

## Recenzió a „Kollázs” című kiállításról

Az itthon valaha megrendezett egyik legjobb és egyben legszebb modern művészeti kiállításnak – a Museum of Modern Art kollázs-kiállításának – fogadtatása az átlagos műbírálók körében a megbotránkozás szóval összegezhető. De a legtöbb modern művészettel kapcsolatos megbotránkozáshoz hasonlóan eddig ez sem vert fel nagy port, ami pedig a hazai közönség tájékozatlanságának tudható be. Pedig New Yorkban ennyi remekművet nem láthattunk egy helyen – itt leginkább Picasso, Braque, Hans Arp és Kurt Schwitters legjobb kollázsaira gondolok –, mióta a berlini múzeumok festményeiből rendezett kiállítást lebontották. A napi- és hetilapok művészeti tudósítói mégsem tudtak mást írni, mint hogy a kollázs „elavult”, csupán egy „hóbort”, „feltűnősködés”, a lusta festők „könnyebbik útja”. És senki nem akadt, aki tiltakozott volna ez ellen.

A kollázs-technika kulcsszerepet játszott a huszadik századi festészetben és szobrászatban, az igazi modern művészet esztétikáját lehetetlen megérteni nélküle. Ha képesek vagyunk felfogni, miről szólnak a kubista mesterek kollázsai, azaz *papier collé*-i, akkor megérthetjük az egész festészet útját attól kezdve, hogy Manet először rendezte síkba a maga formáit. Braque 1912 körül nem a változatosabb textúra, a nagyobb kifejezőkészség vagy a megbotránkoztatás miatt ragasztott egy darab műfarost papírt a festett vászon felületére. Tudomásom szerint Braque soha nem beszélt nyilvánosan arról, mi készítette erre a példátlan lépésre, amely azonban minden kétséget kizáróan szerves részét alkotta a kubizmus belső logikájának, és egyben a kor szellemének megfelelően válaszolt egy nagyon fontos kérdésre. Hiszen a kollázst azonnal felkapták a kubista mozgalmon kívül állók is, és sokféleképpen használták; ezek nagy része népszerűvé vált, s csak kis része állt valódi kapcsolatban a kubista esztétikával. A kollázs igazi jelentését azonban csak e felől az esztétika felől lehet hitelesen megközelíteni.

A kubizmus lerombolta a nyugati festészetben a tizenötödik század óta uralkodó illuzionista eszközöket és hatásokat. A fiktív teret kivonták a képből; a képi eseményeket az előtérbe hozták, és a vászon, a karton vagy a papír valódi, kézzelfogható felületével azonosították. Amikor a művész egy darabka újságpapírt ragasztott fel a vászonra, azzal a műalkotás fizikai valóságára hívta fel a figyelmet, és ezt a valóságot tette művészetté. Az újságból kivágott hatalmas betű megakasztja a

néző tekintetét, és meggátolja abban, hogy a kép felszíne mögé hatolva az illúzió terébe jusson. A festmény innentől kezdve nem valaminek a fiktív kivetítése vagy leképezése lett; a kép elválaszthatatlanná vált a színanyagtól, a textúrától és a sík felülettől, amelyek tárgyként alkotják.

Azt az időszakot, amikor Picasso és Braque már nem festéket, hanem különböző más anyagokat használt a kép megalkotásához, még megelőzte egy rövid periódus, amikor a kubista képek előterébe hatalmas, újságba illő betűket festettek trompe l'oeil-ként, ezzel rombolva a térhatást. Miután azonban elkezdtek igazi újságdarabokat használni, később pedig farost „fakszimilét”, feliratokat, rongyokat, homokot, hamut és így tovább, az illúzió tagadásának következő lépéseként elkezdtek kiemelni az idegen elemeket a kép felszíne elé, így biztosítva a mélység hatásokat; a tömeget pedig azzal, hogy a képnek ezt vagy azt a részét fizikailag közelebb hozták a szemhez, ahogy az a sík domborműveknél történik. Így a térbeliség többé már nem pusztán hatás vagy illúzió volt, hanem kézzelfogható valósággá vált – mint a szobrászatban. 1912-re Picasso valamiféle síkdombormű-szerkesztéssel kísérletezett azokban a műveiben, amelyekkel lefektette a konstruktivizmus és tulajdonképpen az egész Brancusi és Lipchitz utáni radikális modern szobrászat alapjait. A kép így eljutott a tökéletes és nyílt térbeliséghez, amit automatikusan a „tárgy” fogalmához kapcsolunk, s a festmény egy szigorúan következetes, saját belső logikából eredő folyamatnak eredményeképpen egyfajta új szobrászattá alakult át. Látjuk tehát, hogy kollázs nélkül nem volna sem Pevsner, sem Gonzalez vagy Giacometti, sem Calder vagy David Smith.

Az idegen elem azonban, legyen az egy darab újságpapír vagy egy likőrös üveg címkéje, nem mindig arra szolgált, hogy a tekintet megakadjon a felszínen. Időnként a képen már illúzióként adott síkok manipulálására vagy irányítására használták. Amikor egy csendéleten egy tárgyat egy másik előtt ábrázoltak úgy, hogy egy darab áttetsző papírt ragasztottak a távolabbi tárgy képére, azzal a távolabbi tárgyat akarták előbbre hozni, ezzel pedig az egész képet sekélyebbé, ha nem egyenesen teljesen lapossá tenni, s ezenkívül egy olyan fix pontot nyújtani a művész számára, amelyen túl már nem tudta tovább fokozni a háromdimenziós tér és térfogat illúzióját. Ugyanakkor furcsa kétértelműséget is teremtettek vele: mit érzünk közelebb a szemünkhöz, a közelebbi tárgyat vagy a távolabbi képére ragasztott papírt?

Akárhogy is, a kubista kollázs azzal, hogy a fizikai felülethez rögzíti a tekintet, a képet mindig inkább sík és többé-kevésbé absztrakt mintázatnak igyekszik láttatni,

semmint ábrázolásnak; s a kubista *papier collé* így elsősorban sík motívumként jelenik meg előttünk és válik élvezhetővé. (Juan Gris ugyan nagyszerű kubista mester volt, mégsem sikerült egészen megértenie ezt az alapelvet, ez az oka annak, hogy a kiállításon szereplő négy kollázsából három zavaros vagy dagályos, bármilyen jók is egyes részletei. Gris 1916-ig folyamatosan hezitált azon, hogy képe lényegét az ábrázolás helyett a felületi mintázatba helyezze-e, s az ebből teremtődő kétértelműséget rendszerint nem sikerült megfelelően kézben tartania, az 1914-es *Reggeli* esetét leszámítva. Ez utóbbi azért sikerült jól, mert Gris nem hagy kétséget bennünk, hogy a kép lényege a csendéleten szereplő asztal hagyományos, mélységben való lefestése. Ha úgy közelítünk ehhez a kollázshoz, mint egy Picasso és Braque-féle átlagos kubista kollázs-kompozícióhoz, és tekintetünket elsősorban a sík felület mintázatára fókuszáljuk, a képet szervezetlennek és zsúfoltnak találjuk; ha azonban áthelyezzük a fókuszot, és úgy nézünk rá, mint egy konvencionális képre, azonnal tökéletessé válik. Mindamellett a kép készülhetett volna festménynek is, mivel a művész egyáltalán nem kizárólag a kollázs által nyújtott lehetőségekkel él, például az egyik legfontosabbal, amely a papír áttetsző voltában rejlik. Gris *papier*-i átlátszóak, és úgy reagálnak a fényre, mint a festék.)

A kollázs jelentős mértékben hozzájárult a formák geometriai egyszerűsítéséhez, ami a kubizmusban 1912 után végbement, és előrevetítette a „szintetikus” fázisba való átmenetet. Szerepet játszott ebben az is, hogy bonyolult formákat viszonylag nehéz ollóval kivágni, és talán ez vezetett a nagy elemi alakzatok előnyben részesítéséhez. Ha valamikor, hát itt a kubisták valóban megadták magukat a médium ellenállásának. Ám ezzel együtt is teljesen konzisztensek maradtak, hiszen a festészet központi premisszája Manet óta – és ez értékeinek hatalmas forrása is egyben –, hogy engedelmessé kell a médium fizikai természetének, egyre inkább el kell ismernünk azt, legyen az akár az olaj-, akár a vízfesték, a szén vagy a ragasztott papír.

A Museum of Modern Art pompásan válogatott és felállított kiállítása a kollázs helyes és téves alkalmazásmódjait egyaránt megmutatja, az itthon megtekinthető eddigi legteljesebb áttekintést nyújtja a kollázs kifejlődéséről és karrierjéről. A dadaisták és a szürrealisták – Arptól és Schwitterstől eltekintve – a kollázstra csupán eszközként tekintettek, amely össze nem illő képek egymás mellé helyezésével különös és meglepő hatások elérésére teremt lehetőséget. Ennek eredményeképpen nem műalkotások jöttek létre – még Miró esetében sem –, hanem montázsok,

tulajdonképpen meghökkentő látványosságok: apró ábrákkal teleszórt téglalapok, minden esztétikai szükségszerűség nélkül kapcsolódva egymáshoz; téglalapok, amelyek egyáltalán nem gyönyörködtetik a szemet, és amelyek értéke teljesen kimerül az olyan irodalmias sokkoló effektusokban, amelyek mostanra kimondhatatlanul elcsépeltté váltak. Ennek az elcsépeltségnek számos példája bekerült a múzeum tárlatába, feltételezem, hogy dokumentációs és történelmi értékük okán.

A kiállítás jól rávilágít, hogy Picasso és Braque a kollázs két igazi nagymestere, akiket Arp és Schwitters követ bizonyos távolságból. Ugyancsak megmutatni látszik azt is, hogy a kollázs legnagyobb sikereit túlnyomó részt téglalap formákra épülő kompozíciókon keresztül érte el, amelyek kontúrjai nagyjából a vászon szegélyeivel párhuzamosak – más szavakkal, megismétlik a vászon alakját. Végül pedig, ez a tárlat nyilvánvalóvá teszi azt is, hogy Picasso sokkal változatosabb hatásokat préselt ki a technikából, mint Braque, és nagyobb tehetséggel alkalmazta azokat, miközben tisztaságban és finomságban sem marad el semmivel a francia festő mögött. Karrierjének ezen a pontján – ugyanekkor készített olajfestményei is igazolnak ebben – Picasso a huszadik század legnagyobb művésze volt.

1948

Goda Mónika fordítása.