

Az absztrakt művészet „válsága”

Válságban az absztrakt művészet – legalábbis ez a hír járja Párizsban. A magát az „*Encounter* francia megfelelőjének” nevező *Preuves* folyóirat szimpóziumot hirdetett az „*informel* művészet jelenéről”. Vitaindítóként a folyóirat sokszorosított kiadványt küldött szét francia és angol nyelven, fél tucat francia szerző kortárs festészetre vonatkozó megállapításainak szemelvényeivel. Mind nyugtalanságuknak adtak hangot az *informel* festészet korlátai közé került művészet jövőjét illetően. Az *informel* szót legtöbbször az „*in-formel*” neologizmus értelmében használja, azaz a megformálatlan vagy formátlan művészet szinonimájaként. Yves Bonnefoy azt írja, hogy „a festészet olyan mélységek áhítatos szemlélésévé vált, amelyekben minden forma eltűnik”. Jean Cassou pedig azt, hogy „az *informel* művész számára az alkotás nem annyira egy műtárgy előállítására, mint inkább egy cselekedet végrehajtása”. Roger Caillois állítása szerint „az *informel* festő nem a természetet akarja megfesteni, hanem úgy akar alkotni, mint a természet”, büne pedig az, hogy „mélységes és meddő módon elárulta a természet által az emberi faj rendelkezésére bocsátott különleges kiváltságokat...” André Chastel azt kérdezi: „Mit jelenthet a művész számára a »művészet halála«? És mit a néző számára?” Pierre Schneider – az egyetlen, aki tagadja, hogy az *informel* művészet formátlan lenne – azt írja: „Talán pont azért haldoklik most a festészet, mert végre megértette önmagát...”. Wladimir Weidle pedig egyszerűen elismétli az absztrakt művészet kommunikációképtelenségére vonatkozó szokásos kifogásokat.

A fenti megjegyzések bizonyos értelemben kétségtelenül dokumentum-értékűek, de a művészet válságához nem sok közük van. Nem a művészetnek, hanem a művészetkritikának a – már létezésénél fogva is botrányos – válságáról tanúskodnak. Tömegével születtek hasonló megállapítások a háború utáni absztrakt művészetről, nem francia szerzőktől ugyanúgy, mint franciáktól. Semmi újdonság nincs tehát a *Preuves* összeállításában, egyedül talán a magabiztosságon lepődhetünk meg, amellyel a közreműködők másoktól átvett gondolataikat előadják. Ráadásul szerzőink (Schneider úr kivételével) a többi efféle elméletekkel sáfárcodókhoz hasonlóan biztosak benne, hogy nem követik el ugyanazokat a hibákat, mint az avantgárd művészet múltbeli kritikusai. Ők legalább nagyon komolyan veszik az *informel* – és az absztrakt expresszionista – festészetet: koruk őszinte kifejezőmódjának tekintik, nem pedig botránykeltésnek vagy blöffnek, mint tették azt az avantgárd egykori kritikusai. Ha a

háború utáni absztrakt festészetről tett megjegyzéseik a „gondolattalan nem-művészet” címkében összegződnek, ezzel – akár tetszik, akár nem – csak elismélik azt, amit a művészek köreiből előlépő, a többi művész által feltételezhetően elfogadott Georges Mathieu-höz hasonló szószólók mondanak.

Ha igazuk van, ha bármi érvénnyel bír, amit e „szóvivők” és az őket szajkózók állítanak, ez azt jelentené, hogy a modern művészet későbbi fejlődése végső soron beigazolta a rosszindulatú kritikusok legégbekiáltóbbnak tűnő félreértéseit. Sőt, hogy ezek a tévedések nem is annyira tévedések, mint inkább idejekorán kimondott ösztönös megérzések voltak, amelyek már akkor abba az irányba mutattak, ami felé aztán a modern művészet egész idő alatt tartott.

1875-ben Albert Wolff írta ezt az impresszionistákról: „fogják a vásznat, a festéket, az ecsetet, vaktában felkennek néhány foltot, majd szignózzák az egészet! (...) Alapelve tették mindannak a tagadását, ami a művészetet jelenti; ócska festékes rongyot tűztek egy seprűnyélre és zászlónak nyilvánították.” Abból ítélve, amit a háború utáni absztrakt művészetéről mond tizből kilenc rokonszenvező kritikus, Wolff helyesen érzett rá a modern festészet alapvető fejlődési irányára. Csupán ott tévedett, hogy túl korán érzett rá. Azoknak a kritikusoknak és íróknak pedig, akik hasonló véleményen vannak az *informel*ről és az absztrakt expresszionizmusról, mint Wolff az impresszionizmusról, csak azért lehet igazuk abban, amiben Wolff tévedett, mert a tendencia csak mostanra fedte fel magát teljes egészében. Tulajdonképpen elismeréssel kellene adózniuk Wolffnak profetikus meglátásaiért. És ugyanígy az összes kritikusnak, aki Wolfféhoz hasonló szavakkal ítélte el a modernista művészet későbbi szakaszait. Már akkor patkányt – vagy farkast – kiáltottak ők is, amikor a patkány – vagy a farkas – még csak úton volt. Most, amikor végre itt a farkas, hogyan is tagadhatná bárki, hogy igazuk volt?

Én a magam részéről azért adózom elismeréssel Wolffnak, mert véleményét az impresszionizmusról kritikus, nem pedig áhítatos, elragadtatott hangnemben fejtette ki. Azzal, hogy felháborodott azon, ami az ő értelmezésében nem-művészet, legalább hű maradt a művészet számára fontos fogalmához és saját tapasztalataihoz. Manapság rajongás tárgya a nem-művészet – vagy amit annak mondanak. Még a „formátlanság” uralta művészet iránti aggodalom is csak hódolat vagy sóvárgás formájában fejeződik ki. A kortárs művészeti írók nem pusztán megismélik, de súlyosbítják is Wolff tévedését. Azzal, hogy elkövetik ugyanazt a baklövést, miszerint

nem-művészetnek nyilvánítják az új művészetet, nem pusztán esztétikai inkompetenciájukról, hanem kishitűségükről és intellektuális felelőtlenységükről is tanúbizonyságot tesznek. Nagyképűen és ünnepélyesen tárgyalják, méricskélik a formátlanság érdemeit, mintha lehetséges volna egyáltalán különbséget tenni jó és rossz között a nem-művészetben.

Csak találgatni lehet, miért olyan csapnivaló a képzőművészeti kritika, amilyen, ilyesmibe azonban itt nem szeretnék belekezdeni. Ami jelen pillanatban ennél sokkal jobban érdekel, az maga a művészet. Az új művészetet nem-művészetté nyilvánító műkritika örületének legbosszantóbb aspektusa, hogy rengeteg rossz mű menekül meg a megfelelő értékeléstől. Számos kisszerű műalkotást díszítenek fel így olyan frázisokkal mint akció, tiszta cselekvés, abszolútum, imádság, rítus, tudattalan, gesztus stb. A nagy hűhó közepette pedig az idősebb nemzedék irányítása alá került *informel* és absztrakt művészet új generációja nagyrészt észrevétlen maradt. A legvakabb tisztelet övezi a valaha volt egyik legüresebb művészetet; és ahhoz is egy gazdasági, nem pedig művészeti válságra volt szükség, hogy legalább részben észrevegyük ezt.

Amit a franciák *informel*nek, mi pedig absztrakt expresszionizmusnak vagy „akciófestészetnek” nevezünk, valójában a festői – *malerisch* –, a „szabadosan” kivitelezett, „ecsetszerű” festészet évszázados hagyományát folytatja. Ami engem illet, én szívesen nevezem mind az *informel*, mind az absztrakt expresszionista festészetet „festői absztrakciónak”, amelyet a másik kettőnél pontosabb és találóbb terminusnak tartok. Boldinitól kezdve a kínaiakig minden festői művészethez a spontaneitás, sőt az esetlegesség konnotációi tapadnak. Ezért azonosították a festőit oly gyakran a befejezetlennel. És részben ez az oka annak is, hogy amikor – a háború utáni absztrakt művészetben – megszűnt a festőiség ábrázoló funkciója, széles körben azonosították a formátlannal, vagyis a *par excellence* befejezetlennel.

Számomra éppen olyan magától értetődően abszurdnak tűnik a festői absztrakciót formátlannak mondani, mint Corot-t befejezetlennel vagy az impresszionizmust „struktúra” nélkülinek. Ha valami magától értetődik, nem tudunk mellette érvelni, csupán rámutathatunk a tényre. Nem tudok formát érvelni egy „all-over” Pollock-képbe, ahogy bármely más képbe sem: vagy látják benne, vagy nem látják. A világ egyetlen diagramja sem segít meglátni a formát, ha te magad nem látod meg elsőként. Számomra Pollock slendriánsága magától értetődően ugyanolyan

szervezettséget mutat absztrakt funkcióin keresztül, mint Tintoretto vagy Constable slendriánsága az ábrázoló funkciókon keresztül. Egy Pollock-mű sikere pedig, ahogy egy Tintoretto-, Constable-, Magnasco- vagy Soutine-képé is, azon múlik, hogy a véletlenszerűség milyen mértékben képes meghazudtolni önmagát a kommunikáció és a kifejezés érdekében. És ahogy egy jól sikerült Pollock-mű formai és művészeti szempontból mondható sikeresnek, ugyanúgy formai és művészeti szempontból vall kudarcot egy sikerületlen Pollock-mű. Hiába is keresnénk ebben többet, ez ilyen egyszerű.

Ha van is válság, akkor sem az általában vett absztrakt művészet, hanem kimondottan a festői absztrakció van válságban – és formai illetve minőségi válságról lehet csak szó, nem pedig művészet és nem-művészet válságáról. A válságot (már amennyiben ez az) az 1962-es téli-tavaszi tőzsdei mélyrepülés robbantotta ki, amelynek valójában semmi köze nem volt a művészethez. Csak azért tudta mégis kiváltani a jelenlegi művészeti válságot, mert már régóta esedékes volt egy krízis – pontosabban *débâcle* [összeomlás] – az absztrakt művészet általam festői absztrakciónak nevezett területén.

Legkésőbb 1955-re az absztrakt festőiség – a tisztán festői, *malerisch* megjelenésmód – expresszív lehetőségei ideiglenesen kimerültek. A festői absztrakció nagyrészt válogatott *ready-made*-hatások együttesévé vált. Az ecsettel vagy spatulával felhordott pacák, fröccsenések és gombócok, a síkra fröcskölt folyékony festék elrendeződései lassanként sokkal inkább modorosságot és a sztereotípiáknak való megfelelést, mintsem spontaneitást vagy frissességet jelentettek. A véletlenszerűség bevett, akadémikus megjelenésmóddá vált. Erre az eshetőségre már a negyvenes évek végén rámutattak, amikor a háromévesek absztrakt mázolmányai hirtelen elkezdtek egy az egyben művészetnek kinézni – nem a bennük rejlő „szabadság” miatt, hanem mert utolérte őket a konvenció. Ha a festői absztrakció válsága bárminek is a végét jelzi, akkor az a festőiség – legalábbis ideiglenes – vége lesz, amely felszabadította és eljuttatta expresszív végleteiig a spontaneitást az absztrakt művészetben. Ha ma egy csimpánzfestmény teljes joggal művészetnek minősülhet, az azért van, mert festői, esetleges kinézetével hasonul a tökéletlen emberi művészet új formáihoz. A tökéletlen művészet, a rossz művészet is művészet, és formával bír; sőt, igazából a tökéletlen művészet az a művészet, amely leginkább ismerős hétköznapijainkból.

A festői absztrakció nem azért rogyott meg, mert feloldódott a formátlanságban, hanem mert második generációja tradíciónk egyik leginkább szabálykövető, legunalmasabb, legmanírosabb, legötletlenebb művészetét termelte ki. A festőiség átültetése a kubista eszköztárra a festői absztrakció első generációjának nagyszerű és eredeti teljesítménye volt és marad, és ennek az első generációnak az érdemei nem is képezik itt vita tárgyát. A később érkezők kezében azonban ez a teljesítmény közönséges receptté alacsonyodott. Távolságtól, hogy formátlan legyen, a festői absztrakció második generációja túlfomált, sőt valósággal fuldoklik a formában, mint minden akadémikus művészet. Ugye nem szükséges emlékeztetnem az olvasót, hogy a forma semleges alkotóelem a művészeti minőség szempontjából? A festői absztrakciónak és az absztrakt festészet összeadódott tapasztalatának köszönhetően az érzéki észlelés mára szinte minden síkszerű, körülhatárolt felülettel rendelkező tárgyat képes festői formával felruházni – járdákat, kopár házfalakat, rongyos plakátokat, üres vásznakot. A fiatal csimpánz felismerhető festői formát hoz létre, amint úgy fest, hogy világossá teszi: felismeri a sík felület alakját mint limitáló tényezőt. Azonban hiába lett sokkal könnyebb megalkotni magát a festői formát, a festői minőség semmivel sem vált könnyebben elérhetővé, mint eddig. Még mindig ugyanolyan ritka kincs, és ugyanazoktól az általános feltételektől függ, mint korábban.

A kortárs művészeti írók, akik a festői absztrakciót képtelenek művészetként azonosítani, arra még inkább képtelenek, hogy olyan stílusként lássák azt, amely a többi stílushoz hasonlóan egy sor megkülönböztető jeggyel bír. A *Preuves* összeállításának szerzői láthatóan az általában vett absztrakt művészettel azonosítják, és úgy gondolják, hogy kimeríti az absztrakt művészet számára adódó összes lehetőséget. Igaz ugyan, hogy kubista eszköztárát a festői absztrakció az összes korunkban népszerű absztrakt festészet rendelkezésére bocsátja: a többihez hasonlóan *megalkotott* síkszerűségen, megalkotott távolléten, pozitív negáción vagy másképpen illúzió alapult. A festői absztrakciót azonban ugyanígy meghatározza festőisége is, és a festőiség itt ugyanolyan korlátozó tényezőként hat, mint bármely más megkülönböztető jegy. Különösen a színekre vonatkozóan korlátoz, amelyeknek tisztaságát és intenzitását többé-kevésbé tompítják a festői ecsetkezeléstől elválaszthatatlan sötét és világos hangsúlyok. Bármily meglepően is hangzik, a festői absztrakció összességében a valőrfestészet hagyományain belül marad, egy olyan festészetén, amely fő hangsúlyait illetően a világos és sötét kontrasztján alapul.

A festői absztrakción túl felsejlik, és belőle kialakulóban van egy újabb fajta (nem feltétlenül magasabb rendű) absztrakt művészet, amelyben a hangsúly a színre mint színárnyalatra helyeződik. E hangsúly kedvéért letesznek a festőiségről, de helyébe nem a geometrikus, vagy a „hard edge” lép, hanem egy olyan festékezelés, amely elmosza a határokat festői és nem-festői között. Visszatérni valahogyan az impresszionizmushoz, és összeegyeztetni az impresszionista ragyogást a kubista opacitással – mindez olyan páratlan lehetőségeket jelent a színhasználat szempontjából ebben az új absztrakt festészetben, amilyenre még nem volt példa a nyugati hagyományban. A festészet soha nem látott – és a majmolók számára soha el nem érhető – birodalma nyílik így meg, amely elég tágasnak tűnik ahhoz, hogy még legalább egy generációnyi kiváló alkotót befogadjon.

1964

Szilágyi Áron András fordítása.