

Avantgárd attitűdök: új művészet a hatvanas években

Általánosan elterjedt vélemény, hogy napjaink művészetében zűrzavar uralkodik. A festészet és a szobrászat soha nem látott gyorsasággal változik és fejlődik. Az újdonságok egyre gyorsabban követik egymást, és mivel nem múlnak el olyan gyorsan, ahogyan létrejönnek, a különböző furcsa stílusok, irányzatok, divatok és iskolák hömpölygő áradata egymásra halmozódik. Úgy tűnhet, a zűrzavar érdekében minden és mindenki összeesküdött. A különböző médiumok robbanásszerű fejlődésnek indultak: a festészet szobrászattá, a szobrászat építészetté, technológiává, színházzá, környezetté, „résztvétellé” válik. Nem csak a különböző művészetek közötti határok mosódnak el, hanem a művészetet a nem-művészettől elválasztó minden határ is. Ezzel párhuzamosan a tudomány és a technológia előzönlí a vizuális művészeteket és átalakítja őket, sőt az egyes művészetek egymást is átformálják. Még tovább tetézi a káoszt, hogy a magas művészet populáris művészetté válik, és fordítva.

Valóban így lenne mindez? A felszíni jelenségekből ítélve legalábbis így tűnik. A *Times Literary Supplement* 1968. március 14-i számának egyik írása szerint „...ma a művészeti értékek totális káosza uralkodik.” Azonban éppen az író saját szavai árulkodnak arról, hogy hol is a zűrzavar igazi forrása: a saját elméjében. Nincsenek művészeti értékek, művészeti értékből csupán egy van. Az egyetlen művészeti érték, amelyet valaha is kielégítően sikerült szavakba önteni, egész egyszerűen a jó művészet jó mivolta. Természetesen léteznek fokozatai ennek a művészeti jónak, de ezek nem különböző értékek, vagy értékfajták. Tehát ez az egyetlen érték, és ennek különböző fokozatai alkotják a művészeti rend első és legalapvetőbb elvét. Ugyanebből az okból kifolyólag ez a legjelentősebb elv is. A művészet pedig napjainkban legalább annyira ezen a renden alapul, mint korábban. A látszat talán elhomályosítja vagy elrejtí ezt a *minőségi* rendet, azonban nem tagadja a létét, és nem teszi semmivel sem kevésbé jelenvalóvá. A jó és a rossz, vagy a jobb és a rosszabb közötti különbségtétel képességével egészen jól eligazodhatunk a kortárs művészet látszólagos zűrzavarában. Az ízlés, pontosabban az ízlés alkalmazása művészeti rendet teremt – napjainkban ugyanúgy, mint korábban, és ugyanúgy, mint mindig.

A művészeti szándékkal született tárgyak egészen addig nem léteznek, nem funkcionálnak művészetként, amíg az ízlés révén nem tapasztalják őket. Addig csupán

empirikus jelenségekként, esztétikailag semleges tárgyakként vagy tényekként léteznek. Pontosan ilyennek látják manapság a művészet jelentős részét, és sok művész egyenesen azt szeretné, ha így is néznék műveiket, abban a Marcel Duchamp ötvenegynéhány évvel ezelőtti ténykedése óta időről-időre megújuló hitben, hogy képes kilépni az ízlés hatósugarából, de ugyanakkor a művészet kontextusában is maradni, és így bizonyos fogásokkal kivételes értékre és létmódra szert tenni. Ez a remény azonban mindeddig illuzórikusnak bizonyult. Amint valami belép a művészet kontextusába, elkerülhetetlenül az ízlés ítélőerejének – és rendezőelvének – tárgyává is válik. És az összes eddigi, a művészet kontextusában nem-művészetnek megmaradni akaró dolog egészen egyértelműen a silány művészet rendjébe sorolódott be. Ez az a rend, ahová a művészeti produkció legnagyobb része kerül 1968-ban ugyanúgy, mint 1868-ban, vagy 1768-ban. A kiváló művészet továbbra is kivételesnek számít. Ez a meglehetősen stabil mennyiségi viszony kiváló és silány művészet között ugyanolyan alapvető fontosságú ma is, és megfelelő művészeti rendet teremt.

Még ha így is van, ha ez az egyetlen érvényes rend napjaink művészetében is, a helyzet akkor is példa nélküli, szól a legelterjedtebb vélekedés. Ha nincs is zűrzavar, a helyzet akkor is példátlan. Bár jó és rossz ugyanolyan könnyen válik el egymástól, mint korábban, az új stílusok, iskolák, irányzatok és tendenciák kavalkádja ettől még fennáll. Ha esztétikai rendetlenségről nem is beszélhetünk, de a felszíni jelenségek zűrzavaráról mindenképp. Nos, a tapasztalat még itt is azt súgja – és sajnos másra nem támaszkodhatok –, hogy a művészet felszíni megjelenésmódja sem egészen új, vagy példa nélkül álló. A tapasztalat azt mutatja, hogy a kortárs művészet, még ha tisztán leíró terminusként beszélünk is róla, ugyanolyan módon nyer értelmet és helyet a rendben, ahogy az elmúlt korokban. Itt is csak az a kérdés, átlátunk-e a felszíni jelenségeken.

A művészet felszíni és leíró jellegű megközelítése a művészetet elsősorban mint stílust vagy stílustörténetet tudja értelmezni (amely fogalmak egyike sem foglalja magában szükségszerűen a minőséget). Szigorúan stílusként megközelítve a hatvanas évek új művészetében nem a változatosság az igazán meglepő – ha bármi is meglepő benne –, hanem az egységesség, sőt egyformaság, amely a látszatok sokfélesége mögött rejlik. Itt van az *assemblage*, a *pop* és az *op*; a *hard edge*, a színmező és a *shaped canvas*; az új figurativitás, a *funky*, az *environmental*; a minimál, a kinetikus és a fényművészet; a *computer*, a kibernetikus, a *systems* és a részvételi művészet –

satöbbi, satöbbi. (A hatvanas évek művészetének egyik ténylegesen új jelensége a címkék elburjánzása, amelyeknek nagy részét maguk a művészek tűzik saját zászlajukra. Ez mindenképpen újdonság, hiszen a művészet címkézése egészen eddig a művészeti írók feladata volt.) Tehát a paletta sokszínű, és mégis, a mélyreható és elfogulatlan tekintet a sokféleségben néhány jellegzetesen közös stílusjegyet képes felfedezni. A szerkezet szinte mindig világos és explicit, a vonalak élesek és tiszták, az alakok és a mezők geometrikusan egyszerűek, legalábbis szabályosak és letisztultak, a szín egyenletes és ragyogó, de legalább egy adott színben belül nincsenek színérték- vagy textúrabeli különbségek. Az elburjánzó újdonságok közepette a hatvanas évek haladó művészete szinte egyhangúan ahhoz a stíluskánonhoz igazodik, amelyet Wölfflin szavaival lineárisnak nevezhetünk.

Gondoljunk csak összehasonlításképpen arra a kánonra, amelyhez az ötvenes évek avantgárd művészete igazodott: folyékony szerkezet, „lágú” vonalak, szabálytalan és bizonytalan körvonalú alakzatok és mezők, egyenetlen felületek, ködös színek. Mintha csak a hatvanas évek művészete minden egyes pontjában az absztrakt expresszionizmus, az *informel* és a tachizmus stílusjellemzői ellenében határozná meg önmagát. És ahogy ezek a közös jellemzők kijelölték a késő negyvenes és ötvenes évek korstílusát, úgy rajzolnak ki a hatvanas évek új művészetének közös jellemzői is egyetlen, mindent magába foglaló korstílust. A korstílus pedig mindkét esetben éppúgy tükröződik a szobrászatban, mint a festészetben.

A késő negyvenes-ötvenes évek avantgárd művészete stílus szempontjából egységes volt, ez mára elég egyértelműen látszik. Nehezebben tudunk azonban beazonosítani egy hasonló stilisztikai egységet napjaink művészetében, a kellő időbeli távolság híján. Ettől persze még létezik ilyen. Az elmúlt évek változatos és szellemes izgalmi és „kísérletei”, legyenek nagyok vagy kicsik, nagy jelentőségűek vagy mindennapiak, mind egyetlen egy korstílus medrében folynak. A homogenitás éppen abból áll elő, ami látszólag mértéktelen heterogenitásnak tűnt. Felszíni, leírható, művészettörténeti – és minőségi – rend keletkezik ott, ahol a rövidlátó szem számára minden a rend antitézisének látszott.

Ha itt megállunk egy pillanatra, elgondolkodhatunk egy másik népszerű elméletről is napjaink művészetét illetően, nevezetesen, hogy az gyorsabban változik, mint valaha. Korunk művészettörténeti stílusa, amelyet korábban már felvázoltam – tehát korstílusa, amely a divatok, divathullámok, szeszélyek, hóbortok és mániák

tömkelege között mindvégig megőrizte azonosságát – körülbelül egy évtizede alakult ki, és úgy tűnik, velünk marad még egy ideig. Mindez vajon azt mutatja, hogy a művészet soha nem látott gyorsasággal fejlődik és változik? Érdeemes megnézni, mennyi ideig is tartottak a művészeti stílusok korábban, akár csak a közelmúltban is.

Napjaink kontextusában elmondható, hogy egy művészettörténeti stílus időtartama megegyezik azzal az idővel, ameddig az vezető és uralkodó stílus, tehát ameddig a korszak minőségi művészetének jelentős részét képes összefogni egy adott kultúrkörön és egy adott médiumon belül. Ez általában egyben az az időszak is, amikor a stílus vonzónak számít a komolyan eltökélt fiatal művészek számára. E definíció segítségével legalább öt, sőt talán annál is több, egymást követő, egymástól jól elkülöníthető stílust vagy mozgalmat láthatunk a XIX. század francia festészetében.

Elsőként ott volt David és Ingres klasszicizmusa, később, az 1820-as évektől a 30-as évek közepéig a romantika. Ezt követte Corot, majd pedig Courbet naturalizmusa. Az 1860-as évek elején Manet síkszerű, elnagyoltabb naturalizmusa vette át a vezetést, amelyet kevesebb mint tíz évvel később az impresszionizmus váltott le. Az impresszionizmus egészen az 1880-as évekig uralkodó irányzat maradt, amikor Seurat neoimpresszionizmusa, majd pedig Cézanne, Gauguin és van Gogh posztimpresszionizmusa vált a legnépszerűbb stílussá. Ezután a dolgok kissé összezavarodtak a század utolsó húsz évében, legalábbis látszólag. Ami biztos, hogy Bonnard és Vuillard korai, Nabis-csoporthoz kötődő korszakukkal az 1890-es években, a fauve-ok pedig legkésőbb 1903-ra színre léptek. Úgy tűnik, a festészet gyorsabban változott az 1880-as évek közepe és 1910 között, mint e sietős elemzés által vizsgált időszakban bármikor. Amikor a kubizmus vette át a vezető szerepet a fauvizmustól, alig fél évtizeddel annak létrejötte után, akkor lassult csak le a változás üteme az 1800 és 1880-as évek között megszokott ritmusra. A kubizmus egészen az 1920-as évek közepéig a csúcson volt, amit a szürrealizmus uralkodása követett (jobb kifejezés híján vagyok kénytelen szürrealizmust írni, bár a szürrealizmus mint *stílus* a mai napig meghatározatlan, és a késő húszas és harmincas évek sok nagyszerű, új festményének és szobrának sincs sok köze hozzá). Aztán a negyvenes évek elejére az absztrakt expresszionizmus és rokonai, a tachizmus és az *informel* jelentek meg a színen.

Természetesen e történeti vázlat nagyon leegyszerűsítő. A művészetben nincsenek ilyen tiszta folyamatok. Talán maga a dolgok lefolyása sem egészen így

történt. (Ami hirtelen stílusváltozásoknak tűnik az 1880-as évek és 1910 között, egy alaposabb vizsgálat számára talán kevésbé lenne az. A stílus nagyobb és váratlanabb egységei egyszer talán láthatóvá válnak majd, sőt, ami azt illeti, már ma is láthatóak, de nem ez a megfelelő hely kifejtésükre, még ha minden, amit mondhatnánk róluk, csak alátámasztaná az álláspontomat). Ennek ellenére úgy gondolom – elismerve minden ellenvetés jogosságát kronológiai sémámat és annak következményeit illetően –, hogy elegendő megkérdőjelezhetetlen bizonyíték áll rendelkezésre azon állításom igazolására, hogy a meghatározó művészettörténeti stílusok a festészetben (ha a szobrászatban nem is) a tizenkilencedik század eleje óta (ha korábban nem is) átlagosan tíz-tizenöt évente követik egymást.

Az absztrakt expresszionizmus nem csak igazolja ezt az átlagot, de át is lépi, és azt mutatja, hogy a művészet lassabban fejlődött és változott az elmúlt harminc évben, mint az azt megelőző évszázadban. A negyvenes évek elején lép színre az absztrakt expresszionizmus New Yorkban, a tachizmus és az *informel* pedig Párizsban, és az ötvenes évek elejére már uralják az avantgárd festészetet és szobrászatot, még a kubizmus húszas évekbeli uralmánál is nagyobb hatással. (Régen akkor nem voltál „velük”, ha nem habosítottad a festékedet, vagy nem érdesítetted a felületeidet; az ötvenes években „velük lenni” egyszeriben sokkal többet kezdett jelenteni.) Az absztrakt expresszionizmus nagyon hirtelen omlott össze 1962 tavaszán, Párizsban és New Yorkban egyaránt. Való igaz, hogy már jóval korábban kezdte elveszíteni vitalitását, azonban továbbra is uralta az avantgárd szcénát, és e területről való végső kiszorulásakor már közel húsz éve volt a művészet élvonalában. Az absztrakt expresszionizmus összeomlása azért ment végbe olyan hirtelen, mert már régóta esedékes volt. De még ha öt-hat évvel korábban is jött volna az összeomlás (amikor jönnie kellett volna), az absztrakt expresszionizmus uralkodásának ideje még így is jóval meghaladta volna az elmúlt másfél évszázad stílusirányzatainak átlagos hosszát.

Elég ironikus, hogy az absztrakt expresszionizmus 1962-es hirtelen halála is hozzájárult a minden eddiginél gyorsabban és váratlanabban váltakozó stílusirányzatok közkeletű gondolatához. A helyzet valójában az, hogy az absztrakt expresszionizmus haláltusája szokatlanul hosszúra nyúlt. És a helyébe lépő művészettörténeti stílus sem olyan hirtelen bukkant fel, ahogyan ez az 1962-es tavaszi események fényében tűnik. A hatvanas évek *hard* stílusa már Ellsworth Kelly 1955-ös első New York-i kiállításával megjelent, Párizsban pedig ugyanígy az ötvenes évek

közepén a geometrizáló absztrakt művészet reneszánszával, ahogy azt Vasarelynél láthatjuk. Volt tehát egyfajta időbeli átfedés. Ez az átfedés vagy átmenet a stílus területén is megjelent: a „festőiből” a „lineárisba” való átmenet megfigyelhető például Barnett Newman festményein, David Smith szobrain, vagy Rauschenberg művészetében (hogy csak az amerikaiakat említsük). A tényleges művészeti folyamatoktól megkülönböztetendő művészeti szcéna most váratlan töréseket és irányváltásokat él meg, ennek azonban nem szabad félrevezetnie minket a művészet valódi változásait illetően. (Szintén ironikus, hogy éppen ezek az átfedések, a közelmúlt fokozatos stílusátmenetei járultak leginkább hozzá a hatvanas évek elején tapasztalható zűrzavarhoz.)

Először meglepődtem azon, hogy a hatvanas évek új művészetének alapvetően homogén stílusa hogyan ölelhet fel egymástól ennyire eltérő művészeti minőségeket, hogyan járhat ennyire kéz a kézben a jó és a rossz művészet. Idővel azonban eszembe jutott, hogy ezen már az ötvenes években is meglepődtem egyszer. Aztán persze megfeledkeztem róla, az absztrakt expresszionizmus későbbi összeomlása miatt. Az absztrakt expresszionizmus, számomra úgy tűnt, az ötvenes években elég megbízhatóan választotta el egymástól a jó és a rossz művészetet. Mindazonáltal némi meglepettség azért máig maradt bennem a hatvanas évek új művészetének hatalmas minőségi egyenetlenségeit illetően. Van benne valami újdonság, ami az absztrakt expresszionizmus születésekor nem volt. Idővel minden stílusirányzat elhasználódik, és alkalmassá válik arra, hogy üres és mesterkéltn hatásokat kiváltására használják fel. Azonban – legjobb emlékezetem szerint – egyik múltbeli stílus sem vált már feltörekvő állapotában alkalmazhatóvá ilyen hatásokat felkeltésére. Az impresszionizmus, a fauvizmus vagy a kubizmus uralmának első éveiben még a leginkább szájalomra méltó *pasticheur* vagy opportunisták törtetői sem voltak teljesen híján az őszinteségnek. A stílus nehézsége és erőteljessége egyszerűen nem engedte nekik. Meglehet, keveset tudok arról, ami akkoriban történt. Ezt is számításba veszem, mégis ragaszkodom álláspontomhoz. A hatvanas évek *hard* stílusa eredeti és erőteljes művészetet előállítva lépett a színre, éppúgy megalapozva magát stílusként, ahogy a stílusok mindig is tették. Az volt mégis igazán új a hatvanas évek stílusának eljövételében, hogy nem csak igazi friss művészetet hozott magával, hanem olyan művészetet is, amely frissnek *akart látszani*, és képes is volt ezt a látszatot kelteni. Ez korábban csak a hanyatlóban lévő stílusokra volt jellemző. A kezdetekkor az absztrakt expresszionizmusban is

összekeveredett a jó és a rossz művészet, azonban egészen az ötvenes évek elejéig nem engedte meg a stílus a *tetszetősséget*, ami nem azonos a bukott művészettel. A hatvanas évek *hard* stílusának új jellegzetessége, hogy ezt a kezdetektől lehetővé teszi. Ezzel természetesen semmi rosszat nem állítok a *hard-style* művészet legjobbjairól. A legjobbak azonos szinten vannak az absztrakt expresszionizmus legjobbjával. Azonban maga a tény azt mutatja, hogy van valami *rendszerszintű* újdonság a hatvanas évek új művészetében.

Ez a rendszerszintű újdonság okolható érzésem szerint a művészeti közvélemény nagyfokú nyugtalanságáért, mely annyira jellemzi a hatvanas éveket. Az még csak tudható, hogy mi a „menő”, abban azonban mindenki bizonytalan, hogy mi nem az. Ez nem így volt az ötvenes években. A festészet és a szobrászat hősei ebben az időszakban viszonylag hamar kitűntek a követők tömegéből, és legnagyobb részt máig hősök maradtak. Sokkal kevesebb kérdés volt akkor az egyetlen közös stíluson belül versengő irányzatokat és pozíciókat illetően. Vajon ki és mi fog fennmaradni a hatvanas évekből, vajon melyik rivális alirányzatnak sikerül maradandót alkotni? – ez közel sem egyértelmű. Legalábbis nem az a legtöbb – ha nem is az összes – kritikus, múzeumi szakember, gyűjtő, műkedvelő, sőt művész számára. Ez a bizonytalanság segíthet megmagyarázni, hogy miért szentelnek annyi figyelmet egymásnak a kritikusok az utóbbi időben, s miért foglalkoznak velük a művészek is egyre többet.

Egy másik oka lehet az új elbizonytalanodásnak, hogy az avantgárd közvélemény az ötvenes évek közepe óta elvesztette a maga irányzékát, amely korábbi megbízhatóságát szavatolta. Korábban evidenciaként létezett az akadémikus művészet, a szalonok és a Royal Academy művészete, amellyel szemben állást lehetett foglalni. Minden, ami az akadémikus művészet ellenében született vagy vele ellentétes irányba mozgott, jó iránynak számított, ez volt a bizonyosság minimuma. Az akadémia még a húszas évek Párizsában is érezhetően jelen volt, talán még a harmincas években is, s ezzel csak erősítette az avantgárd művészet identitását (André Lhote még ekkoriban is nekítámad néhanapján egy szalonbeli kiállításnak). A második világháború és különösen az ötvenes évek óta azonban a bevallottan akadémikus művészet nem játszik többé különösebb szerepet. Mára az egyetlen exponált helyzetben lévő művészet – a kivételek bár sokan vannak, jelentéktelenek – az avantgárd, vagy legalábbis az avantgárdra hasonlító vagy hivatkozó művészet. Az avantgárd egyedül maradt a teljes „szcéna” birtokában.

Ez aligha jelenti azt, hogy az egykor nyíltan akadémikus művészet elleni törekvések és indulatok felszámolódtak volna. Ugyanezek az indulatok és törekvések most az avantgárd, vagy inkább a csupán névlegesen avantgárd művészetben belül bukkannak fel. A hatvanas évek haladó művészetének jelszavai, programjai, s ezek valódi elburjánzása éppen ezt igyekeznek elrejtetni. Az avantgárdba befészkelte magát az ellenség, és az avantgárd lassan elkezdte önmagát tagadni. Ahol mindenki az élen jár, ott senki sincs elől, ahol mindenki forradalmár, ott vége a forradalomnak.

Nem mintha az avantgárd valaha is egyet jelentett volna a forradalommal. Csak a művészeti írók használják ilyen értelemben – a múlttal való szakítás, új kezdet és hasonlók. Az avantgárd létezésének legfőbb oka, épp ellenkezőleg, a folytonosság fenntartása. Egy bizonyos minőségi mérce, ha úgy tetszik, a régi mesterek színvonalának megőrzése. Ezt pedig csak állandó újításokkal lehet fenntartani, ahogy a régi mesterek is így érték el a mai mércét. Egészen a múlt század közepéig az újításoknak a nyugati művészetben nem kellett szükségszerűen meghökkentőnek vagy nyugtalanítóknak lenniük. Azóta ez megváltozott, olyan összetett okoknak köszönhetően, amelyeket itt nem tudok részletezni. Míg most, a hatvanas években, mintha már mindenki csak az újítás szükségességével foglalatostkodna, de nem pusztán ezzel, hanem az újítás propagálásának szükségességével is, oly módon, hogy igyekszik mindenáron látványossá és meghökkentővé tenni az újítást.

Manapság mindenki újít. Szántszándékkal, módszeresen. És az újításoknak szándékosan és módszeresen meghökkentőnek kell lenniük. Csak mára kezd kiderülni, hogy a meghökkentő művészet nem jelent szükségszerűen innovatív vagy új művészetet. Ez a hatvanas évek nagy felfedezése, és talán ez a legújabb felfedezés a művészetnek azzal a hatalmas tömegével kapcsolatban is, amely új művészet néven zajlik a hatvanas években. Nyilvánvalóvá vált, hogy a művészet anélkül is lehet meghökkentő, hogy bármi önmagában meghökkentőt – sőt, újat – tenne vagy mondana. Maga a meghökkentő, látványos, vagy nyugtalanító jelleg vált konvencionálissá, a biztonságos jó ízlés részévé. Szükségszerű következménye ennek a felfedezésnek, hogy az a mód, ahogy az elmúlt száz év szinte összes művészeti újítása felismerhetővé tette magát, radikálisan megváltozott. Minden, ami igazán új a hatvanas évek művészetében, az lágyan, lopva érkezik, mintegy a régi leple alatt. Az óvatlan tekintet pedig zavarba jön attól, hogy nem a legegyszerűbben újnak tűnő hozza el az újdonságot. Nincs az a művészi rakétaszerűség és üres doboz, vagy egy mű, ami

felás, szétdobál, ugrándozik vagy szortíroz, amely annyira meghökkentette volna a felkészületlen ízlést az utóbbi években, mint néhány olyan alkotás, amelyet nyugodtan nevezhetünk táblaképnek, vagy néhány másik, amely deklaráltan nem kíván más lenni, mint szobor. Legyen szó bármely médiumról, a művészet – összesűrűsödve azzá, amit a tapasztalatban kivált –, viszonyokból és arányokból születik meg. A művészeti minőség legfőképpen ihletett, megérzett viszonyok és arányok függvénye, ezt nem tudjuk tagadni. Egy egyszerű, díszítetlen doboz is sikert érhet el ezen a téren; és ha mégsem sikeres, az nem azért van, mert csak egy doboz, hanem mert arányai, méretei nem ihletettek. Ugyanez igaz az „újító” művészet bármely formájára, legyen az kinetikus, atmoszferikus, környezeti művészet, vagy fényművészet, *earth* és *funky* stb. Hiába bármennyi külsődleges, leírható újdonság, ha a mű nem ihletett, átérzett, megtalált belső viszonyokon alapul. Az első osztályú műalkotás titka, és mindegy, hogy táncol, sugárzik, robban vagy éppen alig látható (vagy hallható, megfejthető) mindenekelőtt a „forma” helyességében lakozik.

Ilyen értelemben a művészet megváltoztathatatlan. Minősége mindig is az ihleten alapul, és önmagában a hatás sohasem lehet művészet, egyedül a minőségnek köszönhető hatás számít. Az az elképzelés, hogy a minőség kérdése megkerülhető, sohasem juthatott volna eszébe egy akadémikus művésznek. Ezt elsőként az általam „populáris” avantgárdnak nevezett irányzat fogalmazta meg. Az avantgárdnak ez a formája Marcel Duchamp és a dada feltűnésével vette kezdetét. A dada több volt, mint a tradicionális művészet és kultúra háborús kétségbeesésének megnyilvánulása: megpróbálta elutasítani a különbséget a magas és alacsony művészet között, és ebben nem a háborús kétségbeesés játszotta a főszerepet, hanem a magas művészet és az ahhoz szükséges fáradság összekapcsolásának elvetése, amelyhez nagyon is ragaszkodott az avantgárd „nem-populáris”, azaz igazi és eredeti változata. Duchamp már jóval 1914 előtt elkezdte ellentámadásait a „fizikai” művészet ellen, amelyen azt értette, amit ma vulgáris kifejezéssel „formalista” művészetnek neveznek.

Duchamp minden bizonnyal észrevette, hogy vállalkozása a „nehézből” a „könnyű” művészetbe való visszavonulásnak tűnhet, és ezt a különbséget láthatóan úgy próbálta elmosni, hogy közben általános értelemben is „túllépést” hirdetett a jó és a rossz ellentétén. (Azt hiszem, nem interpretálok túl ebben a kérdésben.) A legtöbb szürrealista festő is csatlakozott a „populáris” avantgárdhoz, de ők nem próbálták leplezni a nehézből a könnyűbe való visszavonulásukat e túllépés állításával.

Láthatóan nem tartották fontosnak, hogy „haladónak” tűnjenek fel, úgy gondolták, az ő művészetük egyszerűen jobb, mint az a másik, nehezebb fajta művészet. Ugyanez a helyzet a harmincas évek neoromantikus festőivel is. Mégis, Duchamp álma a művészeti minőségen való „túllépésről” bogarat ültetett sokak, különösen a művészeti írók fülébe. Mikor az absztrakt expresszionizmus és az *informel* megjelent, széles körben olyan művészetként fogadták, mint amely végre irrelevánssá teheti az értékbeli megkülönböztetéseket. Ez tűnt a legújszerűbb, leghaladóbb, legavantgárdabb hőstettnek, amit a művészet valaha is végrehajtott.

Nem mintha Duchamp gondolatai különösebben elterjedtek lettek volna abban az időszakban, vagy az absztrakt expresszionizmus és az *informel* egyértelműen a „populáris” avantgárdhoz tartozna. Mégis, hanyatlásukkal kedvező helyzetet teremtettek az efféle avantgárd visszatérésére vagy feltámadására. A feltámadás pedig megtörtént, New Yorkban, egy bizonyos Jasper Johns személyében, az ötvenes évek második felében. Johns tehetséges és eredeti alkotó – vagy inkább csak az volt –, de még legjobb festményei és lapos domborművei is „könnyűek”, és egyértelműen jelentéktelenek az absztrakt expresszionizmus legjobbjaihoz viszonyítva. Mégis, abban az időszakban – és gondolkodásmódban – egyaránt „haladónak” számítottak. Johns elméletének leple alatt pedig megjelenhetett, és magát talán még „haladóbbnak” láttathatta a pop art – anélkül persze, hogy elérte volna azt a minőségi színvonalat, amit az absztrakt expresszionizmus legjobbjai. A hatvanas évek művészeti írása impliciten elfogadta a pop art „könnyűségét”, mintha mindez nem számítana, mintha minőségi kérdésekkel foglalkozni régimódi, elavult szokás lenne. Azonban végül a pop artnak sem sikerült kibújni a minőségi összehasonlítások alól, és ettől napról napra egyre jobban szenved. A legtöbb fiatal művész számára láthatóvá vált a minőségi összevetésekkel szembeni sebezhetősége, és ez az – nem is „könnyűsége” vagy alacsonyabb minősége –, ami a pop art igazi bukását okozza. Ez az a bukás, amit az „újító” művészet szeretne orvosolni. (Ebből a szándékból látható csak igazán, persze más egyebek mellett, hogy az „újító” művészet milyen nagymértékben a pop artból származik, mind szellemiségét, mind külsőségeit tekintve.) A nehézből a könnyűbe való visszavonulás egyre tudatosabban, egyre agresszívabban, egyre különösebb módokon bújik a nehézség álarca mögé. A nehézség fogalmát – magát a fogalmat, és nem annak megvalósulását – önmaga ellen fordították. E fogalom felidézésével a haladás látszata is elérhető, és ugyanakkor meghaladható a jó és rossz közötti

különbség is. A nehézség gondolatát felidézheti egy sor doboz, egy egyszerű pálca, egy rakás szemét, egy küklopszi tájrendezési terv, egy több kilométer hosszan kiásott árok terve, egy félig nyitott ajtó, egy hegy keresztmetszelve, valós helyeken található valós pontok közötti képzeletbeli kapcsolatok felállítása, egy üres fal, és még sorolhatnánk. Mintha csak egy dolog fókuszba állításának, fizikai hozzáférhetővé tételének, vagy akár csak elképzelésének mint művészetnek a nehézsége összemérhető lenne azzal a nehézséggel, amit egy sikeres, valóban új és mélyen eredeti műalkotás megalkotása jelent. És mintha csak egy esztétikailag külsődleges, pusztán megjelenésbeli vagy elgondolásbeli nehézség csökkenthetné a különbséget művészeti jó és rossz között, egészen addig a pontig, ahol ez a különbség már irrelevánsá válik. Ebben az értelemben műalkotásként tálalhatnák akár a tejútrendszer is.

Az a gond a tejútrendszerrel, hogy – *művészetként* – banális. Szigorúan művészetként tekintve a „fenséges” gyakran válik teljesen banálissá. A 18. század szerint a „fenséges” meghaladja az esztétikai jó és rossz közötti különbséget. De éppen ez az oka annak, hogy a „fenséges” esztétikailag és művészetileg banálissá válik. És ez az, amiért a „fenséges” újabb változatai, melyeket az „újító” művészet legutóbbi szakasza felkínált, és amelyek valóban „felülemelkednek” az esztétikai értékelésen, nem pusztán sikerületlenek, vagy jelentéktelenek, hanem egyúttal banálisak és közönségesek is. (A művészetben megjelenő „fenséges” hatások minden esetben rendelkeznek egy genetikai hibával: *kiagyalhatóak*, azaz előállíthatóak mindenfajta ihlet nélkül.)

Tehát újra csak az látszik, hogy a hatvanas évek haladónak nevezett művészetének a változatossága borzasztóan felszínes. A művészetileg jelentéktelen, vagy az esztétikailag banális és közönséges területén belül megjelenő bármiféle változatosság pedig önmagában is jelentéktelen művészeti szempontból.

1969

Szilágyi Áron András fordítása.