

A szobrászat újszerűsége

A haladó szobrászatnak méltánytalanul sok viszontagságon kellett keresztülmennie az elmúlt huszonöt évben. Ez különösen igaz az absztrakt és közel absztrakt szobrok esetében. A szobrászat a harmincas évek végén, a negyvenes évek elején lendületbe jött, amelyet a negyvenes évek vége felé és az ötvenes években lelassított az a félelem, hogy ha feltűnően tisztán megrajzolt és geometrikus lesz, akkor túlságosan gépszerűvé válik. A szigorú definícióktól való idegenkedésével az absztrakt expresszionizmus tovább ösztönözte ezt a félelmet, amely egy időre még a kései és nagyszerű David Smith-t, a „tisztá-kontúrú” harmincas évek – ha létezett egyáltalán ilyesmi – fiát is elbizonytalanította. Nem mintha a „festői” absztrakt szobrászat szükségszerűen rossz lett volna; azért fejlődött olyan rosszul a negyvenes-ötvenes években, mert túlságosan negatív motivációból eredt: túl nagy része készült az attól való félelemből, hogy a végeredmény nem lesz eléggé művészi.

A festészet ebben az időszakban sokkal magabiztosabb volt, és az ötvenes évek elején néhány festő szembe is tudott nézni azzal a kérdéssel, hogy mikor szűnt meg a festészet igazi művészet lenni. Emlékszem, hogy a Rollin Crampton által 1951-ben (a Peridot Galériában) bemutatott, szinte teljesen monokróm képek láttán az első reakcióm ingerültséggel vegyes gunyorosság volt. Újra meg kellett ismerkednem ezekkel a (Philip Gustonra ebben az időben döntő hatást gyakorló) képekkel ahhoz, hogy bölcsébbé tegyenek. A következő monokróm képek, amelyeket láttam, már tökéletesen azok voltak – Rauschenberg (Stable-beli) 1953-as kiállításának teljesen fehér és teljesen fekete festményei. Meglepett, milyen könnyen „érthető”, mennyire ismerősek, sőt menők voltak ezek a képek. Később sem történt ez másként, mikor először láttam Reinhardt, Sally Hazlett és Yves Klein monokróm vagy közel monokróm képeit. Ezek is ismerősnek és menőnek tündek. Ami olyan kihívó volt Crampton művészetében, az szinte egyik napról a másikra egy újabb megzabolázó konvencióvá vált. (Pollock és Tobey „*all-over*” jellegű művészete talán szintén elősegítette a folyamatot.) A véletlenszerűség nem az egyetlen „vad” dolog volt, amit az absztrakt expresszionizmus előbb meghonosított, majd otthonossá tett a festészetben; ugyanezt tette az ürességgel, az „úr” látványával is. Ezentúl bármely lehatároltnak, faltól

elkülönülőnek látott monokróm sík automatikusan képként, művészetként volt meghatározható.

De újabb tíz évre volt szükség ahhoz, hogy ez lehessen – legalábbis a New York-i művészek és kritikusok nagy részének. A művészet és nem-művészet közötti különbség eltörléséről szóló újságcikkek sokasága ellenére mind a véletlenszerűség, mind pedig az üresség jelenségére továbbra is úgy tekintettek, mint művészet-tagadó látásmódra. Igazából csak 1966-tól kezdve mondható el az, hogy Pollock teljesítménye vitathatatlanra vált a New York-i szcénában. Talán sikerült „megtörnie a jeget”, ezzel együtt Pollock „*all-over*” festményeit továbbra is önkényesnek, esztétikailag érthetetlen jelenségnek tekintették, és továbbra is a művészet olyan felismerhető elemeket tartalmazó fajtájit tartották nagy becsben, mint amire de Kooningnál láthatunk példát. Pollockra még is többnyire úgy tekintenek, mint alapvetően önkényesre, „esetlegesre”, bár már felbukkant a művészek egy új generációja, akik ezt nem teherként, hanem értéknek tekintik. Mára mindannyian tudatában vagyunk annak, hogy hosszú távon a szokatlan a legkifizetődőbb az avantgárd művészetben – márpedig mi lehetne szokatlanabb az önkényesnél? Mindennek tudatossá válásával, illetve a megértés hasonló kudarcának hatására emelkedett nemrégiben Newman hírneve is – nem is beszélve Reinhardtról és mai felvirágzásáról.

A hatvanas években úgy tűnt, hogy a művészet – legalábbis az a része, amelyik a legtöbb figyelmet kapja – megoldandó feladatként állította maga elé azt a problémát, hogy az „önmagában véve” szokatlant hogyan tudnánk megkülönböztetni a pusztán furcsától, oda nem illőtől és a társadalmilag sokkolótól. Az assemblage, a pop, az environment, az op, a kinetikus, az erotikus, és az új művészet összes többi változata megannyi logikus momentumnak tetszik e probléma kidolgozásának folyamatában, ami úgy tűnik, végre megoldására talált az elemi struktúrák, az ABC-művészet vagy a minimalista művészet formájában. A minimalisták végül, úgy tűnik, felismerték, hogy az önmagában vett szokatlan csak az *öncélúan szokatlan* lehet, és hogy *ezzel* nem kevesebbet mutatnak fel, mint a lehető legszokatlanabb dolgot. Úgy tűnik, azt is felismerték, hogy a legutóbbi száz év legeredetibb és legszokatlanabb művészete első ránézésre mindig szakítani látszott mindennel, amit korábban művészetnek tartottak. Más szóval, a legszokatlanabb többnyire a művészet és a nem-művészet határán található. Semmi igazán eredetit nem fedeztek fel a minimalisták ezen meglátásukkal,

de következtetéseiket újfajta következetességgel vezették le. Felismerésük újszerűsége pedig részben azon terep zsugorodásának köszönhető, amelyen a dolgok ma biztonsággal minősülhetnek nem-művészetnek. A nem-művészet korábbi látásmódja nem volt adott többé, mivel ma már egy festetlen vászon is képként határozható meg, ezért a művészet és a nem-művészet határát a háromdimenziós térben kellett keresni, ahol eddig a szobrászat foglalt helyet, illetve az összes olyan tárgy, amely nem tartozott a művészet területéhez. A festészet, amely elkerülhetetlenül művészet volt, elveszítette vezető szerepét, és most a szobrászatra vagy valami ahhoz hasonlóra hárul a feladat, hogy a művészet haladásának élére álljon. (Nem akarom azt a látszatot kelteni, hogy a minimalista művészet kialakulásának logikáján tényleges végigmentem, de úgy gondolom, ez az alapvető oka.)

Az ősz-pop (Johns és Rauschenberg) és a pop sokat kacérkodott a harmadik dimenzióval. Az assemblage ennél is többet tett, de ritkán kerülte el a makacsul festői kontextust. A „*shaped canvas*” iskola főként arra használta a harmadik dimenziót, hogy kitartsa a fény-árnyék vagy a „kontúros” rajz mellett: azok a festők, akiknek a vásznai eltérnek a téglalaptól vagy a rondótól, döntően azért hangsúlyozzák a rajzolás ezen fajtáját, hogy ezzel meghatározzák, milyen más határoló formával vagy kerettel rendelkezhetnek még a képek. Elméletben a médiumok keverése, a festészet és szobrászat közötti határvonal meglovagolása merőben szokatlannak tűnt; a tényleges esztétikai tapasztalat azonban ennek majdhogynem az ellenkezőjét bizonyította. Legalábbis a festészet kontextusában, ahol a harmadik dimenzióra vonatkozó legszószerintibb utalások is elkerülhetetlenül a hagyományos szobrászi rajzot látszanak idézni – ha huszonöt évvel ezelőtt nem is, de napjainkban biztosan.

Tegyük félre egy pillanatra, hogy maguk a minimalisták valóban elkerülték-e a festői kontextust. Az bizonyosnak tűnik, hogy a minimalisták azért kötelezték el magukat a harmadik dimenzió mellett, mert többek között ez az a koordináta, amelyben a művészetnek osztoznia kell a nem-művészetrel (ahogy azt már a dada, Duchamp és mások is észrevették). A minimalisták állítólagos célja olyan tárgyak és tárgycsoportok „tervezése és kivitelezése”, amelyek valahogy mégis betaszíghatók a művészet területébe. Minden szigorúan egyenes vonalakkal határolt vagy gömbölyű. Az adott darab fejlesztése általában ugyanannak a formaelemnek az ismétlésében merül ki, változó vagy változatlan méretben. A gépszerű megjelenést a művek ezúttal

elkerülik, minthogy nem mennek elég messze a nem-művészet irányába. A cél feltehetően egy olyan „semleges” megjelenés, amely csak minimálisan kínál „érdekességet” a szemnek – ellentétben a gépszerűséggel, amely ehhez képest művészkedő (és ha Tinguelyre gondolok, egyet is kell értenem ezzel). Mégis, legyen a tárgy bármilyen egyszerű is, a felszín, a kontúr és a térbeli kiterjedés közötti kapcsolatok és kölcsönös vonatkozások megmaradnak. A minimalista munkák olvashatók művészetként, ahogy szinte bármi napjainkban – beleértve egy ajtót, egy asztalt vagy egy üres papírlapot is. (Az viszont mellékes, hogy szinte bármely nonfiguratív tárgy megközelítheti az építészet rangját vagy egy építészeti egységét; ahogy az a tény is, hogy néhány minimalista művészeti alkotást a lapos domborműveknek megfelelően falra erősítenek. Az állapot- vagy pozícióbeli hasonlóság nem szükségszerűen azért van, hogy egy látszólag tetszőleges tárgyat művészetként érzékeljünk.) Mégis úgy tűnhet, hogy nem képzelhető vagy gondolható el olyan művészet, amely ennél jobban megközelítené a nem-művészet állapotát.

Pontosan ez a baj. A minimalista művészet túlságosan gondolati mutatvány marad, sokkal inkább ilyen mutatvány, mint bármi más. Az eszméje csak eszme; valami kigondolt, nem pedig megérezett vagy felfedezett. A geometriai vagy moduláris egyszerűség hirdetheti és jelentheti a művészeti értelemben vett „legsokatlanabbat”, de a tény, hogy ezeket a jeleket annak tekintjük, amit jelenteni akarnak, művészeti értelemben le is leplezi ezt.¹ A minimalista művészetben esztétikai meglepetés alig, legfeljebb – ahogy az újdonságot hajhászó művészetben – az elképesztés egy fajtája fedezhető fel, ami viszont az egyszeri meglepetés kategóriájába tartozik. Az esztétikai meglepettség ezzel szemben örökké tart – Raffaellóban még mindig jelen van, ahogy benne van Pollockban is –, de kiváltására a gondolatok önmagukban nem képesek. Az esztétikai meglepetés inspirációból és érzékenységből fakad, valamint abból, hogy a mű lépést tart a művészeti korokkal. A szokatlan várható, önfelszámoló emblémái mögött majdnem minden általam látott minimalista műalkotás a tapasztalat iránti többé-kevésbé konvencionális érzékenységről tanúskodik. Ha elválasztjuk a programtól, a benne található művészeti anyagról és valóságról kiderül, hogy a kellemes, biztonságosan ízléses dolgok világába tartoznak. Újra a tetszetős design

¹ Darby Bannard, az *Artforum* 1966. decemberi számában megjelent írásában már elmondta: “Ahogy a pop és az op, úgy a minimalista munkák »jelentése« is magán a művön kívül található. Ezek a munkák, természetükből kifolyólag, egyfajta kioldógombként viselkednek a nézőkben már eleve ott lévő gondolatok és érzelmek vonatkozásában. ... Talán jogosan állíthatjuk, hogy ezeket a stílusokat az a mindenütt jelen levő kérdés táplálja: »de mit is jelent ez?«”

birodalmában találom magam, ahol a pop, az op, az assemblage és az új művészet többi tagja is lakik. Jelzéseként alkalmazva az „elemi struktúrák” manierizmussá válnak. Maga a harmadik dimenzió is manierizmussá válik. Mint ahogy a minimalisták többségének sem sikerült elkerülnie a festői jól ismert, megnyugtató kontextusát: a négyszögletes kép és a kubista rácsháló szelleme kísérti munkáikat, kitöltés után kiáltva – és ki is töltik azokat fény-árnyék rajzzal.

Mindez talán jobban zavarba ejthetett volna, ha nem tudom addigra magam mögött Rauschenberg fehér vásznainak vagy Yves Klein teljes kékjeinek tapasztalatát, és nem láttam volna a szokatlan újabb, figyelemre méltó jelét Reinhardt árnyékos monokrómjában, amely mintha egy finom és nagyon félénk érzékenységet feltáró fátyol lenne. (Reinhardtnak van némi érzéke a színekhez, de semmi a designhoz vagy a térkezeléshez. Értem, miért engedte, hogy Newman, Rothko és Still a zárt és sötét valőrök felé tereljék, de többet veszített, mint nyert ezzel a véglettel, amely felé így elindult: finom művészből banális alkotóvá vált.) Azt is megtanultam, hogy a fogalmaink szerint „kemény” összetevőkből álló munkák összességében nagyon is lágyak tudnak lenni, és fordítva. Emlékszem, amikor tíz évvel ezelőtt absztrakt expresszionista festőket hallottam beszélni arról, hogyan kell a művet elcsúfítani, és emlékszem, hogyan mocskolták be szándékosan a színeiket, hogy még sablonosabbá tegyék vele alkotásaikat. Ugyanakkor Monet legjobb tavirózsás képeiben – vagy Louis és Olitski legjobb festményeiben – semmivel sincs kevesebb kihívás és megértési nehézség csak azért, mert színeik „kellemesek”. Ezeket az egyenleteket nem lehet előre kigondolni, csak érezni és felfedezni lehet őket.

Mindenesetre az öncélúan szokatlant a szobrászat területén Anthony Caro már az 1960-as években észlelte Angliában. De erre tapasztalat és inspiráció, nem pedig okoskodás eredményeként jutott, és célból azonnal eszközzé is alakította – egy látomás továbbgondolásának eszközévé, amely látomás minden addiginál integránsabb absztrakciót követelt a szobortól. Amikorra a szokatlan mint önmagában vett cél eszméje elért a minimalistákhoz, már kimerült és kompromittálódott: Caro és a többi angol szobrász, akik számára Caro jelentette a példát, már kimerítették; az új művészet pedig kompromittálta.

Egy másik művész, Anne Truitt is beelőzte a minimalistákat. Sőt, szó szerint és ezért még kínosabban előzte meg őket, mint Caro. Első, 1963-as New York-i kiállításán

(az Emmerich-ben) dobozszerű darabjaival nagyon hasonló meglepetést okozott, mint amelyet a minimalisták akartak okozni. Annak ellenére, hogy a „dobozok” egyenes vonalú színsávokkal voltak bevonva, szenttelen „elemiségük” megállásra készítetett, és újra és újra meg kellett nézzem őket, vissza-vissza kellett fordulnom hozzájuk, hogy megtapasztaljam a bennük rejlő megindító, megmozgató erőt. A szokatlanságot itt inkább kifejezték, mint csupán hirdették vagy jelezték volna. Ugyanakkor nehéz volt megállapítani, vajon szobrászati vagy festői jellegű sikert értek-e el Truitt legjobb munkái, de e siker részben pont abban állt, hogy irrelevánssá tette a kérdést.

Truitt művészete kacérkodott a nem-művészetszerű megjelenéssel. Az 1963-as kiállítása volt az első alkalom, amikor észrevettem, hogyan képes ez a megjelenés a *jelenlét* hatását kelteni. Ha ezt a jelenléteket a méret révén érik el, az esztétikai értelemben külsődleges marad – ezt már tudtam. De hogy a nem-művészetszerű megjelenéssel elért jelenlét esztétikailag hasonlóképpen külsődleges marad – ez új volt számomra. Truitt szobrai rendelkeztek ezzel a fajta jelenléttel, de nem *rejtőztek el* mögé. Azt, hogy a szobor képes el is rejtőzni a jelenlét mögött – ahogy azt a festmény is tette –, csak a minimalista művészet alkotásaival – Juddéval, Morriséval, Andrééval, Steinerével, Smithsonéi közül nem mindegyikkel, de néhányval, és LeWittéi közül néhányval – való többszöri találkozás után fedeztem fel. A minimalista művészet a méretből adódó jelenlét mögött is el tud bújni: gondolok itt Bladenre éppúgy (bár nem vagyok biztos abban, hogy ő minden kétséget kizáróan minimalista), mint az említett alkotók közül néhányra. Zavarba ejtő az, hogyan képes a pusztán méret olyannyira kellemes és kedves hatású, és ugyanakkor felesleges is lenni. Itt lép be újra az esztétikaival vagy a művészivel szembeállított fenomenális.

Mindezek után nem tagadhatom, a minimalista művészet mégiscsak járt némi haszonnal, még ha negatív módon is. Minden eddiginél világosabbá teszi ugyanis, mennyire cicomás a korábbi absztrakt szobrászat nagy része, különösen az, amelyre az absztrakt expresszionizmus hatott. De ez a tanulság talán még mindig nem éri meg ezt az árat. A tetszetős design folytonos beszivárgása a haladónak és intellektuálisnak kikiáltott művészet területére a festészet után most a szobrászatot sújtja. A minimál túlságosan is azt folytatja, ahová a pop, az op, az assemblage és a többi irányzat vezetett (ahogy arra Darby Bannard megint csak rámutatott). Mégis, a minimalisták művészetét komolyabban veszem, mint az új művészet más formáit. Továbbra is

bizalommal tekintek egyes képviselőire. Talán még több tanácsot megfogadnak majd olyan művészekről, mint Truitt, Caro, Ellsworth Kelly és Kenneth Noland, és megtanulják a példáikból, hogyan emelkedjenek a tetszetős design fölé.

1967

Lendeczki Kinga Laura fordítása.