

Az absztrakt expresszionizmus után

Huszonegynéhány évvel ezelőtt az összes ambiciózus fiatal festő, akit New Yorkban ismertem, az absztrakt művészetben látta az egyedüli kiutat. Okkal vagy ok nélkül, de nem láttak egyéb irányt, amely felé elindulva valami személyeset, vagyis újat közölhetnének, azaz valami olyasmit, amit érdemes közölni. Az ábrázoló művészet akadályként tornyosult ambícióik előtt. Mégsem maga az ábrázolás volt az, ami megbénította őket, sokkal inkább az illúzió. A sematikus ábrázolás továbbélt Picassóban (ahogy ma Dubuffet-ben), illetve Léger-ben, Braque-ban, Klee-ben és Miróban, de ezeknek a mestereknek a művészetét, sőt Matisse néhány munkáját is, jószerevével absztraktnak tekintették. Tulajdonképpen az ilyesfajta művészettől, illetve Mondriantól tanulták a legtöbbet az absztrakcióról azok a festők, akikről beszélni fogok.

A komoly absztrakt művészet abban az időben elválaszthatatlannak tűnt a szintetikus kubizmus kánonjától, amely tiszta kontúrokat, zárt és többé-kevésbé szabályos alakzatokat, illetve egynemű színeket írt elő. Lehet, hogy ezt a kánont nem kellett szó szerint venni, de igazodni kellett hozzá. S mivel ez az igazodás minden más alternatíva hiányában egészen magától értetődő volt, az 1930-as évek végére már bénító és korlátozó tényezőnek tűnt. Annak ellenére, hogy Klee nagy elismertségnek örvendett (és hatása legalábbis Tobeyre, Ralph Rosenborgra, sőt Loren MacIverre felszabadító volt), és annak ellenére, hogy Kandinszkij korai absztrakt képeit egyre inkább csodálni kezdték New Yorkban, azoknak a fiatal művészeknek a többsége számára, akikről beszélek, az igazi stílus megteremtésének egyedüli útja a pontos és letisztult, kontúros és sík alakzatokon keresztül vezetett. Úgy tűnt, minden más út csak kibúvó, vagy a legjobb esetben is túl egyedi ahhoz, hogy egyszerre egynél több művész járhasson rajta.

Hát ilyen kutyaszorítóba került az absztrakt művészet New Yorkban az 1940-es évek elejére – és szándékosan használom a „kutyaszorító” kifejezést. New Yorkban akkortájt jó absztrakt művészetet csináltak: nemcsak Stuart Davis, hanem Bolotowsky, Cavallon, Diller, Ferren, Glarner, Balcomb és Gertrude Greene, George L. K. Morris is, és még néhányan, akik mindannyian a „zárt” kubizmus követői voltak. Gorky ekkor született munkáinak egy része ma önállóbbnak tűnik, mint valaha, és de Kooning is ebben az időszakban készítette véleményem szerint a

legkiemelkedőbbeknek mondható műveit, noha akkoriban nem kerültek bemutatásra. Abból az általános vélekedésből azonban, hogy a komoly absztrakt művészet a zárt kubizmus kánonja alatt korlátozó tényezővé vált, rossz következtetést vontak le, mikor úgy gondolták, hogy Stuart Davist legyőzni kell, nem pedig meghaladni. Ez nem volt tisztességes, de ma visszatekintve már látom, miért lehetett szükség rá. Bármennyire is jó volt Davis – és jó ma is –, mégis provinciális művész maradt; és mindig ott volt a levegőben, egy bizonytalan, kimondatlan érzés formájában, hogy épp a provincializmus a leginkább legyőzendő akadály. S ugyanakkor minden korábbinál nehezebbnek tűnt a művészek szemében, hogy elég jók legyenek a provincializmusból való kitöréshez.

Ez a magyarázat arra, miért hatottak friss fuvallatként Baziotés 1942-es szürrealista hatásokat mutató képei. Az a sajátos mód, ahogy ezek a képek a tér illúzióját felkeltették (ellentétben például Matta akkori festményeivel), biztosította számukra, hogy kiszabadulhassanak a kubizmus kánonjának szorításából, s mégsem keltették az emberben azt a benyomást, hogy a könnyebb utat választják – vagy legalábbis nem teljesen. Az igazi áttörést azonban Pollock és Hofmann első önálló kiállításai jelentették, előbbié 1943. októberében, utóbbié pedig 1944. márciusában. Itt olyan absztrakt festményeket láthattam, amelyek úgy voltak festőiek, hogy számomra, életemben először, az igazi kiteljesedés jeleit mutatták. Lenyűgöző volt. Ehhez képest a korábbi Kandinszkij-képek egészen simára borotváltnak tündek, Klee pedig mintha egy takaros miniatűrkészítő lett volna: egyikük sem volt elég felszabadult vagy nyitott, és mindketten túl visszafogottan bántak a festékekkel. Az egyedüli előzményt itt az ábrázoló festészet jelentette, és annak is megvolt a maga jelentősége, hogy Pollock és Hofmann első kiállításai nem voltak teljesen absztraktak.

Mintha valami általános enyhülés állt volna be. 1943-ban és 1944-ben Gorky is sokkal festőibbé vált a tájképfestészet és a korai Kandinszkij hatására. Hofmann számos tanítványa és volt tanítványa, Bonnard vagy Rouault hatására, absztrakt képeket kezdett festeni. De Kooningon, akinek eltávolodása a maga zárt, ha nem egyenesen szintetikus kubizmusától 1946 környékére datálható, néhány évvel később már Soutine hatása mutatkozott. Mi több, az amerikai absztrakt művészek csoportjának néhány régi „tartalékosa” is melegíteni kezdett.

Ők nem a „festői” szót használták, de én úgy gondolom, valójában erről volt szó, mikor Robert Coates „absztrakt expresszionizmusnak” nevezte el a New York-i új, nyitott absztrakt művészetet. Valójában egy festői reakció volt ez a szintetikus

kubizmus korlátozó erejével szemben, még ha eleinte maga is a szintetikus kubizmus szókincsét használta. Az 1940-es években az volt a közös ezekben az egymástól annyira különböző művészekben, mint például Gorky és Pollock, hogy mindannyian a festőiséget próbálták ötvözni a képkomponálás lényegében továbbra is kubista megközelítésével. Ha az „absztrakt expresszionizmus” címke bármit is jelent, akkor a festőiséget jelenti: laza, gyors ecsetkezelés, vagy annak látszata; foltszerű és egymásba folyó tömegek a jól elkülönített alakzatok helyett; nagy és szembeszökő ritmusok; tört színek; változó telítettség vagy festéksűrűség, szándékosan láthatóvá tett ecset-, kés- és ujjnyomok – vagyis olyan minőségek együttese, amilyeneket Wölfflin határozott meg, amikor a barokk művészetből kibontotta a *das Malerische* általa alkotott fogalmát. Amennyire ma látható, annak a kvázi-geometriának a leváltása, amely az 1943 utáni New York-i absztrakt művészet domináns stílusa volt, a festőiség és nem-festőiség ciklikus váltakozásának egy újabb állomását jelenti, amely (Manet-től kezdve fokozatosan rövidülő szakaszokban) a XVI. századtól kezdve végigkíséri a nyugati festészet fejlődését. A festői absztrakció többnyire kevésbé sík vagy sík voltában legalábbis kevésbé feszes volt, mint a zárt absztrakció, ezenkívül sokkal nagyobb hajlandóságot mutatott az illúzióra. Már az 1910-1918 közötti Kandinszkij-képek, tájképeihez hasonlóan, ebbe az irányba mutattak, aztán az absztrakt expresszionizmus is ilyen irányba kezdett elindulni, és haladt azután is. Ez azonban egyáltalán nem volt meglepő. A festőiség kezdetben elsősorban a háromdimenziós tér fokozott illúziójának megteremtésére szolgált, s a festészet fejlődésével és egy idő után a festék és a szín változó telítettsége, illetve a megszakadó és elmosódó vonalak valóban sokkal közvetlenebb és automatikusabb módon tudták felkelteni a térmélyiség illúzióját, mint a perspektivikus vonalak. Mivel a térmélyiség az 1920-as és 1930-as évek absztrakt és közel-absztrakt művészetében javarészt a „diagramszerű” ábrázolásról szólt, ezért az 1940-es és 1950-es évek festőiségének nem volt más választása, mint hogy ismét inkább a *trompe-l'oeil*-típusú illúziót vegye elő. Nem arról van szó, hogy a térmélyiség ettől nagyobbá vált volna – egyáltalán nem –, hanem jobban érzékelhető lett; és sokkal inkább a közvetlen érzékelés, semmint az „értelmezés” tárgyává vált. 1948 júniusában a *Partisan Review* közölte George L. K. Morris írását, amelyben a szerző többek között azt kérte számon rajtam, hogy én az általa „keret mögöttinek” nevezett festészetet preferálom. Azt válaszoltam, hogy Morris úr megadta magát annak a fajta dogmatizmusnak, amely szerint mindig lennie kell

olyan művészetnek, amely egy adott időszakon belül jobb, mint az összes többi. Dogmatizmusa azonban mit sem csökkentett a „keret mögötti” jellemzés súlyán, különösen ami a következtetéseit illeti, amelyeket csak később ismertem fel. Hofmann, Gorky és Pollock képei valóban mélyebben a keretük mögött maradtak, mint Mondrian vagy Picasso 1913 utáni képei. Ez azonban önmagában az esztétikai értékükről semmit nem mond, Morris úr pedig teljesen hibásan vont le erre vonatkozó negatív következtetést; ugyanakkor azonban volt igazság abban az állításában, hogy a festői absztrakció a stílus fejlődése szempontjából visszalépés (még ha a visszalépés volt is akkoriban szinte az egyedüli módja annak, hogy az ember minőség terén előre lépjen).

Később, ahogy teltek az 1950-es évek, az absztrakt expresszionista festészet java része láthatóan bejelentette igényét a háromdimenziós tér egy koherensebb illúziója iránt, és ezzel az ábrázolás felé fordult; ez a fajta koherencia ugyanis csak a háromdimenziós tárgyak valódi ábrázolása által érhető el. Felettből logikus volt hát, hogy amikor a festői absztrakció New Yorkban kiforrott stílussá lett, az nyíltan ábrázoló munkák sorozatában, nevezetesen de Kooning 1952 és 1955 között készült „Nők” képei formájában valósult meg. Ezt a stílust, amely de Kooning és az ő hatását mutató számtalan művész munkáiban előjön az absztrakt művészetben belül, én „hontalan reprezentációnak” nevezem. A kifejezés alatt egy plasztikus és leíró jellegű festőiséget értek, amely az absztrakció céljából kerül alkalmazásra, de ugyanakkor továbbra is ábrázoló funkcióra hivatott. A „hontalan reprezentáció” önmagában se nem jó, se nem rossz, és lehetséges, hogy az absztrakt expresszionizmus legjobb múltbeli eredményeinek egy része éppen az ábrázolással való kacérkodásnak köszönhető. „Rossz” csak akkor lesz egy stílus, ha modorossá válik. Pontosan ez történt a „hontalan reprezentációval” az 1950-es évek közepén de Kooning és Guston művészetében, Kline 1954 utáni művészetében, illetve számos utánpótlójuknál. Én tehát a tényleges eredményei alapján bírálom a „hontalan reprezentációt”, nem valamiféle *parti pris* okán; azért bírálom, mert az eredetileg pusztán logikai ellentmondások művészeti ellentmondásokká váltak benne.

Valami hasonló történt a festői absztrakció európai változatának két fő irányvonalával is, amelyek szintén a háború alatt jelentek meg. A festői absztrakció Európában is a háromdimenziós ábrázolás irányában halad; ezen belül az egyik irányvonal, a mi „hontalan reprezentációkhoz” hasonlóan, az illúziókeltés háromdimenziósságára, a másik viszont az egymásra halmozott festékrétegek szó

szerinti háromdimenziós voltára törekszik. Ez utóbbit „rejtett domborműnek” nevezhetnénk. Viszont az utóbbi irányvonal szorosabban kötődik a reprezentációhoz, mint a miénk, még ha csak a sematikus reprezentációhoz is, minthogy Dubuffet-nél és Fautrier-nél indult el, majd de Stäel utolsó éveiben került előtérbe – noha nem a végletekig –, az ő ábrázoló jellegű munkáiban. Az előbbi, a „hontalan reprezentáció” tendenciája pedig Hartung, Wols és Mathieu lineáris absztrakciójából indult. Nem állítom, hogy meg tudom magyarázni, milyen logika munkál a helyzet háttérében, de úgy gondolom, hogy a dolog egyik kulcsa abban rejlik, hogy a „rejtett dombormű” legerőteljesebb képviselőinek munkái mennyiben támaszkodnak a vonal nem-festői használatára és ezzel párhuzamosan olyan monokróm hatásokra, amelyek nem igénylik azt a koherenciát, ami a valódi ábrázolás számára szükséges, viszont van egy másik fajta koherenciájuk, amelyre automatikusan és a szó szoros értelmében vett háromdimenziós térből tesznek szert. Egyébként pedig a festői absztrakció Európában nagy részét tekintve szintén modorossá vált, akár a „rejtett domborművekről”, akár a „hontalan reprezentációkról” beszélünk. És a hatalmas mennyiségű rossz – mivel mesterkéltséggel – absztrakt alkotást ott is csak a szerencsére kéznél levő kisművészetek mentik meg. Ami nálunk Johns és Diebenkorn, az Európában Tápies és Sugai. Lehetséges azonban, hogy ez az összevetés igazságtalan Diebenkornnal szemben, akinek az esete annyira példaértékű, hogy érdemes egy pillanatra elidőznünk nála. Kimondhatjuk, hogy az egész absztrakt expresszionizmusnak úgy kellett volna fejlődnie, ahogy ő fejlődött. Tudomásom szerint eddig ő volt az egyetlen olyan *absztrakt* festő, aki valami tényleg önálló dolgot vitt véghez de Kooning stílusában (és annak sincs jelentősége, hogy ezt Rothko képkomponálási módjának a segítségével tette). Az utóbbi időben engedett annak, hogy stílusának logikája visszatérítse (Matisse révén) az ábrázoló művészethez, s azt kell mondanunk, hogy részben ez a logikai következetesség az oka annak, hogy legalább olyan jó ábrázoló festő lett, mint amennyire jó absztrakt festő volt. A váltás sikerét szemernyi sem csökkenti, hogy de Kooning stílusa ugyanúgy egyértelműen jelen van művészetében, mint eddig. A kenéssel, ütögetéssel, kaparással és eldörzsöléssel létrehozott egyetlen festéksűrűségek de Kooning keze alatt a clair-obscur különböző fokozataivá válnak, szinte az árnyékolás hagyományos módszereinek megfelelően; noha a hangsúlyozott töredékességnek köszönhetően, amellyel egymás mellé kerülnek, tulajdonképpen nem érzékeltetnek valódi termélységet, a termélység mégis fokozottan érzékelhetővé válik

mindenben, amit de Kooning az utóbbi időben alkotott. Azzal, hogy ezt az utalást egyértelművé tette, Diebenkorn (egy másik kaliforniaival, Elmer Bischoffal egyetemben) gyakorlatilag otthont talált de Kooning stílusa számára, ahol az hitelesebben, bár ezzel együtt visszafogottabban fejeződhet ki, mint ahogy addig tehette de Kooning művészetében. Vannak New Yorkban is olyan festők, akik de Kooning stílusát a tiszta ábrázoló művészet szolgálatába állították, az ő sikerük azonban eddig kevésbé állandó és kevésbé jelentős volt. Jasper Johns viszont nem sorolható közéjük, noha szigorúan véve az ő művészete is ábrázoló jellegű. Az ő esete ugyancsak példaértékű, ő ugyanis azzal mutatja de Kooning hatását, hogy a festészetet mintegy felfüggeszti az absztrakció és a reprezentáció közé. Johns festményeinek motívumai, amint William Rubin ennek a lapnak a hasábjain néhány évvel ezelőtt rámutatott, először is mindig kétdimenziósak és az ember alkotta jelek és képek repertoárjából kerülnek ki, nem sokban különböznek azoktól, amelyeket Picasso és Braque használt 1911-1913-as kubizmusuk stencilezett és ragasztott elemeinél. A két kubista mesterrel ellentétben azonban Johnst az a fajta nyelvi irónia érdekli, amelyik olyan sík és mesterséges alakzatok *reprezentációjából* fakad, melyek ténylegesen csak *reprodukálhatóak*; művészeti érdeklődése, az újságszerűség mellett, legfőképp a formai vagy plasztikus irányába mutat. Ahogy az útjelzéseket vagy házhomlokzatokat ábrázoló fotókon vagy Harnett és Preto üzenőfalakat ábrázoló festményein a termélység eleven lehetősége tulajdonképpen mindig az ábrázolt tárgyak inherens sík voltát hangsúlyozza, éppúgy Johns képeinek festői stílusú festettsége is a szám-, betű-, céltábla-, zászló- és térképábrázolások sík voltát emeli ki, és megfordítva, azok sík volta pedig a festői stílusban festettséget.

E „dialektika” eredményeképpen az absztrakt expresszionizmus megérkezése a hontalan reprezentáció világába deklarálttá és kifejezetté vált. A vászon eredendő sík voltát, rajta néhány stencilezett körvonallal, Johns úgy találja, mint amely éppen elegendő ahhoz, hogy megfelelően ábrázolja mindazt, amit képei valójában ábrázolnak. Másrészt maga a festékfelület, annak de Kooning-szerű játéka a fényekkel és árnyékokkal, e cél szempontjából teljességgel feleslegesnek mutatkozik. Minden, ami általában az ábrázolást és az illúziót szolgálja, itt semmi mást nem szolgál, csakis önmagát, azaz az absztrakciót; ugyanakkor minden, ami általában az absztrakciót vagy a dekorativitást szolgálja – a sík mivolt, a puszta körvonalak, a vásznat teljesen kitöltő vagy szimmetrikusan elrendezett kompozíció –, most az ábrázolás szolgálatába

állítódik. S minél nyilvánvalóbb módon kerül megmutatásra ez az ellentmondás, a kép annál hatásosabb (*effective*) lesz a szó minden értelmében. Ha a kép elmosódottabb, a festékfelület nagy valószínűséggel kevésbé szembeötlően látszik szétfolyónak; ha viszont a kép túlságosan éles, ettől nagy valószínűséggel az egész festmény puszta képpé (*image*) válik (azaz olyan képpé, mint Johns „szobrai”, amelyek, még ha bronz felületeik befestésre is kerülnek, akkor sem többek önmaguknál: ember alkotta tárgyak reprodukciói, amelyek, legalábbis a háromdimenziós művészet szempontjából, sosem lehetnek mások, mint puszta reprodukálható tárgyak). Egy-egy Johns-kép hatását gyakran az is gyengíti, hogy élénk színekkel festi meg őket, ahelyett hogy olyan semleges színeket alkalmazna, mint a fekete vagy a szürke, amelyek, lévén hogy *par excellence* árnyékoló színek, a legszembetűnőbben és tovakodóbban képesek túlzottá válni, ha sík képeken alkalmazzák őket.

Nem azt akarom mondani, hogy Johns festményeinek hatása egy trükkön múlik. Ennél sokkal többről van szó; máskülönben nem okoznák nekem azt az örömet, amit okoznak. Viszont az a tény, hogy mindaz, amit itt elmondtam róla, minden különösebb erőfeszítés nélkül adódik az értelmező számára, legalábbis valamilyen mértékű korlátoltságát jelzi. Johns elénekli a „hontalan reprezentáció” hatyúdalát, s mint a legtöbb hatyúdal, ez sem hangzik messzire.

Az analitikus kubizmusból és annak szintetikus kubizmussá való átalakulásából származó utóregzések az absztrakt expresszionisták körében – akár a koraiakról, akár a késeiekről beszélünk – távolról sem csak Johns művészetében érzékelhetőek. Valójában az absztrakt expresszionizmus egész fejlődése leírható az absztrakt kubizmus szintetikus fázisából az analitikus fázisba való visszafejlődéseként. 1911-re már az eredeti analitikus kubizmus is elérkezett a hontalan reprezentációhoz: azaz a tárgyaknak olyan sík szegmensekben történő ábrázolásához, amelyek párhuzamosak a kép síkjával, s ez végül magukat a tárgyakat is megsemmisítette. Pollocknál általában, illetve de Kooning utóbbi hét-nyolc évének művészetében is a képeken ezzel analóg sík szegmensek helyezkednek el ezzel analóg módon (Pollocknál kisebbek, de Kooningnál nagyobbak), az alapvető különbség a síkok megteremtésében vagy egymáshoz illesztésében van, amit itt már nem a természetből vett modell határoz meg. Ugyanakkor, ahogy arra megpróbáltam rámutatni, de Kooning nagyobb sík lapocskái mintha mégis egy ilyesfajta modellt próbálnának követni; és Pollock hálókából és foltokból komponált meghatározatlan tere sem funkcionál mindig absztrakt térként.

Míg az analitikus kubizmus az egyértelmű absztrakció határáig jut el azzal, hogy egyszerűen van tekintettel a művészetre és a természetre, az absztrakt expresszionizmus visszatér a természet határára úgy, hogy látszólag csak a művészetre van tekintettel. Pollock több 1951-es fekete-fehér képe is jelzi ezt a visszatérést; de Kooning pedig az 1952-1955-ös „Nők” sorozatával, amely az igazi áttérést jelentette számára a szintetikusról az analitikus kubizmusra, már nem is pusztán jelezte azt.

Közben azonban egy másik visszatérés is zajlott, noha nem kifejezetten az absztrakt expresszionizmus égíse alatt. Az analitikus kubizmus, amellet hogy a hontalan reprezentáció egyik változatát képviselte, a festői és a nem-festői szintézisét is megtestesítette. A szintetikus kubizmus és Mondrian a nem-festőit részesítette előnyben, ezzel felbontotta ezt a szintézist, az absztrakt expresszionizmus pedig, mint láttuk, erre való heves reakcióként épp az ellenkező irányba fordult. Közvetlenül 1950 előtt viszont a festőinek és a nem-festőinek valamiféle új szintézise jelent meg a New York-i absztrakt művészetben, mintegy az eredeti kubizmus fejlődésének fordított irányú összegzését adva.

Az első olyan New York-i festőművészek többsége, akiket absztrakt expresszionistának neveztek, valójában nem alkalmazta következetesen vagy elkötelezetten a festőiséget. Ez még Hofmannre is igaz; a legjobb dolgok, amiket az utóbbi években csinált – és amik egyébként a legjobbak között vannak, amiket valaha csinált – egyfajta szintézis irányában mozognak, amelyben a festőiség a linearitással, s ugyanakkor a fauvizmus a kubizmussal egyesül. Kline csak 1954 után vált festőivé, s ennek kárát látta művészete, ahogy az negatív visszaigazolást is nyert minden alkalommal, akárhányszor visszatért – márpedig életének nagyjából az utolsó két évében gyakran tért vissza – a régi, éles körvonalakkal dolgozó stílusához. Motherwell hol festői, hol nem, ahogyan az 1940-es évek végén keletkezett számos remekművében, de sikerült képei legtöbbször inkább a nem-festőiség irányába hajlik. Gottlieb is hasonlóképpen váltogat a festői és nem-festői stílus között, s noha neki mindkettőben volt néhány kitűnő alkotása, valahogy mégis az a benyomásunk, hogy hűtlenné vált ahhoz, amihez a legnagyobb tehetsége van, a színek kezeléséhez. Érzésem szerint jobban tette volna, ha arról a három New York-i festőről vesz példát, akik valamelyest kívül állnak az absztrakt expresszionizmuson. Newmanról, Rothkóról és Stillről van szó, akik lemondtak a festőiségről, vagy legalábbis arról a fajta

festőiségről, amit az absztrakt expresszionizmushoz szokás társítani, pontosan egy olyan látvány kedvéért, amelynek a kulcsa a szín elsőbbségében rejlik.

Sok korábbi festői jellegű művészethez hasonlóan az absztrakt expresszionizmus is végső soron arra törekedett, hogy visszaszorítsa a szín meghatározó szerepét: a festék egyenetlen sűrűsége, mint említettem, a fény-árnyék számtalan különböző árnyalatát teremti meg, s ez a színt megfosztja mind tisztaságától, mind pedig telítettségétől. Az absztrakt expresszionizmus ugyanakkor az igazi nyitottság ellen is dolgozott, ami pedig a festői jelleg másik alapvető célja: a hanyagul felhordott festék a képsíkot végső soron tömör összevisszasággá sűríti – egy olyan összevisszasággá, amely – mint azt de Kooningnál és követőinél látjuk – az akadémikus kubista tömörség egy változata. Still, Newman és Rothko azért fordul el az absztrakt expresszionizmus festőiségétől, hogy ezzel a festőiség tárgyait – a színt és a nyitottságot – megmentse magától a festőiségtől. Ezért nevezhető az ő művészetük a festői és a nem-festői szintézisének, vagy még inkább a kettő közti különbség meghaladásának. Nem kibékítésről van itt szó – ez az analitikus kubizmus területe volt –, e három amerikai pedig történetesen az első három komoly absztrakt festő, a *stílus* első absztrakt festői, akik valóban szakítanak a kubizmussal.

Clyfford Still, aki a modern művészet egyik nagy megújítója, nevezhető e törekvések igazi vezérének és úttörőjének. Szakítva a fény-árnyék kontraszthoz való, örök időktől fennálló ragaszkodással, ő a színnek arra a tulajdonságára helyezi a hangsúlyt, amellyel az a tiszta árnyalatok kontrasztján keresztül képes működni, relatíve függetlenül a fény-árnyék komponálástól. Itt a kései impresszionizmus szolgált előzményként, és mint a kései Monet-nál, a tónuskontraszt kiszorítása itt is egy újfajta nyitottságot eredményezett. A kép többé nem formákra vagy esetleg foltokra osztódik fel, hanem színzónákra, színterületekre és színmezőkre. Ez szükségszerűen következett be, de azt már Newman és Rothko mutatta meg, hogy mennyire szükségszerűen. Annak, hogy Still legnagyobb méretű festményei, és különösen a horizontálisak, oly gyakran nem teljesítik be az ígért monumentális nyitottságot, csak annyi az oka, hogy Still túl nagy felületet választ mondanivalójához képest; illetve annyi, hogy a kisebb területeket befedő színei valójában nem funkcionálnak területként, sokkal inkább egyszerű foltok maradnak – foltok, amelyeknek bonyolult rusztikus-gótikus körvonalai gátolják a szín-tér szabad áramlását.

Newman és Rothko, akik pedig temperamentumukban sokkalta festőibbnek látszanak, mint Still, mintha nagy mennyiségű ellenszert adagolnának magukba festőiség ellen – egyenesek formájában. Ez az egyenes vonalúság mégis ellentmondásos marad: Rothko összezavarja és szétfolyatja határoló vonalait; Newman pedig egyetlen vonalszegélyt használ az egyenes vonalak kontrasztjaként. Stillhez hasonlóan ők is mesterkéltégükkel tüntetnek, mintegy elutasításukat demonstrálandó azokkal a modorosságokkal szemben, amelyek mostanra elválaszthatatlanná váltak a gyors ecset- vagy festőkés kezeléstől. Newman szegélye az ecset lenyomataival, amit néha alkalmaz, és Still késsel megszagattott, mégis pontos szegélye mintha csak arra szolgálnának képeiken, hogy azt hirdessék: e festők nagyon is ismerik, mégis elutasítják a spontaneitás könnyű eszközeit.

Still továbbra is felületi textúrákat alkalmaz, s felületei tapintható szabálytalanságai, a matt és a fényes, illetve a festékréteg és az alapozás közötti kontrasztjai mind kétségkívül hozzájárulnak ahhoz, hogy művei intenzívvé tudnak válni. Newman és Rothko viszont azzal, hogy lemondanak a taktilitásról és a rajz pontos kidolgozásról, valami olyasmit érnek el, amit én erőteljesebb nyitottságnak és színhasználatnak látok. Az egyenes vonal *per definitionem* nyitottságot jelent: ez irányítja a legkisebb figyelmet a rajzra, és ez akadályozza legkevésbé a szín-tér kibontakozását. Ugyanígy a vékony festékréteg is a szín-tér kialakulását segíti, mivel kizárja a taktilis asszociációkat. Ebben Rothko és Newman Milton Averyt követi, aki viszont Matisse-t. A szín ugyanakkor itt nagyobb autonómiát nyer azzal, hogy megszabadul lokalizáló és denotatív funkciójától. Többé nem betölt vagy kijelöl egy területet vagy egy sík felületet, hanem önmaga nevében szól azzal, hogy megszabadul minden meghatározottságtól a formák és a távolságok tekintetében. Ennek érdekében – ahogy azt Still elsőként mutatta meg – meleg színt vagy meleggel átítatott hideg színt kell alkalmazni. A színek továbbá árnyalatában egységesnek kell lennie; a valórnek csak a legfinomabb variációi alkalmazhatók, ha egyáltalán, a színek pedig egy abszolúte, nem pusztán relatíve nagy felületet kell kitöltenie. A méret garantálja azt a tisztaságot és azt az intenzitást, amelyre szükség van, hogy a meghatározatlan tér érzetét keltsük: a több kék egyszerűen kékebb, mint a kevesebb kék. Ugyanezért kell a képnek kevés színre szorítkoznia. Ebben is Still mutatott utat, minthogy a két- vagy háromszínű képek ötlete, ahogy E. C. Goosen nevezi őket, elsődlegesen neki

tulajdonítható (bármekkora segítséget kapott is ebben az 1924-30 közötti Miró képektől).

Newman és Rothko sikeressége azonban sokkal nyilvánvalóbban áll vagy bukik a színhasználaton, mint Stillé. (Newman gyakran az olyan eredendően meleg színek használatával hibázik, mint a vörös és a narancs, Rothko pedig akkor, amikor halvány színeket használ, vagy pedig amikor *rajzolni* próbál, mint a szerencsétlen „Seagram” falfestményeken.) A kívánt végső hatás mégis több puszta színbeli intenzitásnál; sokkal inkább valami már-már a szó szoros értelmében vett nyitottság, amely befogadja és magába szívja a színt, miközben a szín is megteremti őt. Úgy tűnik, a nyitottság az a minőség – és nem csak a festészetben –, amely a leginkább felderíti a korunkban „edződött” szemet. Egyszerű magyarázatok kínálóznak erre – ezeket meghagyom az olvasónak, hogy fedezze fel ő maga. Legyen elég annyi, hogy ezzel az elért újfajta nyitottsággal Newman, Rothko és Still egy olyan irányt mutat meg, amely, megkockáztatom, a közeli jövőben az egyetlen út lesz a magas színvonalú festészet számára. Ugyanígy mutatnak irányt azzal is, ahogy elutasítják a virtuozitást az alkotásban.

Másutt már írtam arról az önkritikus folyamatról, amely szerintem a modernista művészet belső logikáját¹ adja („Modernista festészet”). Az önkritika célja, s ez teljesen empirikus és nem elméleti kérdés, hogy meghatározza a művészet és az egyes művészeti ágak tovább nem redukálható lényegét. A modernizmus próbájának kitéve a festőművészet egyre több konvenciójáról bizonyosodott be, hogy nélkülözhető, hogy szükségtelen. Mostanára, úgy tűnik, megállapíthatjuk, hogy a festészet tovább nem redukálható lényegét mindössze két alapvető konvenció vagy norma adja: a mű sík volta és a sík felület körülhatárolása; valamint hogy pusztán e két norma betartása elegendő egy olyan tárgy előállításához, amely képként érzékelhető: ily módon már egy kifeszített vagy felszegelt vászon is képként létezik – noha nem szükségszerűen sikerült képként. (E redukálás paradox következménye a képiség lehetőségeinek nem a csökkenése, hanem a bővülése lett: ezzel lehetővé válik, hogy sokkal több minden legyen képként, vagy a képiséggel érdemi kapcsolatban levőként érzékelhető, mint eddig: rengeteg olyan kisebb-nagyobb összetevő, amely korábban a mindegy-milyen és a vizuális jelentéstelenség körébe tartozott.)

1., Ahogy én látom, a modernizmus lényege abban áll, hogy egy bizonyos tudományágat annak saját eszközeivel tesznek kritika tárgyává, nem a felforgatás céljával, hanem hogy alkalmazási területét még határozottabban körülzárolják. Kant a logikát használta fel a logika korlátainak meghatározására, és miközben sok mindent kivont korábbi illetékessége alól, a logika biztosabbá vált azon a területen, amely megmaradt számára.” – “Modernista festészet” (lásd fent, o.)

Nekem úgy tűnik, hogy Newman, Rothko és Still a modernista festészet önkritikáját egyszerűen azzal térítette új irányba, hogy a régi irányban folytatta tovább. A kérdés, amit művészetükkel feltesznek, immár nem az, hogy mi jelenti a művészetet vagy a festőművészetet mint olyant, hanem hogy mi az, ami tovább nem redukálható módon jelenti a jó művészetet mint olyant. Vagy még inkább, hogy mi az érték vagy a minőség végső forrása a művészetben. S az általuk kidolgozott válasz, úgy tűnik, a következő: nem a gyakorlat, a képzettség vagy bármi olyasmi, aminek a kivitelezéshez vagy a teljesítményhez van köze, hanem egyedül a koncepció. Lehet, hogy a kultúra vagy az ízlés szükséges feltétele a koncepciónak, mégis a koncepció egymagában dönt mindenről. A koncepciót nevezhetjük invenciónak, inspirációnak, vagy akár intuíciónak is (Croce szóhasználatával, aki elméletben megelőlegezte, amit a gyakorlat most fedez fel és bizonyít önmaga számára). Igaz, hogy a szaktudás korábban is az inspiráció eszköze volt és a koncepciót szolgálta, de akkor a legjobb festészetnek még a leginkább naturalisztikus festészet számított.

Egyedül az inspiráció tartozik teljes egészében az individuumhoz; ezen túl minden egyebet, még a szaktudást is, bárki elsajátíthatja. Egy sikerült műalkotás létrehozásában végső soron az inspiráció az egyedüli olyan tényező, amely nem másolható vagy utánozható. A feladat, hogy ezt explicit módon megmutassák, olyan művészekre várt, mint Newman és Mondrian (és valóban ez az egyedüli dolog, ami Newmanben és Mondrianban közös). Newman képei könnyen másolhatónak tűnnek, és lehetséges, hogy valóban azok is. Távolról sem könnyű azonban kitalálni őket, minőségük és jelentésük pedig csaknem teljes egészében a koncepciójukban rejlik. Számomra ez magától értetődő, de még ha nem is lenne az, Newman utánzóinak frusztrált erőlködései akkor is nyilvánvalóvá tennék. Lehet, hogy igaza van annak a nézőnek, aki azt mondja, hogy a gyereke is meg tudna festeni egy Newman-képet, ehhez azonban ott kellene lennie Newmannek is, hogy megmondja, *pontosan* mit csináljon a gyermek. Kizárólag a színek, a médium, a méret, a forma, az arányok – köztük a hordozó mérete és formája – *pontos* kiválasztása határozza meg az eredmény minőségét, ezek a döntések pedig kizárólag az inspirációtól vagy koncepciótól függenek. Rothkóhoz és Stillhez hasonlóan történetesen Newman is hagyományosan képzett művész – szükséges-e ezt egyáltalán említenem? Ő azonban a szaktudását éppen arra használja fel, hogy palástolja ennek nyilvánvalóságát. És ez a palástolás része művészete diadalának, amely mellett a legtöbb kortárs festmény erőltetettnek tűnik.

Ez az oka, hogy az újabb vagy fiatalabb amerikai absztrakt művészek legerőteljesebbjeinek csodálata főként Newmanre irányul. Az, hogy Newman elutasítja a virtuozitást, megerősíti őket abban, amiről maguk lemondanak, és abban, amit maguk mernek megtenni. Olyan festőket tesz erősebbé, mint Louis és Noland, mert – paradox módon – rájuk nem hatott közvetlenül Newman és, ha már itt tartunk, Still vagy Rothko sem. Lehet, hogy ők is a színek és a látvány olyan nyitottságát kívánják megteremteni, ami csak az ő sajátjuk lesz, de annál eltökéltebben teszik ezt, hogy maga a nyitottság mint koncepció nem tőlük származik. Louis és Noland egyfelől nem két- és háromszínű képeket készít, másfelől pedig mind a látványt, mind pedig az eszközt tekintve Pollock volt rájuk a legnagyobb hatással. Ez azonban mit sem vesz el Newman, Rothko vagy Still értékéből, és ezt csak azért hangsúlyozom, hogy cáfoljam azokat a téves elképzeléseket, amelyeket újságírók és kurátorok terjesztenek. Az, hogy eddig e három művész közvetlen hatása olyannyira elsöprő volt, és az, hogy Sam Francis az egyedüli fiatalabb művész, aki képes volt magabiztos pozíciót kivívni e hatás ellenére is, valóban művészetük erejét igazolhatja.

Az absztrakt expresszionizmus utóéletének szempontjából egyébként nem a hatás maga a lényeges. A művészek végső soron ott méretnek meg, ahol az ízlés biztonsága megszűnik. És ez éppúgy igaz arra vonatkozóan, ami az absztrakt expresszionizmus utóéletének tűnik, mint minden másra. Azok a festők, akik Newmant, Rothkót vagy Stillt követik, akár egyénileg, akár kollektíven, mostanára éppúgy a biztonságos ízlés menedékében élnek, mint ha de Kooningot, Gorkyt vagy Kline-t követték volna. S az a benyomásom, hogy néhányan, akik az elsőt választották és nem a másodikat, csak azért tettek így, mert az absztrakt expresszionizmus New Yorkban épp futó változatai frusztrálják őket, *egészen egyszerűen* frusztrálják őket.

Érzésem szerint ez még inkább érvényes azokra a művészekre ebben az országban, akik most a „neo-dadában” (Johns kivételével), vagy a konstrukció-kollázsban, vagy az ipari környezet banalitásának ironikus kommentáiraiban utaznak. Ők szakítottak a legkevésbé a biztonságos ízléssel. Akármilyen újszerű tárgyat mutatnak is be munkáikban vagy illesztnek be azokba, egyikük sem vállalt kockázatot olyan szinten a színek vagy a kompozíció területén, mint előttük a kubisták vagy az absztrakt expresszionisták (hogy mi történik akkor, ha valaki tényleg kockáztatni mer a színekkel, nagyon jól látszik abból, amilyen döbbent ellenszenvet vált ki a New York-i művészekből Jules Olitski „tiszta” festészete). S akár kitömött

bálnákat szigonyoznak a síkra, akár vécécsészét pakolnak tele gyémántokkal, egyikük sem vette még a bátorságot, hogy ezeket a „teljességében” kubista keretek által meghatározott irányoktól eltérő módon tegye. Az eredmények egyfajta konvencionális és kubista csínról tanúskodnak, ami aligha jogosítja fel őket arra, hogy „Az absztrakt expresszionizmus után” cím alatt tárgyaljuk őket. S azokat a művészeket sem lehet ilyen címen tárgyalni, akik tevékenysége abból áll, hogy nem döglött fácánokat, hanem kopasztott csirkéket, illetve nem vázában álló virágokat, hanem kávésdobozokat és süteménydarabokat festenek le. Nem mintha nem találnám nagyon is üdítőnek a tiszta és egyértelmű akadémikus képkezelésüket az absztrakt expresszionizmus dagályosságai után; a hatásuk azonban pusztán pillanatnyi, mivel az újdonságnak, ellentétben az eredetiséggel, nincs hosszú távú ereje.

1962

Török Patrícia fordítása.