

## **Jackson Pollock: Inspiráció, látásmód, intuitív döntés**

Pollock nem volt „született” festő. Szobrászként kezdte tizenhat éves korában, de még mielőtt betöltötte volna a tizennyolcadik életévét, átváltott a festészetre. Fáradságos munkával kellett megtanulnia a festést és a rajzolást. Matisse huszonegy volt, amikor elkészült első festménye, de már ebből is kiderült kezűgyessége. Kétlem, hogy Pollock első próbálkozásai ilyesmirel árulkodtak volna. Ez nem jelenti azt, hogy nem volt hozzá tehetsége. Pollock tehetsége temperamentumában és intelligenciájában rejlett, és mindenekfelett abban, hogy képtelen volt bármi más lenni, mint őszinte.

Mindenesetre nyilvánvalóan nem került neki túl sok idejébe megtanulni a természet utáni rajzolást, ha nem is könnyed, de pontos vonalakkal. (Ezt bizonyítják azok a rajzok is, amelyek abból az időszakból valók, amikor Thomas Hart Bentonnál tanult a Művészeti Hallgatók Szövetségében.) Évekkel később, jóval azután, hogy az absztrakt művészet mellett kötelezte el magát, egy 1951-ben készült festményével hirtelen visszatért a naturalizmushoz. A *Number 27* című festményén a vonalokból kirajzolódó férfi arca arról árulkodik, hogy Pollock szinte már elegáns könnyedséggel rajzol. Mintha a közbeeső években kezűgyessége titokban fejlődött volna szinte virtuózzá. 1951 után viszont általános technikai fejlődése túl nyilvánvalóan annak kipótlására kezdett szolgálni, amit az inspiráció már nem tudott nyújtani. Ekkor őszintesége abban nyilvánult meg, hogy megtagadta a festészetet. 1954-től haláláig, 1956-ig, csupán három vagy négy képet fejezett be.

Hogy kezdettől fogva kifinomult festő volt, annak már az 1951 előtti legabsztraktabb festményeiből is nyilvánvalóan látszania kellett volna. Kizárólag eredetiségének köszönhető, hogy ez nem volt nyilvánvaló, és sokak számára még ma sem az. Az embereket mélyen megdöbbenetette, ahogy Pollock 1947 után a konvencióktól nagyon eltérő módon kezdte a festéket felvinni a vászonra. Ugyanúgy megdöbbenetek már attól is, ahogyan kicsit korábban, szintén formabontó módon kezdte felépíteni vagy kivitelezni képeit. Már a legelső önálló kiállításán, 1943-ban is ellenállásba ütközött a finomság és kidolgozottság iránti nyilvánvaló igénye miatt. (Addigra már nagyszerű képeket festett, némelyikük ugyanolyan „bonyolult” és eredeti volt, mint bármelyik későbbi műve – például a *Totem I* 1944-ből.)

Pollock „csurgatásos-csöpögtetési” technikával készített festményei, amelyeket 1947-től festett, kiiktatták a kézügyesség tényezőjét, és úgy tűnt, hogy ezzel együtt az ellenőrzöttség is eltűnik. A modern festészet már Pollock előtt kérdéssé tette a kézügyesség szerepét a művészetben, azonban ezek a festmények sokkal nyugtalanítóbb módon tették ezt, még Mondrian geometrikus absztrakcióinál is radikálisabban. Mondrian kanonikus vonalai és síkjai, de még a színei is kizárják a kézügyességet, viszont ezt kompenzáló, az ellenőrzöttség és a rend teljesen explicitté válik műveiben. A kézügyesség azt jelenti, hogy gyorsan és könnyedén tudunk úrrá lenni a nehézségeken az ellenőrzöttség és a rend elérése érdekében. Az ellenőrzöttséget és a rendet Mondrian a legtisztább fogalmi vagy mechanikus (automatikus) módokon mutatja fel, függetlenül attól, hogy létrejön-e általuk esztétikai minőség (ha a festmény sikerül, akkor igen). Pollock „all-over” „csurgatásos-csepegtető” festményei a gyorsaság és a spontaneitás megtestesítőjének tűnnek, s az arabeszkszerű vonalfonatok az avatatlan szem számára mindent jelentenek, csak éppen ellenőrzöttséget és rendet nem, a kézügyességről nem is beszélve.

Első látásra Pollock „all-over” szerkesztésmódja inkább felelős ezért a hatásért, mint „csurgatásos-csepegtető” technikája. A legtöbb esetben ez a szerkesztésmód nem pontosan ugyanazt az alakzatot vagy motívumot ismétli a vászon egyik szélétől a másikig, mint ahogy például egy tapéta mintázata teszi. Ha így tenné, akkor egy „all-over” Pollock nyilvánvalóan szinte ugyanannyira ellenőrzöttnek és elrendezettnek hatna, mint egy Mondrian, lévén a pusztán ismétlés az ellenőrzöttség és a rend lényege. Egy „all-over” Pollock kaotikusnak hat, mert csak azért ígéri a mechanikus ismétlődés rendjét, hogy közben aláássa azt. Egy „all-over” Pollock nem egyértelműen, csupán bizonytalanul szimmetrikus. Amikor képi megoldásai hatásosak, és ezért megindítja, illetve izgalomba hozza a nézőt, ugyanúgy teszi ezt, mint a többi képi reprezentáció: szétrombolja és helyreállítja, kimozdítja és visszaállítja az egyensúlyt.

Mondrian az esztétikait bontja ki egy pusztán mechanikus rendből, Pollock az esztétikai rendet bontja ki a véletlen látszatából – de csak a látszatából. A legjobb „all-over” festményei néha koncentrikusnak hatnak ismétlődéseikkel; a koncentrikusság gyakran az egymást részben átfedő, egymással összefonódó körkörös minták eredménye (mint az 1947-es csodálatos *Cathedral* esetében). Máskor a mintázat a hurkok ritmusából születik, amit ellenpontosíthat egy halványabb, egyenes vonalakkal

álló „rendszer” is. Ezzel egy időben oszcilláló mozgás jelenik meg a különböző képmélységek síkjai és a szószerinti felszíni sík között – egy olyan mozgás, amely Cézanne-ra és az analitikus kubizmusra emlékeztet.

Igaz, ezt első látásra nehéz érzékelni. Pollock módszerének látszólagos esetlegessége, a festék véletlenszerű csepegtetése, csurgatása, beitatása, foltokban fröcskölése látszólag azzal a veszéllyel jár, hogy a rend minden eleme eltűnik, felszámolásra kerül. Ez azonban a nézőben inkább csak asszociáció, mintsem tényleges hatás. Ennek a művészetnek az erőssége az esetlegesség érzete és a kimutatható tényleges esztétikai rend közötti „feszültségben” rejlik (hogy egy nélkülözhetetlen zsargont használjak). Az utóbbi létrejöttét szolgálja a kép minden egyes részlete. Mondhatni, a rend az utolsó pillanatban születik meg, de éppen ezért annál diadalmasabban.

Mondrianhoz hasonlóan Pollock is bebizonyítja, hogy végső soron nem készség vagy kezűgyesség, hanem inspiráció, látásmód és intuitív döntés szükséges az esztétikai érték létrehozásához. Az inspiráció az alkotás átfogó koncepciójában mutatkozik meg: a kiválasztásban, az elrendezésben, annak eldöntésében, hogy az alkotásba mi kerüljön bele és mi nem. A kivitelezés csak önmagáért felel. (Benedetto Croce, az olasz filozófus, már régen érzékeltte ezt.) Függetlenül attól, hogy a kivitelezés mennyiben hat vissza a koncepcióra, a fontos döntések mindenképp az inspiráció körébe tartoznak, és nem a kezűgyességébe. (Valójában a kezűgyesség maga is többé-kevésbé ihletett döntések eredménye, csak hogy ezek a döntések többnyire tudatalattiak; a tágabb értelemben vett inspiráció sem egészen tudatos, de ennek ellenére azért jóval közelebb áll az elme azon részéhez, amely különböző lehetőségeket mérlegel.)

Ismét csak Mondrianhoz hasonlóan, Pollock bebizonyítja, hogy van még valami, ami szintén a készséggel függ össze, de hasonlóan lényegtelen az alkotás folyamatában: ez az egyéni ecsetvonás, a kivitelezés egyedisége, a kézírás, az „aláírás”. Elméletileg bármelyik művész egyedi ecsetvonását le lehet utánozni, még ha kemény munka és nagy hozzáértés kell is ahhoz, hogy például Hsia Kueiét, Leonardóét, Rembrandtét vagy Ingres-ét leutánozzuk. Mondrianét bárki le tudja másolni, vagy inkább *sokszorosítani*, minden különösebb erőfeszítés nélkül. Szinte ugyanígy le lehet utánozni Pollock vonásait is a „csurgatásos-csepegtető” időszakából. Kis gyakorlattal

bárki csepegtethet és fröcskölhethet, bárki teremthet zűrzavart folyékony festékből, ami megkülönböztethetetlen Pollock munkájától, de csak amennyiben az egyedi kézjegyről beszélünk. Mondrian és Pollock tehetségét viszont ugyanannyira nem lehet leutánozni, mint Leonardóét vagy Rembrandtét. Végző soron itt is láthatóvá válik, hogy kizárólag az elemző készség, a koncepció vagy az inspiráció felelős az esztétikai érték megteremtéséért. Nem arról van szó, hogy a fegyelmezetség, a tanulás, a tudatosság és a körülmények együtthatása ne lenne nélkülözhetetlen egy fontos műalkotás létrehozásában. De inspiráció nélkül ezek semmit sem érnek.

Pollockot sokkal kevésbé érdekelte elméleti kérdések megfogalmazása, mint Mondriant. Megfogalmazott ugyan ilyeneket a művészetében, de őt magát ez a tény nem különösebben izgatta. Elkezdett folyékony festékekkel és „csepegtető” pálcával, majd végül orvosi fecskendővel dolgozni az egyszerűsítés elvét követve – ám mégsem annyira egyszerűen –, mivel meg akart szabadulni azoktól a szokásoktól vagy a mesterkéeltségtől, amit az ujjak, a csukló, a könyök, vagy akár a váll mozgatója hoz magával, amikor ecsetet, kést vagy bármilyen más eszközt használ a festő, amelyek érintik a festmény felszínét. Még fontosabb azonban, hogy a felfestett vonalak vagy kontúrok nem ugyanolyan kétségbevonhatatlanul hangsúlyozzák a képfelületet, mint azok, amelyek a festék esésének vagy folyásának eredményeként keletkeznek. Ehhez hozzáadódik nem utolsósorban az a tény is, hogy mindenfajta „megcsináltság”, kimódoltság és elrendezettség, kiterveltség, rend és „tetszetősség” mély ellenérzést váltott ki Pollockból. Számára szinte minden ecsettel vagy ceruzával rajzolt mű egyre inkább túlságosan szándékoltnak tűnt. Miközben ettől a „megcsináltságtól” akart megszabadulni, festményeinek kivitelezésében megjelent egyfajta névtelenség, személytelenség. Akkoriban ez sem Pollocknak, sem másnak nem tűnt fel különösképpen. A személytelenség „természetességének” azonban következményei voltak más, fiatalabb vagy későbbi művészekre nézve.

A hatvanas évek avantgárdjában uralkodó személytelen ecsetkezelés látszólag ugyanaz, mint a Mondriané. Mégsem azonos a Mondrianéval, és ez többnyire annak a másképp értelmezett személytelenségnek köszönhető, amely Pollock „csurgatós-csepegtető” festményeiben megjelenik (ahogy Barnett Newman csak látszólag geometrikus művészetében is). A vonalazóval vagy körzővel megrajzolt vonalak ma már nem tűnnek annyira szigorúan geometrikusnak, mint a régebbi geometrikus

művészetben. A festéknek a nyers vászonba való beitatása, amely egy Pollocktól származó gyakorlat, megfosztja ezeket a vonalakat a maguk „élességétől”, mivel a színanyag oldal irányban mindig kicsit túlcsoordul rajtuk. Sok egyéb, nehezebben körülírható tényező ennél is sokkal fontosabb, ezeket azonban nehéz lenne meghatározni (illetve túl sok helyet foglalna el a meghatározásuk kísérlete is).

Mindenesetre Pollockhoz nem kell túl sokat hozzáfűzni. Művészete önmagáért beszél. Vagy fog beszélni végül. Mind a mai napig látványosan félreértik ezt a művészetet. Amit a leginkább félreértének, az a kifinomultsága. A Pollockban rejlő finomság abból a legtökéletesebb fajtából való, amelyik ösztönösen ráérez a lényegre. Ugyanakkor megvan benne a Keats által meghatározott „negatív képesség” is: úgy tudott kételkedő és bizonytalan lenni, hogy közben nem vált elidegenedetté – legalábbis ami a munkáját illeti. (Másképp történt ez magánéletében, amelyet beárnyékolt az alkoholizmus). Akik személyesen ismerték Pollockot, azokat véleményem szerint félrevezette, hogy annyira szófukar volt. Ugyanakkor az is, hogy nem érdekelték a frázisok és a „nagy eszmék”. Nagyon igaza volt ebben; véleményem szerint jobb szeme volt a művészethez, és többet tudott róla, mint szinte bárki más, akivel ilyesmiről beszélgetett (a feleségét leszámítva, Leonore Krasnert, aki maga is festett).

Pollock egyik legmélyebb felismerése az volt, hogy nem kell mindenáron ragaszkodni a művészet hagyományához, mivel az már úgyszólván mindig benne van a művészetben. Hiszen ha akarja, ha nem, a múlt akkor is ott van mindenben, amit csinál. Gorkyjal, de Kooninggal és Hofmann-nel ellentétben, akik legközelebb álltak hozzá a negyvenes évek közepének New York-i művészetében, nem a „jó” festészetben hitt, amelynek önálló szabályai és receptjei vannak. Ő csak a jó művészetben hitt. Láta, hogy a „jó” festészetet minden igazán ambiciózus művésznek újra és újra meg kell határoznia. Ellenkező esetben nem a maradandó, hanem a mulandó múlt foglyává válik. Pollock kifinomultságához hozzátartozott az is, hogy jól meg tudta különböztetni ezt a kétfajta múltat. A mulandó múlt az a szabályok, az elvek, a mesterségbeli tudás, a „színminőségek” és az ízlés kánonjai tartoztak. A maradandó múltat a konkrét műalkotások és azok konkrét minősége alkotta.

Gorky, de Kooning és Hofmann naivak voltak Pollockhoz képest. Ezzel nem valami hangzatos paradoxont akarok felállítani; már húsz évvel ezelőtt éreztem ezt,

amikor Gorky még élt. Gorky nem maradt naiv: bár a legjobb festménye 1945-ben készült, azok a dolgok, amiket halála előtt, 1948-ban alkotott, olyan nagyobb távlatokat nyitottak, amelyek túlmutatnak a „jó” festészetben; halálát ez még tragikusabbá tette. Hofmann „jó” festészetbe vetett kitartó, naiv hite az oka részben, meg merem kockáztatni, azoknak a félreértéseknek, amelyek nevét még mindig kísérik, látásmódjának puszta ereje azonban, életműve utolsó tíz éve ellenére is, nagyszerű festővé tette – olyan naggyá, hogy bármelyik kortársához hozzámérhető. De Kooning szenvedett a legtöbbet a „jó” festészetbe – a jó recept létezésébe, a kézjegybe és a régi festők technikájába – vetett naiv hite miatt, minden tehetsége és okossága ellenére is. Hogy jelenleg ő a legünnepeltebb e három *naiv* közül, az csupán tetőpontja, nem betetőzése ennek az ironikus történetnek.

A mulandó múlt számos eleme tapadt Pollock művészetéhez is, ez nem is lehetett volna másképp, ahogy ő maga is felismerte. Művészete alkonyán, 1952-től haláláig, 1956-ig, mindenki számára nyilvánvalóvá tette szakértelmét, olyannyira, hogy bármelyik „jó” festőkből álló céhbe bebocsátást nyerhetett volna, ám a múlt itt már nemcsak része volt művészetének, hanem meg is fojtotta azt. Pollock az elsők között ismerte fel ezt a tényt. Látása kiüresedett, legalábbis egy időre; „jó” festészettel tömte be az űrt, és ez nem volt elég.

1967

Orbán Zsuzsa fordítása.