

Seregi Tamás:

Nem egy újabb Laokoón felé

Amit nagyon jól tudunk

Van néhány dolog, amit nagyon jól, talán túlságosan is jól tudunk Clement Greenberg művészetelméletéről. Jól tudjuk, hogy Greenberg egy formalista, sőt egy redukcionista művészetfelfogást vallott. Jól tudjuk, hogy elmélete a művészeti ágak médiumainak kérdését állította a középpontba, vagy akár ezt tette meg a modern művészet egyetlen fontos problémájának. Jól tudjuk, hogy a festészetet tüntette ki e művészeti ágak közül, s nemcsak annyiban, hogy saját figyelme erre irányult, hanem ezt tartotta kora vezető művészeti ágának is. S jól tudjuk, hogy bizonyos művészeti ágakat szinte említés nélkül hagyott (mint a fényképezést), vagy akár hajlamos volt egyenesen megtagadni művészet voltukat (ilyen volt például a film). Ebből pedig az is azonnal világossá válhat mindenki számára, hogy ízlése rendkívül elitista volt, hogy a magas művészet és magas kultúra feltétlen hívei közé kell sorolnunk. Vagyis hogy – T. J. Clark kifejezésével élve – „eliotiánus trockijista”¹ volt, eliotiánus a magas kultúra védelmezője értelmében, és trockijánus, amennyiben mindig a művészek és a művészet feltétlen szabadsága mellett állt ki; hogy irtózott mindentől, ami a legkisebb mértékben is a piachoz, az ipari tömegtermeléshez, a szórakoztatóiparhoz, a populáris kultúrához, a fogyasztói társadalomhoz volt köthető. Továbbá tudjuk azt is, hogy az alkotói személyiségről, valamint a művészet termelésének, elosztásának és fogyasztásának kérdéséről meglehetősen hagyományos nézeteket vallott, s állítólag nem különösebben érdekelték a művészet kontextusának kérdései (bármit is jelentsen ez). Sőt, azt is, hogy a művészet történetéről alkotott koncepciója szigorúan lineáris, valamint egy tömbből faragott (vagyis szinkron módon sem osztott) és talán naivnak is nevezhetően fejlődéselvű volt. És persze tartalmában rendkívül hiányos. De ha ez még nem elég, akkor

¹ T. J. Clark: „Clement Greenberg’s Theory of Art”, in Francis Frascina (szerk.): *Pollock and After*. Routledge, London – New York, 2000.

tudhatjuk azt is, hogy személyisége hihetetlenül autoriter volt, nemcsak élesen bírálni merészelt olyan alkotókat is, mint például Picasso vagy Duchamp, de nem átalott tanácsokat osztogatni művészeknek azzal kapcsolatban, milyen stílusban kellene festeniük, sőt, hogy mit kellene kijavítaniuk, kitörölniük a már elkészült műveiken. S persze ez az autoriter személyiség „természetes módon” igazi macsósággal is párosult – meg sem fordult a fejében, hogy a művészet vonatkozásában felvesse a nemi kérdést vagy általában a kisebbségi kérdést, vagy még tovább menve a kulturális és politikai gyarmatosítás kérdését. Vagyis a hidegháború Amerikájának igazi fehér, felnőtt, heteroszexuális férfia volt.

Félreértés ne essék, az imént felsorolt dolgok *vádak*, és nem igazságok, vagyis általában nem alapos értelmezések termékei. Ettől függetlenül azonban néhány közülük tagadhatatlanul jogos vád, értve ezalatt azt, hogy nehezen elképzelhető például, hogy Greenbergnek a XIX. századi festészet történetéről adott leírását valaha is elég árnyaltnak vagy valamilyen komolyabb célra megfelelőnek tarttuk – még akkor sem, ha esetleg a művészet tisztaságának, médium-specifikusságának vagy önmagába visszahúzódásának esztétikai ideológiája újra aktualitást is nyer. A vádak nagy része azonban vagy jogtalan, vagy igazságtalan, vagy irreleváns, vagy egyszerűen önmagunk számonkérése máson vagy egy másik korszakon. Mindezt csak azért fontos hangsúlyozni, mert mind a mai napig szinte kötelező legalább egyszer-kétszer belerúgni Greenbergbe és a „greenbergi formalizmusba”, legtöbbször kifejtetlenül és öntelt módon, ha a második világháború utáni vagy a kortárs művészetről írunk. Ez a folyamat valamikor a hatvanas évek közepén kezdődött, amikor olyan művészeti irányzatok és kifejezésmódok kezdtek feltűnni, amelyekkel a greenbergi elmélet valóban nem tudott vagy nem akart mit kezdeni. Ezekre az irányzatokra és a greenbergi elmülethez való viszonyukra röviden kitérek majd a továbbiakban, de itt nem csak erről van szó. Greenberg igazi hatását nem pusztán azon mérhetjük le, hogy még azokról az irányzatokról is gyakran kiderül, amelyek az absztrakt expresszionizmus leváltásaként érkeztek, hogy tulajdonképpen ők is Greenbergből indultak ki – őt radikalizálták, vagy az ő fegyvereit

fordították saját maga ellen. Greenberg egyszemélyes intézmény volt, akit nem lehetett egyszerűen kikerülni, hanem szimbolikus eszközökkel és gesztusokkal kellett a legyőzésére indulni. Két példát csak a jelenség érzékeltetésére. A *Művészet és kultúra*, Greenberg tulajdonképpen egyetlen igazi könyve, 1961-ben jelent meg, és akkora kultuszkönyvvé lett, hogy érthető módon előbb-utóbb feldolgozhatatlan hatásszorongást váltott ki bizonyos alkotókból. 1966-ban John Latham egy performanszt szervezett a Saint Martin's School of Art oktatójaként. A performansz lényege az volt, hogy az iskola könyvtárából kikölcsönözte Greenberg könyvét, majd lapjaira tépkedte szét, a lapokat kiosztotta a megjelent diákok között, nekik pedig össze kellett rágniuk azt, majd pedig beleköpni egy edénybe. Az összegyűlt köpetet aztán Latham lepárolta (a tiszta művészet jegyében). Nem kell túl nagy pszichoanalitikusnak lennünk ahhoz, hogy egy ilyen gesztusban az elsajátító rombolás aktusát lássuk, vagyis saját frusztráltságunk és kétségbeesésünk önkéntelen bevallását.² A másik példa nem ennyire önmagát leleplező, de személyeskedésével és udvariatlanságával ugyanebbe az irányba mutat. 1975-ben Jannis Kounellis, immár sokadszor, megrendezi az élő lovakat kiállító installációját, ezúttal a Sonnabend Galériában. Leo Steinberg beszámolója így hangzik az eseményről: „a bemutató része volt maga a művész is, aki az egyik lovon ült egy Apollón-maszkot tartva az arca elé. Az a szóbeszéd járja, hogy amikor Clement Greenberg belépett a galériába, megtorpant az ajtóban, pillanatnyi megdöbbenésében; a galéria alkalmazottja pedig a megzavarodott kritikus mellett elhaladva odaszólt neki: »Mi a baj, Clem?; valami gond van a képsíkkal?«”³

A következőkben nem térek ki minden fentebb felsorolt vádra, már csak azért sem, mert nyilván továbbiakkal is bővíthető lenne a sor. Ehelyett megpróbálok a szerintem legfontosabb kérdésekre összpontosítani, kicsit megváltoztatva a kritika perspektíváját: nem az érdekel elsősorban, hogy mi marad észrevétlen vagy egyoldalú a művészetből, vagy miről kapunk torzképet, ha Greenberg szemüvegén keresztül nézzük azt, hanem hogy mi

² Hasonló példa szinte napjainkból Fred Wilson *Deconstruction of Clement Greenberg's Art and Culture* (2001) című műve.

³ Leo Steinberg: *Encounters with Rauschenberg*. The University of Chicago Press, Chicago – London, 2000, 31. o.

lett általa, ami előtte nem volt, hogy milyen *produktivitás* fedezhető fel benne. Egy olyan produktivitás, amelyet talán ő maga sem aknázott ki maradéktalanul, s amely, ha nyilván teljesen más formában is, egyszer talán majd felhasználhatóvá válik. Csak így léphetünk túl valóban Greenbergen, túl a vád- és védőbeszédeken, s juthatunk el programjának valódi megértéséig.

A nagy történet

A nagy történet, a Laokoón-történet elolvasható az „Egy újabb Laokoón felé” című tanulmányban, ezért ismertetésétől eltekintenek. Már csak azért is, mert ma már talán sokkal fontosabb a formája, mint a tartalma miatt. Először is van néhány alapvető kérdés vele kapcsolatban. A legfontosabb talán az, hogy minek a története, illetve hogy ki a történet főszereplője vagy egyáltalán a szereplői. És hogy hol van az eleje, (a közepe) és a vége – és van-e neki egyáltalán, és ott van-e, ahol Greenberg gondolja, illetve ő maga úgy gondolja-e, hogy van neki (például vége). És hogy komédia vagy tragédia-e, akár modern, akár régi értelemben. S tegyük még hozzá, hogy a nagy történetet Greenberg maga nem is vállalja egy idő után. Két korai, hosszabb tanulmánya, az „Avantgárd és giccs” és az „Egy újabb Laokoón felé” közül az utóbbit nem válogatja be a *Művészet és kultúra* című kötetébe, vagyis még jelentős újraírás mellett (hiszen szövegei nagy részét szinte a felismerhetetlenségig újraírja) sem tartja vállalhatónak. Ettől függetlenül azonban a történet ott kísért majd’ minden írásában.

A „minek a története?” kérdésre véleményem szerint két válasz adható Greenberg szövegei alapján: az egyik szerint a művészet függetlenné, önállóvá válásának történetéről lenne itt szó, a másik szerint viszont „csupán” a művészet természetes és örök változásáról, egyfajta belső nyugtalanságáról. Ha az első mellett tennénk le a voksunkat, egy igazi történetet kapnánk, egy üdvtörténetet, amelynek van eleje (még ha ennek előjeleire rá is tudnánk mutatni a korábbi korszakokban), a végével viszont

nagy bajban lennénk, bár tipikus bajban, röviden az „és azután mi lesz?” kérdésével kellene valamit kezdenünk. Ha a második mellett, akkor tulajdonképpen nem egy történetet kapnánk, hanem egy végtelenített szappanoperát (elnézést a kifejezésért), amelynek dinamikáját az „Egy újabb Laokoón felé” első részének félénken megfogalmazott, kétszeresen is elbizonytalanított, mégis tényként rögzített, vagyis magyarázat nélkül hagyott kezdőmondata tartalmazza: „Úgy hiszem, létezik olyasmi, hogy uralkodó művészeti ág”. Mindkét felfogás mögött egy-egy axióma van, amelyek a politikai ontológia területébe sorolhatók: az első szerint csak akkor létezik egyenlőség és béke, ha mindenki visszahúzódik szépen a maga területére, és nem foglalkozik a többiekkel (vagyis teljes individualizálódás következik be, és nincsenek már közös ügyek),⁴ a második szerint viszont soha nem létezik teljes egyenlőség, mindig lesznek urak és szolgák, de ha azok nem is, mindenesetre a konfliktusok soha nem számolhatók fel egyetlen közösségen belül sem. Az első a jövő kérdését nem tudja igazán megoldani, a második a jelenét. A naiv utópizmus melankóliájára a reálpolitika melankóliája válaszol. S Greenberg mintha egyre inkább az utóbbira hajlana, maga is bevallja többször – néha szántszándékkal, néha önkéntelenül –, hogy a művészeti ágak soha nem választhatók el egymástól maradéktalanul, hogy ha ez bizonyos irányból vagy módon sikerül, a kapcsolatok azonnal újralétesülnek egy másik, nem várt területen. Csak három példa: ő maga von párhuzamot az „all over” festészet és a polifonikus zene között; a konstrukció-szobrászat kapcsán önkéntelenül is az építészetet emlegeti; és az új szobrászat egyik meghatározó formájának a „levegőbe rajzolást” nevezi, vagyis ezzel tulajdonképpen bevallja, hogy valamiféle viszony létesült itt újra, most éppen a grafika és a szobrászat között.⁵ Ha pedig így van, akkor a történet valóban nem mondható el a modernség történeteként, s akkor időben visszafelé ki kell terjeszteni – ezt teszi meg a *Művészet és kultúra* „A modern szobrászat és festészeti múltja” című tanulmányában, illetve azokban az elszórt utalásokban, amelyekben a barokk korszakába vagy a

⁴ „A művészetek immáron békében élnek, mindegyik a maga »legitim« határai között, a szabad kereskedelmet pedig felváltotta az autarkia.” – „Egy újabb Laokoón felé”, 10. o.

⁵ Vö. „A táblakép válsága” (1948) és „Az új szobrászat” (1948, 1958) című tanulmányokkal. In *Művészet és kultúra*. BKF, Budapest, 2014. 120-122. és 110-114. o.

késő reneszánsz velencei festészetébe helyezi a kezdetet, tehát a kolorizmus megjelenéséhez kapcsolja azt (például a „Poszt-festői absztrakció” című tanulmányában). Ezzel viszont eldőlni látszik az a kérdés is, hogy ki itt a főszereplő, pontosabban, hogy nem egy főszereplő van, hanem mindig több szereplő (és ráadásul mindig ugyanannyi, a művészetek száma nem nő vagy csökken soha). Ez annyit jelent, hogy a történet igazából nem a művészet egészének a története a társadalmon belül, hanem a művészeteké a művészetben belül. Persze erre sem reflektál igazán Greenberg, ahogy az előző problémára sem. Nem beszél a művészetek modern rendszerének kialakulásáról, az iparművészet problémájáról, és a legfontosabb, sőt gyakorlatilag az egyetlen komoly tétele is csak az avantgárd kialakulására vonatkozik: „A polgári társadalomból *közvetlenül* kisarjadt romantika volt az utolsó korstílus, amely képes volt inspirálni és befolyásolni az igazán meghatározó művészeket – azokat, akik tudatában voltak mesterségük bizonyos merev és kötelező érvényű előírásainak. 1848-ra a romantika kifárasztotta magát. Ezek után egy újabb lökés, még hogyha a polgári társadalomban eresztett is gyökeret, egyes-egyedül e társadalom tagadásának képében érkezhettek meg; csak elfordulásként. Nem egy új társadalomra való hirtelen váltásról van szó, hanem a bohémvilágba való kivándorlásról, amely a művészet menedékhelyévé vált a kapitalizmussal szemben.”⁶ Nem foglalkozik viszont azzal, hogy ez a menedékhely az idők során egyre kevésbé volt már pusztán menedékhely. Vagy börtön lett, amelyből ki kellett törni, vagy laboratórium, amelyben társadalmi modellekkel lehetett kísérletezni, vagy szószék, amelyről a „Vádolom” messzire hangozhatott, vagy templom, vagy gyár, vagy örültek háza. Hogy hatalma lett, formálta saját magát, alkotta az alkotókat, megköszönte a pénzt. Egyszóval, hogy különböző *funkciói lettek mint tiszta művészetnek*. Greenberg sajnos feladta a labdát azok számára, akik ma a magas művészet levegőjét, szendvicseit és vörösborát fogyasztva küzdenek az éppen fontosnak

⁶ „Egy újabb Laokoón felé”, III. rész.

tartott társadalmi ügyekért, de mindig szigorúan kulturált környezetben és jó fizetésekért.⁷

A történet tehát nem a művészet, hanem a művészetek története, még ha a modernség fogalmának ernyője alatt is. Nem a modernséggel kezdődik a történet, de kétségtelenül ez ad neki formát egy új, radikálisabb kezdetként, amely már előrevetíti a véget is. Vagyis innentől lehet igazi tétje, értéke. A korábbi erőteljesebb dialektikus mozgásokat (például az idealitásból a realitásba való átcsapást a romantika és a realizmus között, vagy a leginkább elnyomottnak, a festészetnek, a fellázadását a legnagyobb hatalommal, az irodalommal szemben) felváltja a békésebb kanti önkritika folyamata és egy ebből eredő enyhébb dialektika, a saját korlátok elfogadása és a másság elismerése, ám az egyenlőtlenség soha nem számúzhető a történetből. Greenberg ugyan folyamatosan hangsúlyozza, hogy ő csak leírja, ami történt, mégis nehéz elhinni neki, hogy a festészet maradt a tizenkilencedik század közepe óta mindvégig a vezető művészeti ág. Néha egyébként ő maga is elbizonytalanodik, főleg a szobrászattal kapcsolatban, de erre még visszatérünk.

Az önkritika fogalma azért fontos, mert így nyerhet igazi jelentőséget az, amire Greenberg mindig is ki akarta futtatni az egész gondolatmenetet, a médium fogalma. Hogy mit jelent Greenbergnél a médium fogalma, azt nem könnyű megmondani. Már csak azért sem, mert a médium azonnal magával hoz egy másik fogalmat is, amely pedig sem logikailag, sem történetileg⁸ nem kapcsolódik szükségszerűen hozzá, s innentől a gondolatmenet folyamatosan oszcillál a két fogalom között. Ez a fogalom az *érzék*, elsősorban az optikai és

⁷ Mentségére legyen mondva, bár nem szorul rá, hogy az ő magas művészet melletti kiállása nem egy már elfogadott és intézményesített művészet melletti kiállást jelentett. A második világháború előtti Amerikában ugyanis magas művészet gyakorlatilag nem létezett az akadémiákon kívül (a helyzettel részletesebben is foglalkozik a *Művészet és kultúrában*). A húszas években elkezdett ugyan az európai kontinensről beáramlani a modern művészet, a világválság miatt azonban még ez az erősen megszürt recepció is (amely leginkább az absztrakció problémájára koncentrált, az avantgárd produktivista és aktivista irányait erősen elhanyagolta) háttérbe szorult az egyre szaporodó realizmusok javára. S hogy mi volt a helyzet úgy általában az amerikai művészeti hagyománnyal, annak árulkodó jele az 1938-ban Párizsban „Az amerikai művészet három évszázada” címen megrendezett nagy kiállítás fogadtatása – kissé leegyszerűsítve, a kiállítást a franciák majdhogy nem kiröhögték. A témáról bővebben lásd Serge Guilbaut: *How New York Stole the Idea of Modern Art*. The University of Chicago Press, 1983, I. fejezet. A tiszta művészet különböző értelmezéseiről és munkába állításáról lásd Pierre Bourdieu: *A művészet szabályai*. BKF, Budapest, 2013.

⁸ A *paragoné* kérdés történetéhez lásd Jacqueline Lichtenstein: *La couleur éloquente*. Flammarion, Párizs, 1989, és úó: *La tache aveugle*. Gallimard, Párizs, 2003.

a taktilis érzék. A médium és az érzékek közötti kapcsolat magyarázata az, hogy minden médiumnak sajátos *hatásai* vannak, s ezeknek a hatásoknak a fogadását végzik el az egyes érzékek. „Manet-val és az impresszionistákkal a kérdés többé nem a szín és rajz, hanem a tisztán optikai tapasztalat és a taktilis asszociációk által módosított optikai tapasztalat ellentétéként fogalmazódott meg. Az impresszionisták a tisztán és a szó szoros értelmében vett optikai, nem pedig a szín nevében kötelezték el magukat az árnyékolás, a tömegképzés és minden olyannak a festészetből való kiiktatása mellett, ami összefüggésben áll a szobrászattal” – írja a „Modernista festészet”-ben.⁹ Vagyis a festészet célja a tisztán optikai hatás előállítása, és létezik olyan rajz, olyan vonal, amely tisztán optikai. Mielőtt azonban ebben az irányban továbbmennénk, érdemes egy-két dologra felfigyelni: az egyik az, hogy Greenberg ezzel a Felvilágosodás filozófiájához tér vissza vagy onnan indul ki, ami azt jelenti, hogy izolálja az érzékeket, amiből így öt darab lesz, s ezért legfeljebb öt művészeti águnk lehet, de hogy melyik lenne az az öt, azt már nehezen tudjuk megmondani – a festészet, szobrászat, zene nyilvánvalóan beleillik a képbe, de mi lesz az építészettel és a költészettel, hogy csak a művészetek modern rendszerénél maradjunk. Azonkívül, ha következetesek akarnánk lenni, kellene a szaglásnak és az ízelesnek is egy-egy művészeti ág, ami elképzelhető lenne ugyan, de Greenbergben ez nyilván fel sem merül. Az igazi probléma azonban az, hogy legalább két dolgot mindörökké kizártunk, és ezért kell kizárnunk a költészetet és az építészetet is, ezek pedig az elme és a test. Greenberg szinte Condillac módján gondolkodik, eleve feltételez egy „szobrot”, amit aztán felruház az öt érzékkel, ezzel pedig megspórolja a test kérdését, s ráadásul az elme kérdését is – még Condillacnál is jobban.¹⁰

A médium problémájára visszatérve: azonkívül, hogy a médium fogalma szétválaszthatatlanul összekeveredik az érzékek fogalmával, amiből még rengeteg problémája származik majd az elméletnek, azonosítódik az egyes művészeti ágak lényegével is. Ez pedig legalább ugyanennyi problémát

⁹ „Modernista festészet”, 4-5. o.

¹⁰ Hiszen Condillac már kifejezetten épít a figyelem fogalmára. Leo Steinberg Greenberg-kritikája részben erre a kérdésre épül. Vö. „The Eye is a Part of the Mind” és „Other Criteria” című tanulmányaival. Mindkettő in: *Other Criteria*. Oxford UP, 1972.

okoz. Ebből a házasságból ugyanis az következik, hogy a lehető legnagyobb mértékben homogenizálni kell mindkettőt. A médium nem lehet összetett (ezért nem tud Greenberg mit kezdeni a fényképezéssel, amely egy optikai és a taktilis folyamat egyesítése egy heterogén apparátuson belül, és még kevésbé a filmmel), mivel a lényeg szerinte nyilván nem lehet összetett.¹¹ Ezenkívül a médium nem lehet *közvetítő* közeg, több szempontból sem. Nyilvánvalóan nem lehet pusztán valami lelki tartalom közvetítője, vagyis puszta kifejező közeg – valljuk be, ez jót tesz az elméletnek –, viszont ugyanúgy nem lehet valamilyen cselekvés kifejezője sem – ez viszont már nem annyira, ebből ered ugyanis az, hogy Pollock festészetével kapcsolatban lényegtelennek tartja annak akció-jellegét –, de még tovább mehetünk, hiszen ha következetesen végiggondoljuk a dolgot, akkor *elvileg* tulajdonképpen semmilyen technikai, mesterségbeli fogás nem épülhet be, nem válhat jelenlévővé a médiumban, hiszen az vagy a művész testét prezentálná, vagy az eszközök faktikus jellemzőit. S ha elvi síkon maradunk, elindulhatunk a másik irányból is, a kép mint tárgy irányából, s ugyanígy elmondhatjuk, hogy *elvileg* ott sem játszhat semmilyen szerepet a médium mibenlétének kérdését illetően sem a hordozó maga, sem a hordozó anyaga (bár a textúrája *mint látvány* igen), és a festék mint anyag vagy faktúra sem. Greenberg azt írja a „Modernista festészet” híres szakaszában: „Mégis, azoknak az eljárásoknak a szempontjából, amelyeken keresztül a festőművészet a modernizmusban önmagát kritizálta és definiálta, a legalapvetőbb a felület elkerülhetetlen síkszerűségének hangsúlyozása maradt. Egyedül a síkszerűség jellemezte ugyanis egyedülálló és kizárólagos módon a festészetet.” Néhány sorral feljebb Greenberg a festészet médiumának összetevőiről beszél, és hármat nevez meg: a sík felületet, a hordozó alakját és a színanyag tulajdonságait. Az utóbbira a „pigment” kifejezést használja, ami azért fontos, mert máskor, sőt ugyanitt is „paint”-ről beszél, ha kifejezetten a festékanyagra akar utalni, amelynek összetevői vannak, sűrűsége van, faktúrája van. A következő mondatban, amikor egy

¹¹ Ez a másik kritikája Steinbergnek. Röviden úgy összegezzük, hogy attól, hogy valamire egy másik művészeti ág is képes, miért kellene kizárnunk az egyiktől. Az egyes művészeti ágak lényegét mindazoknak a dolgoknak a halmaza adja ki, amelyekre képesek, s ez jócskán átfedésben lehet egy másik művészeti ággal anélkül, hogy az első identitását veszélyeztetné. Vö. „Other Criteria”, id. mű.

adott történeti állapotot villant fel, kifejezetten utal is a szó jelentésére: „Az impresszionisták Manet-t követve fellázadtak az alapozás és a fedőlakk használata ellen, hogy a szemnek kétsége se maradjon afelől, hogy a színeket, amelyeket használtak, tubusokból vagy tégelyekből felhordott festékből (*paint*) keverték ki.”¹² Előtte és utána viszont, amikor általános kijelentést tesz, már szóba sem kerül a festék anyagsága, már csak zavarná a médium egyik összetevőjének pontos meghatározását, ezért szerepel először a pigment, majd egyszerűen a szín (*color*) kifejezés. A pigmentnek mint anyagnak ugyanis – megint csak *elvileg* – semmilyen más tulajdonsága nincs a színbeli tulajdonságainál. A pigment csak szín – s még tiszta szín mivoltában is kizárásra kerül a festészetből, mivel a festészet médiuma ebben az összetevőjében osztozik a színházzal, de még a szobrászattal is. Ahogy osztozik a keret összetevőjében ugyancsak a színházzal.

A látásnak ezek szerint nem lényegi összetevője a szín? – kérdezhetnénk. Hiszen alig száz éve szoktattak hozzá minket ahhoz a gondolathoz, hogy ha van valami, amit csak a látás képes nyújtani számunkra, az éppen a szín – szemben minden formával, amelyek érzékelésében a tapintás közvetve valahogy mindig közreműködik. Márpedig Greenberg számára a festészet és a tiszta látás leglényege a sík. Ahogy a szobrászaté a tér. Ebben a formalista Greenberg élesen ellentmond a formalizmus talán legnagyobbjának, Alois Rieglnek, aki ezt a két minőséget éppen fordítva osztotta ki ezek között a művészeti ágak között. Akihez csatlakozik, az Adolf von Hildebrand, aki a tiszta látható tartományát a legtávolabbi térbe helyezte, ahol a látható egyre jobban elveszíti a közeli tér minden tapintásból származó összetevőjét, s egyre jobban ellaposodik, mígnem a végtelenben tulajdonképpen síkká válik (a végtelen sugarú kör egy egyenes). Greenberg életében egyszer hivatkozik Hildebrandra, Herbert Read egy hivatkozását idézve, valószínűleg nem ismerte a szerző nagy hatású művét,¹³ így tulajdonképpen saját intuíciója alapján jut el eddig a tételig, de nem is ez a fontos. A fontos az, mi történik akkor, ha a tiszta sík válik a festészet médiumává (illetve majd később, ha a tiszta tér a szobrászatévá).

¹² „Modernista festészet”, 3. o.

¹³ Adolf von Hildebrand: *A forma problémája a képzőművészetben*. Modern Könyvtár, Budapest, 1910.

Nem az a baj ezzel, hogy a szín nem lehet többé a festészet médiuma, ahogy Delaunay akarta volna, vagy a fény a fotóé és a filmé, ahogy Moholy-Nagy, hanem hogy a festészet médiuma egy csapásra láthatatlanná válik. A festményre vetett tekintet pedig megvakul. A festmény egy sík felület – íme, a történet vége.

Kritikai reakciók a végre

Ha azonban egy kicsit alaposabban megnézzük, miről is beszél folyamatosan Greenberg, akkor hamar ki fog derülni számunkra, hogy amiről az imént szó volt, az tulajdonképpen nem a vég, csupán egy logikai szakasz lezárása, amit reduktív és kritikai szakasznak nevezhetnénk. Az igazi feladat csak most következik: meg kell határozni ennek a sík felületnek a mibenlétét, és nem utolsósorban a különbségét a szobrászati felülethez képest, vagyis azt kell megmondanunk, miben más ez a felszín ahhoz a felülethez képest, amely a térnek, ennek a térnek, amelyben nézzük, egy sík felülete, egy konkrét síkja, vagyis egy sík szobor.

Mielőtt azonban ezzel a kérdéssel foglalkoznánk, nagyon tanulságos megnézni néhány alapvető jelentőségű korabeli kritikát Greenberg elméletéről, hogy lássuk, mit is jelentett ez a vég a művészet konkrét története szempontjából. Greenberg negatív módon is nagyon hatott, rengeteg irányzat hozzá képest volt betájolva, ha épp ellenkező irányban is.

A legátfogóbb kritikát véleményem szerint Leo Steinberg fejtette ki.¹⁴ Két lényeges pontját már érintettük a korábbiakban. Az első a művészet meghatározásának módjára vonatkozott, ebben Steinberg azt mondta ki, hogy Greenberg azonosította valaminek a lényegét annak minimális feltételével. Ahhoz, hogy kép létezessen, legalább annyi szükséges, hogy legyen egy sík felületem (bár már maga ez is kérdés lehetett volna), mindenesetre ezzel nem azt mondom meg, hogy mi egy kép, a lényegét, csak

¹⁴ A már idézett „Other Criteria” című tanulmányában.

azt, hogy mi az, ami nélkül nem létezhet. Ahogy például szín nem létezhet kiterjedés nélkül.¹⁵ Steinberg ezért javasol egy olyan definíciót, amely szerint a művészet vagy egy művészeti ág mindannak összessége, *amire képes*, még ha a képességek halmazai között átfedések tapasztalhatók is a különböző művészeti ágaknál (és így legitimnek tekinthető újra az összes képesség, a festészet esetében beleértve az ábrázolást is). A második kritikai tétele az volt, hogy Greenberg a látást túlságosan empirista módon fogta fel, miközben a szem sokkal inkább „az elme része”, vagyis Greenberg nem veszi eléggé tekintetbe, hogy a látáson keresztül az elme működik, az irányítja rá a figyelmünket valamire a szemén keresztül. Ezzel kapcsolatban felállít egy történeti tételt, miszerint annak igazsága, amit Greenberg a mai művészetről mond, azon áll vagy bukik, hogy a régi művészettel kapcsolatban igaza van-e. Számos példával illusztrálja a reneszánsz előtről és utánról egyaránt, hogy a régiek egyáltalán nem olyan magától értetődő módon néztek nem-képként egy képet. Márpedig ha ez így van, akkor nem tekinthető igaznak Greenberg híres tétele: „Míg a régi mesterek képein hajlamosak vagyunk először azt meglátni, ami *rajta* látható, és csak azután magát a képet, a modernista kép esetében a képet mint képet látjuk elsőként.”¹⁶ Az ezzel részben összefüggő harmadik kritikai megfigyelés a reprezentáció kérdésére vonatkozik. Greenberg a kubizmus kapcsán nagyon alaposan foglalkozik a különböző feliratok és betűk jelenlétével a képeken.¹⁷ Figyelme azonban elsősorban arra irányul, hogy egy lefestett konkrét sík felület (egy újságoldal például) hogyan válik a kép konkrét felületén lévő felületté vagy magává a kép felületévé, illetve hogy a felületen lévő írásjelek jelenlétükben hogyan oszcillálnak a konkrét felület és egy ábrázolt felület között. Azzal a problémával viszont már nem foglalkozott, hogy maguk ezek a jelek és jelsorok reprezentálnak, utalnak valamire, jelentenek valamit. Nem természetesek, azaz nem az érzékeken keresztül teszik ezt, hanem a

¹⁵ Greenberg később szembesülni próbál ezzel a problémával, de megoldása nem jut messzire, azt mondja, hogy attól már kép, de ez nem jelenti azt, hogy jó kép is: „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 vásznon is képként létezik – noha nem szükségszerűen sikerült képként.” – Clement Greenberg, „Az absztrakt expresszionizmus után”, 11. o.

¹⁶ Clement Greenberg: „Modernista festészet”, 3. o.

¹⁷ Clement Greenberg: „A kollázs”. *Művészet és kultúra*. 62-70. o.

konvención keresztül és az elme közreműködésével, de teszik, és ráadásul anélkül, hogy imitálnának. A kritika annyiban nem áll, hogy amikor Greenberg kizárja az irodalmiságot a festészet területéről, akkor nemcsak a vizuálisan valamennyire közvetíthető nyelvi képződményeket zárja ki (például a történetet), hanem kifejezetten azokat is, amelyek lényegileg közvetíthetetlenek ilyen módon, például az allegóriát. S mivel a nyelv tekinthető egészen a betű és a hang szintjéig terjedően allegorikusnak, sőt ott igazán (vagyis máshol nem feltétlenül annyira), ezért tulajdonképpen már eleve elhárította a kritikát. Ám a kritika nem is igazán ez ellen irányul. Látszólag egy sokkal jelentéktelenebb momentum ellen, amely azonban cseppet sem elhanyagolható. Arról van szó, hogy mi a különbség aközött, amikor lefestek egy fát, és amikor leírok egy S-betűt. Azzal, hogy lefestek egy fát, nem lesz még egy fa a világban, viszont azzal, hogy leírok egy betűt, csinálom még egy betűt, eggyel több lesz belőlük. Létrehozok egyet anyagi értelemben, és anyagi értelemben, vagyis a percepció értelmében ezt nem másoltam egyetlen létező betűről sem. Úgy is lehet reprezentálni, hogy nem imitálunk, de ezzel párhuzamosan egy másik jelenség is fellép, olyan konkrét dolgok képződnek, amelyek nem kevésbé eredetiek az összes többihez képest, és elkezdenek egyrészt felhalmozódni, másrészt jelentésekké összeállni. Jasper Johns képeiben ezt látja meg Steinberg, azt a küzdelmet, ahogy a természetesség előfeltevéseivel élő absztrakt expresszionista festészetből kinő egy tisztán a konvencionalitásra összpontosító festészet azon keresztül, hogy a mesterséges elemek (betűk, számok, térképi jelek) elkezdenek nem az észlelés síkján reprezentálni, hanem konkrét mivoltukban, hogy aztán végül maga a kép váljon egyetlen reprezentálássá a konkrét megvalósuláson keresztül. A *Céltábla* című Jasper Johns műnél a kép egésze kezd el hasonlítani egy konkrét dologhoz, de oly módon, hogy *megvalósítja* azt a dolgot önmagában, lesz még egy céltábla a világban. S a konvencionális elemek nyelvi szinten is összeállnak egyelőre soha nem létezett, nem imitált kijelentéssé: a „lőhetsz rám!” vagy „lőj rám!” megnyilatkozássá.

A konkrétság és konvencionalitás mentén megfogalmazott érv a kép térbeli elhelyezkedésével kapcsolatos kérdésben folytatódik. A kritika lényege az, hogy Greenberg nem vette eléggé komolyan a vászon lekerülését a talajra. Még mindig úgy tekint rá, mintha a vászon a falon lenne. És itt nem pusztán a képek körbejárhatóságáról van szó, vagy ennek a képen felfedezhető testi nyomairól. Maga a felszín változik meg jellegében már csak azzal is, hogy a festéket felülről csurgatjuk rá – a festék hajlamos tócsákká szétfolyni, vastag rétegben egyben maradni, összefolyni, akár csak mennyiségénél fogva is. A felszín elkezd konkrét hordozó felületként viselkedni, szilárd alap vagy talaj formájában. Ezen a talajon minden megáll, lehet bele ábrákat rajzolni, lehet hozzá dolgokat rögzíteni, lehet rá építkezni. A nézőpont felülnézetivé változik, de tulajdonképpen nem is pusztán felülnézetivé, hanem fogalmivá (innen a térkép motívumának jelentősége Johnsnál). Ennek a fogalmi felületnek nincsenek léptékei abban az értelemben, hogy mindenféle dolog jelen lehet rajta egyszerre (például egy újságcikk, egy fénykép, egy felirat, egy festékfolt), ezért ideális fizikai távolság sem létezik, amelyből a képet néznünk kellene, az egész nem más, mint egyfajta műveleti mező, amelyen különböző műveleteket (emlékezés, alkotás, kommunikálás, stb.) végezhetünk, akár egyszerre többet is. Steinberg példái az ilyen felületekre a terepasztal, a vezérlőtábla, a hirdetőoszlop, a faliújság, a régebbiek pedig a nyomdai felület, a különböző nyomatok felületei. A tézise tehát az, hogy az igazán új felszín a földre való lekerülésből született, s ez az a felszín, amit Rauschenberg és az újrealisták használnak, de még a pop art Warhol-féle iránya is, a szitanyomat és a sokszorosítás iránti vonzalmával, a kész képekből való kiindulásával. Sőt, véleményem szerint a *Campbell-dobozok* (1964) című kiállításban is jócskán benne van, hogy Warhol a minimalistáknak akarja azt üzeni vele: az, amihez ti nagy teoretikus vargabetűkön keresztül eljutottatok, ott van mindenki szomszédságában, a bolt mögött összehajtva, kidobálva: a doboz. Csakhogy azon a dobozon, mint szilárd felületen, már mindig van valami, valamilyen konvencionális jel: felirat, márkajel, árcédula, firkálás.¹⁸ Vagy valamilyen anyagi nyom, ahogy majd a materializálódó anti-forma szobrászat válaszol ugyanerre a kihívásra.

¹⁸ Warholnak rengeteg ilyen gesztusa volt a magas művészet felé. Vö. Benjamin H. D. Buchloh: „Andy Warhol’s

Az ebből kibontott következő kritikai tétel pedig a festészet építészeti illúziójának kérdéséről szól. S egyben ez tetézi be azt a legfontosabb tételt, hogy a természet és kultúra (elme) közötti megkülönböztetés, vagyis az a bizonyos „másik kritérium” sokkal fontosabb, mint a – legalábbis Steinberg szerint – Greenberg által szem előtt tartott, az ábrázolás és az absztrakció közötti. A régi művészetet is lehet mesterséges képződményként látni, mint ahogy az absztrakt művészetet sem a mesterséges volta tünteti ki, és nem csak a konkretista vonalában. Steinberg Mondrian kapcsán próbálja bebizonyítani, hogy még az ő festészete is lényegében a percepcióra és a világ alapvető fizikai törvényszerűségeinek visszatükrözésére épül, még ha néha nagyobb teret biztosít is a konstruálásnak. S valóban, ha elővesszük Mondrian híres triológusát, akkor rögtön az első jelenetben a földön állva találjuk magunkat, s azt hallgatjuk, hogyan beszélget három festő, egy realista, egy impresszionista és egy absztrakt-realista (maga Mondrian) arról, hogy éppen mit lát (egy mezőn állunk, távolabb egy fa látható). S miután ketten elmondják a magukét, megszólal az absztrakt-realista festő, s azt mondja, nincs igazatok, amit én látok, az egy vízszintes, a horizontvonal, és egy függőleges, amit a fa emel rá. Ez a két dolog mozdíthatatlan, és ezek nélkül semmi más nem létezhetne.¹⁹ Mondrian *Broodway Boogie-Woogie* című kései festménye nem cáfolata, hanem éppen megerősítése ennek: azzal, hogy 90 fokkal eltolja a nézőpont szögét, csak beismeri, hogy eddig a felegyenesedett ember földi nézőpontjában mozogtunk. (Feltéve, ha nem valami egész másról szól a kép, például arról, hogy egy kijelző táblát látunk.) Ugyanez a tétel egyébként felfedezhető Kandinszkijnél is, amikor azt mondja, hogy ami a képsíkon feljebb van, annak nagyobb az energiája, mint ami lejjebb. S mi mástól lehetne ez, ha nem attól, hogy ez a valami le akar esni, vagyis a kép terében működik a tömegvonzás, és ezért lefelé a sűrűbb közegek, illetve a föld van. Bár hozzá kell tenni, hogy Kandinszkij ezzel együtt feltételez egy másik törvényszerűséget is, amely szerint ami kijebb van a képen, annak nagyobb az energiája, mint ami beljebb, tehát feltételez

One-Dimensional Art: 1956-1966”, in Annette Michelson (szerk.): *Andy Warhol*. The MIT Press, Cambridge, Mass., 2001.

¹⁹ Piet Mondrian: „Természetes és absztrakt valóság”, in Hajdu István: *Piet Mondrian*. Corvina, Budapest, 1987.

egy másik teret is, egy kozmikus teret, de ettől függetlenül mindkettő a természetes terek közé tartozik.²⁰

A keret problémája ezért válik nagyon fontossá. Közelebbről a probléma az, hogy Mondrian keretei pusztán kivágások-e egy tájképszerű, tökéletesen tiszta valóságból, vagy pedig konstitutív tényezők a kép egészének. Greenberg szerint az utóbbiról van szó, s Mondrian vonalairól ez alapján azt mondja, hogy azok a keretből vannak levezetve. Ezt azonban két dolog is cáfolja Mondriannál: nemcsak a keret elforgatása 45 fokkal bizonyos képei esetében, miközben a vonalak változatlanok maradnak, hanem az is, hogy a fekete csíkok sokszor egyáltalán nem nevezhetők a keretből levezetettnek (nem futnak ki a keretig, ráfestésnek mutatkoznak a színmezőkön).²¹ Ezt a problémát majd Michael Fried próbálja megoldani Greenberg helyett azzal a kísérletével, hogy a keretet teljesen interiorizálni igyekszik a képbe, kimutatva, hogy Stella *shaped canvas*-ai semmilyen értelemben nem nevezhetők a keret korlátozó szabályozása alatt állóknak, az őket felépítő alakzatok nem a keretből vannak levezetve, épp ellenkezőleg, a keretnek van olyan alakja, amelyet az alakzatok kiadnak, és amit azok éppen megkövetelnek (mivel egy ilyen kép szabadon bővíthető is). Ehhez persze kellett némi engedményt adni a konkretizmusnak, de cserébe megmentette a kép belsőjét, és ezzel a hatalmát és függetlenségét is (és a nyitottság is megoldódni látszó probléma). Egyébként Steinberg kritikájának ez a része ül, de véleményem szerint nem egészen abban az értelemben, ahogy ő gondolja. Az teljesen igaz, hogy Greenberg explicite soha nem foglalkozott az építészeti illúzió problémájával, csak implicit feltételezte annak felszámolását a szobrászati illúzió kiiktatásával, implicit módon azonban feltételezte, vagyis egyáltalán nem úgy gondolt a festészeti síkra, mint amely a földi tér egy függőleges síkja lenne. Így pedig azt mondhatnánk, hogy Steinberg tulajdonképpen csak egy feladatot adott Greenbergnek, azt, hogy számoljon el ezzel a problémával is, de valójában nem kritizálta az elméletét, csupán

²⁰ Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. Benteli Verlag, Bern, 2002 (1926).

²¹ Bár abban mindenképpen igaza van Greenbergnek, hogy a fekete csíkok nem az alakzatok meghatározására, körbefogására szolgálnak, viszont önálló alakzatokként néha csak nagyon áttételesen viszonyulnak a kerethez vagy a kép egészének alakjához.

egy hiányosságára mutatott rá. Az igazi kritikája ott kezdődik, amikor azt állítja, hogy ha az építészeti illúziót kivesszük a képből, akkor először csak más léptékekbe kerülünk, amelyekben egyre nehezebben tudjuk használni az észlelést (például a terepasztal vagy a térkép esetében), azután viszont egy kognitív térbe lépünk át, amely egy egészen más, egy mesterséges tér, amelyben az a priorik *kontingens a priorik*²², vagyis nem szükségszerűek, mint a kantiak, így pedig nem eleve adottak, hanem átmenetiek, esetlegesek, konvencionálisak és általunk létrehozottak. Ez az átfogó kritika is ül, amennyiben nem azt akarjuk kihozni belőle, hogy Greenberg valamilyen módon ragaszkodott volna a földi tér vagy sík fogalmához, hanem hogy az alkotás kérdésével nem számolt el megfelelő módon. Az építészeti tér problémája szempontjából nemcsak az lesz majd a döntő kérdés, hogy mit gondol Greenberg a képi térről, hanem hogy mit gondol ugyanakkor arról a térről, amelyben a néző van (felegyenesedett testhelyzetben). Vagyis elképzelhető, hogy bizonyos szempontokból túllép azon a téren, amelyet a steinbergi kultúra és természet megkülönböztetés csupán kettéoszt.

A keret felől a legfontosabb kritika azonban nem is Steinbergtől, hanem Allan Kaprowtól érkezett. Már 1959-ben kidolgoz egy teljesen más Pollock-értelmezést Greenberghez, és tendenciáját tekintve Rosenberghez képest is.²³ Ugyanis még Rosenberg is valamilyen formában a kép belső egységéről beszél, ha ezt számára nem is a keret teremti meg, hanem az a szituáció, az akció, amelyen belül az alkotó és a mű *egzisztenciális*, vagyis elsősorban etikai szinten egyesül, mindenki mást kizárva e viszonyból. Kaprow viszont mindenféle keret felszámolásának szándékát véli felfedezni Pollock képeiben. Ez a kérdés pedig Greenberg számára sem mellékes, bár nem ez áll a figyelmé középpontjában. Már 1948-ban, „A táblakép válságában” foglalkozik a problémával. Az érvelése azonban mindvégig az „all over” fogalma körül mozog, azt próbálva bebizonyítani, hogy „minden

²² A kifejezés Saul Kripkétől származik. Vö. Saul A. Kripke: *Megnevezés és szükségszerűség*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2007.

²³ James Meyer azt írja az egyre sokasodó Pollock-értelmezési irányokról: „Volt Greenberg és Fried optikai Pollockja, volt Rosenberg egzisztencialista Pollockja, Kaprow Pollockja, a happening feltalálójának formájában, Morris 'anti-forma' Pollockja” – James Meyer: *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale UP, New Haven – London, 2001, 89. o. Rosalind E. Krauss pedig kimutat még ezeken kívül Twombly-, Warhol- és Hesse-féle Pollockokat is. Vö. Rosalind E. Krauss: *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1993, 242-320. o.

hierarchikus különbségtétel a szó szoros értelmében kimerült és érvényét veszítette; hogy a tapasztalat semelyik rendje vagy területe sem eredendően felsőbbrendű semmilyen végső értékskálán, vagy bármilyen másik rendbe vagy területbe tartozó tapasztalathoz képest.” Ám mindvégig „belül” marad a képen, nem beszél arról, mi történik ott, ahol a vászon végén a minta esetleg megszakad, nem veti fel a felületnek a kerethez való viszonyát, miközben tudatában van a problémának, említi is a dekoráció veszélyét, ám talán azt is csak a felületre érti. Egy utalásban kerül elő csupán a kérdés, bár ezt az utalást szövege legutolsó mondata tartalmazza, viszont egyáltalán nem biztos, hogy erre a kérdésre kíván vonatkozni: „Ahogy e konvencionális formát használják – nincs más választás, használniuk kell –, a Pollockhoz hasonló művészek az elpusztítására törnek.”²⁴ Kaprow levonta azt a következtetést, amit itt Greenberg nem akart levonni, hogy a festészet túlléphet a vásznon, és ezzel megszűnhet *képkészítés* lenni. Ha bizonyos Pollock-képeket megnézünk, a probléma teljesen jól látható. Az 1950-es évet példának véve legalább három különböző jelenség figyelhető meg a vászon és a keret viszonyában. Az egyiket, a „hagyományosat”, többek között a *Number 31* képviselhetné, amelynél jól látható, hogy a festék csorgatása megtorpan vagy visszakanyarodik a kerethez közelítve, így pedig a festéket hajlamosak vagyunk úgy érzékelni, mint amely egyetlen alakzattá áll össze, egyfajta felhővé, amelynek nincsenek ugyan éles határvonalai, nem egy körvonal alkotja meg, viszont messzebről tekintve egyenesen térbeli alakzattá válik, amelynek anyagi telítettsége és volumene van. Ezen keresztül pedig újrálétesül az előtér-háttér és az alak-környezet dichotómia egyaránt, s ráadásul sérül az all over elve is, amennyiben nem mondható el, hogy a képfelszín minden része azonos jelentőségű, és ezért azon bármi bármivel összeköthető lehetne. Az ezzel ellentétes tendenciát a *Number 1 (Lavender Mist)* képviselhetné, ahol Pollock jól láthatóan nem vesz tudomást a keretről. Viszont nem belülről győzi le a felszín a keretet, mint Fried Stellára vonatkozó példájában, hanem valóban úgy, ahogy Kaprow mondja: a festés fontosabbá vagy akár függetlenné válik a képtől, túllép annak keretein. Vagy oly módon, hogy egy virtuális folytatásra utal, mint a mi nézőpontunk

²⁴ „A táblakép válsága”, 122. o.

szerinti bal felső sarokban teszi, ahol egy vonal kifut, majd visszatér a vászonra, vagy úgy, hogy a festés egyszerűen otthagya a vásznat, nem vesz tudomást a felszínről és a keretről, mint a bal alsó részen. Kaprow ebből a jelenségből vonja le alapvető következtetését, amely Greenbergre vonatkoztatva úgy hangozna: amiről te beszélsz, az nem a festészet, nem a festés, hanem a képkészítés és a kép; a festés egészen más dolog, nem kevesebb, de nem is több, mint *valaminek festéssel való bekenése*. Az ember évezredek óta festi a testét, festi a tárgyakat, a házakat stb., ennek a tevékenységnek mindig jelentős átfedése volt a képkészítéssel, de soha nem merült ki abban, ahogy a képkészítés sem a festészetben. És nyilvánvalóan semmi köze nincs a sík felülethez és a kerethez sem. Kaprow tehát a pollocki festményt azzal a felülettel azonosítja, amely a műterem padlóján keletkezett, s amelyből Pollock, bizonyos hagyományos előfeltevések örököseként, még mindig úgy érezte, ki kell emeljen és a falra kell függeszzen egy részt, ebből lett a vászon részlete.

Kaprow ezzel alapjaiban rengeti meg a greenbergi elméletet. Steinbergnél azt láttuk, hogy ugyan az ő szövege nevezhető a legtöbb tényezőt érintő kritikának, ám alapvető célja inkább az, hogy egy másik rendszert, „egy másik kritériumot” állítson szembe a greenbergivel, vagyis a természet-kultúra (érzékelés-elme) dichotómiát az ábrázolás-absztrakció dichotómiával, amely szerinte a greenbergi elmélet alapja lenne. Kaprow viszont tényleg Greenberget gondolja tovább, az ő előfeltevéseiből indul ki (a festészetből, a síkból, a keretből), s az ő logikáját fordítja az ellenkezőjébe, az önmagába húzódással szemben éppen a kiterjesztés elvét téve meg a modern művészet logikai alapjává. Nem egy másik kiindulópontot határoz meg, mint azok, akik a testet, a performativitást, az állatiasságot hangsúlyozzák a festészet kapcsán, vagy a tapintást hangsúlyozzák a látással szemben, így akarván felmutatni valami mást Greenberg ellenében. Kaprow kivezető útja a festészetből tehát egyáltalán nem az Yves Klein-i út. Az ő alapvető célja „csupán” egy greenberggel ellentétes fejlődési logika felmutatása, amely nem a szükségszerűség felé vezet, hanem éppen ellenkezőleg, a véletlen irányába.

A happeningnek szerinte semmi köze a performanszhoz vagy a művészet antropológiai értelmezéséhez.

De van egy harmadik tendencia is, amely Greenbergnek teljesen elkerüli a figyelmét, sajnos egyszerű ténybeli okoknál fogva. Ez átvezet minket a talán legérzékenyebb ponthoz, a felszín mibenlétének kérdéséhez. Greenberg nem figyel fel ugyan arra a problémára, amire az imént utaltunk, vagyis az alak-háttér és a keret kérdésének összefüggésére, pontosan észleli viszont a kép belső felszínén ugyanezt a jelenséget (már korai Pollock-kritikájában is beszél a helyenként megfigyelhető bemélyedések, beugrások problémás voltáról). Leginkább az 1951-re sorozattá összeálló tiszta fekete, ritkásabban megfestett képek kapcsán. Greenberg itt egyértelműen visszalépést lát: „Pollock már tovább ment: több 1950-ből származó hatalmas »fröcskölt« vásznán, mint a *Number 1* és a *Lavender Mist* esetében, vagy éppígy a *Number One* (1948) című képnél, szó szerint szétporlasztotta a színérték kontrasztokat az összekevert világos és sötét színek párás porfelhőjévé, amelyben elmosódott minden utalás a szobrászati hatásra. (1951-ben azonban Pollock az ellenkező véglet felé fordult, mintegy magára erőszakolt bűnbánattal, és elkészített egy festménysorozatot, kizárólag lineáris fekete vonalakból, amivel szinte mindent visszavont, amit az előző három évben mondott.)”²⁵ A jelenség, vagyis a ritkább fekete festmények megjelenése mögött azonban valami teljesen más húzódik meg, ami pedig a lényegét érinti a táblakép kérdésének. Rosalind E. Krauss tárta föl a dolog mögött rejlő tényeket: az építész Tony Smith, Pollock barátja, megbízást kapott egy kápolna terveinek elkészítésére, s a belső dekoráció kivitelezésére Pollockot kérte fel. Ezek a képek tulajdonképpen tervek, amelyek a helyszínen kivitelezendő munkákhoz szolgáltak előkészületként. S hogy miért a ritkásabb felület? Azért, mert a tervek egy része az ablakokhoz készült, azaz ezeket a képeket üvegfestménynek szánták. Ha ezt tekintetbe vesszük, valóban minden megváltozik az előtér-háttér, a festék és hordozó felület kérdését illetően egyaránt. Pollock az *egész* kápolna belső dekorálásának kivitelezésére kapott volna megbízást: az ablakok, az oltár, a falak, az

²⁵ „Az »amerikai típusú« festészet”, *Művészet és kultúra*. 170. o.

oszlopok, a mennyezet, sőt a padló vagy akár a bútorok díszítésére is. Nehéz elképzelni, de valamelyes megközelítő képet azért alkothatunk magunknak arról, hogyan nézhetett volna ki egy olyan építészeti tér, amelyet *totálisan* a pollocki festészet alkot meg (beleértve a belső fényviszonyokat, az ablakoknak a padlóra vagy a másik falra vetett árnyékát is). Hogy teljes egészében a fekete és fehér éles kontrasztja lett volna-e a legjobb választás, azt nem tudom. De nem is ez a fontos, hanem az, hogy Pollocknak a saját festészetére vonatkozóan rengeteg kérdést fel kellett volna tennie, amelyek hatalmas lökést adhattak volna későbbi művészete számára. Nemcsak a méretekről van itt szó, hanem természetesen a felületekről is, a textúra kérdéséről, de a felület alakjának kérdéséről is (kezdve azzal, hogy nem feltétlenül sík), a néző testhelyzetének, képtől való távolságának, látószögének, esetleg mozgásának kérdéséről,²⁶ a festék felhordási módjának kérdéséről (hogyan vigyük fel a mennyezetre vagy a padlón kívül bárhova a festéket?), ezzel összefüggésben a festék állagának kérdéséről, illetve egyáltalán a befogadó művön belül vagy kívül létének, vagy a mű világon belül vagy kívül létének általános művészetfilozófiai kérdéséről.²⁷ Mindenesetre érdekes lett volna látni, mit szól az egészhez Greenberg. Talán komolyabban is fel kellett volna vetnie a táblakép mibenlétének, nemcsak sorsának, problémáját, s ezzel ő maga is új irányokba indulhatott volna el. A felszín problémája azonban így is felmerült.

Greenberg a felszín felé próbál továbbmenekülni a hatvanas évek elején, így fedezi fel (vagy „csinálja meg”) Kenneth Nolandet és Morris Louist, s legnagyobb érdemeik között azt emeli ki, hogy ők a festményt azonosították a hordozójával: „A Pollockhoz és Frankenthalerhez köthető döntő felismerés éppúgy vonatkozott a faktúrára, mint minden másra. Minél jobban azonossá tud válni a szín a hordozójával, annál jobban megszabadulhat a zavaró

²⁶ Ezzel a korszakban nemcsak a teljesen más irányból érkező alkotók, például Rauschenberg, szembesíthette volna Greenberget, akinek művei olyan elemeket tartalmaznak, amelyek mindegyike más-más távolságból válik láthatóvá (egy apró felirat, egy nagyobb vagy kisebb kép stb.). Hanem olyan teljesen absztrakt alkotók is felvethették volna számára a problémát, mint Max Reinhardt vagy Robert Ryman, akiknek a „majdnem semmi” festményei különböző távolságokból másnak és másnak mutatkoznak, vagy egyáltalán láthatatlanságuk miatt arra készítetik a nézőt, hogy közelebb menjen, megpróbálja közvetlen közelről kisilabizálni, mi van rajtuk.

²⁷ Hiszen itt láthatóan inkább egy összművészeti alkotás épült volna, nem pedig a kaprowi kiterjesztés folyamatát kísérhettük volna végig. A terv részleteiről lásd Rosalind E. Krauss: „Reading Jackson Pollock, Abstractly”, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1986.

tapintási asszociációktól. Ennek a szorosabb azonosság elérésének az eszköze a vízfesték-technika olajra történő adaptálása volt, illetve vékony festékréteg használata egy azt elnyelő felszínen. Alapozás nélküli és nem előre méretre vágott, sűrű, keresztiszövésű pamutvásznakon folytatja le Louis a festéket; úgy, hogy bármennyi réteg kerüljön is egymásra, a festék szinte mindenhol elég vékony lesz ahhoz, hogy a szem érzékelje alatta az anyag szálszerűségét és szövöttségét. Bár az „alatta” szó nem is megfelelő itt. Az anyag, melyet a festék átitat, nem pusztán elfed, maga válik festékké és színné, mint a festett kelme esetében: a szálszerűség és a szövöttség magában a színben van.”²⁸ A nagy ellenfél, ahogy az első mondatból látható, a faktúra. Ez a modern művészet történetére lefordítva annyit jelent, hogy – legalább – a szintetikus kubizmustól egészen Rauschenbergig mindazok az irányzatok, amelyek a festék konkrét anyagi tömegére kiaknázandó lehetőségként tekintettek. S a menekülés iránya ezért, érthető módon, csak az ellenkező irány, a textúra, vagyis a hordozó anyagának a képbe foglalása lehet. Ez valamire mindenképp jó volt Greenberg számára, jelesül bizonyos hordozók, legfőképpen a falfelület kizárására. Immár nem a keret nem léte vagy túl konkrét volta miatt, hanem magának a felületnek a jellegéből adódóan. És persze arra is jó volt, hogy a szín már megint vesztesen kerüljön ki a viadalból, amit pedig őerte, de a feje fölött, vív meg a textúra és a faktúra.

A nagy kihívás egyébként ekkoriban (1960) még nem a tárgyiség, hanem a monokróm festészet volt. A Rauschenberg-féle monokróm, vagyis az erősen fakturális monokróm, Greenberg számára komoly festészetként egyszerűen szóba sem kerülhetett, viszont az ennél „finomabb”, elsősorban a Max Reinhardt-féle vagy az Yves Klein-féle monokróm már érthetően fejtörést okozott neki. Túlságosan illuzionisztikusnak, ezért pedig túlságosan hagyományosnak tűnt számára. Éppen azokat az eredményeit kellett féltetni az új festészetnek, amelyeket a legtöbbször tartott Greenberg, elsősorban a síkszerűséget. A monokróm egy semmibe vesző, végtelen tér illúzióját kelti, ami ráadásul egy hordozótól idegen festékréteg miatt van, amely egyfajta

²⁸ Clement Greenberg: „Louis és Noland”, 3. o.

vékony hártyaként telepedik rá a felületre.²⁹ Ezért indul el Greenberg a maga hajthatatlan módján a festéknek a hordozóba való beleitatása irányában, s ezért hangsúlyozza annyira, hogy a hordozó immár nem a festék *alatt* van, hanem itt maga a textúra válik színessé. S még azt is hozzáteszi később, hogy tulajdonképpen a festék sem szükséges mindehhez, hiszen innentől kezdve a befestetlen, nyers vászonzsónok (amelyek Nolandnál jelen vannak a képeken) is már színesnek mutatkoznak: „Egy fehér-szürke fedetlenség ez, amely önállóan és a többi színnel egyenértékű módon színeként funkcionál. E miatt az egyenértékűség miatt a többi szín a korábbiakhoz képest alacsonyabb szintre kerül, hogy azonossá váljon a nyers, pamut felszínnel, a fedetlen felület mintájára.” Sőt, „ez a hatás olyan érzetet kelt, amelynek köszönhetően a szín nem csupán valami testetlenként és ezért még tisztábban optikaként áll előttünk, hanem valami olyan lesz, ami megnyitja és kitágítja a kép síkját. A festett és festetlen felületek közötti különbség eltörlése miatt a kép tere átszivárog – vagy inkább úgy tűnik, mintha éppen átszivárogna – a kép szélein túli térbe.”³⁰ Greenberg itt óriási teoretikus bravúrral próbálja hangsúlyozni a színek testetlenségét, a hordozó tiszta láthatóvá válását és a sík hatalmát, virtuális kiterjedését a kereten túlra, mégsem tudja elfedni azt a tényt, hogy amiről tulajdonképpen szó van, az a tekintet *beleütközése* valamibe, ami miatt kilencven fokban irányt kell váltania, hogy aztán szabadon szétterjedhessen az immár virtuálissá tett síkban. A konkretizmusnak tett utolsó engedmény világít rá igazán a nagy probléma megoldatlan voltára.

²⁹ Greenberg talán leghűségesebb tanítványa, Michael Fried 1966-ban már pontosabban látta a problémát, sőt annak okát is (amiről már esett is szó), vagyis hogy a festészet és a tiszta látás kérdései összekeverednek Greenbergnél: a régi illúzió helyett egy új illúzió jött, a tisztán optikai illúzió, ez viszont – éppen illúzió volta miatt – ellene dolgozott annak, hogy a festményt festményként érzékeljük. Fried az *alak* irányában véli megtalálni a kiutat egészen addig, míg nem kell elszámolnia (szintén mestere helyett) a minimalista szobrászattal. Vö. Michael Fried: „Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons” (1966), *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, 1998.

³⁰ Uo.

A nagy probléma

A nagy probléma természetesen a felület kérdéséhez kapcsolódik, és egyszerűen úgy szól: mi a különbség a kép szó szerinti, konkrét felülete és képi felülete között? Vagy általánosabban: a kép és a képtárgy (*image* és *tableau*) között? Ez az általánosabb megfogalmazás azonban pontatlan, hiszen a képtárgy egy összetett dolog, áll egy hordozóból, egy keretből és a hordozóra felvitt festékből, s az eddigi elemzések éppen oda vezettek el minket, hogy az utóbbi két összetevő nem igazán lényeges a kép szempontjából. Ahogy maga Greenberg fogalmaz: „még egy festetlen vászon is képként határozható magát”³¹. Két feltétellel persze, amit Greenberg nem mond ki, de hallgatólagosan ott van a szövegeiben: ha ki van feszítve a síkban, illetve ha egyöntetű textúrával rendelkeznek.³² A kérdés azért fontos, mert világosan láthatóvá válik belőle, hogy nemcsak a faktúra felé tett lépések kerülnek letiltásra, hanem a textúra felé való elindulás is. A festészet nem válhat texturológiává.³³ Nem csupán arról van tehát szó, hogy a festéknek a maga anyagiségében fel kell oldódnia a vászonban (a vászon átítatásának módszerével), hanem a vászonnak magának is fel kell oldódnia, át kell lényegülnie, amikor a kép részévé válik, még ha ebben nem is támaszkodhat egyetlen más összetevőre sem.

Tegyük fel, hogy komolyan vesszük Greenberg meghatározásait, szó szerint ragaszkodunk minden részletéhez, és csak egy nagyon kicsit csalunk az egészsel kapcsolatban. A kis csalást csak a „vászon” szóval kapcsolatban kell elkövetnünk, de ebbe tulajdonképpen Greenberg is beleegyezne, ha nem tudná, mire megy ki a játék. Hiszen a lényeg a következő volt: 1. A kép egy

³¹ „A szobrászat újszerűsége”

³² Ez a két feltétel nemcsak elvi kérdés, hanem megvalósult formákban is ott van már a korban, de Greenberg vagy nem ismeri őket (a szövegszerű nyomok hiányából inkább erre lehet következtetni), vagy egyszerűen nem akarja figyelembe venni. Az elsőre Hantai Simon festésze lehetne egy példa, aki Kaprowhoz képest egy másik módon választja el a festészetet a képkészítéstől, a másodikra pedig talán a leghíresebb példák Lucio Fontana hasított vásznai.

³³ A kifejezés Hubert Damisch neologizmusa. Vö. Hubert Damisch: *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*. Seuil, Párizs, 1984.

sík felület, amelyet egy keret határol;³⁴ 2. de ez a keret nem is lényegi, csupán regulatív feltétele a képnek; 3. a lényeg az, hogy feszes sík legyen és textúrájában egyöntetű. És ne legyen semmilyen értelemben vett belseje: „A kép mostanra annak a térnek a részévé vált, amelyhez saját testünk tartozik; többé már nem ugyanezen tér képzeletbeli megfelelőjének közvetítője. A festészeti tér elvesztette »belsejét«, és mindenestől »külsővé« vált. A néző már nem tud bemenedekülni ebbe a térbe abból, amelyben áll.”³⁵ A csalás annyi, és csak annyi, hogy ha mindezeket összerakjuk, semmi nem gátol meg minket abban, hogy átvágjuk a Greenberg által többszörösen összegubancolt gordiuszi csomót, vagyis megfogjuk a képet, levegyük a falról, és egyszerűen lapos szoborrá nyilvánítsuk, amelynél tényleg nem konstitutív tényező a keret és a rajta lévő festék, és amivel itt, a konkrét térben végezhetünk műveleteket: lerakhatjuk a talajra, visszaakaszthatjuk a falra, felfüggeszthetjük a plafonra, vagy akár bevagdoshatjuk, és hajtogathatunk belőle különböző dobozszerű alakzatokat. Ezt csinálták a minimalisták. Nem is véletlen, hogy Greenberg évekig hallgatott róluk, miközben ismerte őket, követte munkásságukat, sőt egyetemi kurzusain is emlegette kiállításait. De érezte, hogy nagyon megfogták. Az eddigi kritikák ugyanis, amelyeket a fentiekben láttunk, vagy egy másik művészetfelfogással szembesítették (Steinberg), vagy egy másik irányt mutattak fel ugyanabból a kiindulópontból (Kaprow és a Pollock-kérdés), vagy egy másik értelmezést adtak valamelyik alapfogalomról (Jasper Johns és a reprezentáció kérdése), egyszóval valami mást mondtak, mint ő, a minimalisták azonban – látszólag – tökéletesen greenbergiánusak voltak, sőt Greenbergnél is greenbergiánusabbak. Elfogadták a reduktív logikát, elfogadták a tisztaság eszményét, elfogadták a művészeti ágak szétválasztására irányuló célt, elfogadták a síkot abszolút végső kiindulópontként, csak éppen egyetlen egy következtetés levonását követelték volna meg, azt, hogy ahova a maga következetes logikája végig

³⁴ „– noha nem szükségszerűen sikerült kép” – teszi majd hozzá „Az absztrakt expresszionizmus után” (1962) című híres tanulmányában (11. o.), mert maga is érzi, hogy feladta a labdát a fiatal művészek nemzedékének. Ez lesz majd az a lökés, amely Michael Friedot elindítja a „jelenlét” fogalmának újraértelmezése felé (Michael Fried: „Művészet és tárgyiség”, Kiséry András fordítása, *Enigma* 1995/2.), magát Greenberget pedig a hetvenes évektől kezdve a művészet és az esztétikum viszonyának tisztázása felé, elsősorban a „meglepetés” fogalmán keresztül. Ekkorra azonban hatni már nem igazán tud gondolataival. Vö. Clement Greenberg: *Homemade Esthetics*. Oxford UP, Oxford – New York, 2000.

³⁵ „Absztrakció, ábrázolás, és így tovább”, *Művészet és kultúra*, 96.o.

vitelével Greenberg elérkezett, az tulajdonképpen a szobrászat területe. Ennyi a csalás, amit persze Greenberg a saját elmélete teljes megcsúfolásának érzett, és bizonyos szempontból, mint majd látni fogjuk, igaza is volt. Ugyanakkor azonban teljes joggal vádolhatnánk bűnrészességgel, nem is egy tekintetben. Egyrészt ő maga adja a fegyvereket a minimalisták kezébe, akik már nem az absztrakt expresszionista ösztönös művész megtestesítői, hanem komoly elméleti érdeklődésű és tájékozottságú alkotók. 1958-ban azt írja az „újfajta konstrukció-szobrászatról”: „a vonalszerűség és vonalfonatok, a nyitottság és áttetszőség és súlytalanság, illetve az, ahogy a felülettel kizárólag bőrréteggént bánik, amit vékony lemezek és lapok segítségével juttat kifejezésre. A tér arra való, hogy formáljuk, felosszuk, körbezárjuk, de nem arra, hogy kitöltsük.”³⁶ Pontosan ezt csinálják egy-két évvel később a minimalisták, vékony, szinte súlytalan lemezek segítségével sokkal inkább *elkerítik a teret (fence it off)* – ahogy Frances Colpitt fogalmaz³⁷ –, mintsem a monolit szobrászatra jellemzően anyaggal töltenék ki azt, csak éppen nem egy tőlünk elválasztott tisztán *vizuális* térben, ahogy Greenberg szeretné, hanem egy nagyon is konkrét, testi térben, mint arról Robert Morris legelső híres kiállításánál jobban más nem is tanúskodhatna (Green Gallery, 1961). Másrészt Greenberg a vizualitás hangsúlyozásával teljes logikai zavarba keveredik: „ma már csak a látást tekintjük annak [a tér kitüntetett ágensének], a látásnak pedig nagyobb mozgási szabadsága és kreativitása van három dimenzióban, mint kettőben. Figyelemre méltó továbbá, hogy a modernista érzékenység elutasítja ugyan a szobrászati jellegű festészet minden fajtáját, a szobrászatnak azonban mégis megengedi, hogy amennyire csak akar, festészeti jellegű legyen. Itt felfüggesztésre kerül az az elv, hogy ami az egyik művészeti ágban tilos, az tilos a másiknak is, köszönhetően a szobrászati médium kivételes konkrétságának és szószerintiségének.” Akár igaza van a bevezető gondolatot illetően, akár nem – vagyis hogy a modern korban a testről a látószervre helyeződött át a fő hangsúly –, a tétel lefektetése után tulajdonképpen elismeri a szobrászat magasabb rendű voltát a festészethez

³⁶ „Az új szobrászat”, *Művészet és kultúra*. 112. o.

³⁷ Frances Colpitt, *Minimal Art*, Seattle, University of Washington Press, 1990, 56. o.

képeket, ezt követően pedig bevezet egy másik gondolatot, amely teljesen felborít mindenféle általa egyébként kívánatosnak tartott rendszert, minthogy annak – Greenberg állításával szemben – éppen a szobrászat alacsonyabb rendű voltát kellene maga után vonnia, hiszen a kitisztíthatatlanságáról szól. S mindezt a szobrászat médiumának szószerintiségével indokolja. Hogy mitől lenne szószerintibb a szobrászat médiuma, mint a festészeté, arra vonatkozólag két állítást fogalmaz meg Greenberg. Az egyik egy nagyon meglepő analógia, amellyel nem is szeretnék foglalkozni, túl nagy probléma lenne: „a szerves anyag vagy szerves textúra illúziója a szobrászatban megfelel a harmadik dimenzió illúziójának a festészetben”.³⁸ Tétele ezzel kapcsolatban az, hogy az előbbi sokkal könnyebben redukálható, mint az utóbbi. A másik állítás ennél sokkal fontosabb: „Az új szobrászatot legfőképp fizikai függetlensége teszi a modernizmus reprezentatív vizuális művészetévé. Egy szobrászati műnek, szemben egy épülettel, csak saját súlyát kell hordoznia, és ugyanígy nem kell valami máson sem lennie, ahogy például egy képnek; önmagáért és önmaga által létezik szó szerint és konceptuális értelemben is.” (uott). Az épület tehát hordoz más dolgokat is (például embereket), a festészetet pedig más valami hordozza, a szobrászat az egyetlen dolog, amelyet semmi más nem hordoz, illetve az csak saját magát. Ennek a feltételnek viszont nagyon kevés szobor felel meg, igazán csak azok, amelyek valóban teljesítik a greenbergi követelményeket, vagyis súlytalanok és „anyagtalanok”, mondjuk talán a porszobrok vagy a fényszobrok. Még azok sem, amelyeket ő maga szem előtt tart a tétel megfogalmazása során, David Smith drótszobrai, a „levegőbe rajzolás” mintapéldái. Az azonban kétségtelen, hogy amikor a minimalizmus elindul a maga greenbergi útján, akkor tulajdonképpen ezt az elvet is magáévá teszi – Judd és Morris szobrai is könnyűek és szinte anyagtalanok. Ám itt is greenbergiánusabbak Greenbergnél, mert ahelyett, hogy elfogadnák a vizualitás kitüntetettséget a szobrászatra vonatkozóan, inkább a szobrászat valódi sajátosságát kezdik el kutatni esztétikai (például a testhez és a tapintáshoz való viszonyában) és ontológiai síkon egyaránt. Az utóbbi azt jelenti, hogy felteszik ugyanazt a kérdést a szobrászatra vonatkozóan,

³⁸ „Az új szobrászat”, 112. o.

amelyet Greenberg a festészetre (vagy a képre) vonatkozóan feltett, azaz hogy mik az alapvető összetevői egy szobrászati alkotásnak, és mik a minimális feltételei egy szobornak, s így elkezdik bejárni a Greenberg által kitaposott utat, csak éppen egy azzal párhuzamos nyomvonalon. Greenbergnek mindezt örömmujjongással kellett volna fogadnia, ő mégis az „eszme” egyik legnagyobb elárulóit látta bennük, s szinte nevetséges kritikai ellenvetéseket és ítéleteket fogalmazott meg – melyek közül a legképtelenebb a konkrét háromdimenziós tér azonosítása a nem-művészet területével. Pedig a minimalisták nem mást tettek, mint meghatározták a szobor három alapvető összetevőjét, a talapzatot, a tartóvázat és a palástot, s azután szisztematikus kutatásba kezdtek, hogy vajon ezek közül melyik nélkülözhető (például a talapzat), vagy melyik azonosítható egy másikkal (például a tartóváz a palásttal), illetve milyen tiszta esztétikai terület különíthető el a szobrászat számára.³⁹ S tulajdonképpen a vége is valami hasonló lett, mint a greenbergi programé.

Nem abban az értelemben, ahogy fentebb beszéltünk a végről, vagyis az elmélet logikai eredménye értelmében, hanem történeti szempontból. Ha ugyanis így nézzük a greenbergi programot, akkor nem annyira a zsákutcába jutását, mint inkább hihetetlen termékenységét tapasztalhatjuk. Már a fentebb áttekintett kritikákból is láthatóvá válhatott, hány különböző irány indult ki Greenbergből, vagy legalábbis tájolta be magát hozzá képest. Ha egy hasonlatot akarnánk találni az egész folyamatra, talán a homokóra képével tudnánk a legszemléletesebb módon érzékeltetni mindazt, ami a szóban forgó húsz év alatt történt: Greenberg egyre szűkíti és szűkíti az egyes művészeti ágakat egyetlen, szinte virtuális ponttá (amelyet a tiszta vizualitás és a festészet, de valójában inkább a kép fogalma képvisel), ám azok abban a pillanatban, amikor átfurakodnak ezen az apró lyukon, azonnal elkezdenek újra széttartani, s a várthoz vagy legalábbis a korábbihoz képest teljesen más elrendeződéssé összeállni. Ez a bizonyos zsákutca tehát nagyon is produktívnak bizonyult, mint ahogy a minimalizmus is tulajdonképpen saját

³⁹ Greenberg minimalizmus-kritikáját lásd „A szobrászat újszerűsége” című tanulmányában. Nem véletlen viszont, hogy a Greenberg-tanítványok ráéreztek arra, hogy a szobrászat lenne a következő elemzendő terület, és többen ebben az irányban is indultak el. A leghíresebb munka ebből a szempontból Rosalind E. Krauss *Passages in Modern Sculpture* (The MIT Press, Cambridge, Mass., 1977) című könyve. Ennek a dolgozatnak nem tárgya a minimalista irányzat, a kérdéssel – és a minimalizmus nem greenbergi aspektusaival – részletesebben foglalkoztam egy korábbi dolgozatomban: „A tautológia művészete”, *Prae* 2007/4. szám.

magya felszámolásában bizonyult a leginkább termékenynek a szobrászat története szempontjából – a lényegre való redukálás folyamata nem a lényeg eléréséhez vezetett, hanem a negatív formák, az anyagiság, a hely, az átmenetiség, az eseményszerűség, vagy éppen a fogalmiság felé, így pedig az antiforma szobrászat, a happening, a konceptualizmus, a köztéri szobrászat és a land art irányába.

A kérdés azonban az, hogy a greenbergi program vagy a nagy probléma kimerül-e ebben a negatív produktivitásában. Hogy létezik-e bármilyen szempont, amelyből nézve ki kell vagy lehet állni mellette. A legfontosabb kihívás tehát a konkretizmus volt Greenberg számára. Nem az ábrázolás, ahogy sokan gondolják, az csak egy kezdő lépcsőfok volt, hamar túl is jutott rajta.⁴⁰ És nem is általában a tartalom. Greenberg nem formalista volt, ha ezen azt értjük, hogy Clive Bell módján szigorúan elkülönítené egymástól a *significant form*-ot és a *representational content*-et. Ha már valaminek neveznem kellene szerzőnket, akkor inkább esztétistának mondanám: „Úgy gondolom, szegényes életet él az, aki nem szán rendszeresen időt arra, hogy csak álljon és bámuljon, vagy üljön és hallgasson, tapintson, szagoljon vagy tűnődjön, minden különösebb cél nélkül, pusztán azért az elégedettségért, amit abból nyer, amit bámul, hallgat, érint, szagol, vagy amin tűnődik.”⁴¹ Akik ebből a politikumot hiányolják, azokat néhány évvel ezelőtt Jacques Rancière próbálta meggyőzni róla, mennyire nincs igazuk, és egyáltalán nem azért, mert a politikamentesség is egyfajta politikai beállítódásnak tekinthető.⁴²

Greenberg esztétizmusával persze sok baj van, kettőt emelnék csak ki közülük. Az egyik az a már említett Felvilágosodás kori meggyőződés, hogy az érzékek maradéktalanul elválaszthatóak egymástól, mivel eredetük és

⁴⁰ Greenberg érthető módon újra és újra visszatér a kérdésre, néha azt mondja, hogy nem értékítéletet fogalmaz meg, amikor az absztrakcióról beszél, csupán rögzít egy történeti folyamatot, néha „hontalan ábrázolásról” beszél, vagy a tiszta ábrázolás (értsd a szobrászati tér nélküli ábrázolás) lehetőségének létrejöttét állapítja meg (Picasso, Léger, Ozenfant kapcsán), néha pedig azt mondja: „Én tulajdonképpen azt remélem, hogy a festészet tisztán absztrakt vagy formai tényezőinek kevésbé értékorientált elfogadása utat fog nyitni az illusztrálás értékének tisztább megértéséhez – egy olyan értékről van szó, amely minél több, annál jobb.” *Művészet és kultúra*, 97. o.

⁴¹ „Az absztrakt művészet mellett”, 1-2. o.

⁴² Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Erhardt Miklós fordítása. Budapest, Műcsarnok, 2011, III. fejezet: „A politikai művészet paradoxonai”.

természetük egymástól teljesen független. A tapintásnak a látástól való elválasztását például megoldottnak véli pusztán azzal, hogy azt a bizonyos szobrászati illúziót kivesszük a festészetből. Márpedig ezzel – értsük rajta akár a harmadik dimenziót (Hildebrand), akár a szilárd felszíneket (Riegl) – még egyáltalán nem szabadultunk meg a tapintástól. Mark Rothko képeit nézve például nehéz lenne tagadni, hogy a vizuális tapasztalaton kívül tapintási élményünk is van. Nem a szilárdság érzeteként vagy valamilyen két- vagy háromdimenziós felszín mint forma érzékeléseként, hanem hő- és sűrűségérzet formájában. A tapintás nem merül ki a tárgytapasztalatban, mivel például közegeket is tapintunk (a levegőt, a vizet stb.), és nem merül ki a felszínek tapasztalatában sem – nem *felszínt* tapintunk, hanem *felszínen* tapintunk, a testünkön mint felszínen, és ráadásul testünk egész felszínén (a belső felszínek egy részét is beleértve, mint amilyen a nyelőcső, a gyomor, a belek stb.). A másik a térnek (és az időnek) a teljes kiiktatására tett kísérlete. A paradoxon itt az, hogy a kép térbeliségének megszüntetése nem a háromdimenziós tértől való függetlenedésével jár, éppen ellenkezőleg, a kép síkja a tér egy síkmetszetévé válik. A látás és a tapintás, a festészet és a szobrászat is szükségszerűen térbeli, s így nincs más választásunk, mint egymástól különböző, heterogén tereket kell feltételeznünk számukra, különben csupán egyetlen terünk lesz, a szobrászat tere, és az elmének egy fakultását, a képzeletet, nem pedig a szemet kell segítségül hívnunk, hogy egy másik, de *ugyanilyen másik* világba repítsen minket. A régi művészet Greenberg szerint pontosan ezt csinálta, ő pedig éppen ezt kívánta elkerülni, erről szólna az egész nagy probléma. A dolog világosabbá tételéhez vissza kell térnünk kicsit korábbra, oda, ahol Greenberg „a csúcson volt”, vagyis a Pollock-kérdéshez.

Pollock festményeinek megvan a maguk térbelisége, ezt nehéz lenne tagadni. Sőt, nagyon változatos térbeliségük van. Greenberg ezt sokáig nem hajlandó észrevenni, mert elsősorban a Mondriannel való párhuzamok felállításával van elfoglalva – bármilyen meglepőnek tűnik is ez. S tegyük hozzá, magával Mondriannel kapcsolatban sem foglalkozik sem a vonalak és derékszögek, sem a képfelület egészének tapintási minőségével, azzal, amiért

a Mondrian-festmények elemeit például Gilles Deleuze lapoknak (*pan*), sőt falaknak nevezi (ez egy újabb fajtája az építészeti illúzióknak Mondriannál). Ehelyett sokkal inkább Pollockban igyekszik kimutatni a sík felszínének jelenlétét, illetve a falfestészetre való hajlamot.⁴³ Annyiban igaza van, hogy körülbelül 1943 után egészen a csurgatásos technika bevezetéséig Pollock képei egyre inkább elveszítik a háttérüket, a festékanyag egyre telítettebbé válik egyetlen, bár nagyon heterogén felszínként, ám ezzel egy időben vastagodni is kezd a festékréteg. Greenberg maga is kiemeli a felszín vastag voltát,⁴⁴ ám ennél tovább nem megy. Sem azt nem említi, hogy az általa az all-over festészet forrásának tartott impresszionista festményekkel szemben Pollock nemcsak vastag, hanem széles és sokkal hosszabb ecsetvonásokkal is dolgozik, amelyek nem olvadnak össze egy tisztán optikai felszínre (a képek kisebb mérete is erősíti ezt még ekkoriban), sem pedig azt, hogy ezek a képek szembeszökően egyetlen faktúrával rendelkeznek, ellentétben Mondrian festményeivel (elég talán csak a *Shimmering Substance* című 1946-os képre utalni, amelyet látnia kellett Greenbergnek). A felszín kérdése tehát kizárólag a sík felől, vagyis az illuzionisztikus termélység ellenében kerül felvetésre.

Amikor bejön a csurgatásos technika, Greenberg még mindig ragaszkodik a Mondriannal való párhuzamhoz, de bizonyos dolgokat egyre inkább el kell ismernie. Például azt, és ebben látja Pollock festészetének magasabb értékét, hogy ezek a festmények sokkal dinamikusabbak, s így az all-over itt folyamatosan „szétrombolja és helyreállítja, kimozdítja és visszaállítja az egyensúlyt”, illetve hogy „a rend az utolsó pillanatban születik

⁴³ Caroline A. Jones meséli el a történetet, hogy Greenberg tulajdonképpen Mondriannak köszönhetően találkozott először Pollock festészetével. Mondrian 1940-től 1944-ben bekövetkezett haláláig New York-ban élt, és egyáltalán nem elmagányosodott idős mesterként (mint több szürrealista), hanem aktív részeseként a kulturális, sőt az éjszakai életnek is. És tekintélyes zsűritagként figyelt fel a tehetséges fiatal festőre (bár Caroline A. Jones szerint részben a saját festészetének negatív kontrasztját is erősíteni akarta választásával a készülő kiállításon). Greenberg csodálta Mondriant, de érthető módon rivalizálni is kívánt vele, innen az értelmezés, amely az apollóni jelleget olvassa bele Pollockba, de immár Pollockba: a személytelenséget, az egyéni kézjegyet és a kézügyesség hiányát, „a pozitívista és konkrét” jelleget, a káoszról kiformalódó rendet, a modern városi élet megragadására tett kísérletet. Egyszóval a „hideg” absztrakciót. Ez a motívum kétségtelenül mindvégig jelen van Greenberg Pollock-képében, ám kizárólag erre korlátozni azt, ahogy Caroline A. Jones teszi majd nem száz oldalas elemzésében, mindenképpen leegyszerűsítő olvasat. Még akkor is, ha „az érzékek bürokratizálása” metafora Greenberg modernizmus-felfogásáról nagyon pontos képet ad. Vö. Caroline A. Jones: *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 2005, 205-300. o.

⁴⁴ „Az amerikai festészet és szobrászat jelenlegi kilátásai”, 7. o.

meg, de éppen ezért annál diadalmasabban”. A legfontosabb azonban a következő apró megjegyzése: „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.”⁴⁵ Persze itt sem állja meg, hogy ne két olyan előképre hivatkozzon, akiknél szilárd síkokkal találkozhatunk. Ideje hát saját szemünkkel is megnézni Pollock festészetét, elsősorban a csurgatásos technika korszakából.

A képek mindegyike nagyon gazdag és nagyon változatos felület. Viszont meglepő módon a testnek nagyon kevés jelét látjuk rajtuk. Ez azt jelenti, hogy nagyon kevés a gesztusra emlékeztető vonás. A vonalak nem a test kifejeződései, pláne nem a léleké, valamilyen pillanatnyi lelkiállapoté. Ami elsőre testi kifejeződésnek tűnik, például a vonalak vékonyodása, az sem egyértelműen a kéz gyorsabb mozgására utal, hanem a festékanyag fogyására a festéshez használt boton. Kevés a „firkálás”, és ahol előfordul, ott sem kifejezésszerű, inkább a felület kitöltésének egy eszköze a sok közül. Vagyis Pollock gyakorlata nem gesztusfestészet, mint például Georges Mathieu festészete, akinél a széles karmozdulatoknak és az azokat mozgató felfokozott indulatoknak meghatározó jelentősége van.⁴⁶ S akár még azt is hozzátehetnénk, hogy akciófestészetnek is csak pontosan annyiban nevezhetők, ahogy Rosenberg használja a kifejezést: amennyiben a képek nem egy előzetes terv kivitelezései, hanem a készítés folyamata során hozott döntések eredményei, melyek inkább egzisztenciális, mint pszichikai szinten szolgáltatják ki a művészt saját művének, illetve a világnak. Az utóbbin azt értem (és ezt Rosenberg nem hangsúlyozza eléggé), hogy az akció-jelleg nem abban nyilvánul meg elsősorban, hogy milyen „erőfeszítéseket” kell tennie a

⁴⁵ Clement Greenberg: „Jackson Pollock: inspiráció, látásmód, intuitív döntés”, 3. o. A gondolat már a *Művészet és kultúra*-ban is megtalálható: „Az egymásba fonódó csöpögtetésekkel és fröcskölésekkel Pollock egyfajta oszcillációt teremtett a hangsúlyossá tett felület – ezt tovább fokozták az alumíniumfesték csillogó fényei – és a meghatározatlan, de mégis kifejezetten sekély mélység illúziója között, mely utóbbi engem arra emlékeztet, amire Picasso és Braque harmincvalahány évvel ezelőtt jutott analitikus kubizmusuk síkdarabkáival.” („Az »amerikai típusú« festészet” című fejezet, 164. o.)

⁴⁶ Greenberg egy érdekes lábjegyzetet ír Mathieu-ról: „Átmenetileg kiábrándultam Mathieu festészetéből abban az időszakban, mikor ezt írtam. Egy évvel előbb vagy később az ő nevét is belefoglaltam volna a listába. Most (1959) őt tartom a legerőteljesebbnek az összes európai festő közül.” – *Művészet és kultúra*, 89. o. Őszintén szólva nem értem, hogy tudott így megbicsaklani Greenberg ízlése Mathieu kapcsán, hiszen képeit mind térbeliségük, mind szerkezetük, mind színviláguk alapján nagyon hagyományosnak kellett volna gondolnia. És ezek még csak a „formalista” szempontok!

művészek az alkotás során, mint inkább a véletlenek való kiszolgáltatottságban. Ez persze ugyanannak a dolognak a két oldala, mégsem mindegy, melyik irányból látunk rá valamire. S itt nem az alkotófolyamat és az eredmény különbségéről van szó. A gesztusfestő valóban szembesül az eredménnyel, ami tevékenységéből kijön, és többé-kevésbé szükségszerűen kudarcnak is kell látnia azt, mivel egy teljesen idegen szubsztanciát akar belevinni az anyagba. Az akciófestő feloldódik az alkotófolyamatban, és megpróbálja a lehető legtöbbet kihozni az anyagból (a festékekből, az eszközökből és a felületből). Pollock azonban szinte aszketikus módot választ az alkotáshoz – ha nem is a Greenberg-féle „apollóni” módon: nagyon kevés eszközzel dolgozik, egyáltalán nem ér hozzá a vászonhoz (ezzel nemcsak a testi kifejezés lehetőségterét szűkíti le, hanem a javítás és a pontosítás lehetőségét is megvonja magától), és olyan festékanyagot és technikát választ, amely szinte teljesen kontrollálhatatlanná teszi az alkotás folyamatát. *Válaszol* az újabb és újabb helyzetekre – ahogy Rosenberg írja –, de a mű a világ felé nyitott, s a művész a véletlenekből kénytelen építkezni. S valóban, meggyőződésem, hogy ami az első – illetve a második – pillanatban megragadja egy Pollock-kép nézőjét, az éppen a festékanyag véletleneinek ez a hihetetlen változatossága és bősége. Ez Pollock *realizmusa*, a szónak abban az értelmében, ahogy azt Henri Maldiney lakonikus módon meghatározta: „a valós az, amit nem vársz”⁴⁷. S ez az a realizmus, amivel szintén nem számolt el Greenberg sem Pollock, sem például Rauschenberg kapcsán, pedig éreznie kellett, hogy az absztrakt festészet, amely egykor a korlátoktól való megszabadulást, a formák szabad kibontakozását és megsokszorozódását ígérte, mennyire szegényessé vált az újabb realista és konkretista művészeti irányokhoz képest.

A „második” pillanatról beszéltem az imént, hiszen az első pillanat az, amikor a maga egészében szembesülünk az all-over Pollock-képpel. De meggyőződésem szerint nem tudunk megmaradni ezen a szinten, közelebb kell lépnünk hozzá. Greenberg erről is le akar tiltani minket. Az absztrakt művészetről általában mondja a következőket: „Ha egy kép a valódi tér

⁴⁷ Henri Maldiney: *Regard, parole, espace*. L'Age d'homme, Lausanne, 1974, *passim*.

illúzióját kelti bennünk, az fokozottabban ösztönzi a tekintet vándorlását. Azonban ideális esetben egy kép egészét egyetlen pillantással kellene tudnunk befogadni; egységének azonnal nyilvánvalóvá kellene lennie, vagyis egy kép páratlanságának, kiemelkedő erejének – mellyel a vizuális képzelőerőt megindítani és irányítani képes – egységében kell lakoznia. Ez pedig olyasmi, amit azonnal, egyetlen pillanat kell, hogy meglássunk... Minden egyidejűleg, egyszerre ott van, mint egy hirtelen kinyilatkoztatás. Általában ezt az »egyszerre-ott«-ot általában sokkal önállóbban és tisztábban nyújtja az absztrakt, mint az ábrázoló festmény.”⁴⁸ Az idézet több szempontból is tanulságos. Az első kérdés talán az, hogy miben különbözik egy Pollock-kép „egyszerre-ott-léte” például egy Rothko-képétől. A válasz nagyon egyszerű: a pollockhoz képest a rothkón nincs mit észrevenni. A rothko valóban a maga kimeríthetetlen és megfoghatatlan tiszta jelenlétével ragad meg minket. És csak nagy léptékben létezik, gyakorlatilag bármilyen távolságból nézzük is. A pollock ehhez képest inkább az idősebb Pieter Bruegel valamelyik látképéhez hasonlít, amelyről van egy első, átfogó nézetünk, de mivel az nem nyújt semmilyen uralható struktúrát a tekintet számára, ezért azonnal belevetjük magunkat a képbe, és elkezdünk bolyongani a terében, felfedezni a szinte kimeríthetetlen látványt. A látványt, ami látvány marad részleteiben is, akármilyen közel megyünk hozzá. Egy all-over képről van szó itt is tulajdonképpen, mivel a kép egésze nincs semmilyen szinten strukturálva, illetve a kép egész felületét ugyanazon a módon kezeli a festő (többé-kevésbé persze). Ahogy all-over képről van szó az impresszionista képek esetében is. A különbség azonban egyáltalán nem elhanyagolható. Az impresszionista kép ugyanis csak a felület kezelésének módjában nevezhető all-overnek, az a látvány, vagyis az image, amit kiad, már egyáltalán nem all-over jellegű. És nem is feltétlenül azért, mert nagyobb formák, sőt egy meglehetősen hagyományos tér rajzolódik ki belőle, hanem elsősorban azért, mert ahhoz, hogy a képet (az image-t) láthassuk, megfelelő távolságból kell néznünk a képtárgyat (a tableau-t). Ez pedig azt jelenti, hogy létezik egy virtuális image, amelyet a szemünkkel aktualizálnunk kell, s ha ezt megtesszük, akkor a tableau – elvileg – eltűnik

⁴⁸ Clement Greenberg: „Az absztrakt művészet mellett”, 6. o.

szemünk előtt. És megfordítva, ha magát a tableau-t akarjuk nézni, például úgy, hogy közelebb megyünk hozzá, abban a pillanatban eltűnik szemünk előtt az image.

Ez a két szélsőséges példa annak érzékeltetésére akart szolgálni, hogy az all-overség önmagában még nem határoz meg egy képi minőséget, az all-over jelleget egymástól nagyon különböző funkciókba lehet állítani: szélsőséges esetben akár az átfogó kép teljes elválasztását is szolgálhatja annak apróbb részleteitől, mint a Bruegel-kép esetében, vagy akár a képtárgy és a kép teljes elválasztását, mint az impresszionista képeknél. Lehetne természetesen más funkciókat is feltárni, nem véletlenszerűen választottam ki azonban éppen ezt a két példát. Azt a két alapproblémát érintik ugyanis, amelyekkel Greenberg egész életművén át foglalkozik. Az elsővel kapcsolatban talán a leghíresebbnek is nevezhető mondatát idézhetnénk: „A régi mesterek a termélység olyan illúzióját teremtették meg, amelyről el lehetett képzelni, hogy belesétálhatnánk, míg a modernista festő által teremtett ezzel analóg illúzióba csak beletekinteni tudunk; azt szó szerint vagy képletesen csak a tekintet tudja bejárni (*can be traveled through only with the eye*).”⁴⁹ Mit jelent pontosan ez a mondat? Először is jelenti azt, amiről az imént beszéltünk, vagyis hogy részleteiben is nézünk egy Pollock-képet, bolyong rajta és benne a tekintetünk. Ez az egyik legnagyobb élményforrás egy ilyen festménnyel kapcsolatban. Követjük a vonalakat, amelyek ráadásul gyorsulnak és lassulnak aszerint, hogy vékonyabbak vagy vastagabbak, illetve hogy mennyi szabad „tér” van körülöttük. És eközben az ember – mivel az elméjével néz – önkéntelenül is épít egy teret. A kérdés az, miféle teret. A vonalak nem kontúrok, a foltok nem volumenek, sőt éles különbség sincs a kettő között, a folt leggyakrabban csak egy szétterülő, erejét és irányát vesztett vonal. Nincs tehát alak-környezet dichotómia, ami a szobrászati térképzet egyik legfontosabb mozzanata. És sokszor még előtér-háttér dichotómia sincs, ami a másik alapvető mozzanat lenne. Ahol van, ott valóban ellene dolgozik az all-over festészet vélhető céljának. Greenbergnek valószínűleg ez volt a problémája a ritkásabban csurgatott festményekkel,

⁴⁹ „Modernista festészet”, 6. o.

például a *Number 32* (1950) cíművel. A festménynek van egy meghatározatlan háttere, amely élesen elkülönül a csurgatott vonalaktól és foltoktól, amelyek viszont – éppen éles elkülönítettségük, illetve monokróm jellegük miatt – egyetlen síkba látszanak rendeződni (talán csak az apró pontok kivételével), és ez a sík ráadásul kis mértékben maga is eltávolodik a kép konkrét síkjától, abba a bizonyos „sekély mélységbe”, amelyről Greenberg annyit beszél az analitikus kubizmus kapcsán. A problémát – ahogy már említettük – valószínűleg megoldotta volna, ha üveg felületre kerül a kép, mivel az épületen kívülről érkező fény sugárzása előrébb tolna volna a kép egész terét, a fekete foltokat az üveg konkrét síkjába, a háttér pedig talán még annál is közelebb. Mindenesetre a probléma jól látszik a példából: a túlzott sík jelleg dichotómiát teremt a háttérrel és a kép konkrét síkjával szemben is.

Az egyik megoldásnak a színek használata látszik. A *Mural on Indian Red Ground* (1950) című képnek már a címe is árulkodik róla, hogy a háttér problémáját Pollock a színen keresztül próbálja megoldani. És véleményem szerint sikerül is neki. A vörös szín közeledő jellege itt jól feloldja az előtér-háttér dichotómiát. De a kép jól megmutatja a színek használatából eredő problémákat is. Ha különböző színeket használunk egy csurgatott képnél, akkor az egyes vonások felvitelének sorrendje sokkal egyértelműbben válik láthatóvá, s ez sok esetben egymás mögött elhelyezkedő síkok képzetét kelti. Az *Untitled* (1948), a *Number 8* (1949) vagy az *Autumn Rhythm, Number 30* (1950) lehetnének erre példák. A *Mural*-on a vörös és a fehér gyönyörűen egymáshoz illeszkedik, a fekete és a sárga azonban már élesen elkülönül ezektől (hiába visz fel még fehéret itt-ott, elsősorban a kép felső-középső részén), és ezáltal önmagukat egészében előre, az előbbieket pedig egészében hátra tolják. A *Number 8*-on pedig a fehér szinte impasto jellegűnek tűnik, viszont a többi szín közvetíteni képes a legfelső fehér és a legalsó fekete között, illetve folyamatosan kapcsolatba lép a nyersvászon háttérrel, így a kép ritkásabb jellege és nagyobb foltjai ellenére mégis izgalmas teret tud képezni. Greenberg azt mondja egyébként, hogy Pollock nem a színek mestere, én ebben is hajlamos vagyok egyetérteni vele.

A másik megoldásnak a kép felszínének sűrítése látszik. Ezzel kapcsolatban egy problémát már érintettünk, azt, hogy ha a kép széleihez érve megtorpan az ecset, az egy olyan zárt alakzat kialakulásával járhat, amely a maga volumenével egy meglehetősen hagyományos tér létrejöttét segíti elő. Ha azonban ezt elkerüljük, a kép felszínének sűrítése jó eszköz mind az alak-környezet, mind az előtér-háttér dichotómia felszámolására. Megvannak azonban a maga veszélyei is. Az egyik az, hogy a kép egyes részei túlságosan helyi jellegűvé válnak, ami a kép egész dinamikáját tompítja, és ekkor hosszabb vonalakat kell újból rávezetni a felszínre, amivel pedig egy újabb dichotómia létesül, a lokális és a globális éles különbsége. A *Blue Poles* (1952) című kései képén véleményem szerint ezzel a problémával küzd Pollock, és nem is sikerül maradéktalanul megoldania. Annyiban igen, hogy a hosszú, vastag, fekete vonalakat nemcsak megdönti egymáshoz képes, hanem több helyen meg is nyitja, illetve meg is szakítja őket, ezzel pedig „aláviszi” a gomolygó helyi vonalaknak. Egészében azonban a kép még így is túl „egyszerűvé” válik, a fekete vonalak túlságosan tagolják, strukturálják, kiegyenlítik a nagyobb képfelületeket. Egy sokkal jobb megoldás a foltok és a vonalak viszonyának bonyolultabbá tétele, amelyet már nagyon korán alkalmaz. Ez azt jelenti, hogy a nagyobb foltok, melyeket vonalak szelnek át, vagy a vonalak között mintegy háttérként keletkező felületek mellett kitöltött vagy „feltöltött” felületeket is képez, ezáltal pedig a vonalakat, akár a hosszabbakat is, a kép belsejébe tudja vinni. Hiszen a másik probléma éppen az, hogy a sűrítéssel egyre jobban konkretizálódik a kép felszíne, a felületekké összeálló festékfoltok hajlamosak a konkrét síkba ugrani, s innentől kezdve a vonalak már csak rajtuk, vagyis szinte csak faktúraként tudnak létezni. Pedig a cél az lenne, hogy a foltok és a felületek egyaránt szabadon mozoghassanak a kép virtuális terében. Ez pedig a *Lavender Mist: Number 1* (1950) című festménynek a legnagyobb problémája. A képnek szinte nincs is tere, olyan szilárd felületek képződnek rajta, amelyek kiugranak a kép konkrét felszínére, és szinte tektonikus érzetet keltenek a nézőben – töredezettnek látjuk az egészet, egy rendkívül haptikus felszínnek. Ez Greenberg elméletének tökéletes ellentétét képviseli. Ott vannak azonban benne bizonyos megoldások, amelyek újra kapcsolatba hozzák a greenbergi

problémával, vagyis a látás problémájával. Pollock nem pusztán a tiszta látástól a tiszta tapintásig jut el, hanem még tovább, a láthatatlan területéig, s ezzel tulajdonképpen a visszájára kerül ugyanannak a problémának. A képvonalai továbbra is *erővonalak*, amelyek azonban nem a látás tiszta közegében kanyarognak és gabalyodnak egymásba, hanem egy nagyon is szilárd közegben, ahol a felszínek és a vonalak teljesen egyenrangúak, a vonalak gyakran megtörnek, alábuknak a mélybe, a felszínek pedig rárakódnak a törésvonalakra. Itt sem tiszta felszín van tehát, csak éppen a mélység láthatatlan. Ezt az utat sem Pollock, sem Greenberg nem tudta bejárni, Európában Dubuffet indult el rajta a maga materiológiájával, Amerikában pedig Rauschenberg a maga monokrómjaival és dirt paintingjeivel, de igazán csak a hatvanas évek végétől tudott kibontakozni, akkor is elsősorban a szobrászatban.

Térjünk ezért vissza a sokak által és méltán legnagyobbnak tartott Pollock-festményhez, a *One: Number 31* (1950) címűhöz. Ha közel megyünk a képhez, abban a különös élményben van részünk, hogy miközben egyre erősödik bennünk a kép materiális felszínének érzete, ettől függetlenül egyetlen pillanatra sem veszítjük el azt a képességünket, hogy képként tudjuk látni azt. A legapróbb részlete is térként képes elénk tárulni, egyetlen festékcsepp is hatalmas teret nyit előttünk, nemcsak anyagiségében látjuk, hanem rajta keresztül valóban *bele is nézünk (seeing in)* a képbe. A jelenség oka az, hogy a lehető legváltozatosabban van kitöltve a felszín, a formák, az irányok, a telítettség és üresség kontrasztjának tekintetében egyaránt. Ezért nem váltunk át soha a puszta képtárgy nézésére, mint az impresszionista festmények esetében, még akkor sem, ha esetleg sikerül is tisztán csak a festékanyag gyűrődéseit, textúráját, a kép faktúráját néznünk. Innentől két lehetőség áll előttünk: vagy hátrébb lépünk, hogy egy nagyobb felületet nézzünk, vagy elindulunk a kép terében, követjük a vonalakat, bejárjuk a teret. Ha az első lehetőséget választjuk, rájöhethetünk, mi a különbség a fenti másik példánkhoz, Bruegel látképeihez képest. Bruegelnél egy nagy dichotómiáról beszéltünk, az egész és a részletek éles különbségéről. Először az elsőt látjuk, aztán fejest ugrunk a másodikba. Itt azonban észrevesszük,

hogy egy kicsit távolabbról újabb „struktúrák”, újabb látnivalók adódnak számunkra, amelyeknek ott híján voltunk. Hosszabb és rövidebb vonalakat látunk, kisebb és nagyobb foltokat, amelyek önálló teret alkotnak, miközben nyitottak maradnak a kisebb és nagyobb terek felé is. A kérdés az, hogyan viszonyul ez a tér az előbbi, kisebb felületrész teréhez. A választ a fenti másik lehetőség adja meg: kezdjük el követni egy-egy irányt, járjuk be a kép felületének egy részletét, jegyezzük meg, hová érkeztünk (a felületen és a térben), majd induljunk el egy másik pontról, és jussunk el ugyanoda. A tétel úgy hangzik: kizárt dolog, hogy *térben* ugyanoda érkezzünk meg, mint ahova az első esetben érkeztünk. Aki nem hiszi, tényleg próbálja ki. S ebből adódik a másik tétel is: egyáltalán nem biztos az sem, hogy valamelyik kisebb részlet tere maradéktalanul beleilleszkedik az azt tartalmazó nagyobb részlet terébe. A maga módján itt is érvényes az a régi tétel, amely szerint az egész több a részei összegénél. Minden felületrész tér, de nemcsak külön-külön, hanem méretbeli különbségük szerint is. Az all-over festészetnek, amiről Greenberg beszél, pontosan ez lenne a lényege. Nem az, hogy egy külsődleges mértéket vigyünk bele a képbe például azzal, hogy az egész felületet ugyanazokkal a szálkás ecsetvonásokkal borítjuk be, vagy egyetlen mintát ismételjünk az egyik végétől a másikig, hanem hogy a kép különböző mérettartományában egyszerre és szabadon dolgozhassunk. Ha akarjuk, akár az egész képet átszelhetjük egyetlen vonallal, ha viszont kis felületrészen akarunk dolgozni, azt is óriásira tudjuk növelni. A lényeg a kettő minőségi különbségének a megszüntetése. Ettől lesz az all-over festmény *kép*, és nem dekoráció, ezért „záródik önmagára”.

Az egész egy kicsit konkrétabban úgy írható le, hogy a Pollock-képnek nincs *léptéke*. A Bruegel-kép szembesít minket a lépték kérdésével azáltal, hogy egy hatalmas térbe nézünk bele, amely nem a mi léptékünk szerinti tér, viszont azzal folytonosan összefüggő, s amikor beleugrunk a képbe, a részletek felfedezésére indulva, akkor már a megszokott emberi léptékben mozgunk. Saját testi léptékünkben, amelynek felnagyításával vagy lekicsinyítésével minden léptéket megkaphatunk. A Pollock-kép viszont lépték nélküli. És pontosan ezt jelenti Greenbergnek az a bizonyos kifejezése,

hogy ezt csak a szemünkkel tudjuk bejárni. Ha nem is pontosan ezt akarta mondani vele Greenberg, de amit mondott, az tulajdonképpen ezt jelenti. De pontosan mit is? Azt, hogy amikor egy Pollock-képet nézünk, akkor nem egy síkot nézünk, hanem egy teret, de egy olyan teret, amelyik tisztán képi tér, s ahhoz, hogy ezt látni tudjuk, ott kell hagynunk minden fizikai dolgot, el kell szakadnunk a talajtól, a földtől, és el kell szakadnunk a testünktől, amelyek a tér alapvető léptékeit és irányait meghatározzák számunkra, és tiszta érzékké kell válnunk, tiszta szemmé, amely egyedül képes megfelelő módon bejárni ezt a teret. A nézőnek ott kell hagynia a testét a kiállító teremben. Greenbergnek tehát nem csak a „másvilággal” van baja, amit egy szobrászati illúzióval terhelt reneszánsz utáni kép nyújt számunkra, ennél sokkal radikálisabb célja van a képpel, az evilágtól való megszabadulás. Ezért van ellene minden konkretizmusnak, mint félmegoldásnak, hiszen a konkretizmus csupán a másvilágot építi le, és visszavezet minket az evilágba, a képet szó szerinti síkká, vagyis ennek a térnek egy síkjává teszi. A sík – ha nem tiszteletlenség ezt mondani – csupán egy szerencsétlen metaforája az igazi problémának, a kép metafizikai problémájának. Ő maga is érzi ezt, amikor kimondja: „A kép síkszerűsége, amely felé a modernista festészet orientálódik, sohasem lehet abszolút sík. Lehet, hogy a képsík fokozott érzékenysége többé nem engedi meg a szoborszerűség illúzióját vagy a *trompe l’oeil*-t, de megengedi és meg kell, hogy engedje az optikai illúziót. A vásznon ejtett legelső ecsetvonás megsemmisíti a kép szó szerinti és kifejezett sík voltát, és még egy Mondrianhoz hasonló művész ecsetvonásai is olyan illúziót keltenek rajta, amely valamifajta harmadik dimenzióra utal. Annyi különbséggel, hogy ebben az esetben egy szigorúan festészeti, szigorúan optikai jellegű harmadik dimenzióról van szó.”⁵⁰

A metafizika szó talán nem a legjobb kifejezés itt, túl sok nem kívánatos konnotációt hoz magával. Próbáljuk meg pontosítani, miről is van szó. Tulajdonképpen arról az egyszerre-ott-létről, amiről Greenberg fentebb beszélt. Az egyszerre a léptéknélküliségből következik. Amikor a felület egy adott, konkrét pontján vagyunk, tulajdonképpen *egyszerre* több helyen

⁵⁰ „Modernista festészet”, 6. o.

vagyunk, s nemcsak abban az értelemben, ahogy minden képen vagy a konkrét fizikai világban, ha a térnek ugyanazt a pontját különböző léptékekben nézzük. Ez az „egyszerre” a *virtuális* egyszerre-ott-léte abban az értelemben, hogy meghatározhatatlan a tér-idő koordináták vonatkozásában. Nem *máshol* van, ahogy egy elképzelt világ valamely tárgya vagy része, hiszen a tér-idő koordináták ott is működésben vannak, csak éppen nem a mi világunk szerint. Ezért kell leépíteni a szobrászati illúziót, megszüntetni a mi világunkéval analóg teret, végső soron a miénkkel analóg világot. Viszont nem is a nem-létről van itt szó, nem arról, hogy az adott pont *nincs*, vagy legalábbis *nincs sehol*. A Pollock-kép egy adott pontja *van*, de egyszerre több helyen, ami értelmezhetetlenné teszi a világ fogalmának vonatkozásában. S ez érvényes az egész felületre is.

Erre való tehát a redukció, vagyis a szobrászati és az építészeti illúzió eltávolítása, de ezért nem elégséges a konkretista megoldás. S még itt sem áll meg Greenberg. Eddig ugyanis csak arról volt szó, hogy a sík soha nem lehet abszolút, vagyis konkrét sík, mivel a kép mégiscsak megnyílik „befelé”, illetve – mint Noland és Louis kapcsán láttuk – megnyílik oldalirányban, a kereten túl is megteremt egy virtuális síkot vagy teret. A konkrétság megszűnése azonban „felénk” is hat, a konkrét térbe is behatol, nemcsak másvilág nem születik tehát, hanem az evilág is világtalanodik egy bizonyos, meghatározatlan távolságig. A *Művészet és kultúra* egy helyén az alábbiakat olvashatjuk: „A bizánciak kizártak minden világi tapasztalatra való hivatkozást a transzcendenssel szemben; mi viszont minden hivatkozást kizárunk a világi, szó szerinti tapasztalat kivételével; az első kézből és másodkézből származó közötti megkülönböztetés azonban mindkét helyen feloldódni látszik. Amikor valami minden lesz, azzal egyben kevésbé valóságos is, s a legújabb absztrakt festészet is mintha az anyagi és a testi kérdésessé válásán kezdene lovagolni. A radikális transzcendalizmus és a radikális pozitivizmus kizárólagossága egyaránt anti-illuzionisztikus vagy inkább ellen-illuzionisztikus művészetbe torkollik. A végletek megint találkoznak.”⁵¹ Tudtommal ez az egyetlen hely Greenberg életművében, ahol

⁵¹ Clement Greenberg: „Bizánci párhuzamok”, *Művészet és kultúra*, 118-119. o.

felveti az általam megfogalmazott művészetontológiai problémát, vagyis hogy bizonyos absztrakt képek lényege tulajdonképpen a világiság felszámolásában rejlik. Még tisztábban láthatnánk persze, pontosan mire is gondol, ha összehasonlított volna például egy Pollock-képet egy Malevics-féle absztrakt ikonnal, de most nem ez a fontos. S még csak nem is az, hogy kifejezetten hangsúlyozza, amit fentebb kiemeltem, hogy az anyagiság, a pozitivitás, vagyis a konkrét szükséges feltétel ennek az újfajta illúzióknak a megteremtéséhez. A fontos inkább az a helyesbítés, amit az anti-illúzióval szemben tesz az ellen-illúzió (*counter-illusion*) fogalmának bevezetésével. Az ellen-illúzió ugyanis nem az illúzió tagadása, inkább egy másik irányú illúzió. Néhány sorral feljebb azt írja: „Ez az újfajta modernista kép, a bizánci arany- és üvegmozaikhoz hasonlóan, kilép a néző felé, hogy sugárzásával betöltse a kép és a néző közötti teret.” Ez nem csak méret kérdése, amit sokan emlegetnek, amikor arról beszélnek, hogy a hatalmas absztrakt expresszionista képek „ellepnek” minket. A felszín, és ezzel az egész kép virtualizálása és a hagyományos illúziókeltés között sokkal radikálisabb különbség van, méghozzá az, hogy mivel itt nem egy másik, párhuzamos világ megteremtéséről van szó, ezért nem áll szemben, vagyis nem választódik el ettől a világtól, hanem részben azt is virtualizálja. A szemmel sétálás, a „benne”, a kép konkrét síkján túl és innen egyszerre zajlik – illetve ebből a szempontból meghatározhatatlan, hogy hol.

A konkrét felületre való redukálás tehát csak egy szükséges feltétel, egy közbülső állomás, és ennyiben az egész médium-specifikusság is csak egy szükséges feltételnek tekintendő, az igazi kérdés az, hogyan tudjuk ezt a tiszta esztétika szolgálatába állítani. Greenberg maga is otthagyja a médium-specifikusság problémáját egy idő után, amikor a minimalisták és a neo-dada kihívásával szembesülnie kell, és az általános esztétika területén keres menedéket a modern művészet számára.⁵² A kísérlete azonban – valljuk be – nem sok eredménnyel járt. Véleményem szerint két dolgot kellett volna tennie, illetve kellene nekünk tenni helyette, az ő példájának és radikalitásának komolyan vételével.

⁵² Vö. Clement Greenberg: *Homemade Esthetics*. A kérdéshez lásd még Thierry de Duve: „The Monochrome and the Blank Canvas”, *Kant after Duchamp*. The MIT Press, Cambridge, Mass., London, 1996, 199-280. o.

Az egyik *a távolság esztétikai fogalmának újragondolása*, amely szinte az esztétika tudományának megszületése óta konstitutív mozzanatnak számít az esztétikai szférára vonatkozóan. A kérdés azért lenne különösen fontos, mert manapság újra és már megint a művészet és az élet közötti távolság eltörléséről szól majdnem minden, miközben egyetlen lépéssel sem közeledtünk az élet felé. S a hamis tudat és a „megtettük, amit tehattunk” rosszhiszeműsége egyre növekszik azokban, akik erre adják a fejüket, és egyre többen adják erre. S közben az állam és a támogatók is megnyugodhatnak, hogy végre értelmesen költötték művészetre a pénzüket. Az eredmények viszont csak egymásra halmozzák mindazokat a kétes megoldásokat, amelyek az elmúlt másfél évszázadban e probléma kapcsán kitermelődtek: a giccset, a moralizálást, a sznobériát, a propagandát, a népnevelést; és a nemzeti és más identitások, az országimázs, a turizmusipar – egyszóval a *kultúra* mérhetetlen kárait a művészetre nézve. Greenberg nemcsak a képről beszél mindabban, amit fentebb megpróbáltam kibontani, hanem a kép fogalmán és a képhez való viszonyunkon keresztül az esztétikai távolság fogalmának egy új lehetőségét is felvillantja. S itt nem csak arról van szó, hogy felszámolódik a hagyományos szubjektum-objektum viszony, s még csak nem is arról a művészetontológiai kérdésről, amiről fentebb beszéltem, a mű világiságának, a másvilágnak és az evilágnak az egyidejű eltűnéséről. Az esztétikai távolságteremtés mint az *esztétikai kultúra* (pontosabban az esztétikai szféra *mint kultúra*) alapmozzanata hagyományosan arra szolgál, hogy az érzéki szférát eltávolítsuk önmagunktól *azért, hogy* az minél jobban elsajátíthatóvá váljon. A távolság egyszerre garanciája a máságnak és a máságban való önmegértésnek, az érzéki szféra és a világ saját lehetőségünké tételének, vagyis az esztétika humanista programjának.⁵³

Az elmúlt másfél évszázadban a művészet újabb és újabb próbálkozásokat tett ennek a távolságnak a megszüntetésére, olykor egy

⁵³ Rengeteg gondolkodóra lehetne itt természetesen hivatkozni, legyen elég csak egy-egy hivatkozás a kezdetekre és napjainkra: Friedrich Schiller: „Levelek az ember esztétikai neveléséről”. *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Papp Zoltán fordítása. Atlantisz, Budapest, 2005, különösen a 24. és 25. levél; Paul Ricoeur: „La fonction herméneutique de la distanciation”. *Du texte à l'action*. Seuil, Párizs, 1986, 101-118. o.

újabb humanizmus, olykor épp az antihumanizmus nevében: vagy a funkcionális, etikai, politikai dimenzió hangsúlyozása vált fontossá, vagy a technológiai, mediatizált, tudományos dimenzióé. A történet tanulságai kimeríthetetlenek, a lényeg azonban mindkét irány esetében ugyanaz, egy tévesen vagy legalábbis felemás módon értelmezett egymásra találás utópiája, amely éppen azt a hamis tudatot fedte el a résztvevők szeme elől, hogy a folyamat legtöbbször a művészet belső dinamikájából eredt vagy saját problémáinak megoldására szolgált. Greenberg ezzel szemben nem a távolság megszüntetésére törekedett, hanem egy újfajta távolság fogalmát és tapasztalatát vázolta fel a fentebb kifejtett gondolataival. Ennek lényege, hogy nem távolságot kell teremteni annak érdekében, hogy a „dolgok” elsajátíthatóvá, végső soron immanenssé válhassanak, hanem közelebb kell jutni hozzájuk, *de azért, hogy* azok valódi transzcendenciája tárulhasson fel számunkra. A kép nem egy képzeletbeli világ, de nem is egy konkrét létező, amely manipulatív képességünknek van kiszolgáltatva. A kép nem a konkrét térben van, s a képet nézve tulajdonképpen mi sem a konkrét térben vagyunk, mégsem feloldódunk benne. A kép és a néző nem egyesül: a kép birtokolhatatlan, a néző pedig nem képes egész lényével „belépni” abba. Csak virtualitásukban vagy a virtualításban osztoznak.

A másik említett dolog szűkebben a virtualitás fogalmát érinti. Manapság ez képviseli leginkább a távolság legyőzésére tett kísérlet antihumanista változatát (a humanistát a művészet úgy nevezett „szociális fordulata”). A legtöbb erről szóló szövegben azonban a fogalom nemcsak zavaros és gyakran rosszul definiált (összekeveredik például a hiperrealitás és a szimuláció fogalmaival, tisztázatlan marad az ontológiai státusza stb.), hanem szinte kizárólag egy párhuzamos *világ* megteremtésének lehetőségét látják benne, amit ráadásul „virtuális valóságnak” neveznek,⁵⁴ e világhoz való viszonyunkat pedig jobbra az „immerzió” fogalmán keresztül írják le.⁵⁵

⁵⁴ Miközben Gilles Deleuze, aki a fogalom értelmezésében talán a legmesszebbre jutott, folyamatosan hangsúlyozza, hogy a virtuális *valós, csak nem aktuális*. A „virtuális valóság” kifejezés innen nézve olyan, mint a „nőtlen aglegény”. Ha viszont a „valóság” szó itt „világot” jelent, akkor a kifejezés egyszerűen értelmetlen – a virtuális nem alkothat világot, ahhoz az aktualitásnak valamilyen foka szükséges, legalább a fiktív, a mitikus, a lehetséges, a valószínű stb. módján. Márpedig a virtuális ezek közül egyik sem.

⁵⁵ Lásd például Oliver Grau: *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. The MIT Press, Cambridge, Mass. – London, 2003 (németül: 2001).

Talán szükségtelen itt újra kifejtennem, amit fentebb igyekeztem megmutatni, hogy Greenberg mennyivel messzebb jutott a virtualizálás folyamatában, még akkor is, ha a fogalmat ő maga nem ismerte. Ehelyett három dolgot szeretnék hangsúlyozni. Az első az, hogy a virtualitás és a művészet viszonya továbbra is tisztázásra szorul, a két jelenség nyilvánvalóan nem azonosítható egymással. S legyünk tisztában azzal is, hogy a virtualitás mennyire lényegtelen fogalom itt – amiről tulajdonképpen szó van, az a tiszta vagy még inkább a *szabad* művészet. A második, hogy a virtualitás nyilvánvalóan nem zárja ki a nyelvet, a tárgyakat, a cselekvéseket, a reprezentáció területét, vagyis az absztrakció, az absztrahálás nemcsak nem feltétlenül szükséges, de önmagában nem is elégséges az eléréséhez. A harmadik pedig az, hogy Greenberg a kérdésben sokkal messzebbre jutott ugyan, mint sok mai művész vagy művészettel foglalkozó teoretikus, ennek ellenére vizsgálódásait mégiscsak a látás és a képek területére szűkítette, célját pedig sokszor pusztán azzal elérni látta, hogy a látást megpróbálta minél jobban elkülöníteni minden egyéb érzékünktől (és – mint láttuk – a testünktől és az elménktől is). Ha legalább a hatvanas évek közepén elindult volna azon az úton, amit ő maga kövezett ki, vagyis a szobrászat hasonló mélységű elemzése felé, ő maga is szembesülhetett volna ezzel a problémával, s talán ma nem itt tartanánk a virtuális ösztönművészet kérdésében.

Hivatkozott irodalom

Bourdieu, Pierre: *A művészet szabályai*. BKF, Budapest, 2013.

Buchloh, Benjamin H. D.: „Andy Warhol’s One-Dimensional Art: 1956-1966”. In Annette Michelson (szerk.): *Andy Warhol*. The MIT Press, Cambridge, Mass., 2001.

Clark, T. J.: „Clement Greenberg’s Theory of Art”. In Francis Frascina (szerk.): *Pollock and After*. Routledge, London – New York, 2000.

Colpitt, Frances: *Minimal Art*. University of Washington Press, Seattle, 1990.

Damisch, Hubert: *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*. Seuil, Párizs, 1984.

Duve, Thierry de: „The Monochrome and the Blank Canvas”. *Kant after Duchamp*. The MIT Press, Cambridge, Mass. – London, 1996.

Fried, Michael: „Művészet és tárgyiség”. Kiséry András fordítása. *Enigma* 1995/2.

Fried, Michael: „Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons” (1966). *Art and Objecthood*. The University of Chicago Press, Chicago – London, 1998.

Grau, Oliver: *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. The MIT Press, Cambridge, Mass. – London, 2003 (németül: 2001).

Greenberg, Clement: *Művészet és kultúra*. BKF, Budapest, 2014.

Greenberg, Clement válogatott tanulmányai. *Laokoón* 2014/1. szám.

Greenberg, Clement: *Homemade Esthetics*. Oxford UP, Oxford – New York, 2000.

Guilbaut, Serge: *How New York Stole the Idea of Modern Art*. The University of Chicago Press, Chicago – London, 1983.

Hildebrand, Adolf von: *A forma problémája a képzőművészetben*. Modern Könyvtár, Budapest, 1910.

Jones, Caroline A.: *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*. The University of Chicago Press, Chicago – London, 2005.

Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. Benteli Verlag, Bern, 2002 (1926).

Krauss, Rosalind E.: *Passages in Modern Sculpture*. The MIT Press, Cambridge, Mass., 1977.

Krauss, Rosalind E.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, Cambridge, Mass., 1986.

Krauss, Rosalind E.: *The Optical Unconscious*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.

Lichtenstein, Jacqueline: *La couleur éloquente*. Flammarion, Párizs, 1989.

Lichtenstein, Jacqueline: *La tache aveugle*. Gallimard, Párizs, 2003.

Maldiney, Henri: *Regard, parole, espace*. L'Age d'homme, Lausanne, 1974.

Meyer, James: *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*. Yale UP, New Haven and London, 2001.

Piet Mondrian: „Természetes és absztrakt valóság”. In Hajdu István: *Piet Mondrian*. Corvina, Budapest, 1987.

Rancière, Jacques: *A felszabadult néző*. Erhardt Miklós fordítása. Műcsarnok, Budapest, 2011.

Ricoeur, Paul: „La fonction herméneutique de la distanciation”. *Du texte à l'action*. Seuil, Párizs, 1986.

Schiller, Friedrich: „Levelek az ember esztétikai neveléséről”. *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Papp Zoltán fordítása. Atlantisz, Budapest, 2005.

Seregi Tamás: „A tautológia művészete”. *Prae* 2007/4. szám.

Steinberg, Leo: *Encounters with Rauschenberg*. The University of Chicago Press, Chicago – London, 2000.

Steinberg, Leo: *Other Criteria*. Oxford UP, Oxford – New York, 1972.