

Kritika Jean Dubuffet és Jackson Pollock kiállításairól

Jean Dubuffet, az új francia festő, akiről oly sokat beszélnek Párizsban – és akinek művei múlt júniusban két írásra is ihlették e sorok íróját – ezúttal egy önálló kiállítással jelentkezik a Pierre Matisse Galériában. Huszonkét olajképét mutatják most be, többek között három festményt 1943-ból, hatot 1944-ből és hetet 1946-ból.

Szinte elkerülhetetlen, hogy Dubuffet-t primitivistának vagy primitív jellegű művésznek nevezzük, vagy néhány, szokás szerint képzetlen kritikus egyenesen „primitívnek” titulálja. Valóban, Dubuffet egészen az út menti graffitig és a gyerekrajzokig nyúlt vissza eleven inspirációt keresve, s rajzait olyan kezdetleges vonalsémákra redukálta, amelyekkel a gyerekek és a tehetségtelen felnőttek próbálják visszaadni a természetet. Fekvő képein pedig úgy rajzolt, hogy a kép négyszögét egyenes vonalakkal kisebb négyszögekre tagolta, az egész képmezőt kitöltve ezzel, mint Klee tette, és ahogy azt követőinél most is láthatjuk – a tehetséges, de a kiteljesedésig el nem jutó Adolphe Gottlieb-nél (a Kootz Galériában), Torres-Garcíanál és sok más festőnél. Ez azonban inkább az impresszionizmusból, Cézanne-tól és a kubistáktól származik, mint a primitív művészetből és a gyerekek műveiből. Mint annyi mindent a modern művészetben, ezt a fajta geometriát is az a (tudatos vagy öntudatlan) igény hívja életre, hogy a festők felhívják a figyelmünket a médium fizikai korlátaira, reprodukálva és elismerve e korlátokat, köztük magát a kép terének többnyire négyszögletű alakját is. Dubuffet minden kétséget kizáróan képzett festő, ezt mutatja minden egyes folt a vásznain, és semmivel sem inkább primitív, mint Klee. Klee-hez hasonlóan, akinek hatása kevés francián érezhető, Dubuffet is azon kevesek közé tartozik, akik a primitívet és a gyermeket távolságtartással, hogy úgy mondjam, a kultúra magaslatáról nézve festik meg, és inkább elmeállapotként kezeli, nem pedig művészeti eljárásként tekint rá.

Az 1943 és 1944 közötti, korai festményein megpróbált a színek vonatkozásában is eljutni egy hasonló redukcióhoz, mint aminek a rajzot alávetette. Ezeket a képeket sima, vékony rétegű festék, erőteljes, modulálatlan tónusok jellemzik. Mégsem működnek, meghamisítják a művész érzékenységét és tapasztalatát: ez az elemi színek nem őszinte, és e korszak egyetlen képe sem igazán sikerült. Ellentétben azzal

a direktséggel és gazdagsággal, amit Matisse és Miró a primitívek vagy a gyermekek alkotta művészet színhasználatának tanulmányozásából merítve elértek, Dubuffet-nél a végeredmény szegényes, leginkább a frusztrált tehetség gyanúját kelti bennünk.

A tonalitás megjelenése Dubuffet 1945-ös és 1946-os képein egy radikális újraindulást jelez. Váratlan redukálás figyelhető meg a feketék, barnák, szürkék, piszkosfehérek irányába, rózsaszínes, levendulaszín vagy kék árnyalatokkal, amelyek glazúrként siklanak ide-oda. A festékanyagba kátrány, aszfalt, kavics keveredik, és vastagon, durván – s talán rengeteg lakkal – kerül a vászonra. A rajz többé-kevésbé ugyanaz maradt, de a vonalak már a festékbe metszve vagy karcolva jelennek meg, mintha egy bottal vitték volna fel őket. A végeredmény összességében eredeti és mély. A hatalmas *Párizs látképe* lapos, kockázott felszínével fontos kép, nem feltétlenül a koncepciója miatt, amely Klee-t, Dufyt és Utrillót idézi, hanem a megformálás művészi tökélyének köszönhetően. A művészi tökély az egyetlen kifejezés, amit annak kifejezésére találtam, hogy Dubuffet milyen finomsággal és ösztönösen gondoskodik róla, hogy a felület minden pontja mozgásba lendüljön a vászonnal együtt, miközben a kép keretei között marad. Ez a kép bizonyítja, ha ilyesmire még egyáltalán szükség van, milyen tökéletesen elsajátította Dubuffet mindazt, amit a Párizsi iskola taníthatott egy festőnek 1908 óta.

A szintén 1946-ból való, majdnem teljesen absztrakt és valamivel kisebb *Nagy tájkép* eredetibb, de kevésbé látványosan átütő mű, mint a *Párizs látképe*. Bizonyos pontokon hasonlít azokra a kísérletekre, amelyekre jó néhány festő vállalkozott Klee örökségéből kiindulva: egyenletes, a felület minden részét kitöltő technika, fakéregbe karcolás, jelek, graffitik mészkőbe karcolva. Amin azonban az amerikaiak misztikumot értenek, azon Dubuffet anyagot, érzékelést, a nagyon is empirikus és közvetlen világot – elutasítását mindannak, ami kívülről kísérli meg bevenni azt. Dubuffet monokrómja egy lelkiállapot, nem az abszolútba való titkos kitekintés; pozitívizmusa a felelős művészetének fennkölt nagyságáért.

A *Fekete szépség*, a *Kávét daráló nő*, a *Férfi piros nyakkendőben*, és talán a *Minerva* – mindegyik monokróm és 1945-ből való – szintén erőteljes festmények, ha nem is ugyanannyira, mint a fenti kettő. De történetesen egyik kép sem, még a fenti kettő sem rendelkezik azzal a koncentrálttsággal és finom intenzitással, amellyel az 1945-ös *Sétáló nő esernyővel*, amelyik – bár tavaly júniusban kiállították ugyanebben

a galériában – most hiányzik az összeállításból. Három vagy négy kép a *Sétáló nő esernyővel* színvonalán majdhogynem önmagában elegendő lenne ahhoz, hogy Dubuffet-t a huszadik század egyik legnagyobb festőjévé tegye. Még akkor is, ha művészetét a túlon túl személyes jelleg korlátok közé szorítja – ebben osztozik Klee-vel. Miközben Picasso, Matisse, de még Mondrian is egy egész korszakot szólítanak meg, addig Dubuffet csak a múltó hangulatnak szól, a korszak egy múltó pillanatában.

Jackson Pollock negyedik önálló kiállítása, hosszú évek után újra az Art of This Century-ben, a legjobb tárlata az első óta, és jól jelzi azt a hatalmas előrelépést, ami fejlődésében bekövetkezett. Mindeddig az ő fejlődését tartom a legfontosabbnak a fiatal amerikai festők generációján belül. Mára jórészt felhagyott megszokott nehézkes, fekete-fehér vagy bronzos chiaroscurójával a nagyobb lépték, illetve az élénkvorosek, krém-fehérek, égszínkékek, rózsaszínek és erős zöldek javára. Dubuffet-hez hasonlóan, akivel művészete rokonnak tekinthető, még ha az kevésbé absztrakt irányba halad is, Pollock lényegében megmarad a fekete-fehérek mesterének. Mintha egyenesen a fekete-fehérre *kellene* támaszkodnia ahhoz, hogy megőrizze vásznainak tömörségét és felszínük erejét. Ahogy szinte minden valamennyire is eredeti poszt-kubista festmény esetében, itt is a felület felépített, újrateremtett síkszerűségében rejlő feszültség az, amiből művészetének ereje származik.

Pollock, megint csak Dubuffet-hez hasonlóan, hajlamos mindenhol ugyanolyan egyenletesen kezelni a vásznat; pillanatnyilag azonban úgy tűnik, hogy a francia művésznél nagyobb változatosságra képes, és nagyobb kockázatot vállaló elemekkel – sziluettekkel és képzeletbeli ornamentikus motívumokkal – dolgozik, amelyeket hihetetlen erővel képes a sík felület részévé tenni. Dubuffet, a maga kifinomultságának köszönhetően, ügyesebben és kellemesebben tudja „tálalni” számunkra vásznait, és nagyobb pillanatnyi egységet tud teremteni, de érzésem szerint a végén Pollock mégis többet mond. Ennek alapvetően az az oka, hogy – bár hiányzik belőle a Dubuffet-ben meglévő kellem – legalább annyira megvan benne az eredetiség.

Pollock túllépett azon a szinten, hogy költészetét ideogrammákkal kelljen egyértelművé tennie. Amit helyette nyújt, az a maga absztraktságában és definiálhatatlanságában talán még erőteljesebb jelentéssel bír. Pollock amerikai és

durvább, kegyetlenebb, de ugyanakkor teljesebb is. Mindenesetre bizonyosan kevésbé konzervatív, kevésbé a hagyományos táblakép festő típusából való, mint Dubuffet, akiről a végén még kiderülhet, hogy legfontosabb történeti teljesítménye éppen a táblakép festészet megőrzése volt a poszt-picassói festőgeneráció számára. Pollock talán utat mutat a táblaképen belül a hordozható, keretezett festményen túlra, a freskó irányába – vagy talán mégsem, ezt nem tudom.

1947

Gadó Flóra fordítása.