

Az absztrakt művészet mellett

Sokan emlegetik, hogy a korunkban létrehozott művészet az egyik legjellemzőbb tünete annak, ami ebben a korban rossz. A felismerhető képek széthullása, eltűnése a festészetben és a szobrászatban – akárcsak a haladó irodalomban rejlő homályosság – a társadalmi értékek szétesését látszanak visszatükrözni. Mások tovább mennek ennél, és azt állítják, hogy az absztrakt, nem-ábrázoló művészet patológikus művészet, örült művészet, és hogy akik gyakorolják, azokkal együtt, akik csodálják és vásárolják, maguk is betegek vagy ostobák. A leginkább jóindulatú kritikusoknak még azok számítanak, akik pusztán tréfának tartják, átverésnek vagy hóbortnak, és azt állítják, hogy a modernista művészet felett – és különösen az absztrakt művészet felett – gyorsan elszáll majd az idő. Ezt a véleményt egyik évben gyakrabban, máskor ritkábban, de egyfolytában hallani és olvasni lehet.

Úgy tűnik, mintha volna egy sajátos ritmusa a modernista művészet népszerűvé válásának éppúgy, ahogy az ellentámadásoknak is, amelyek fékezni próbálják azt. Nagyjából ugyanazok a szavak és érvek hangoznak el a vitákban, de a célpontok sokszor változnak. Először ott voltak a botrányos impresszionisták, aztán van Gogh és Cézanne következett, utánuk Matisse, majd a kubizmus és Picasso, azután Mondrian, most pedig Jackson Pollock. Az a tény, hogy Pollock amerikai, fonák módon megmutatja, hogy az amerikai művészet milyen fontossá vált az utóbbi időben.

Néhányan azok közül, akik a modernista művészetet vagy kifejezetten az absztrakt művészetet támadják, arra is panaszkodnak, hogy korunk elvesztette az érdek nélküli szemlélődéshez kötődő szokásokat, és azt a képességet, hogy a dolgokat öncélúan és önmagukért tudja élvezni, ahogyan azt állítólag az ezelőtti korokban tették. Ez az elképzelés olyannyira elterjedt, hogy közhellyé vált. Utálok megerősíteni egy közhelyet, főleg mivel szinte mindig leegyszerűsítést tartalmaz, de ebben az esetben kivételt kell tennem. Miközben erős kételyeim vannak afelől, hogy az érdek nélküli szemlélődés oly tiszta, vagy oly népszerű lett volna a múltban, mint állítják, azzal hajlamos vagyok egyetérteni, hogy manapság igencsak ránk férne, főleg ebben az országban.

Azt gondolom, szegényes életet él, aki nem szán rendszeresen időt arra, hogy álljon és bámuljon, vagy üljön és hallgasson, tapintson, szagoljon vagy tűnődjön,

minden különösebb cél nélkül, pusztán azért az elégedettségért, amelyet abból nyer, amit bámul, hallgat, érint, szagol, vagy amin tűnődik. Mindannyian tudjuk azonban, hogy a nyugati élet klímája, különösen az amerikai életé, nem igazán segíti elő az ilyesmit; mindannyian túlságosan el vagyunk foglalva azzal, hogy megéljünk valahogy. Természetesen ez is egy közhely. Egy harmadik közhely pedig azt tanácsolja, hogy a keleti társadalmaktól tanuljuk meg, hogyan adhatjuk jobban át magunkat a spirituális életnek, a kontemplációnak és a meditációnak, illetve az olyan dolgok megbecsülésének, amelyek önmagukban is kielégítőek és szépek. Utóbbi nem is pusztán közhely, inkább téveszme, hiszen a keletiek nagy részét még nálunk is sokkal inkább lefoglalja, hogy valahogy meg tudjon élni. Remélem, én magam nem követek el goromba és reduktív egyszerűsítést, amikor azt mondom, hogy ez a sok keleti kontemplatív és esztétikai fegyelem nekem olyan technikának tűnik, amellyel csak elfordítjuk az ember tekintetét attól, ami kellemetlen és nyomorúságos.

Minden civilizáció és minden kulturális tradíció rendelkezik öngyógyító és önkorrekciós képességekkel, amelyek hivatlanul, automatikusan lépnek működésbe. Ha az adott tradíció túl messzire jutott egy bizonyos irányba, általában úgy próbálja magát kiegyensúlyozni, hogy az ellenkező irányba is ugyanolyan messzire megy. Az mindenesetre nem kérdéses, hogy nyugati civilizációnk, főként annak amerikai variánsa, több szellemi energiát fordít anyagi dolgok és szolgáltatások előállítására, mint bármely másik; valamint, hogy bármely másikinál több hangsúlyt helyez az érdekeltségen alapuló, céltudatos tevékenységre. Ezt tükrözi művészetünk, amely – ahogy ezt gyakran megfigyelték – oly nagy hangsúlyt ad a mozgásnak, a fejlődésnek és a feloldásnak, a kezdeteknek, a közepeknek és a végeknek, vagyis magának a dinamikának. Hasonlítsuk össze a nyugati zenét bármelyik másikkal, vagy vegyük például a nyugati irodalom meglehetősen nagy érdeklődését a cselekmény és a szerkezet, és viszonylag kis érdeklődését a szóképek és alakzatok, valamint az ornamentális megmunkálás iránt; gondoljunk arra, mennyire lassú folyású a japán és a kínai költészet a miénkhez képest, hogy mennyi örömet leli a statikus helyzetekben; vagy hogy a nem-nyugati fikció narratív logikája mennyire bizonytalan a miénkhez képest. Gondoljunk arra, hogy az arab költészet mennyire rétegezett és szövevényes tud lenni, még a mi legcikornyásabb lírai költeményünkkel összehasonlítva is. És ami a nem-nyugati zenét illeti: hányszor esik meg, hogy – szó szerint – mellbevágóan monotonnak érezzük?

Vajon hogyan ellensúlyozza, korrigálja, vagy legalábbis minősíti a nyugati művészet a dinamikusra helyezett hangsúlyt, akár eltúlzott, akár nem ez a dinamika? És hogyan ellensúlyozza, korrigálja, vagy legalábbis minősíti maga a Nyugati életforma saját megszállottságát az anyagi termelés és a céltudatos tevékenység iránt? Az utóbbi kérdés megválaszolására itt nem teszek kísérletet. Ám a művészet birodalmában kezd – saját akaratából – kibontakozni egy válasz, és e válasz egy része az absztrakt művészetben formálódik.

Az absztrakt dekoráció szinte univerzális, valamint a kínai és a japán kalligráfia is kvázi-absztrakt – annyiban, hogy csak kevés nyugati tudja elolvasni a kínai és a japán írásjeleket. Mégis, csak nyugaton, és csak az elmúlt ötven évben jelentek meg olyan képződmények mint az absztrakt kép, illetve az absztrakt szobrászat szabadon álló alkotásai. Ez utóbbiakat éppen az különbözteti meg az absztrakt dekorációtól, hogy képekről és szabadon álló szobrokról van szó; egyedi műalkotásokról, amelyeket önmagukért és teljes figyelemmel kell szemlélni, nem pótlékként, rajtuk kívül álló dolgok véletlenszerű aspektusaiként vagy díszleteként. Ezek az absztrakt képek és szobrok az érdek nélküli szemlélődésre való képességünket sokkal koncentráltabb, illetve – ki merem jelenteni – sokkal tudatosabb módon állítják kihívás elé, mint bármi más, amit a művészet területén ismerek. A zene esszenciálisan absztrakt művészeti ág, de még a legkifinomultabb és legabsztraktabb formájában – legyen szó akár Bach vagy Schönberg középső korszakának zenéjéről – sem kínálja ezt a kihívást ugyanilyen módon vagy mértékben. A zene a kezdetből kiindulva, a középén át, a vég irányába halad. Várjuk, hogy „mi jön ki belőle”, épp mint az irodalom esetében. Természetesen az irodalom és a zene *totális* tapasztalata tökéletesen érdek nélküli, ám csak egy későbbi elvonás folytán lesz azzá. A tapasztalás közben a mű magával ragad, és várakozással tölt el, ugyanakkor le is választódunk róla: érdek nélküliekké és ugyanakkor érdekelté válunk egyszerre, valahogy úgy, ahogy a való életben is érdeklődünk az iránt, mi lesz ebből vagy abból a dologból. Szándékosan túlzok: az esztétikai tapasztalásnak *muszáj* érdek nélkülinek lennie, és amikor valódi, mindig annak is bizonyul, még ha rossz műalkotásokról van is szó. Mindezek ellenére érvényesek azonban azok a különbségek, amelyekre eddig felhívtam a figyelmet, ahogy azok is, amelyekre csak ezek után fogom.

Az ábrázoló festészet esetében hasonló a helyzet, mint az irodalommal kapcsolatban. Ezt számtalanszor állították már korábban is, főként azért, hogy az

ábrázoló festészettel szemben fogalmazzanak meg egy – véleményem szerint csökönyös, vagy inkább egyenesen buta – kritikát. Amikor ebben a kontextusban azt állítom, hogy az ábrázoló festészet az irodalomhoz hasonlít, akkor arra gondolok, hogy igyekszik bevonni minket az érdekeltségbe és az érdek nélküliségbe egyaránt, olyan dolgok képi ábrázolásával, amelyek elképzelhetetlenek az időn és egy cselekményen kívül. Ez még a tájképekre, a virágábrázolásokra és csendéletekre is igaz. Nem pusztán arról van szó, hogy hajlamosak vagyunk összekeverni a képen ábrázolt dolgok attraktivitását magának a képnek a minőségével. Nem is arról, hogy az attraktivitás mint olyan vajmi kevésbé jelenti egy műalkotás maradandó sikerét. Sokkal alapvetőbb ennél, hogy a reprezentált jelentése – megkülönböztetve az attraktivitástól – valóban elválaszthatatlanná válik magától a reprezentációtól. Az, hogy Rembrandt a kiemelésre korlátozta az *impasto*, azaz a vastag festékréteg használatát, valamint, hogy – különösen a kései portrékon – ezek egybeesnek az ábrázolt személyek orrának gerincével, fontos kelléke a portrék művészi hatásának. Továbbá, hogy az *impasto* hatékonysága *impastó*ként, tehát a technika egy absztrakt elemeként, egybeesik az *impasto* eszközként való használatának a hatékonyságával – mely utóbbi révén megmutatható, hogyan néz ki egy orr bizonyos fényviszonyok között –, szintúgy igazán fontos. És hogy az orr élethű ábrázolása hozzájárul az orr tulajdonosaként ábrázolt személy egyéniségének felidézéséhez, az is hasonlóképpen fontos. Valamint a Rembrandt portréján ábrázolt személy egyéniségébe való betekintés módja és mértéke ugyancsak az. Egész egyszerűen e tényezők egyike sem választható vagy választandó le a portré mint kép törvényszerű hatásáról.

Azonban amikor egyedi személyekkel és élethűséggel van dolgunk, akkor olyasmivel szembesülünk, amitől nem tudjuk olyan biztonsággal megtartani a távolságot az érdek nélküliség kedvéért, mint ahogyan azt az absztrakt dekoráció esetén tesszük. Történetesen arról van szó, hogy nyugati festészetünk tendenciája, egészen az impresszionizmus késői szakaszáig, megkísérelte minél bizonytalanabbá tenni a néző távolságtartását és elfogulatlanságát. Bármely más tradíciónál nagyobb hangsúlyt fektetett a szoborszerű vagy a fényképszerű háromdimenziós illúziók létrehozására, hogy a szemre olyan képeket erőltessen, amelyek élethűsége az eredetijeiket a lehető legjobban megközelíti. Szobrászati elevenségük folytán a nyugati festmények általában sokkal kevésbé csendesek, sokkal nyugtalanabbak és aktívabbak – röviden mondva, egyértelműen dinamikusabbak –, mint a legtöbb nem-

nyugati festmény. Ezen kívül sokkal nagyobb mértékben vonják be a szemlélőt a dolgok általuk ábrázolt és reprezentált gyakorlati és tényleges vonatkozásaiba.

Azon kezdünk gondolkodni, vajon hogyan viszonyulunk a Rembrandt portréin ábrázolt emberekhez *mint* emberekhez; hogy szívesen keresztülsétálnánk-e egy Corot által lefestett tájon; hogy milyen élettörténete lehet az egyes polgároknak Steen festményein; korántsem érdek nélküli módon reagálunk a – reális vagy ideális – modellek attraktivitására egy reneszánsz festmény előkelőségeire tekintve. És amint ezt tesszük, úgymond gyakorlati módon kezdünk el részt venni a műalkotásban. A részvétel ilyen módja önmagában még nem feltétlenül helytelen, csak akkor válik azzá, amikor minden más alkotóelemet kizár. Ezt pedig túl gyakran tette meg, és teszi meg ma is. Még akkor is, ha hosszú távon a műértők általában képesnek bizonyultak arra, hogy a Velázquez festette törpe képét jobban megbecsüljék, mint a csinos nőét Howard Chandler Christy képén, társadalmunkban a festő- és szobrászművészet élvezete – a professzionális műértőkön kívül minden más szinten – többnyire túlzottan „irodalmivá” vált, túlzottan a másolás puszta technikai bravúrára összpontosított.

Azonban, ahogy mondtam, minden kultúra hajlamosnak mutatkozik arra, hogy úgy próbálja meg kiküszöbölni az egyik végletet, hogy a másik felé indul el. Amikor a nyugati festészeti tradíció végre előállt a feltétlen naturalizmust illető fenntartásokkal, ezek hamarosan egy hasonlóképpen feltétlen naturalizmus-ellenesség formáját öltötték. E fenntartások a késői impresszionizmussal kezdődtek és az absztrakt művészetben csúcsosodtak ki. Nem szeretném, ha félreértenének: nem azt állítom, hogy egy vagy több festő eldöntötte, hogy megfélemezze a realista festészet túlkapásait, és hogy az absztrakt művészet legfőbb történelmi jelentősége abban állna, hogy a realista művészet ellenszereként funkcionál. Azt sem állítom, hogy a realista vagy naturalista festészet bármiféle ellenszert igényelt volna most vagy korábban. Az első modernista művészek tudatos vagy öntudatlan indítékai – akárcsak napjaink modernistáié – igen sokszor különböztek egymástól. Maga az impresszionizmus például olyan szándékként született, amely a naturalizmust minden korábbinál tovább akarta fokozni. A következmények nem csak napjainkban, hanem a művészet egész története során is rácsáfoltak a kezdeti szándékokra.

Kultúránk a jelentés és a történelem egy másik, sokkal személytelenebb és sokkal általánosabb szintjén termelte ki az absztrakt művészetet mint ellenszert. Ezen a szinten ez a látszólag újszerű művészet szinte mindannak az összegzéseként

született, amit az érdek nélküli szemlélődés megkíván, egyszerre kihívásaként és feddéseként annak a társadalomnak, amely a céltudatos és érdeken alapuló tevékenységnek nem a szükségességét, hanem belső értékét túlozza el. Az absztrakt művészet ezen a szinten megkönnyebbülésként érkezik, valami olyasminek az őspéldájaként, aminek önmagán kívül semmit sem kell jelentenie, aminek nem kell bármire is használhatónak lennie. És helyénvalónak is tűnik, hogy az absztrakt művészet napjainkban leginkább itt, ebben az országban virágozzon. Ha az amerikai társadalmat valóban minden más társadalomnál inkább uralja a céltudatos tevékenység és az anyagi termelés, akkor nagyon is helyes, ha extrém körülmények között emlékeztetik az érdek nélküli szemlélődés lényegi voltára.

Mindezt az absztrakt művészet nagyon is szó szerinti értelemben, és nagyon gazdag képzelettel teszi. Először is, nem kelti olyan dolgok illúzióját vagy látszatát, amelyeket már ismerünk a valós életből; nem biztosít számunkra olyan imaginárius teret, amelyet bejárhatunk lelki szemeinkkel; sem olyan imaginárius tárgyakat, amelyekre vágyhatunk; sem pedig olyan imaginárius embereket, akik megkedvelhetőek, vagy akik ellenszenvesekké válhatnak számunkra. Magunkra hagy bennünket formák és színek társaságában. Ezek emlékeztethetnek ugyan létező dolgokra, ám ha meg is teszük ezt, akkor is csupán járulékosan vagy véletlenül, mondhatni saját felelősségünkre. Egy absztrakt kép valódi élvezete általában nem ezekre a hasonlóságokra épül.

Másodszor, a festészet legmagasabb rendű meghatározása szerint statikus; megkísérli meghaladni a térben vagy időben történő mozgást. Ez nem azt jelenti, hogy a tekintet ne vándorolna a festett felületen, és így ne mozogna térben és időben. Ha egy kép a valódi tér 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 alatt kell, hogy meglássunk. A kép igazi és helyénvaló befogadásakor nincs helye a várakozásnak; ismétlem: egy képből soha nem „jön ki” valami azon a módon, ahogy egy történetből, egy versből vagy egy zenei darabból szokott. Minden egyidejűleg, egyszerre van ott, mint egy hirtelen kinyilatkoztatás. Ezt az „egyszerre-ott”-ot általában sokkal önállóbban és tisztábban nyújtja az absztrakt, mint az ábrázoló festmény.

Ahhoz, hogy ez az „egyszerre-ott” érzékelhetővé váljon, az elme szabadságára és a tekintet korlátozatlanságára van szükség, amelyek az „egyszerre-ott” feltételei. Azok, akik felnőttek ennek megtapasztalásához, tudják, miről beszélek. A kép az időkontinuum egyetlen pontjába hív és gyűjt össze. A kép teszi ezt veled, ha tetszik, ha nem, tekintet nélkül bármi másra, amit a fejedben forgatsz; pusztán egy rá vetett pillantás megteremti az értékeléséhez szükséges attitűdöt, egy olyan ingerhez hasonlóan, amely automatikus választ vált ki. Pusztán figyelemmé válsz, ami azt jelenti, hogy egy pillanatra én-nélkülivé leszel, és bizonyos értelemben tökéletesen azonossá válsz figyelmed tárgyával.

Azonban az „egyszerre-ott”, amelyet egy kép vagy egy szobor rád kényszerít, nem egyszeri vagy elszigetelt. Az egymást követő pillanatokban megismétlődhet, mindegyikben megmaradva „egyszerre-ott”-nak, teljesen önálló pillanatnak. A művelt tekintet számára úgy ismétlődik a képnek e pillanatokba zárt egysége, ahogy egy száj ismét egy szót.

A figyelemnek ez az egy pontba rögzítettsége, teljes felszabadítása és összpontosítása, jórészt újfajta tapasztalatot kínál a társadalmunkban élő legtöbb ember számára. És azt gondolom, pontosan az ilyen tapasztalat iránti éhség az, amely segít megérteni az absztrakt művészet növekvő népszerűségét ebben az országban: ahogyan átveszi az irányítást a művészeti iskolákban, a galériákban és a múzeumokban. Hogy mindebben a divathóbort is részt vesz, nem érvényteleníti azt, amit állítok. Tudom, hogy az absztrakt művészet legújabb fajtáját – amely olyan festőktől származik, mint Pollock és Georges Mathieu – a progresszív dzsesszel és híveivel hozták összefüggésbe. Na, és aztán? Wagner muzsikájának összekapcsolása a német ultranacionalistákkal, és az, hogy Wagner Hitler kedvenc komponistája volt, nem von le semmit zenéje valódi értékéből. Az, hogy a népzene mostani népszerűsége az 1930-as években, a kommunisták között kezdődött, nem teszi kevésbé őszintévé szeretetünket iránta, vagy vesz el bármit magából a népzeneből. Ugyanígy nem veszélyezteti az absztrakt művészetet az a sok zagyvaság, amit beszélnek és írnak róla, ahogy a művészetet mint olyat sem fenyegeti az a sok zagyvaság, amiben a művészeti kritika általában, és egyre nagyobb mértékben, bővelkedik.

Egy dolgot viszont szeretnék maradéktalanul tisztázni. Az absztrakt művészet nem a művészet valamilyen speciális fajtája; nem választják el sérthetetlen határvonalak az ábrázoló művészettől; pusztán a nyugati művészet egészében vett

fejlődésének legutolsó fázisa, hiszen az absztrakt festészet szinte minden technikai eszköze már megtalálható volt az őt megelőző realista festészetben is. Nem is valamiféle felsőbbrendű művészetről van szó. Máig nem ismerek semmi olyat az absztrakt festészetben belül – kivéve talán olyan absztrakt-közeli kubista műveket, amilyeneket Picasso, Braque és Léger készített 1910 és 1914 között –, amely megközelítené a régi mesterek legnagyobb teljesítményeit. Lehet, hogy az absztrakt festészet a képi művészetnek tisztább, sűrítettebb formája, mint az ábrázoló, de ez önmagában még nem garantálja egy absztrakt kép minőségét. A rossz absztrakt képek aránya a jókhoz képest valószínűleg sokkal magasabb, mint az ábrázoló képeknél. Mindazonáltal korunk legjobb és legmeghatározóbb festményei csaknem kizárólag absztraktak. Csak a középső és az alsó minőségi szinteken, vagyis az első osztály alatt – persze ide tartozik a létrehozott műalkotások nagy része – lehetnek túlnyomórészt jobb festmények az ábrázolók.

A kultúra általános síkján az absztrakt művészet különlegessége és egyedi értéke, ismétlem, az értékeléséhez szükséges elfogulatlan kontemplációs beállítódásban rejlik. Szemlélődő beállítódásra kisebb-nagyobb mértékben persze minden művészet befogadásához szükség van, ám az absztrakt művészet ezt a végletekig sűrítve követeli meg, annak legtisztább, legkevésbé hígított, legközvetlenebb formájában. Ha véletlenül – ahogy az gyakran megesik manapság – az absztrakt művészet lenne az első festészeti forma, amelyet megtanulunk értékelni, úgy nagyobb esély lenne arra, hogy ha festészetekhez fordulunk – például a régi mesterekhez, akikhez remélem, végül mindannyian eljutunk –, azokat is sokkal könnyebben tudjuk élvezni. Vagyis kevesebb lényegtelen elem betolakodásával, így teljesebben és intenzívebben fogadhatnánk be őket.

A régi mesterek fennmaradása, képeik sikere vagy bukása ugyanazon a végső alapon áll, mint Mondrian vagy bármely más absztrakt művész esetében. Egy Tiziano-kép absztrakt formai egysége fontosabb minőségi szempont, mint az, hogy a kép mit ábrázol. Hogy visszatérjünk ahhoz, amit Rembrandt portréiről mondtam: az, amit a kép ábrázol, messze nem elhanyagolható, és semmiképpen sem választható el a formai kvalitásoktól, amelyek ábrázolásának módjából következnek. Az viszont tény, hogy megfigyeléseim szerint az ábrázoló festményeket abban az esetben becsüljük meg kellő mértékben, ha az általuk ábrázoltak azonosítása csak mellékesen jelenik meg tudatunk számára. Baudelaire azt mondta, hogy Delacroix egyik festményének nívója

már akkor kiderült számára, amikor még csak nagyon messziről látta, és így nem volt képes kivenni a rajta ábrázolt alakokat, amikor még csak színfoltok jelentették számára az egész képet. Azt hiszem, a múltban valójában ez alapján választották el a kritikusok és a műértők a jó festményeket a rosszaktól – még ha szinte soha nem is voltak tudatában ennek. Továbbá, többé-kevésbé öntudatlanul zárták ki tudatukból Rubens aktjainak konnotációit, amikor művészetének végső érdemeit felmérték és megtapasztalták. Tudatában lehettek ugyan annak, hogy az általa használt rózsaszín a *meztelen test* rózsaszíne volt, ám ezt a rózsaszínt és ezt a meztelenséget elhatárolták a hozzájuk köthető szokásos asszociációktól.

Az absztrakt festmények nem állítanak szembe minket ilyen problémákkal. Vagy legalábbis, az absztrakt művészet bejárása közben megtanulhatjuk automatikusan a helyükre tenni azokat; ráadásul miközben ezt tesszük, tekintetünket pallérozuk a nem-absztrakt művészet méltányolásához is. Ez saját tapasztalatom. Hogy ez még mindig oly ritka, talán azzal magyarázható, hogy a festészethez a legtöbben még most is az akadémikus művészeten keresztül jutnak el – azon a művészeten keresztül, amelyet a hirdetésekben és a magazinokban látnak –, és ha egyáltalán fel is fedezik az absztrakt művészetet, az olyan lehangoló tapasztalatként jelentkezik, hogy rögtön meg is feledkeznek mindarról, amit az azelőtti korokból láttak. Ez ugyan sajnálatos, de nem közömbösíti az absztrakt művészet tényleges vagy potenciális értékét, azt, hogy bevezetésül szolgálhat általában a szépművészetekbe és az érdek nélküli szemlélődés gyakorlatába. E tekintetben, remélem, az absztrakt művészet jóval értékesebbnek fog bizonyulni, mint eddig. Nem csupán a hagyomány megerősítésére képes, annak aláásása helyett; de példákat mutatva arra is meg tud tanítani bennünket, hogy az életben mennyi minden tehető értékessé anélkül, hogy rejtett jelentést tulajdonítanánk neki. Mennyi embert ismerek, akik absztrakt festményeket akasztottak a falukra, és azon kapták magukat, hogy a végtelenségig nézik azokat, majd felkiáltanak: „Nem tudom, mi van ezen a képen, de nem tudom róla levenni a szemem!” Ez a fajta zavarodottság üdvös. Jót tesz, ha nem tudjuk megmagyarázni akár magunknak, akár másoknak, hogy pontosan mit élvezünk vagy szeretünk – így fejlődnek a tapasztaláshoz szükséges képességeink.

1959

Bársony Márton fordítása.