

## **Az amerikai festészet és szobrászat jelenlegi kilátásai**

A magára valamit is adó amerikai művész még mindig függ mindattól, amit a Párizsi iskola, valamint Klee, Kandinszkij és Mondrian 1935 előtt felhalmozott. Szinte egyáltalán nem találkozik olyan tárggyal vagy akcióval, amely elég impulzust jelentene számára a továbblépéshez. A három, négy vagy öt legjobb festő az országban nagyjából 1921 Párizsába vágyik vissza, és mintha nem egészen tudná, melyik évben is járunk. Nem abban az értelemben, hogy ne reflektálna a jelenre – hiszen anélkül jelen sem tudna lenni –, mégsem képes a minőség vagy stílus mércéje kérdésében a jelenhez fordulni: úgy tűnik, hogy minden, ami művészi értelemben kiváló, továbbra is az 1905 és 1930 közötti eleven és hihetetlen közelmúltból jön, amelynek csak Hitler tudott visszavonhatatlanul véget vetni, még az első világháború sem.

Az amerikai kultúra mindenestre ritkán táplálta úgy festőit és szobrászait, ahogyan tette azt regényíróival és költőivel. Voltak ugyan festők ebben az országban, és közülük néhány – Allston, Cole, Homer, Eakins, Ryder, Blakelock, Newman, Whistler – nem keveset tett le az asztalra; végső soron azonban csak az Európából importált eszmék felfokozásával vagy sajátos kitekerésével tudtak valami újat alkotni. Soha nem voltak képesek igazán magukévá tenni vagy megteremteni egy új látomást, amire a világnak azután oda kellett volna figyelnie, és amiből a jövő képzőművészei lényegileg meríteni tudtak volna. Washington Alliston a barokk tájkép variálásával játszadozott; Cole is ugyanezt vitte tovább a maga módján; Eakins még valamit kihozott a Courbet előtti francia festészet drámai fény-árnyék játékból; Ryder pedig úgy vált a Barbizoni Iskola és Monticelli követőjévé, hogy kitört volna az akadémiai festészet keretei közül. John Sloan, George Bellows, William Glackens, Maurice Prendergast és Arnold Friedman (egy kortársuk, akit harminc évvel később fedeztek fel) John Marinnal együtt a huszadik századi amerikai képzőművészet máig legjelentősebb kísérletét folytatták, holott nem csináltak mást, mint csupán kiegészítették és finomították a francia impresszionizmus különböző szakaszait anélkül, hogy – kivéve talán Friedman és Marin esetét – magát az irányzatot továbblendítették volna. Winslow Homer kis részben és John Kensett a Hudson River Iskolából még kisebb részben – gondolok itt a korai impresszionizmus világos *à-plat* színére – megelőzte Európát úgy öt-tíz évvel. De Homer, lévén senki sem reflektált rá

vagy utánozta őt korának Amerikájában, csak akkor talált tehetségének megfelelő iskolára, amikor élete végén hig vízfestéssel kezdett dolgozni; Kensett pedig csak egy festői villanás volt a látképen (ennek ellenére őt még mindig alábecsüljük).

A helyzet megváltozott, de aligha tudom megmondani, vajon a gyarapodás kiegyenlítette-e azoknak a veszteségeknek a nagyját, amelyek 1918 óta az amerikai kultúrát érték. Amerika két-három nagyvárosa gyors tempóban vetkőzi le provincializmusát, de a helyébe lépő kozmopolitizmus a kultúra ellaposításának és racionalizálásának gyakorlata, amit éppúgy importálunk vagy utáncunk, akár a francia borokat és a brit ruhaneműt. A kulturált amerikai mára inkább tájékozottá, mintsem műveltté vált, nagydumássá a divatos *koiné* nyelvén, a személyes látószög egyedisége és torzításai nélkül. A társalgás tömör kivonata annak, amit az emberek (leggyakrabban nők) bizonyos sikkes magazinokban olvashatnak: erőltetett törekvés a helyes, igazán naprakész meglátásokra, bölcs és vidám beszélgetés helyett.

Ezek az emberek az irodalom területén talán rendelkeznek minimális ítélőképességgel, de szinte semmivel a képzőművészetben. Az amerikai képzőművész a festmények olvasásának csupán minimális képességét kérné tőlünk, ám azt is hiába. Legfelsőbb köreinkben döbbenetesen szétválik az irodalmi és a képzőművészeti műveltség. Delacroix írta Baudelaire-nek: „...bien des gens... regardent un tableau comme les Anglais regardent une contrée quand ils voyagent.”<sup>1</sup> Ebben az országban a képzőművészeti világ kilencvenkilenc – nem nyolcvanöt – százaléka turista. Kétségtelen, hogy néhányan közülük mintha letelepedtek volna, de azért mégiscsak turisták, táskájukon az ezt jelző matricával, mindig készen arra, hogy továbbálljanak egy Mexikóhoz hasonló országba, vagy épp visszainduljanak onnan. Az amerikai képzőművészet megvitatása még a legemelkedettebb társaságokban is fecsegő úti beszámoló – ez tölti meg azt a három-négy művészeti magazint, amely képes jövedelmet termelni és megélni New Yorkban, és amelynek számait ösztöndíjas egyetemisták írják.

Azt gondolhatnánk, hogy egy olyan országban, mint a miénk, ahol a képi kommunikáció, mint a filmek, a képregények, a szennylapok, még a művelt emberek esetében is ennyire háttérbe szorította a nyomtatott sajtót, és ahol az iparosodás egyre inkább a szemléltetést részesíti előnyben – szóval azt gondolhatnánk, hogy egy ilyen

---

<sup>1</sup> „... a legtöbb ember úgy néz képet, ahogy az angolok nézik utazás közben a vidéki tájat.” (- *a ford.*)

országban a festészetnek még a tömegízléstől legtávolabb eső irányzata is kaphat némi ösztönzést, már csak a mindent elárasztó képfogyasztásnak köszönhetően is. Az impresszionizmusból és utóhatásából egyfajta vulgarizált modern művészet valóban kialakult és beszivárgott a Life Magazinba, a naptárakba és a hirdetésekbe. De ennek sem lett más a hatása, mint annak, hogy az egykor avantgárd irodalom megszállta a New Yorkert és a Harper's Bazaart. A képzőművészet annak a középosztálynak egy újfajta nevelési módszerévé vált, amely minden fontosabb háború után felüti fejét az iparosodott Amerikában, és amely pénztárcájával a kultúra általános kiegyenlítését hozza magával: a fogyasztás minimum színvonala emelkedik, a maximum szintje pedig csökken. Minthogy az oktatás szélesítése mindig bizonyos engedményekkel jár.

Akárhogyan is, már önmagában a közészerű ízlés fejlődése sem veszélytelen. Míg korábban a magas művészetet nem érték különösebb kísértések, egyszerűen azért, mert esélye sem volt beszállni a piaci kereslet-kínálat harcba, ma az új, iparosodott társadalom tömegkulturális piaca folyamatos csábításnak teszi ki az írókat és képzőművészeket, hogy még a legnagyobb termékeiket is a tömegterjesztés igényeihez igazítsák. Másrészt viszont az amerikaiak erőfeszítése a tömegkultúra fejlesztésére – noha hangsúlyoznom kell, nem a tömegoktatására, mert az már megvalósult – példátlan vállalkozás, amelyet nem szabad lebecsülni. A kultúra *művelést* jelent. Csak az amerikai ipar fokozott termelékenysége hitetheti el a társadalommal, hogy lehetséges a *tömegek* közművelése. Erkölcsi világképpel, közoktatással rendelkezve, és tudva, hogy tízből kilenc amerikai tudja használni az angol vécét és vezet autót – a szovjet-orosz értelemben véve ez már önmagában kultúrának számít – termelékenységünknek köszönhetően várható volt, hogy az átlagos amerikai önmaga művelésére is törekedni fog, mintha az a személyes higiéne elengedhetetlen része lenne. Már önmagában a demokratikus országunk bármely eseményén folyó keserves státusz-harcnak is elegendőnek kellett volna lennie ahhoz, hogy napjaink prioritásának kiáltsuk ki az önművelést, ha már széles rétegek számára világossá vált, hogy a műveltség nem pusztán érdekesebbé teszi az életet, hanem – és ez egy egyre inkább önmagára záródó társadalomban még fontosabb – egyúttal a társadalmi helyzetet is meghatározza. Függetlenül attól, hogy sikerül-e neki, Amerikát már az a pusztán tény is sok szempontból a Föld legfejlettebb országává teszi, hogy egyáltalán kísérletezik a közművelés gondolatával.

Mégis veszélyben van a magas kultúra, mert a civilizált múlt során jelentéséhez mindig hozzátartozott a jobban és kevésbé műveltek közötti éles társadalmi törésvonal. A kiegyenlítődés, amely eltörli a társadalmi különbséget a művelt és a kevésbé művelt rétegek között, a művészet és a gondolkodás mércéit rövid életűvé teszi. Folytonos igyekezetében, hogy egy lépéssel a mindent megfertőző vulgarizált pedagógia előtt járjon, és azon próbálkozásában, hogy a komolyan vehető művészet folyton változó centrumát megtalálja, az ambiciózus amerikai író és képzőművész karrierjében és művészetében egyaránt újra és újra improvizálni kényszerül. Egyre nehezebb megmondani, ki komoly művész és ki nem az. Miközben az átlag egyetemista olvasottabbá válik, az átlag értelmiséginek mind a magánélete, mind a munkája kisszerűbb lesz.

Tény az is, hogy egy annyira iparosodott és kapitalista társadalom, mint mai amerikai társadalmunk, az összes lehetséges tevékenységet és fogyasztást a profit köré szervezi, tekintet nélkül bármi olyan tevékenységre, ami korábban legalább valamilyen fokú védelmet élvezhetett a kommercializálódással szemben. Ez a fajta észelvű gondolkodás tette egyre unalmasabbá és ízléstelenebbé az életet ebben az országban, különösen 1940 óta, szűkítve és elvágva mindazokat a csatornákat, amelyek napi szellemi táplálásunkra volnának hivatottak. Annak nehézsége, hogy felismerjük milyen döbbenetesen unalmas az életünk az elmúlt több mint két évtizedben, hozzájárult az amerikai művészet kellően intenzív fejlődésének elmaradásához. Az amerikai élet ürességét nehéz pontosan kifejezni vagy leírni. Azt kell megértenünk, milyen körülmények között válik ez az üresség közös sorsunkká. Ezeket a polgári iparosodáshoz kötött tényezőket a festők közül már a francia impresszionisták is felismerték. Az ő szemléletük mégsem vált komorrá, miként 1925-ig a párizsi művészek többségének sem, mert az iparosodás – és a történelem – akkoriban még mindig hagyott az egyénnek némi önbizalmat a kibontakozáshoz, és egy kevés teret, ahol a megmaradhat a személyes függetlenség és önállóság, és kialakulhat egy saját érdeklődési kör. Kívülállóként, a művésztársadalom védett világában az impresszionisták, a fauve-ok, a kubisták még mindig átadhatták magukat az éppoly őszinte és bátor, mint amennyire öntudatlan szemlélődésnek; ebből a szemlélődésből lesz művészetük józansága, a józanság, amely minden nagy kép velejárója Ajantától Párizsig.

Az impresszionisták és mindazok, akik utánuk jöttek Franciaországban, kimondatlanul is azonosultak a materializmussal; azzal a ténnyel, hogy a modern világhoz kizárólag ezen a radikális úton lehet közelíteni, hogy a világ csak materialista módon kezelhető és érthető meg. Nem az számít, hogy valaki mit hisz, hanem, hogy mi történik az illetővel. Ettől a pillanattól kezdve semmi másra nem tudsz támaszkodni, mint saját kedélyállapotodra és a puszta benyomásaidra, amelynek egyedül strukturális, és nem vallási, metafizikai vagy történeti-filozófiai értelmezése megengedett. A festészetet a maga materializmusa vagy pozitívizmusa, amely sokkal határozottabban jelent meg ebben a művészeti ágban, mint az irodalomban vagy a zenében, avatta Nyugaton a leghaladóbb, *legreményteljesebb* művészetté 1860 és 1914 között.

Az elmúlt másfél évszázad Amerikájában csakúgy, mint Angliában és Németországban viszont az uralkodó alkotói hagyomány gótikus, transzcendentális, romantikus és szubjektív volt. Az iparosodás extrém módon feltűzeli az embert, amiből versek születnek, ahhoz azonban már nem tud eléggé lehiggadni, hogy maradandó ábrázolásokat hozzon létre. A Párizsi iskola egy elégséges alap elfogadására épült, amelynek köszönhetően úgy fordulhatott a világhoz, mint amely szükségszerűen olyan, amilyen, és örömmel tölthette el annak varázstalanodása, e varázstalanodást pedig az emberiség világon aratott győzelme bizonyítékának látta. Mi, akik közvetlenebbül találtuk szemben magunkat az iparosodás következményével, túlságosan letaglózónak látjuk a helyzetet ahhoz, hogy kiegyezzünk vele, és keressük a menekülő utat a transzcendencia és az aberrált állapotok formájában. Igaz, egy francia volt az, akinek tanításaiban ez a kiút megnyílt a modern világ számára, mégis gyanakodhatunk, hogy Rimbaud egyik oka, amiért letért a saját maga által kijelölt útról, annak felismerése volt, hogy ez csak a probléma kikerülése, nem pedig megoldása, sőt az akadémiakussá válás útja – a szó legmélyebb értelmében. Az csak a gyors kulturális fejlődés által keltett egyik elkerülhetetlen zavar következménye, hogy az aberráltság és az egzaltáltság ilyen mélyen összefonódhattak a modern művészettel. A kubizmusnak és az impresszionizmusnak például semmi köze hozzá, sem pedig Matisse-nak. A nagy modern festők és szobrászok tisztafejűek – vagy legalábbis csak addig nagyok, amíg csökönyösek képesek maradni: Cézanne, dacára paranoiájának; Bonnard; Picasso, kubista korszakukban; Gris; Léger; Miró; Brancusi; Kandinszkij, mielőtt rátalált a spiritualításra; Lipchitz, mielőtt újra felfedezte a mitológiát. Itt, mint

a művészet valamennyi nagy korszakában, végül a szkepticizmus és a tényszerűség diadalmaskodik, ez még a gótikus katedrálisok építészeivel is így történt.

Ideiglenes megoldást a kései amerikai festészet számára Klee jelentett, az eredeti modern festő, akinek névleges inspirációt a „misztikus”, a fantasztikus és a transzcendentál-szubjektív jelentett. Továbbá az egyetlen a huszadik századi művész, aki úgy asszimilálta a Párizsi Iskolát, hogy továbbra is független maradt tőle; mindezt pedig (Kandinszkijjal ellentétben) anélkül, hogy közben sérülés érte volna. Klee zseni volt és iskolát alapított, de bármennyire is jelentős festő, nem nagy zseni, és éppen azért lehetett hatása, mert nem foglalta el és monopolizálta a teljes új területet, amit megnyitott. Azért juthatott el odáig, ameddig eljutott, mert képes volt az elfogulatlan iróniára önmagával és a világgal szemben (a hozzá társított miszticizmus egyre inkább a kritikusok fikciójának tűnik). De akármekkora érdemei is vannak amerikai követőinek, ők éppen az elfogulatlanságra és az iróniára a legkevésbé képesek. Ezért képtelenek változatossá tenni és gazdagítani magukat, és ezért maradtak mind másodrangú művészek; Klee sosem volt az.

Ma a két legeredetibb amerikai festő, abban az értelemben, hogy a legsajátosabban és legszrevehetőbb módon amerikaiak, Morris Graves és Mark Tobey. Mindketten a Klee-iskola termékei, mindketten némileg a keleti művészet hatása alatt állnak, ahogyan Klee is, és mindketten az észak-keleti Seattle szülőttei. De mióta Graves és Tobey felhagytak azzal, hogy személyiségüket mutogassák, kiderült róluk, milyen egyszerűek, és elveszítették minden érdekességüket. Ez az elszigetelt, felfokozott és önismétlő érzékenység Emily Dickinson óta az amerikai képzőművészet és irodalom legfőbb jellemzője; egyfajta kibúvó, még egy olyan csodálatos költő esetében is, amilyen Marianne Moore. Egy olyan művészet lesz ebből, amely nem mutat meg eleget önmagunkból, abból az életből, amelyet városainkban élünk, ezért mégsem szabadítja fel eléggé az érzéseinket.

A mai festészetben egy ilyen típusú városi művészet kizárólag a kubizmusból eredhet. Beszédese és különös az, hogy a legerőteljesebb festő a kortárs Amerikában, az egyetlen, akiben a nagyság ígérete rejlik, gótikus, morbid és szélsőséges követője Picasso kubizmusának, Miró poszt-kubizmusának, Kandinszkij és a szürrealisták hatásával színezve azt. Az ő neve Jackson Pollock, és ha művészetének látásmódja nem is olyan eredeti és sajátos módon helyi, mint Graves és Tobey művészetéé, mégis:

érzelemlilága talán még radikálisabb módon amerikai. Faulknert és Melville-t idézhetnénk az erőszakos, elkeseredett és harsány amerikaiságának Pollockhoz hasonló tanúiként. Pollock ereje képeinek hangsúlyozott felszíni mivoltában rejlik, s ezt a hangsúlyos jelleget szándékosan tartja fenn és fokozza azzal a vastag, sötét síkszerűséggel, amely a kései kubizmusban kezdett – de csak kezdett – fontossá válni. Nem túl mély és eredeti koloristaként Pollock inkább masszívan rajzol, egyenesen a tubusból viszi fel a festéket, és úgy kezeli a feketét, a fehéret, a szürkét, ahogyan senki más Gris középső korszaka óta. A kubizmus óta nem volt absztrakt festő, aki így megtudta volna őrizni a klasszikus fény-árnyék játékot.

Gótikus jellege ellenére Pollock művészete mégiscsak a városi élettel való megbirkózásra tett kísérlet, teljesen a közvetlen érzések, impulzusok és gondolatok magányos dzsungelében maradván, egyszóval pozitívista és konkrét módon. Mégis, gótikus jellege, paranoiája és haragja beszűkíti; legyen bár ambícióját tekintve hatalmas – elég hatalmas ahhoz, hogy következtelenségeket, csúnyaságot, vakfoltokat és monoton részeket tartalmazzon –, hiányzik belőle a nagyvonalúság.

David Smith, a szobrász és afféle konstruktivista, néhány évvel idősebb Pollocknál és érettebb is. Ő az egyetlen amerikai jelenleg, aki olyan művészetet csinál, amely kiállja a nemzetközi összehasonlítást, és amely Pollockhoz hasonlóan megérdemli, hogy azt mondjuk rá: jelentős. Brancusihoz, Arphoz, Lipchitzhez, Giacomettihez, Gonzalezhez és Pevsnerhez hasonlóan Smith munkássága is sokkal inkább a festészetből eredeztethető, mint a szobrászatból: művészete inkább lineáris, nyitott, képi, semmint monolit. Anyagán és technikáján keresztül – acél, ötvözetek, forrasztás – ez a művészet az ipari eljárásokkal azonosul, s így a súly és a tömeg megtagadásával együtt is az amerikai iparosodásra és gépesítésre reflektál, ahogy azzal is, hogy a hellyel szemben az irányokat és a kijelölt pályákat hangsúlyozza. Ha Pollock gótikus, Smith a barokk és a kubista klasszicizmus között mozog; egy nyitott temperamentum anyagot és ötletet hoz, amelyeket a kubista stílus megrendszabályoz. Smith visszatérő megbicsaklásai akkor következnek be, amikor a barokk kerekedik felül műveiben, noha ezekre a periódusokra is szükség van, mivel ezek szolgáltatják a nyersanyagot a későbbi sikerekhez. Smith művészete felvilágosultabb, optimistább és tágasabb, mint Pollocké; és férfias eleganciával kárpótol kisebb erejéért, ami példátlan

ebben az országban, ahol az eleganciához kizárólag a nőiességen keresztül közelítenek, vagy a sóvárgó, játékos, másodkézből eredő dekorativitás nyelvén, amit olyan művészeknél látunk, mint a szobrász-tervező Alexander Calder és a festő Stuart Davis; mindkettejüknek remek ízlése van, de kevés az erő bennük.

Az olyan művészek, mint Smith és Pollock – mindketten a francia művészet tökéletes asszimilálásának termékei –, megkímélnék minket attól, hogy mentegetőznünk kelljen az amerikai képzőművészettel kapcsolatban. De ők még távolról sem elegendőek ehhez. Egyetlen ország művészete sem élhet meg a görcsösségből, a magas szellemiségből és az elaprózott érzékenységből. A valódi művészet kiegyensúlyozottságot és elegendő gondolatot igényel, hogy korának leghaladóbb világnézetével összhangba kerüljön. Tény, hogy a modern ember *elméletben* már megoldotta a nagy egyéni és közösségi szintű kérdéseket, és az is tény, hogy gyakorlatban viszont nem oldotta meg őket, és hogy a jelen még soha ilyen nagy probléma nem volt. Ez azonban nem szabad, hogy akadálya legyen annak, hogy ebben az országban egy nyugodt, nagy, kiegyensúlyozott apollóni művészet fejlődjön ki. Egy apollóni művészet, ahol a szenvedély nem az elméletek elmulasztott vagy hibás alkalmazása miatt nyíló résekben van jelen, hanem ott indul el, ahol a leghaladóbb elmélet véget ér; egy művészet, amelyről leghívebben elfogulatlansága tanúskodik. Csak egy ilyen racionalitáson alapuló, mégsem racionalizálható művészet képes adekvát módon megválaszolni a kortárs világ kérdéseit, ráatalálni érzékenységünkre; csak egy ilyen művészet képes magába foglalni és így közvetve enyhíteni frusztrációinkat, kárpótol bennünket azokért az elkerülhetetlen szükséges frusztrációkért, amelyek abból fakadnak, hogy a nyugati civilizáció történetének jelen pillanatában élünk.

Mit mondott Nietzsche? Foglalkozásának ellenére ismeri a dionüszoszt: „Zukünftiges. – Gegen die Romantik der grossen »Passion«. – Zu begreifen, wie zu jedem »klassischen« Geschmack ein Quantum Kalte, Luziditat, Harte hinzugehört: Logik vor allem, Glück in der Geistigkeit, »drei Einheiten«, Konzentration, Hass gegen Gefühl, Gemüt, *esprit*, Hass gegen das Vielfache, Unsichere, Schweifende, Ahnende so gut als gegen das Kurze, Spitze, Hübsche, Gütige...” Egyensúly, nagyság, pontosság, felvilágosultság, a természet megvetése annak minden különösségében – ilyen korunk hiányzó, nagy művészete.



Az amerikai kultúra előtt az a feladat áll, hogy megteremtse egy *miliót*, amely lehetővé tesz egy ilyen képzőművészetet és irodalmat, és amely – végre! – megszabadít bennünket az szélsőséges helyzetek és állapotok rögeszméjétől. Elegünk volt a vad művészből, aki mára társadalmunk standard én-védő mítoszává vált: ha a művészet vad, akkor feleslegesnek is kell lennie. A tudatosságnak az eddiginél sokkal magasabb fokára kellene eljutnunk arra vonatkozóan, hogy mi a kreativitás. Olyan emberekre van szükségünk, akik benne élnek a világban, és akiket nem nyugóznak le túlságosan a saját érzéseik, akik nincsenek túlságosan beleveszve az aktuális eseményekbe, akiknek a saját érzéseiken kívül másra is jut figyelmük. Olyan emberekre, akik valamennyire tisztában vannak azzal, hogy más emberek mit éreztek a világ különböző tájain az eddig feljegyzett történelem során.

Bizonyos nem túl bonyolult okokból kifolyólag a huszadik században a festészet és a szobrászat kötődött legszorosabban a bohém életformához, és ezért a legérzékenyebb volt annak görcseire és rohamaira. A bohémvilág olyan hihetetlen közvetlenséggel volt képes a festészetre és a szobrászatra hatni, ami az irodalom vagy a zene esetében elképzelhetetlen lenne.

A vásárlások, amelyeket 1940 óta New Yorkban a nemzetközi bohémvilág a művészetek terén eszközölt, némi ellenhatást fejtettek ki egyrészt a művészi eskedés, másrészt a Whitman-féle hetvenkedők befolyásával szemben; ugyanakkor viszont még semlegesebbé tette az amerikai művészet éghajlatát, hiszen a nemzetközi bohém társadalom pozitíve nem kért semmit az amerikai művésztől, egyszerűen ráoktrojálta a maga banális jó ízlését, ami mindössze annyival jobb a miénknél, hogy kevésbé provinciális.

A MoMa (Museum of Modern Art), amely ötven évvel ezelőtt leváltotta Alfred Stieglitzet a modern művészet legfőbb impresszáriójának szerepéről, vált a legfontosabb képviselőjévé ennek az új jó ízlésnek, ennek a *chicté*-nek [sikk], Stieglitz messianizmusa helyett, ami hosszú távon majdnem ugyanakkora tehertételt jelentett. A kishitűség a múzeumot a legbefolyásosabb műkereskedők követésére készítette; csak nagy ritkán fordul elő, hogy olyan művész munkáját vásárolja meg vagy mutatja be, akivel kapcsolatban hiányzik az 57. utca jóváhagyása. De nagyon nem lehet kárhoztathatni ezért, hiszen pontosan tükrözi Amerika művészeti köreinek ízlésvilágát.

Akárhogy is, az amerikai képzőművészet sorsa nem az 57. utca nagylelkűségén vagy szűkmarkúságán és a MoMán múlik. A feltörekvő fiatal művészek lakta New York-i bohémvilág morális alapállása az elmúlt húsz évben meggyengült ugyan, az intelligenciaszint viszont emelkedett, és még mindig a központban, a 34. utca alatt határozzák meg az amerikai képzőművészetet bizonyos fiatalok (alig néhányuk van csak negyven fölött), akik máról holnapra élnek, olyan lakásokban, ahol nincsen meleg víz. Ők most mind absztrakt festészetet művelnek, ami ritkán látható az 57. utcában; és – a fanatikus művészetrajongók egy kis csoportját leszámítva, vagyis azokat a művészet-mániás outsidersokat, akik ugyanolyan elszigetelten élnek az Egyesült Államokban, mintha a paleolit kori Európában élnének – senki felől nem érkezik elismerés.

A legtöbb szóban forgó művész vagy Hans Hofmann tanítványa volt, vagy szoros kapcsolatot ápolt tanítványaival vagy eszméivel. Hofmann, aki eredetileg Münchenből származott, és maga is festő volt, egy ideig Párizsban élt, és úgy tudott ráérezni a párizsi festészet lényegére, ahogy arra csak egy kívülálló képes, és ahogy napjainkban senki sem tud. Ha a jövőben az elmúlt öt év és a következő húsz év festészeti teljesítményét alaposabb értékelés alá vonják, Hofmann fogják az amerikai festészet 1935 utáni periódusa legnagyobb alakjának tartani, és az egyik legnagyobb hatásúnak az egész amerikai képzőművészet történetében; nem saját munkássága, inkább másokra gyakorolt hatása miatt: megvilágosító ereje miatt, és mert elutasított minden kompromisszumot. Hofmann szemléletmódja – szemben azzal, amit ő maga megfogalmazott – lényegét tekintve pozitivista és közvetlen; ragaszkodik hozzá, hogy élesen különítsük el mindazt, ami művészetünkben eredeti és maradandó attól, ami pusztán érdekes, kíváncsiságot felkeltő és szenzációhajhász. Ahogyan korunk legmagasabb rendű irodalma, úgy legmértékadóbb vizuális művészete is az, amelynek a legkevésbé törődik az illúzióval, a legközelebb áll a valósághoz, miközben kizárólag művészetként tarja fenn és határozza meg önmagát. Hofmann nincs otthon az angol nyelvben, és kifejezései, ahogy magánjellegű és irreleváns belefeledkezése a „spiritualitásba” is, először félrevezetőek lehetnek, de akik alaposan tanulmányozzák és megfigyelik, hogyan működik ízlése, nem sokára ráébrednek: korunk művészeti érzékenységének és intelligenciájának lényegét kapják. Hofmann jelenléte folytán New Yorkban egy legalább ötvenfős közösségben kialakult egy ízlésvilág, egy légkör, amelynek semmi köze a párizsi vagy londoni szigorhoz és korrektséghez. Nem számít,

milyen zavarba ejtőnek és rondának tűnik az új, az eredeti – mert valóban annak fog tűnni –, de azok, akik hozzászoknak ehhez a légkörhöz, képesek lesznek észlelni, és üdvözölni fogják.

Eddig azonban mindez nem nyert adekvát kifejeződést magukban a műalkotásokban. A kísérletek biztatók, és hét-nyolc emberhez köthetőek; de Jackson Pollock kivételével még semmi nem valósult meg belőlük. A probléma az, hogy a kortárs művészetnek ezt a magasztos koncepcióját nem tudjuk életünkhöz igazítani, ahogy képtelenek vagyunk az elfogulatlanságra az élettel és a művészettel szemben egyaránt; képtelenek arra, hogy elfogulatlanok és egész emberek legyünk, amilyenek azok, akik otthon vannak a kultúra világában. Helyette kegyetlen harcot folytatunk azért, hogy zsenik lehessünk, ami a centrum művészeire még inkább vonatkozik, mint a többiekre. A valószínűsíthető eredmény egy rakat *peintres maudits* lesz – akik nemsokára leváltják az előző *peintres maudits*-kat Greenwich Village-ben. Sajnos az amerikai képzőművészet sorsa rajtuk múlik. Rajtuk múlik, és szomorú, hogy így van. Elszigeteltségük felfoghatatlan, lesújtó, töretlen, kárhozatos. Ebben a helyzetben merőben valószínűtlen, hogy bárki képes legyen vállalható színvonalú műveket létrehozni. Mit tehet ötven ember száznegyven millióval szemben?

1947

Herczog Noémi fordítása.