foglalni a sokrétű életmű képzőművészeti természetét és részletező elemzéssel feltárni az egyes alkotások, műcsoportok közvetlen mondanivalóját és önmagukon túlmutató jelentését. A szöveget 63 kép illusztrálja, köztük 6 színes nyomat.



CORVINA KIADÓ

# A MŰVÉSZET KISKÖNYVTÁRA

Legutóbb megjelent

CSORBA GÉZA

PIROSZMANI

DONNER

COSIMO TURA

GALIMBERTI

Előkészületben

TELEPY KÁROLY

BEN NICHOLSON

