

Louis és Noland

A másodosztályú művészek fiatal generációja hatásosabban mutatta fel az amerikai festészet beérkezését, mint a nagyobb művészek idősebb generációja. Lehet, hogy az utóbbiak tették elsőként exportálhatóvá az amerikai festészetet, de az előbbieket igazolták, hogy valóban az. Voltak első osztályú művészeink – mint Fakins, Ryder és Homer, vagy Maurer és Hartley –, akik saját korlátaik miatt provinciálissá váltak, és soha nem is tudtak kitörni abból, ezért exportálhatatlanok maradtak. Most viszont vannak művészeink, akiket láthattak és meg is ismertek külföldön, noha még nagyon fiatalok. És bár egyikük sem alkotott semmit, ami okot adna rá, hogy egy lapon említsék Fakinsszel, Fakinst mégis provinciális művészként tartják számon még mindig, míg őket szemmel láthatólag nem. Ezt az ellenmondást a jövő talán feloldhatja, most azonban el kell viselnünk.

Arra azonban már megtanított minket ez az ellentmondás itt, Amerikában, hogy ha valaki nem provinciális, az már csak ettől is hatást kelt. Nemcsak az átütő erejű műalkotásoknál, hanem a semmitmondóknál is megfigyelhető manapság egyfajta türelmetlen heveség és magabiztosság, sőt akár fennhéjázás. Minden egyre magasabbra tör. A művészeket a hírnév és a figyelem határtalan lehetőségeinek érzése élteti, az érzés, hogy a művészettörténet tekintete nem jár túl messze tőlük. De ennek a helyzetnek éppúgy vannak hátrányai, mint előnyei, és az elmúlt tíz évben New Yorkban az előbbieket túltették az utóbbiakon. Olyan művészeti megnyilvánulások, amelyek egyébként háttérbe szorultak vagy létre sem jöttek volna, most nagy erővel pusztítanak, és rossz példával járnak elől. Soha nem volt még ennyi rossz és önhitt festmény és szobor, illetve téves és felfújtt elismerés.

Ennek a magazinnak egy korábbi számában foglalkozott William Rubin a New York-i művészet jelenlegi helyzetének fényesebb és sötétebb oldalával. Nagyrészt egyetértek az általa elmondottakkal, mégis úgy találom, hogy kissé finomkodó volt sok tárgyalt művésszel szemben. A Rubin úr által említett New York-i festők talán tényleg szembeszálltak a de Kooning- és Kline-iskola laza ecsetkezelésű, szálkás, lazúros és tajtékos felszíneivel és a megmaradt kubista elemekkel, de senkinek nem sikerült közülük kitörnie a virtuozitásnak abból a köréből, amely ezzel az iskolával indult. A virtuozitás tetszeni akarást jelent, a tetszeni akarás pedig az elfogadott ízlésekhez történő alkalmazkodást. Kissé túl sok a bevett és a tetszetős a Rubin úr által tárgyalt

New York-i festők legjobbjai között is. A magam részéről becsülöm, vagy legalábbis élvezem Raymond Parker, Ellsworth Kelly, Jack Youngermann és Jasper Johns munkáit, de úgy érzem, túl könnyű őket élvezni. Nem teszik próbára vagy gazdagítják az ízlést. Ez talán nem mond végső ítéletet művészetükről, de jelenleg a nagynál egy fokkal kisebbnek ígérkeznek emiatt, és nem látom okát, hogy miért kéne nekünk itt, Amerikában, visszaesni oda, hogy a nagynál egy fokkal kisebbet is ünnepeljük.

Nem véletlen, hogy a Rubin úr által tárgyalt összes festő közül azok ketten, akiket komoly esélyesnek tartok a nagy művész státuszának betöltésére, nem New Yorkban dolgoznak. (Helen Frankenthaler és Paul Jenkins speciális eset ilyen szempontból.) Morris Louisra és Kenneth Nolandre gondolok, akik mindketten Washingtonban élnek, s ez a tény szorosan összefügg munkájuk minőségével. Washingtonból állandó kapcsolatot tarthatsz fenn a New York-i művészeti élettel anélkül, hogy állandóan alávetnéd magad valamilyen megfelelési kényszernek, ahogy tennéd, ha New Yorkban élnél és dolgoznál. Louis és Noland mindketten tudják, hogyan használják ki ezt a körülményt. Vannak New Yorktól hasonló távolságra – akár Washingtonban vagy másutt – élő művészek, akik ezt egyáltalán nem fordították a maguk előnyére. Louis és Noland kíváncsi arra, mi zajlik New Yorkban; feltűnnek ott és már sokat tanultak is. De leginkább azt tanulták meg, hogy mit nem akarnak csinálni, és hogy hogyan ismerjék fel azt, amit nem akarnak csinálni. Amikor visszatérnek Washingtonba, hogy fessenek, ellenállnak a New York-i divatnak és sikereknek, és egyszersmind az egész világi gépezetnek. (Eddig egyetlen New York-i múzeum sem állított ki vagy vásárolt a munkáikból.) Rubin úr helyesen mondja, hogy Raymond Parker újabb festészete morális döntést hordoz magában. Szerintem ilyen Louis és Noland festészete is, és ezt a döntést nem kisebbíti az a tény sem, hogy kétszázötven mérföld választja el őket a művészet új Babilonjától. Ezek a mérföldek elszigetelik őket, s amennyiben belátják elszigeteltségük következményeit, többet tesznek egyszerű morális döntésnél.

Louis, aki most a negyvenes évei végén jár, csak úgy hét-nyolc éve talált rá önmagára. Addig absztrakt képeket készített kései kubista modorban, amely inkább volt az 1930-as, mint az 1940-es évek sajátja. Ezeknek a képeknek a kiválósága semmivel sem tette őket kevésbé provinciálissá. Első találkozása Pollock középső korszakával és Helen Frankenthaler egy hatalmas és egyedülálló képével, mely a *Mountains and Sea* volt, vezette Louist arra, hogy élesen irányt váltson. Teljesen maga

mögött hagyva a kubizmust, melyre eddig még semmilyen hatás miatt nem volt példa, szinte kizárólagosan a nyílt szín nyelvén kezdett el érezni, gondolkodni és fogalmazni. Az átélt felismerés impresszionista felismeréssé vált, és így azelőtt, hogy akárcsak egy futó pillanatra látott volna bármit is Stilltól, Newmantól vagy Rothkótól, művészetével innentől az övéikhez csatlakozott. Szembefordulása a kubizmussal, a szobrászattal szembeni fellépés volt. A kubizmus alakokat jelent, az alakok pedig fény-árnyék szerkesztést. A szín viszont területeket és zónákat jelent, és ezek egymásba áramlását, ami jobban elérhető a színfokozatok, mint a színértékek különbségeivel. Az ehhez hasonló felismerések szabadították fel Louis eredetiségét és a szín iránt eddig szunnyadó tehetségét.

A Pollockhoz és Frankenthalerhez köthető döntő felismerés éppúgy vonatkozott a faktúrára, mint minden másra. Minél jobban azonossá tud válni a szín a hordozójával, annál inkább megszabadulhat a zavaró tapintási asszociációktól. Ennek a szorosabb azonosság elérésének az eszköze a vízfesték-technika olajra történő adaptálása volt, illetve vékony festékréteg használata egy azt elnyelő felszínen. Alapozás nélküli és nem méretre vágott, sűrű, keresztszövésű pamutvásznakon folytatja le Louis a festéket; úgy, hogy bármennyi réteg is kerüljön egymásra, a festék szinte mindenhol elég vékony lesz ahhoz, hogy a szem érzékelje alatta az anyag szálszerűségét és szövöttségét. Bár az „alatta” szó nem is megfelelő itt. Az anyag, melyet a festék átítat, nem pusztán elfed, maga válik festékké és színné, mint a festett kelme esetében: a szálszerűség és a szövöttség magában a színben van. Louis általában fedetlenül hagyja a vásznak egyes területeit, és a fedetlenség érzete meg is marad függetlenül attól, hogy befehériti-e majd őket egy vékony réteg gesszóval, ahogy a későbbiekben szokása lett, vagy sem. Egy fehéres-szürke fedetlenség ez, amely önállóan és a többi színnel egyenértékű módon színként funkcionál. E miatt az egyenértékűség miatt a többi szín a korábbiakhoz képest alacsonyabb szintre kerül, hogy azonossá váljon a nyers, pamut felszínnel, a fedetlen felület mintájára. Ez a hatás olyan érzetet kelt, amelynek köszönhetően a szín nem csupán valami testetlenként és ezért még tisztábban optikaiként áll előttünk, hanem valami olyan lesz, ami megnyitja és kitágítja a kép síkját. A festett és festetlen felületek közötti különbség eltörlése miatt a kép tere átszivárog – vagy inkább úgy tűnik, mintha átszivárogná – a kép szélein túli térbe.

Az ilyen festészet nagy méretet igényel. Az absztrakt festészet általában is régóta igényt tart erre, az absztrakt „színfestészet” pedig különösen. Élete vége felé még maga Monet is nagy méretekre tartott igényt. Louis számára ugyanúgy nélkülözhetetlenek a nagy vásznak, mint Clyfford Still számára. Ez nem a megfelelő hely arra, hogy belemenjünk, milyen okok játszottak közre a nagy méret elengedhetetlenné válásában, de minden bizonnyal az egyik közülük annak igénye volt, hogy a kép olyan nagy részt foglaljon el látóterünkéből, hogy elveszítse önálló tapintható tárgyiságát, és így minél inkább tiszta képpé, szigorúan vizuális entitássá váljon. Számomra úgy tűnik, hogy a posztkubista festészet „esztétikája”, amely alatt a Kline-t, Dubuffet-t és Hans Hofmannt követő időszakot értem, leginkább annak az impresszionista törekvésnek a megújításában áll, amely kizárólag a vizuális megragadására irányult.

Kenneth Noland művészetének belső logikája nem kíván rendkívüli méreteket, de csak azért nem, mert ez a logika önmagában is már annyira tisztán vizuális. Nolandet, aki most a harmincas évei közepén jár, ugyanazok a hatások érték, mint Louist, és ugyanabban az időszakban. Utána pedig még maga Louis is hatott rá. Csak az utóbbi két évben sikerült kitörnie, és elkezdni saját hangján megszólalni. Akárhogy is legyen, mindenesetre hasonlóan Louishoz, akinek a későbbi festészetében uralkodó vertikális mozgalmasság már megfigyelhető volt korábbi műveiben is, Noland legújabb képeinek középpontisága is már sok korábbi művében ott látható. Továbbá ő is elismert művész volt már azelőtt, hogy eredetivé vált volna.

Noland képeinek szinte rögeszméje a gravitáció – és ezáltal a súly és a tapinthatóság – tagadása. De ez egy termékeny rögeszme, és Noland csak akkor vált érett festővé, amikor végre képes lett kételkedés nélkül hallgatni e rögeszme sugallatára. Ekkor kezdett ráhagyatkozni arra, hogy korai képeinek középpontos, keringő mozgalmassága egyszínű körkörös-koncentrikus sávokká, szabályos rombuszalakzatokká vagy hullámzó kereszt alakú mintákká kristályosodjon ki. A kép, melyet egyetlen egyszerű motívum szervez meg, szinte tökéletes szimmetriába van „rakva”, a lent-fent és jobb-bal különbség lehető legkisebb fokú érzékeltetésével, s eközben a vászon mindig négyzet alakú marad. Ahogy Rubin úr rámutatott, Noland motívumai nem rendelkeznek képi minőséggel, kizárólag absztrakt minőségükben vannak jelen, ami azt jelenti, hogy kizárólag a kép terének szervezését és élénkítését hajtják végre. Középpontiságuknak és szimmetriájuknak köszönhetően a korongok, a gyémánt alakzatok és az egymásba font karok olyan forgó mozgást keltenek, amely

továbbgyűrűzik a festetlen felszíneken túlra, túl a kép mind a négy szegélyén, hogy ismét csak a határtalan tér, a súlytalanság és a légiesség érzetét keltse. De akárcsak Louisnál – és Pollock középső korszakánál –, a kép itt is csak akkor viszi mindezt sikerre, ha – minden más sikerült képhez hasonlóan – újra meg tudja szilárdítani a képi tér határoltóságát, annak szögletességével, sík voltával és átlátszatlanságával együtt. A tisztán vizuálisához való ragaszkodás és a taktilis és mérhető tagadása hagyomány marad – és abból nem is lenne jó művészet, ha ez megváltozna.

A faktúra Noland és Louis számára egyaránt fontos dolog. Noland szintén nem előre méretre vágott és szintén kezeletlen, keresztszövésű pamutra dolgozik, de ő általában nagyobb részt hagy festetlenül a felületein. (Ritkán merészkedik odáig, hogy gesszóval fehérítsen.) A csupasz anyag egységesítő és egyneműsítő mezőként működik, ugyanakkor láthatóvá tett szövött és lyukacsos volta miatt egy áthatolható és bizonytalan sík érzetét kelti bennünk, amely úgymond megnyitja a képet a visszajáról. Amellett, hogy Noland kemény éleket, igazi és szabályos formákat használ, a nyers szövet és a színes szövet egyaránt a geometrikus festéssel kapcsolatos képzettársítások felbukkanása ellen dolgozik, amely hagyományosan kemény és sima felszínt jelent. Noland gyakran díszíti korongjait és rombuszait festői ecsetvonásokkal és fröccsentésekkel, ám a geometrikus művészet hatásai ettől függetlenül is idegenek maradnak céljaitól. De a festői absztrakció egyéb képviselői is ezt csinálják, különösen most, hogy az absztrakt művészetben a festőiség szinte mindenütt modoros és agresszív felületekké korcsosult (vagy pedig a féldombormű irányában fejlődött tovább). Noland művészete sokat köszönhet szembetűnő eredetiségének, amellyel meghaladja a festői és a geometrikus kettősségét. Természetesen Louis és Frankenthaler már példát mutattak ebben, de Noland nyíltabban nézett szembe a problémával, s úgy vélem, megoldása visszahatott Louisra is. Mindkettőjük esetében a szőtt és szinte fonott alap hangsúlyozása megfosztja a képet attól, hogy „gondosan kivitelezett” értéktárgynak láthassuk. Ez a látásmód pedig manapság előszeretettel sújtja azokat az absztrakt képeket, amelyek kivitelezése az olajfestészet hagyományos eljárásainak megfelelően történik. Mégis mindkét művész elnyeri méltó jutalmát fáradozásaiért, egy olyan étellel teli és közvetlen felület formájában, amely példa nélkül áll a kortárs művészetben.

Ha Nolandet be kell sorolni valahova, akkor őt is „színfestőnek” nevezném. Nála a szín tisztasága és energiája az, amin minden múlik; színei nem csak úgy ott vannak,

semlegesen a kép felszínén, hogy a szerkezet és a rajz hordozza őket, hanem saját magukat hordozzák. Noland képei, Louis képeihez hasonlóan, sokkal jobban megtudtak szabadulni a fekete-fehértől, mint korunk legtöbb képe, majdnem annyira, mint Barnett Newman képei...

Rubin úr azt írta, hogy Louis talán az új amerikai festészet első hullámának úttörőjéhez mérhető, akik Pollock időszakának művészei. A magam részéről azt mondanám, hogy Louis, Noland és Sam Francis az egyedüli festők, akik az első hullám óta elérték annak szintjét. Nem véletlen, hogy Francis szintén „színfestő”, és az sem, hogy hozzájuk hasonlóan ő is New Yorktól távol talált rá önmagára. Bár jelenleg feleannyira sem vagyok biztos őbenne, mint a másik kettőben. Louis és Noland nem csupán az invenció területén bizonyulnak termékenyebbnek; művészetük minősége is felkavaróbb és mélyebb.

1967

Margl Ferenc László fordítása.