

## Poszt-festői absztrakció

A nagy svájci művészettörténész, Heinrich Wölfflin a német *malerisch* – a fordításokban rendszerint „festői” – szóval foglalta össze a barokk művészet formai sajátosságait, amelyek alapján az elkülöníthető a reneszánsz és a klasszicista művészettől. A festői többek között az elmosódó, megtörő, laza szín- és kontúrhasználatot jelenti. Ellentéte a tiszta, folytonos, éles körülhatárolás, amelyet Wölfflin „lineárisnak” nevez. A választóvonal festőiség és linearitás között egyáltalán nem olyan szigorú. Számos alkotó vegyíti műveiben a két stílus elemeit, a festői ecsethasználat együtt járhat lineáris szerkezettel és fordítva. Ettől azonban még nem válik haszontalanná e két fogalom vagy kategória. Segítségükkel – persze észben tartva, hogy nem értékítéletekről van szó – olyan folyamatokat és lényegi eltéréseket vehetünk észre a kortárs művészetben éppúgy, mint a múltbeliben, amelyeket másképpen nem biztos, hogy meglátnánk.

Az absztrakt expresszionizmus néven ismertté vált festészeti irányzat egyszerre absztrakt és festői. Húsz évvel ezelőtt ez igencsak váratlan kombinációnak bizonyult. Az absztrakt művészet ugyan az analitikus kubizmus, Léger, Delaunay és Kandinszkij festőiségéből született harminc évvel korábban, azonban a festőiségnek számos válfaja létezik, és még Kandinszkijé is visszafogottnak tűnik Hofmannéhoz vagy Pollockéhoz képest. Az absztrakt és absztrakthoz közeli művészet festői kezdetei azonban valahogy hamar feledésbe merültek, és az 1920-as és 1930-as évek során az absztrakt művészet elnevezés szinte teljes mértékben a szintetikus kubizmus, Mondrian, a Bauhaus és Miró sima sziluettjeire és határozott kontúrjaira vonatkozott. (Klee művészete kivételt jelent, azonban műveinek kis mérete feltűnésmentessé tette ecsetkezelésének festőiségét. Akkor figyeltek csak fel igazán Klee festőiségére, amikor az „felrobbant” a későbbi alkotók, Wols, Tobey, és Dubuffet kezei között.) Az absztrakt művészet fogalma tehát úgy gyökerezett meg, mint ami a tisztán megrajzoltra és szabályosan megfestettre, a tiszta körvonalakkal és egyenletes, tiszta színekkel rendelkezőre utal. Mindezt veszni látni a pacák, fröccsenések és csurgatások kavalkádjában elsőre kétségtelenül rémisztő tapasztalat volt. Úgy tűnt, ezek a festmények felmondtak minden formát, rendet és szabályt. Az absztrakt expresszionizmushoz köthető némely elnevezés, például az „informel” vagy az „akciófestészet” minden bizonnyal erre utal. Az

absztrakt expresszionizmust sokan teljesen újfajta művészetnek tartották, amely már nem is művészet a szó hagyományos értelmében.

Ez természetesen badarság. Az igazi meghökkenést a legszabadabb festőiség absztrakt kontextusban való megjelenése keltette. Ez a kontextus ugyanúgy a kubizusból származik, ahogy minden kubizmus utáni minőségi absztrakt művészeté, még ha a látszat néha az ellenkezőjét mutatja is. Maga a festőiség pedig a velenceiekig visszavezethető formatradícióból ered. Az absztrakt expresszionizmus – vagy a festői absztrakció, ahogy én szívesebben nevezem – nagyon is művészet volt, és a múlt művészetében gyökerezett. Ezt kellett volna felismernie mindenkinek, amint lehetőségessé vált a minőségi különbségtétel az absztrakt expresszionizmuson belül.

Az absztrakt expresszionizmus mindig is művészeti stílus volt, az is maradt, és más stílusokhoz hasonlóan neki is megvoltak a maga csúcs- és mélypontjai. A jelentős műalkotások létrehozásával előbb iskolává, később módszerré, végül modorrá vált. Vezéralakjai közül nem egy vonzotta utánczókat sokaságát, később pedig e vezéralakok némelyike is önutánczásra adta a fejét. A festői absztrakció divattá vált, de most, hogy kiment a divatból, és helyébe lépett egy újabb divat – a pop art –, mégsem múlik el nyomtalanul, amennyiben valami olyasmi veszi át a helyét és folytatja bizonyos értelemben, amit ő csinált, ami ugyanolyan új és önálló, mint amilyen maga a festői absztrakció volt tíz-húsz évvel ezelőtt.

A legnyilvánvalóbb modorosságot, amelybe a festői absztrakció belecsúszott, és amely gombamód szaporodott el az absztrakt festészetben az 1950-es években, „tizedik utcai kézjegynek” nevezem a New York-i Keleti Tizedik utca után. Festéssel teli ecsettel vagy festőkéssel a vászonra vetett, megfelelő nagyságú vonások csíkokat, bordákat és pettyeket hoznak létre. Ezzel a világos és sötét különböző variációit teremtik meg, s az egymás mellé helyezett vonások éles határok híján egymás fokozataivá válnak. (Ez önkéntelen megoldása volt az absztrakt festészet egy kritikus technikai problémájának, nevezetesen, hogy hogyan lehetséges megőrizni a képsík kontinuitását, miközben az alkotó többnyire a „síkban” dolgozik – és részben ez az oka annak, hogy a „tizedik utcai kézjegy” ennyire sikeressé vált.) Világos és sötét e szorosan összefüggő variációinak vagy fokozatainak köszönhetően a tipikus absztrakt expresszionista kép bevett jellemzőjévé vált a hangsúlyok jellegzetes sűrűsége, és a zárt, feszültséggel teli összhatás.

Ebben önmagában semmi rossz nincs, semmi, ami szükségképpen rossz művészetet eredményez. Ami mégis rossz művészetté tette a stílusjegyek efféle együttállását, az a standardizálódás, a stílus néhány manírra korlátozása, ahogy eleinte tucatnyi, később ezernyi művész ismételte kimerülésig ugyanazt a festéksűrűséget, többé-kevésbé ugyanazokat a színeket, ugyanazokat a „gesztusokat”, végső soron ugyanolyan képeket létrehozva. És a festői absztrakció elleni reakciónak az a része, amelyet e kiállítás igyekszik dokumentálni, sokkal inkább e standardizálódás ellenében lép fel, mint egy stílus vagy iskola ellenében; sokkal inkább egy attitűdöt kritizál, mint magát a festői absztrakciót.

Ami a stílust illeti, az itt bemutatott reakció nagymértékben a festői absztrakció modoros vonalhasználata, de legfőképpen annak modoros szerkesztésmódja ellen foglal állást. Szemben a világos és a sötét összeszövődő fokozataival, amelyekkel a tipikus absztrakt expresszionista festményen találkozhattunk, jelen kiállítás művészei továbbmennek egyrészt a szerkezet fizikai nyitottsága, másrészt a lineáris tisztaság, esetleg mindkettő felé. E tekintetben olyan tendenciát követnek, amely már jócskán megvolt a festői absztrakción belül is, például Still, Newman, Rothko, Motherwell, Gottlieb, Mathieu, az 1950-54-es Kline, sőt Pollock műveiben is. Az absztrakt expresszionizmus elleni reakció nagy része, ahogy ezt korábban már sugalltam, egyszerűen folytatja azt. Bármikor kész azonban megtagadni annak legnagyobb eredményeit.

Az itt bemutatkozó festők legalább negyede folytatja valamilyen módon a festőiség hagyományát az ecsetkezelés vagy a kivitelezés terén. Egyikük, John Ferren, még a „tizedik utcai kézjegyet” is megőrzi, de azzal, hogy szélesen bekeretezi az egész képet, valahogy sikerül újfajta expresszivitást nyernie. Sam Francis cseppfolyós kézjegye is emlékeztet távolról az absztrakt expresszionizmusra, de még a korai 1950-es évekbeli zárt és sűrűn kitöltött képei is valahogy a könnyedség és légiesség érzetét keltik. Helen Frankenthaler átázott vásznai és elfolyó festékfoltjai pedig, amelyek majdnem ugyanilyen régre nyúlnak vissza, inkább kinyitják, mint bezárják a képet, s a szerkezeti nyitottság nélkül is ugyanezt a hatást érnék el. Arthur McKay súlyos berakásos felületei kapcsolatba hozhatóak a festői absztrakció francia válfajával, azonban a szerkezet lineáris tisztasága és egyszerűsége megóvja műveit a terhes asszociációktól.

Sietve megjegyezném, hogy a tisztaság és a nyitottság a művészetben relatív minőségek. Egészen addig, amíg a festészet fizikai tulajdonságaihoz tartoznak, önmagukban csupán semleges eszközök, amelyek nem garantálnak semmit a végső esztétikai értékre nézve. Végső soron sokkal tisztább és nyitottabb tud lenni egy egyébként zsúfolt és borongós Rembrandt-festmény, mint sok mai művész tiszta színfoltjai vagy üresen hagyott területei. Az e kiállításon látható művek anyagi tisztasága és nyitottsága nem teszi őket szükségképpen jobbá a művészet más fajtáinál, és nem állítom, hogy szükségképpen e nyitottság és tisztaság teszi őket sikerültekké. Azt viszont állítom, hogy ezeknek a járulékos minőségeknek köszönhetik a kiállítás képei a maguk *frissességét*, függetlenül attól, hogy sikerültek vagy sikerületlennek tekinthetőek-e esztétikai értelemben. Továbbá azt állítom – kizárólag tapasztalati alapon –, hogy a nyitottság és a tisztaság sokkal inkább a frissesség irányába hat az absztrakt művészet jelen állapotában, mint a többi járulékos minőség jelentős része – ahogyan húsz évvel ezelőtt a sűrűség és a tömörség bírt hasonló hatással.

Mindezzel azt is szerettem volna mondani, hogy a kiállításnak nem célja, hogy egy kritikusok által létrehozott panteont, a legjobb új festők válogatását mutassa be. Az absztrakt festészet egy új irányzatát szeretnénk bemutatni. Egy sor olyan művészt láthatunk, akiről azt gondolom, hogy a legjobb új festők között vannak, azonban nincs itt mindegyikük. És még ha így is lenne, akkor sem lehetne ez a „legjobb új festők” kiállítása. Harmincegy alkotó egész egyszerűen túl nagy merítés ehhez...

Mind a harmincegyükben közös – azon túl, hogy a nyitottságot és a tisztaságot favorizálják (és hogy mind amerikaiak vagy kanadaiak) –, hogy mind tanultak valamit a festői absztrakcióból. A rá adott válaszuk nem vezet a múltba való forduláshoz, nem a szintetikus kubizmus vagy a geometrikus festészet végénél szeretnék felvenni a fonalat. Némely kiállító művész *hard-edge*-nek tűnik, viszont ez önmagában nem indokolja bevéltetésüket. Azért szerepelnek e válogatásban, mert *hard-edge* jellegüket a festői absztrakció „lágyságából” nyerték, és nem Mondriantól, a Bauhaustól, a szuprematizmustól vagy más korábbi irányzattól örökölték.

Két-három kivételtől eltekintve szintén közös tulajdonsága a kiállítás művészeinek az erős tónusok és a ragyogó színek használata. Sokukra jellemző, hogy a tiszta színek kontrasztjaira helyezik a hangsúlyt a világos és a sötét kontrasztjai helyett. Ennek és az optikai tisztaságnak az érdekében kerülnek a vastag

festékrétegeket és a taktilis hatásokat. Némelyük a végsőig hígítja a festéket, és szinte átáztatja vele előkészítés és alapozás nélküli vásznát (Pollock 1951-es fekete-fehér festményeinek módszerét követve). A festői absztrakció „kézjegyei” és „gesztusai” elleni tiltakozásul a relatíve anonim kivitelezés hívei. Talán ez a legfontosabb oka a vonalak geometrikus szabályosságának a legtöbb kiállított képen. Ez utóbbinak azonban semmi köze a doktrínákhoz, vagy az önmagáért való geometrikus formához. Ezek az alkotók azért kedvelik jobban a letisztult, szabályos éleket, mert azok kevésbé hívják fel magukra a figyelmet rajzolatként – ezzel pedig szabad utat adnak a színnek.

Ezek a közös stílusjegyek irányzattá állnak össze, de nem alkotnak iskolát, még kevésbé divatot. Még akár ez is bekövetkezhet, de még nem jött el az ideje. Ha így lenne, sok kiállító művész a jelenleginél sokkal ismertebbé válna. Napjainkban az absztrakt expresszionizmusra született másik válaszreakció, a *pop art* válik iskolává és divattá. A *pop art* jelentős része köthető az absztrakt expresszionizmus második generációjának dagályossága ellenében született, nyitottságot és tisztaságot kedvelő irányzathoz, és van is egy vagy két pop művész – Robert Indiana és a „korai” James Dine –, aki helyet kaphatna kiállításunkon. Bármennyire is szórakoztató azonban a *pop art*, nem tartom igazán frissnek. Sőt, még csak nem is jelent igazi kihívást az ízlés számára, a legfelszínesebb szinttől eltekintve. Eddig (talán Jasper Johnst leszámítva) úgy tűnik, a *pop art* nem több az ízlés történetének újabb epizódjánál, és semmiképpen sem a kortárs művészet fejlődésének újabb autentikus állomása. E fejlődés legújabb epizódját írásomban igyekeztem bemutatni.

1964

Szilágyi Áron András fordítása.