

Marciniak Klára:

Látni tanulni kell – Clement Greenberg esztétikája

Clement Greenberg (1909-1994) az alsó-manhattani baloldal művészetkritikusa volt, aki a harmincas évek végén mindinkább az elmélet, a kritika és az esztétika felé fordult. Hamarosan a new york-i avantgárd szószólójává vált, amely a negyvenes években teljes lendülettel a művészi világ meghódítására indult. Elméletének lényege, hogy a festmény, mint már a kubisták és más modern gondolkodók is megállapították, nem ablak, amelyen át a messziségbe tekinthetünk; a festmény mindenekelőtt és végső soron festmény kell, hogy maradjon: a festészet meghatározott formájú sík táblákból áll, amelyeket festék fed. Igaz, már a korai absztrakt festők is ráéreztek a kétdimenziós festés jelentőségére, ennek ellenére a festéket úgy hordták fel a vászonra, hogy a képen továbbra is ábrázoló alakzatok jelentek meg. Greenberg szerint eme festészeti technikán a *lapossággal* (flatness) lehet tovább jutni, vagyis olyan művészeti stílussal, amelyben körvonalak, formák és színek a sík egységében találkoznak. A festőnek a festészet médiumát kell hangsúlyoznia, mert egy modern kép csak akkor „működik”, ha a képsík és a vászon síkja egybeesik.

Dolgozatom Greenberg kritikai gondolkodásával és gyakorlatával foglalkozik, amellyel egy újfajta szemléletet teremtett meg a művészetelmélet, illetve a művészet területén. Az első rész összegző, áttekintő jellegű, történeti kontextusba helyezi Greenberg elméletének leglényegesebb célkitűzéseit. E tekintetben a modern, egységes művészeti rendszer kialakulására, illetve az ebből következő művészeti ágak közötti versengés modern kori történetére összpontosítok Paul Oskar Kristeller¹ alapján. Ez a téma elsősorban azért fontos, mert ebből indul ki Greenberg médium-specifikus elmélete; amely részben a korábbi (elsősorban lessingi) elméleteknek az újraolvasása egy sajátos terminológia megteremtése céljából, és amelyet Greenberg két programadó tanulmánya (*Egy újabb Laokoón felé, A modernista festészet*) fejt ki.

¹ Paul Oskar Kristeller: „The Modern System of the Arts” [1951/2], in: Kristeller: *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

A következő részben azt vizsgálom, mennyire állja meg a helyét Greenberg elmélete, ha konkrét művekre alkalmazzuk. Leginkább azok a munkák érdekelnek, amelyek akarva-akaratlanul ráirányítják a figyelmet Greenberg elméletének ellentmondásaira, vakfoltjaira, anélkül, hogy cinikusan meglovagolnák az új tudással járó lehetőségeket (mint ahogyan ezt részben a minimalisták tették). Itt elsősorban Jackson Pollockra gondolok, akit tulajdonképpen Greenberg fedezett fel, és sokáig pártfogolt, valamint a „színmezőfestőkre” (Rothkóra, Newmanre, stb.). Mindemellett nem egyszerűen Greenberg elméletének buktatóira szeretnék rámutatni – ami a művészetelméleti diskurzusban már csontig lerágott téma –, hanem azokon a számomra izgalmas (sokszor mindmáig aktuális!) problémákon szeretnék elgondolkodni, amelyek közvetve-közvetlenül Greenberg esztétikájának köszönhetően merülnek fel. Greenberg esszéinek nyelvezete erőteljes, könnyed, és mindig lényegre törő. Kétségtelen, hogy következtetései sok kérdést vetnek fel, én azonban szeretnék, amennyire lehetséges, az általános gondolatmenetre összpontosítani, s példáimat is a szerző leglényegesebb irányvonalainak illusztrálására választottam.

A művészeti médium eredete a modernizmusban

Paul Oskar Kristeller, a humanizmus ismert kutatója azt bizonyítja be, hogy a művészet és a művészeti ágak rendszere, amely minden modern esztétika alapjául szolgál, és olyannyira ismert mindannyiunk számára, viszonylag új keletű, és nem öltött körülhatárolható alakot a XVIII. század előtt. A „szépművészetek” fogalma szintén nem létezett az antikvitásban, a középkorban, de még a reneszánszban sem. Az európai kultúrában a művészet egészen az újkor kezdetéig szakértelmet, csak és kizárólag mesterségbeli tudást jelentett, amely szükséges egy tárgy létrehozásához, elkészítéséhez. A görög művészet fogalma: a *tekhné* – illetve ennek római megfelelője: az *ars* – nem a modern értelemben vett szépművészeteket jelentette, hanem az emberi aktivitás teljes spektrumát aposztrofálta, amely alatt mi manapság mesterséget, illetve tudományt értünk. Miközben a modern művészetelmélet nem a művészetre mint mesterségre helyezi a hangsúlyt, a klasszikus ókorban a művészet fogalma szorosan összefüggött a szakértelemmel. A görögök számára az ács és a szobrász műve lényegében ugyanazon alapult – a szakértelemen. Sokáig a műalkotások témáját a megrendelők írták elő, s a műveket nem kellett abban az értelemben kigondolni, mint a polgári társadalom időszakában.

A szépművészetek terminust (port. *boas artes*) először a XVI. században Francesco da Hollanda alkalmazta, de a kifejezés nem gyökeresedett meg. Elsőként a XVIII. század hozta létre azt az irodalmi műfajt, amely egy univerzális alapelv-rendszer szerint tárgyalta a különféle művészeti ágakat, és végezte el összehasonlításukat egymással, míg korábban a poétikai és retorikai, festészeti, építészeti, valamint zenei értekezések igen eltérő jellegű írásművek összességét jelentették, amelyek inkább gyakorlati szabályok, mintsem egy általános fogalmi háló kialakításában voltak érdekeltek. Később egyik-másik kutató arra is rámutatott, hogy a nagybetűs Művészet és a hozzá kapcsolódó szépművészetek

(Fine Arts, Beaux-Arts) kifejezés minden valószínűség szerint a XVIII. századból származik.²

Władysław Tatarkiewicz lengyel filozófus, filozófiatörténész, Kristeller nyomán azt írja, hogy a döntő lépést az új rendszer irányába Charles Batteux tette meg az 1746-os *Les beaux-arts réduits à un même principe* című művében. Ez a terminus bekerült a tizennyolcadik századi tudományos nyelvbe és a következő században is megmaradt. Batteux öt szépművészetet sorolt fel – festészet, szobrászat, költészet, zene, tánc – és két rokon művészetet, az építészetet és az ékesszólást. A szépművészetek közös jellemzője a gyönyörködtetés és a valóság utánzása. Ettől kezdve a szépművészeteket a művészet fogalma alá rendelték, és e fogalom alatt az öt fő művészeti ágat – a festészetet, a szobrászatot, az építészetet, a zenét és a költészetet értettek, és ezek alkották a modern művészetek rendszerének tovább nem redukálható magját.³ Elfogadván ezeket a tényeket, a továbbiakban a következő kérdésre szeretnék összpontosítani: ha a művészeti ágakat az általános „művészetek” fogalommal jelöljük, akkor milyen elv szerint tudunk különbséget tenni közöttük, vagyis ha egységes, gyűjtőfogalommal van dolgunk, akkor hol húzzuk meg a választóvonalat, hogy elkerüljük a különböző művészeti ágak egybeolvadását? Magyarán, hogyan tudjuk fenntartani a művészetek közötti határokat, illetve szükséges-e egyáltalán ezeket fenntartani?

Ha nem jelöljük ki a művészeti ágak határait, akkor nem tudjuk megállapítani, hogy mi tekinthető műalkotásnak. Ez Greenberg elméletének egyik legalapvetőbb felvetése. De vajon tényleg csak az a műalkotás jó, amely ilyen merev kategorizálás következtében jött létre? Nem áll fenn annak veszélye, hogy ezzel elsiklunk az esztétikai minőségek változatossága felett? Duchamp ready-made-jei nem azért érdekesek, mert valóban médiumok közötti jelenségek? Nem tartoznak-e minden idők legnagyobb műalkotásaihoz Picasso és Braque kollázsai, amelyek a beragasztott valóságfragmentumok illuzionizmusát a kubista technika absztrakciójával keverik? Nem is beszélve Allan Kaprow, Robert Rauschenberg és még számtalan más művész alkotásairól, amelyek demisztifikálták Greenberg formalista elméletét. Az első, bizonyos értelemben pedig az utolsó⁴ kísérletet a

² Paul Oskar Kristeller: Ugyanott.

³ W. Tatarkiewicz: *Az esztétika alapfogalmai*, ford. Sajó Sándor, Kossuth Kiadó, Budapest, 2006.

⁴ Valójában az antikvitás óta hasonlítanak össze művészeteket. Ilyen például a horatiusi „ut pictura poesis” elve, amely kimondja, hogy a költészetnek olyannak kell lennie, hogy pontosan és ugyanúgy adja vissza az adott tárgyat,

művészeti ágak szétválasztására Lessing *Laokoónja* tette meg.⁵ Lessing megállapítja az egyes művészeti ágak „természetutánzásának” sajátosságait, meghúzza az egyes művészetek és műfajok közötti határvonalakat (erre utal a mű alcíme – A festészet és költészet határaitól). Lessing lényegében azt mondja, hogy e két művészeti ág legalapvetőbb különbsége az, hogy a festészet térbeli, a költészet pedig időbeli művészet. A festészet nem képes úgy ábrázolni egy eseménysort, ahogy a költészet – csak különálló jeleneteket tud egymás mellé állítani. Továbbá különféle szimbólumokat használnak: a festészet szimbólumai alakok és színek a térben, a költészetéi időben artikuláltak, stb. Azt állítja, hogy sem személyek, ideák, sem történetek ábrázolása nem helyénvaló a festészetben, vagy legfeljebb másodlagos fontosságú.

Az a kísérlet, hogy általános fogalmak kifejezésére használjuk a festészetet – figyelmeztet Lessing –, csak az allegória groteszk formáit eredményezi; végső soron ez sodorhatja odáig a festészetet, hogy rendeltetésétől elszakadva az írás valamely önkényes változatává váljon. Közel kétszáz évvel később, 1940-ben Clement Greenberg az *Egy újabb Laokoón felé* című tanulmányában továbbgondolta azokat a kérdéseket, amelyek Lessinget foglalkoztatták. Greenberg fontosnak tartja Lessing kísérletét a művészeti ágak szétválasztására, és a képzőművészet megszabadítására az irodalom terhe alól, ugyanakkor azt gondolja, hogy Lessing elmélete túl általános, és főleg a költészetre összpontosít. Amikor a költészetet összeveti a festészettel, Lessing mindössze azt mutatja be, hogy mi a költészet, a festészet jegyeit viszont nem emeli ki eléggé, illetve a festészetet – Greenberg szerint helytelenül – térbeli művészetnek titulálja. Greenberg azt mondja, hogy a festészetből radikálisan el kell tűnnie minden irodalmi és narratív elemnek, és a festményeknek kizárólag önnön formaeszközüket szabad felmutatniuk. Lessing szétválasztásának célja nem az, hogy a térbeli és időbeli művészeteket egyenrangúvá téve elkülönítse őket egymástól, hanem az, hogy a két művészeti ágat szegregálja annak mentén, amit ő maga helyesnek tekint. Azt állítja, hogy a költészet „szélesebb hatáskörrel” rendelkezik, képzeletünk végtelen tartománya és képeinek megfoghatatlansága

mint az azt ábrázoló kép.

⁵ A szépművészeteket először valószínűleg Leonardo *Paragonéja* foglalta rendszerbe, mindazonáltal a szöveg mellőzi az építészetet. A zene és a költészet elkülönítésében nem mindvégig következetes, az összehasonlítást pedig kiterjeszti a matematikai tudományokra is, amelyekkel a festészet mint tudomány Leonardo számára közeli kapcsolatban áll.

miatt. A szépség oly közelségben áll hozzá, amely közelséget a festészet soha nem lesz képes elérni.

Greenberg a művészeti ágak szétválasztása ürügyén szintén saját szempontjait érvényesítette, amelyek közül a legfontosabb az optikalitás kitüntetése a festészet javára. Az *Egy újabb Laokoón felé* című tanulmány gondolatmenetének nagy része nem más, mint a művészeti médiumok összekeveredésének modern kori története, amelyből azonban kimarad egy fontos és az alábbi fejtegetések szempontjából nélkülözhetetlen észleléseleméleti írás. Konrad Fiedler művészetelméletére gondolok, aki tehetős mecénásként támadást indított a képzőművészet számtalan, általa helytelennek tekintett felfogása ellen. Elmélete tükrözi azt a tendenciát, amely a XIX. század folyamán alakult ki, és amely hangsúlyozza a szem önálló tevékenységének szerepét. A festészet kapcsán ez a kép új fogalmában mutatkozik meg a leginkább, amely többé már nemcsak valami látnivalót nyújt, hanem általa maga a láthatóság válik láthatóvá.

Fiedler elsőként foglalkozott azzal, hogy a látást tegye a művészi kifejező tevékenység kizárólagos alapjává.⁶ Greenberghez hasonlóan a láthatóság problémájából indul ki, azonban más következtetésekre jut. Fiedler állítása az, hogy a képzőművészeti alkotások megítéléséhez újra meg kell tanulnunk látni. Észlelés-koncepciója, amely a XIX. századi egyetemes tudomány hagyományából ered, rangot követelt a látás mint érzékelés önálló ismeretszférájának, kivonva azt az egyéb érzéki képességek kötegeből, amely ugyanakkor nem fordítható át maradék nélkül a fogalmak világába. Radikális elmélete nemcsak azt szögezi le, hogy a képzőművészet új látásmódokat hoz létre, vagyis azt, hogy a műalkotásként előálló új nyelv megújítja a dolgok szokás által uralt észlelését, hanem azt is, hogy a művész által létrehozott kép a valódi láthatóság kizárólagos formája.

Fiedler kiindulópontja az, hogy nem értjük meg a művészt, amíg az alkotások hatásainak különböző területein vizsgálódunk. A festői alkotófolyamat

⁶ Újabban sokan próbálkoztak az észlelés koncepció és annak történetének ismertetésével (lásd: Merleau-Ponty észlelés fenomenológiája, illetve Hal Foster gyűjteményes kötete: H. Foster: *Vision and Visuality*. Bay Press, Seattle. 1988., továbbá: Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei.*, ford. Lukács Ágnes, Osiris, Bp., 1999. stb.), azonban ezeknek az izgalmas fejtegetések részletes tárgyalására sajnos itt nincs lehetőség.

megismerhető, azzal a feltétellel, ha megismerésként tekintünk rá. Fiedler hangsúlyozza, hogy amit a művész teremt az nem a világ utánzása, leképezése, de nem is egy második képzeletbeli világ előállítás, hanem az észleleti megismerés erőterének feltárása. „A művészetre nem bukkanhatunk más úton, csakis a sajátján”⁷ – mondja Fiedler. Ez azt jelenti, hogy a műalkotások megértése csupán a világ művészi megértése alapján lehetséges. E művészi megismerés legbenső lényege önálló és végtelen, vagyis független a művészettörténeti, esztétikai, illetve filozófiai vizsgálódásoktól, amelyek gyakran elfogultak a műalkotások művészi érdemeinek értékelése kapcsán. A mindennapi életszükségletek rabul ejtik az észleletet. A hagyományos látásmód uralma alatt álló észlelés előtt az elemi érzékek rejtettek maradnak. A világ észleleti felfogásának végtelenségéről az győződhet meg, aki a látóérzékét szabadon használja. „Ameddig az észlelés egy célt szolgál, addig kötött és véges, bármi legyen is a cél, az észlelés mindenkor eszköz marad, s fölöslegessé válik, amint a célt elérték.”⁸ Fiedler az alkotás folyamatát tünteti ki, amelynek a műalkotás csupán külső eredménye. A művészi ábrázoló tevékenységben a látásfolyamat fejlődését látja. Fiedler tulajdonképpen azt állítja, hogy a művészi tevékenységnek nincs konkrét eredménye, hiszen maga a tevékenység az eredmény. „A művészi tudat sohasem lépi át az individuum határait, sohasem nyer tökéletes külső kifejezést. A műalkotás nem az individuum művészi tevékenységének összegzése, hanem töredékes kifejezése annak, amit teljességben nem lehet kifejezni.”⁹ Bár a műalkotás a művészi tudat egyetlen lehetséges kifejeződése, sohasem ábrázolódhat tökéletesen a műalkotás formájában. Fiedler jogosnak tartja Dürer kijelentését, aki szerint „a festés művészetét csak az képes tökéletesen megítélni, aki maga is jó festő, a többiek számára ez minden bizonnyal rejtve marad, akár egy idegen nyelv.”¹⁰

A műalkotások tulajdonképpen kifürkészhetetlenek, megítélésük alapján véve megoldhatatlan feladat, mert a műalkotás az individuális művészi tudat egészéből mint a pillanatnyilag legmagasabb művészi ismeret kifejezése emelkedik ki, s mint e tudat láthatóan maradandó emlékműve él tovább.

⁷ Konrad Fiedler: „A képzőművészeti alkotások megítéléséről”, ford. Kukla Krisztián, in: *Művészeti írások*, Kijárat Kiadó, Bp., 2005., 20. o.

⁸ Konrad Fiedler: i. m., 27. o.

⁹ Konrad Fiedler: i. m., 33. o.

¹⁰ Konrad Fiedler: i. m., 37. o.

Greenberg legalább annyira nagy szerepet tulajdonít a láthatóságnak, mint Fiedler (a látás olyasmi, amit tanulnunk kell), csak más dolgokra fekteti a hangsúlyt. Kettőjük közös pontja az érzékszervek elkülönítésének programja, amely Greenbergnél a médium-specifikus elmélet megalapozása miatt válik nélkülözhetlenné, míg Fiedler a természettudományos vizsgálatok problémahorizontjából kiindulva a képzőművészeti kifejezés teoretikus alapjait keresi az érzékvilágok konglomerátumáról leválasztott látásban. Továbbá mindketten azt gondolják, hogy az ítéseznek kezdettől fogva távol kell magát tartani mindazon ítéletektől, amelyek a mű művészi jelentését összekeverik más minőségeivel. Az ítéseznek le kell fosztania magáról mindenféle gondolkodást és tudást ahhoz, hogy a műalkotást csupán az észlelésen keresztül ragadja meg.

Fiedler számára a képzőművészet a látásból bontakozik ki, célja pedig az, hogy „a látás folyamatát természetesen továbbfejlesztve, eljusson a világ látható és egységes láthatóságához.”¹¹ A pillantás végső soron csak pásztázza a dolgokat. A művészi kéz alkotásának köszönhetően az illékony pillantás tartóssá válik. Ezzel szemben Greenbergnél a festészet nem a szemből keletkezik, hanem a szemhez fordul.

Azonban a két elmélet között talán az a legalapvetőbb különbség, hogy a láthatóság tekintetében Fiedler az alkotás folyamatára, Greenberg pedig az alkotás eredményére fókuszál. Miközben Fiedler számára a műalkotás egy alkalom arra, hogy kapcsolatba lépjünk a művésszel, csupán egy ablak, amelyen keresztül bepillantunk a művészi tudat világába, Greenbergnél a műalkotás maga a világ. Greenberg többek között ezért utasítja el Harold Rosenberg akciófestészeti megközelítését, de erről majd a későbbiekben lesz szó. Most térjünk vissza Greenberg elméletéhez.

¹¹ Konrad Fiedler: i. m., 38. o.

Egy újabb Laokoón felé

*Egy újabb Laokoón felé*¹² című tanulmányában Greenbergnek van egy fontos tétele. Szerinte soha nem tudjuk véglegesen megszüntetni a művészeti ágak összekeveredését, azonban nem mindegy, hogy milyen fokú ez az összemosódás. Greenberg kijelenti, hogy a purizmus, tehát a stílustisztaságra törekvő irányzat, az absztrakt művészet essenciája. Ebben az irányzatban azt kell értékelnünk, hogy a művészetet félti, illetve ki akarja iktatni a képzőművészetből az „irodalmat”¹³ és a *témát* (subject matter).

A művészeti ágak egymáshoz való viszonya legkönnyebben versengésként határozható meg, amelyből kialakul egy domináns művészeti ág. Ez Greenberg szerint a XVII. században Európa-szerte az irodalom lett.¹⁴ Egyrészt azért, mert egyre terjedt a könyvnyomtatás, és ennek köszönhetően az írók szélesebb olvasókörhöz tudtak eljutni. Az intenzív olvasási kultúra extenzív olvasási kultúrává alakult. Egyre többen olvastak, szemben a korábbi gyakorlattal, amikor nagyon kevés művet lassan, szinte memorizálva fogyasztottak. Másrészt az irodalom azért tudott felülkerekedni, mert vetélytársa – a festészet – nehezen szabadult ki az udvar szolgálata, illetve a vallás béklyói alól.¹⁵ Ennek következtében az elnyomott művészetek (például a festészet) elkezdtek utánozni a domináns művészeti ágat, azaz történeteket és szimbólumokat kezdtek ábrázolni. Megpróbálták elleplezni saját médiumukat, mert nem az volt az érdekes, hogyan közlik a dolgokat, hanem hogy mit közölnek. Erre a célra az illúziókeltés (trompe l'oeil) volt a legkézenfekvőbb eszköz, amelynek lényege a néző érzéki

¹² Clement Greenberg: „Egy újabb Laokoón felé”.

¹³ Az irodalom szónak itt egy sajátos, szűkebb jelentése van, ami inkább narratívát, fikatív történeteket, szimbólumokat, allegóriákat jelent.

¹⁴ A művészeti ágak közötti kitartó összehasonlítási hajlam története igen messzire nyúlik, ezért nem várható el Greenbergtól, hogy e rövid tanulmányban a művészeti ágak versengésének történetét kimerítően feltárja, mégis az olvasónak az a benyomása támadhat, hogy a Greenberg által felvázolt modell hiányos, elmélete pedig átsiklik a téma felett. Nem igazán világos, hogy miért pont a XVII. századdal kezdi fejtegetéseit. A három vizuális művészeti ág elnyomása az antikvitásban gyökerezik, amikor a költők vívták ki maguknak a legnagyobb elismerést, azonban a szobrászok és a festők alacsony szociális státusszal rendelkeztek. A művészeti ágak versengése, amit Leonardo paragonének nevezett, valójában a Reneszánszban veszi kezdetét. Ugyancsak akkora datálható a vizuális művészetek emancipációja, amikor számos humanista szerző kifejti igényét, hogy a festészetet a szabad és nem a mechanikus művészetek egyikének tartsák.

¹⁵ Greenberg hangsúlyozza, hogy a domináns művészeti ág nem azt jelenti, hogy az adott művészeti ágnek a termékei képviselik az esztétikai minőséget, hiszen köztudott, hogy a XVII. században éppen nem az irodalom, hanem a zene szülte a legkiválóbb műveket.

megtévesztése. A néző ahelyett, hogy a tárgyat a festmény felületén ábrázoltnak látná, magát a tárgyat észleli. A trompe l'oeil tehát álcázza a médiumot. Továbbá azt olvassuk, hogy a művészetek összekeveredése tekintetében megfigyelhető egy másik tendencia is. Nevezetesen, hogy a festészet és a szobrászat, a par excellence illúzió művészetei, elkezdtek egymást is utánozni. A szobrászat fényhatást ábrázolt, a festészet pedig a szobor háromdimenziós voltát utánozta. Innentől kezdve a művek, egymást kopírozva ugyanazokat a témákat variálták, anélkül, hogy valami újat hoztak volna létre.

Greenberg szerint a romantika a maga érzéskultuszával még inkább elfojtotta a médiumot. A romantikus művek spontaneitásra, közvetlenségre törekedtek, ezért igyekeztek mellőzni mindenféle közvetítőt. Shelley *A költészet védelmében* című írásában azt mondja, hogy a nyelvnek nincs is médiuma, hiszen az közvetlen kifejezés. A nyelv – a képzelet médiuma, amely az összes érzékszervet egyesíti. A romantika alkonya után a művészet „emigrált” a Bohémvilágba, amely egyfajta védőszentté vált a XIX. században kibontakozó kapitalizmussal szemben. Greenberg *Avantgárd és giccs* című tanulmányában azt olvassuk, hogy a bohémvilágba való „kivonulást” egyfajta történeti tudat tette lehetővé, amely a polgári társadalomban alakult ki. Ez az (ön)kritikai attitűd világossá tette, hogy a korábbi társadalmi berendezkedés átalakulóban van. Magyarán láthatóvá vált, hogy az „örökkévaló” természet adta rend megváltoztatható. Ezt az újfajta látásmódot hamarosan a művészek is elfogadták. Az avantgárd, amely a romantika gyermeke és egyben tagadása, a művészet túlélési ösztönét testesítette meg. Az elefántcsonttorony volt az egyetlen mód arra, hogy a magas művészetet az ideológiai zűrzavar közepette mozgásban lehessen tartani: „Az avantgárd költő vagy művész visszahúzódott a közönség elől, s úgy vélte magas színvonalon tarthatni művészetét, hogy egy olyan abszolútumnak a kifejezésévé szűkítette és nemesítette, amely – esetleg csak megközelítőleg – felold minden viszonylagosságot és ellentmondást: megszületik a »művészet a művészetért« és a »tisza költészet« jelszava, s minden olyan szempontot, amely a témával vagy a tartalommal kapcsolatos, úgy kerülnek, mint a pestist.”¹⁶ – olvassuk az *Avantgárd és giccsben*. A *l'art pour l'art* az esztétikai minőség védelmében fordított

¹⁶ Clement Greenberg: „Avantgárd és giccs” (ford. Józsa Péter és Falvay Mihály). *Művészet és kultúra*, Budapest, BKF, 2014. 16. o. .

hátat a giccset termelő kapitalista társadalomnak. Mellőzni akarta a művészetből azokat az üres frázisokat, amelyek még a XIX. század harmadik harmadában is uralkodtak. Az akadémiai festészet, amely mechanikusan ugyanazokat a témákat variálta, továbbra is az imitáció-elvű művészetet hirdette. Mindez a médium további elnyomásához vezetett, mintha a művész szégyellte volna, hogy a képet csupán lefestette, nem pedig megálmodta.

Menekülve az irodalmiság elől, a l'art pour l'art a zenét választotta példaképnek, mert a zene a maga „abszolút” voltával legközvetlenebbül tud hatni a befogóra. Amikor Verlaine azt kiáltja, hogy „De la musique avant toute chose!”, hangja nem az értelemhez szól. Lemond a tudatra való hatásról, a költészetben a zenei hatást és a szuggesztív érzés szerepét hangsúlyozza. Greenberg szerint a zenéhez való idomulás egy újabb téves út. A többi művészeti ág ugyanilyen mértékben képes érzéken és közvetlenül kifejezni a dolgokat. Egy feltétellel: ha elhatárolódik más művészetektől és a tisztaságra törekszik. Ezt pedig a saját médiumának hangsúlyozásával teheti meg leginkább.

A festészet kiszabadulása az irodalom béklyói alól lassú és hosszú folyamat volt. Greenberg azt állítja, hogy az első lépést ebbe az irányba a korai absztrakt festők tették meg, akik a festészetet azoknak az adatoknak a rögzítésére redukálták, amelyeket a szabad szem lát az ész segítségével nélkül. Az viszont, hogy jó felé haladtak, bizonyos értelemben a modern művészet céljainak félreértéséből következett. Az impresszionista mesterek arra törekedtek, hogy a természetből nyert látásérzeteket minél pontosabban közvetítsék, de ez egy olyan célhoz vezetett, amelyhez a természet igazsága csak eszköz volt. Mivel nem tudták igazán magabiztosan kialakítani a termélység valódi illúzióját, egyre inkább arra hajlottak, hogy a kép síkjával határozzák meg azt úgy, hogy színtextúrákat, színárnyalatokat, nem pedig színalakokat hoztak létre, hatalmas felszíneket oldva fel tarka, kavargó színjátássá.

Cézanne a teret próbálta újra eltökélten megmenteni. A „nyers” színanyagba hagyományos szerkezetet akart ültetni. Ennek következtében a kép tömege előre tolódott, összeprésselve ezzel a domborulatokat és a homorulatokat. Mindezzel Cézanne elérte a szilárdságot, ami a szó szerinti kétdimenziós síkon bukkant fel.

De a maximális szilárdság megteremtése és a mélység iránti vágy nem volt igazán összeegyeztethető. S mert ez sikertelen erőfeszítés volt, felhívta a figyelmet a kép felületének fizikai mivoltára. A térbeliségért aggódva annyira kiemelte és hangsúlyozta a szobrászati eszközöket, melyek a festészethez hagyományosan kapcsolódtak, hogy ez végül visszaütött, és a kívánt hatásnak épp az ellenkezőjét érte el vele.

A greenbergi tanulmány konklúziója, hogy a festészet az utóbbi időben nagy tisztasági fokra jutott. Ez annak köszönhető, hogy a különböző művészeti ágak saját médiumaik kiemelésére összpontosítanak. A festészetben például megjelentek a tiszta színek. A kontúr már sokkal kevésbé elválasztó vonal, mint inkább egy szín lett a sok közül. A kép egy tiszta, síkfelületté vált. A formák geometrizálódtak, a képkeret jelentősége pedig megnövekedett. Egyszóval a festmény egy olyan síkfelületté vált, amelyet keret határol (ez Greenberg festmény-definíciója).

Ha Greenberg nyomán szét akarjuk választani a művészeti ágakat az optikalitás kitüntetése céljából, könnyen saját csapdánkba eshetünk. A látványvilágról ugyanis nem pusztán lenyomat (képmás) készül a látás érzékszervében, hanem a látó-tapintó percepciók mindig kiegészítik egymást (ezt nevezi Riegl haptikus szemléletnek). Ha a valóságban a tekintetünket ráirányítjuk valamire, sokszor az az érzésünk, mintha láthatatlan ujjunkkal körültapogatnánk a térben, letapogatnánk a tárgy felszínét. Amikor ránézünk egy tárgyra, mintegy kinyúlunk érte a tekintetünkkel. Akár azt is mondhatjuk, hogy a látás sokkal inkább megragadása valaminek, mint észlelése. Nem létezik tehát tiszta optikalitás, még a kétdimenziós, sík kép esetében sem. Sőt, ha a tekintetünk beleütközik egy sík képbe, ha nincs meg a háromdimenziós tér illúziója, az ilyen képet akarva-akaratlanul elkezdi tárgyként érzékelni. Donald Juddra hivatkozva megállapíthatjuk, hogy minél laposabb egy kép, annál inkább dombormű; kilép abba a térbe, amelyben a néző helyezkedik el. Ámde ezekről a kérdésekről még a későbbiekben lesz szó egy konkrét példa kapcsán.

Továbbá, ha a festészetet a pusztán vizualitásra, optikalitásra korlátozzuk, előbb-utóbb formakonvenciókba ütközünk, amelyek kitérnek a tapasztalati világ tényeivel való közvetlen szembenézés elől, mivel már eleve adott kifejezésbeli normák szemüvegén keresztül tekintjük őket. Hans Belting éppen Greenberg

tanulmánya kapcsán vet fel egy olyan alapvető kérdést, amely a XIX. század elején tapasztalható „látás-felszabadításra” is érvényes. Nevezetesen, „ha az absztrakció érdekében mindenfajta tematikus ábrázolásról le kell mondani, akkor a festészet szabadsága, úgy, ahogyan Greenberg értelmezi, a szokásos képektől való megszabadulás volt.”¹⁷ Magyarán, ha a festő semmi mást nem akar megfesteni, csak „képet”, vagyis a legelemibb érzéki benyomásokat, leválasztva róluk mindenfajta nem-érzéki réteget, akkor előbb-utóbb a képtilalomba fog ütközni. Azon egyszerű oknál fogva, hogy a „tiszta érzékiség” mint olyan, merő fikció; elméleti előfeltevés, amelyhez folyamatosan közeledni lehet, anélkül, hogy el lehetne érni. A „szem ártatlansága”, ahol az ártatlanság semmiféle tapasztalatra nem támaszkodik – egy eszménykép csupán. A képzelet már a festék színárnyalataira pillantva fellobban. A formalizmus, követeléseivel és eszméivel együtt, formalizmusba fullad, vagyis tartalom nélküli üres formák ismétlésévé válik.¹⁸

A modernista festészet és a művészeti médium genezise

Greenberg *A modernista festészet* című tanulmányában azt olvassuk, hogy a modernizmus nemcsak a képzőművészetre és az irodalomra korlátozódik, hanem mindazon jelenségekre vonatkozik, amelyek a kultúrát mozgásban tartják. Egyfajta történelmi újdonságot jelent, amely a XVIII. század folyamán bontakozott ki. Greenberg így határozza meg a modernizmus doktrínáját: „Ahogy én látom a modernizmus lényege abban áll, hogy egy bizonyos tudományágat annak saját eszközeivel tesznek kritika tárgyává, nem a felforgatás céljával, hanem hogy alkalmazási területét még határozottabban körülsáncolják.”¹⁹ Greenberg a modernizmust az önkritikai tendenciák felerősödésével azonosítja, amelyek Kant filozófiájában gyökereznek. Kantnak köszönhetően jött létre egy szisztematikus esztétika mint filozófiai tudományág, amely utat nyitott a művészet önállósodása felé. Greenberg Kant gondolkodásmódjának kitüntetett szerepet tulajdonít a modernitás történetében. Szerinte Kant volt az első modern gondolkodó, mert

¹⁷ Földényi F. László: „Látni és láttatni”, in: Jelenkor, 2006. év 46. évfolyam 10. szám.

¹⁸ Földényi F. László: *uo.*

¹⁹ Clement Greenberg: „Modernista festészet”, 1. o.

kritika alá vetette magának a kritikának az eszközeit. Kant kritikai attitűdjének lényege az ész önmegismerő képessége, vagyis az, hogy az ész képes megvonni saját határait, azért, hogy az alapjait szilárdabb talajra fektesse.

Greenberg szerint a modernizmus legalapvetőbb vonása az, hogy képes volt „önkritikát gyakorolni”. Az önkritikus attitűd, amely a felvilágosodásban gyökerezik, egyfajta önidentifikációra, öndefinícióra tett kísérlet, amely a festészet területén a lehető legtisztább állapotú festésre való törekvést jelenti.

Miután a felvilágosodás nem tulajdonított a művészeteknek jelentős szerepet, úgy tűnt, azok beépülnek a puszta szórakoztatásba. A művészetek ettől a leminősítéstől csak úgy menekülhettek meg, ha öntudatra ébredve olyan műveket alkottak, amelyek a művészet lényegét, egyediségét bizonyítják.

A továbbiakban azt olvassuk, hogy az egyes művészeti ágak kivételessége a médium természetéből fakad. A *médium* mint homogén közeg az, ami a leginkább saját. Az önkritika segítségével ki kell iktatni azokat az elemeket, amelyek más művészeti ágakra jellemzőek. Ezt az eljárást Greenberg „tisztulási folyamatnak” nevezi, ami egyben a művészet öndefiníálásának a folyamata is.

A realista és naturalista művészet igyekezett elrejtetni a médiumot, hogy leplezze művészi voltát, „a művészetet a művészet elfedésére használva fel.”²⁰ A festészeti médium sajátosságait – lapos felület, képkeret, szín – a régi mesterek inkább hátránynak tekintették. A modernizmus ezeket a tulajdonságokat kiemeli és hangsúlyozza. Greenberg szerint a modernizmus csírái Manet-nál jelennek meg először, és abban mutatkoznak meg, ahogyan a festő a médiummal bánt. Manet képeiről eltűnik az ember, vagyis nem mint „élőlény” jelenik meg rajtuk, hanem mint forma, ugyanolyan jogon, mint egy kancsó vagy egy szőlőfürt. Manet és az impresszionisták, feláldozva az élethűséget, a tisztán optikai észlelés előtt nyitották meg az utat.²¹ A síkfelület egyedülálló és kizárólagos módon a

²⁰ Clement Greenberg: „Modernista festészet”, 2. o.

²¹ Werner Hofmann szerint először Manet képein jelenik meg a kétdimenziós sík ábrázolás mint a modern festészet eljárási módszere. Greenberggel ellentétben Hofmann azt gondolja, hogy a festmény laposságának hangsúlyozása nem a tisztulási folyamat eredménye, hanem a kollázstechnika alkalmazásából ered: „Ebben a megközelítően kétdimenziós tárgyegyüttesben (ezt Manet *Pulcinella* című rézkarcá kapcsán mondja) folyamodik Manet első ízben a montázs művészi fogásához, vagyis az elemek alkalomszerű társításához”. Egy másik, *Zacharie Astruc* című képe kapcsán Hofmann azt írja, hogy „a költő, Astruc képmásában Manet merészen és egyúttal zavarba ejtően alkalmazza a montázst. Példátlan módon hangsúlyozza elő- és háttér különböző súlyát, mégis egymást kiegyensúlyozva kapcsolja össze a kettőt. A térbeli egymásmögöttség síkbeli egymásmellettségbe csap át. Amint a két képfél élesen elválik egymástól, ugyanúgy egyértelmű, hogy a férfinak és a nőnek semmi köze egymáshoz. Mivel azonban a

festészetet jellemezte. „A képkeret formája olyan korlátozó adottság vagy norma volt, amelyben a festészet a színházművészettel osztozott; a szín mint norma és eszköz pedig nemcsak a színházművészetnek, hanem a szobrászatnak is sajátja volt.”²² Greenberg hangsúlyozza, hogy a modernisták nem akartak szakítani a régi mesterek módszerével, csupán a fogalmakat akarták felcserélni. Amikor a régi mesterek festményeit szemléljük, először azt látjuk, hogy mit ábrázol a kép, csak azután látjuk magát a képet. A modern festmények esetében először a képet látjuk; ez az egyedüli lehetséges és szükséges módja egy modern kép nézésének.

A továbbiakban azt olvassuk, hogy a modern festészet fejlődése utolsó fázisában nem a felismerhető tárgyak ábrázolásáról (nem a reprezentációról) mondott le, hanem annak a térnek az ábrázolásáról, amelyet felismerhető tárgyak töltenek be. Greenberg szerint a modern művészet fejlődésében nem feltétlenül az absztrakt és nonfiguratív festészet a végcél (mint ahogy ezt Kandinszkij és Mondrian gondolta). A reprezentáció, a figurativitás és az illusztráció „önmagában nem bizonyult a festőművészet önkritikájához elengedhetetlenül szükséges momentumnak.”²³ Nem az ábrázolás avagy illusztráció mint olyan biztosítja a festészet egyediségét; az egyediséget az ábrázolt dolgokhoz kapcsolódó asszociációk biztosítják. Minden felismerhető létező (maguk a képek is) háromdimenziós térben helyezkedik el, és egy felismerhető entitásra való legcsekélyebb utalás is elegendő ahhoz, hogy ehhez a fajta térhez kapcsolódó asszociációkat hívjon elő. Az összes felismerhető tárgy a háromdimenziós térben létezik, ezért ha ilyen objektumot ábrázolunk, az már elegendő ahhoz, hogy a háromdimenziós tér képzetét előhívjuk.²⁴ Ez történik például „egy emberi alak vagy egy teáscsésze töredékes sziluettje ábrázolásának esetében is”²⁵, és a literális, kétdimenziós tér megszüntetéséhez vezet. Greenberg szerint annak a célnak az érdekében kell lemondanunk a figuratív ábrázolásról, hogy visszatérjünk a kétdimenziós térhez, amely csakis a festészet sajátja stb.

Itt érdemes megemlíteni, amit Greenberg Mondrian alkotásairól mond. Ugyanis megcáfolja azt az általánosan elfogadott nézetet, miszerint Mondrian

világos, könnyed háttér mint kép a képben önállóul, talány elé állít bennünket. Valóban a háttérben van a háttal álló figura, vagy tükörben látjuk?”, Werner Hofmann: *Manet: Reggeli a műteremben*, ford. Havas Lujza, Corvina Kiadó, Budapest, 1987. 29. o.

²² Clement Greenberg: „Modernista festészet”, 3. o.

²³ Clement Greenberg: „Modernista festészet”, 3. o.

²⁴ Ez az állítás könnyen cáfolható, ha például az egyiptomi sírkamrák falát alkotó kőből faragott domborművekre és festményekre gondolunk, amelyek figurativitásuk ellenére korántsem keltik bennünk a háromdimenziós tér illúzióját.

²⁵ Clement Greenberg: „Modernista festészet”, 3. o.

mindenekelőtt absztrakt festő volt. Azt állítja, hogy az idő előre haladtával Mondrian képei bizonyos szempontból egyenesen túl fegyelmezettnak, túlságosan hagyomány- és konvenciókövetőnek tűnnek. Matematikailag megszerkesztett kompozíciói (egymást keresztező fekete vonalai és színes téglalapjai) valójában a kerethez alkalmazkodnak, és egyetlen rendszert alkotnak. E vonatkoztatási rendszer, amelynek alapja a vízszintes és a függőleges, a tér szilárd rácsszerkezete. Mondrian világfelfogását a függőleges – a feltörekvés dimenziója – és a vízszintes – a biztos alap – közötti dinamikus viszonyra redukálta. A képen látható formákat az egymástól való eltérésük szerint észleljük, és ebben a tekintetben Mondrian konzervatívabb, mint Monet utolsó festményei. A vásznon ejtett legelső ecsetvonás megsemmisíti a kép sík voltát, és a harmadik dimenzió illúzióját teremti meg. Azon kívül, hogy kapunk egy általános történelmi áttekintést, a tanulmányból nem derül ki, hogy végül szükségszerű-e a figuratív festészet felszámolása ahhoz, hogy létrejöjjön a kétdimenziós tér. Mit mondana Greenberg egy olyan képről, amelyet az ábrázolt jelenségek jellegéből adódóan nem nevezhetnénk figuratívnak, viszont a képen látható tónuskülönbségek mégis háromdimenziós tér érzetét keltik (ilyenek például Yves Klein levitációval szignált monokróm, kék képei, amelyeket az ég portréinak nevezett) stb.

A korábbi fejtegetések alapján összegzésként azt mondhatjuk, hogy Greenberg a kanti hagyományt követi. A festészetet aszerint értékeli, amit a médium esztétikájának mondhatnánk, hiszen a festészeti kiválóság megítélését nála az határozza meg, amit az adott médium lényegi tulajdonságának tekintett, nevezetesen a sík formák kapcsolódásai, függetlenül attól, hogy a formák mit jelölnek. Kant maga is beszél arról az örömről, amelyet egy tárgy pusztán megjelenítésében lelhetünk, mindenfajta fogalomtól függetlenül. Esztétikai érték eszerint az, amit ezek a formák közvetítenek a vizuális észlelés számára, amelyből minden fogalom kiiktatódik. Greenberg szerint a kritikus szeme az egyedüli, amely számít, miközben minden általa birtokolt történelmi ismeretet egy időre zárójelbe tesz. A művész feladata, hogy a festészetből kiiktassa mindazt, ami nem a kritikus szemére tartozik. A cél: a tiszta szép létrehozása, amelyből kontemplatív élvezet fakad.²⁶

²⁶ Arthur C. Danto: „A testet öltött jelentések mint esztétikai ideák”, ford. Babarczy Eszter, in: *Holmi*, 2006. november.

Míg Clement Greenberg szigorúan formalista álláspontra helyezkedett, Harold Rosenbergnek jutott osztályrészül a feladat, hogy a tanulmányaiban megteremtse az absztrakció újszerű formáinak elméleti alapjait. Greenberg elméletét Rosenberg a kreatív művészi tevékenységgel akarta helyettesíteni. Szerinte a művészi kéz is produktív, biztosítja a látás absztrakciós tendenciájának megtörését. Amit a formáló kéz kitapogat, azt azelőtt a szem nem látta meg. Azzal vádolta Greenberget, hogy Pollockot (és más absztrakt expresszionista festőket) kizárólag absztrakció köntösébe öltözteti, és alárendeli a személyest a személytelennek. Harold Rosenberg az „absztrakt expresszionizmus” helyett az „akciófestészet” (action painting) terminust használta. Ezzel a hangsúlyt a festési folyamat spontán akció-jellegére helyezte, arra a látványosságzámba menő rituális gesztikulációra, amit a festő a vászon előtt vagy a földre terített vásznon hajt végre.

Rosenberg kétségbe vonta Greenberg állítását, miszerint a modern festészet lényege a vizuálisan autonóm felület, a tiszta festészet (pure painting), amely a tiszta tekintethez (pure gaze) szól. Rosenberg hangsúlyozta, hogy a képről mint eseményről kell beszélnünk, mert az alkotás folyamata fontosabb, mint maga a kép. Az alkotó azonosulni képes az általa létrehozott vonallal; a belső motivációk dinamikája átáramlik a rajzolt vonalakba. Tehát a rajz, miközben önmagáról beszél, a létrejövés aktusát jelzi. A festék felhordása (a gesztus) válik hangsúlyossá. A kép a keletkezés folyamatának a lenyomata. A festés folyamatának spontán akció-jellege kerül előtérbe, a művész pedig az alkotás által a testét viszi bele a képbe. A csöpögtetés, csurgatás következtében létrejött vonalak a művész egész testének tevékenysége következtében születnek meg, hiszen a festék szabadon, a művész karja által irányítva ér talajt, küzdőtérre változtatva a vásznat. Rosenberg szerint az akciófestészet lényege abban áll, hogy a művésznek nincs egy előzetes terve arról a műről, amelyet elkészíteni kíván, azonban minden egyes gesztus tudatos döntés következtében születik. Rosenberg *Az amerikai akciófestők*²⁷ című tanulmányában reagál arra a vádra, amely szerint Pollock festményei nem reprezentálnak erkölcsi értékeket. Véleménye szerint az etika nem az erkölcsi értékek reprezentációja, nem a morális törvénytáblák felállítása, hanem egy gyakorlati képesség – a jó döntés képessége. A jó itt nem

²⁷ Harold Rosenberg: „The American Action Painters”, in: *Art News* 51/8, 1952. dec., 22. o.

valami világon kívüli létezőként jelenik meg, hanem a szubjektum dinamikus termékeként. Egyedi döntéseket hozunk, és ezért felelősséget vállalunk. Rosenberg szerint az akciófestészet pontosan ezt csinálja. A kép és a művész egyesül a cselekvésben. Egymásból születnek. Ez pedig egy etikai folyamat.

Az eddigiek megvilágítása érdekében, Greenberg elméletét konkrét példákon keresztül szeretném illusztrálni. Egy Pollock-festmény kapcsán könnyen meggyőződhetünk arról, hogy a műalkotás teljes művészi tartalmához képest mily elégtelen mindaz, amit a greenbergi érvelés bizonyít.

II

Festmény előtt állni

Egy Pollock-kép első pillantásra úgy tűnik, mintha megszabadult volna a reprezentáció minden terhe alól, hiszen maga mögött hagyta mind a figurativitást, amely a háromdimenziós térérzékelés képzetét kelti, mind az olyan irodalmi jegyeket, amilyen a történet (narratíva, nyelv) és az időbeliség. De hogy ez így van-e valójában, nem derül ki, amíg nem nézünk meg részletesebben is egy Pollock-képet. Elemzésem tárgyául az érett Pollockra jellemző képet választottam. Greenberg szerint Pollock művészete az Egyesült Államok első jelentős hozzájárulása a festészet történetéhez. Pollock egyik legmélyebb felismerése az volt, hogy nem kell mindenáron ragaszkodni a művészet hagyományához, mivel az már úgymint mindig benne van a művészetben. Festészetének ereje – Greenberg szavaival élve – vásznainak sűrű sötétjében rejlik. Művészetének lényege a belső feszültségekkel teli homogén, tökéletesen sík kép. Azzal magaslak ki kortársai közül, hogy kifinomult ízléssel rendelkezik, illetve képes egyszerre eredeti és hiteles lenni, vagyis ösztönösen ráérez a lényegre. Greenberg külön értékeli azt, hogy Pollock nem ad címet képeinek, így eleve nem kelt a nézőben irodalmias képzeteket.²⁸

Az a fajta módszer, amely Jackson Pollockot ismert alkotóvá tette, már szinte legendává vált: a vásznat a földre terítette ki, első lépésben laza alapstruktúrákat vázolt fel, majd botok, vakolókanál, kés, homok és üvegtörmelék segítségével, illetve közvetlenül a dobozból csöpögtette vagy folyatta rá a felhígított festéket. Mindezeket a fortélyokat az automatizmus eszközeinek szokás tekinteni. Az automatikus írás, a tudatkontroll nélküli festői jelteremtés érdekében a művész nem ecsettel alakítja ki formáit, hanem a vászonra csurgatja a festéket.

A csurgatással létrejött vonalaknak nincs leíró, kontúrszerű minőségük, inkább ritmushatásuk van. Mivel nem vázolnak fel alakot, első pillantásra úgy tűnik,

²⁸ Clement Greenberg: "Review of Exhibitions of the American Abstract Artists, Jacques Lipchitz, and Jackson Pollock", in: *The Collected Essays and Criticism I. Arrogant Purpose, 1945-1949*, Edited by John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.

mintha nem igazán különülnének el az alaptól, mintha belesimulnának a vászon síkjába. Ily módon a kép tisztán kétdimenziós felület, amely mellőzi az időbeliséget és a térbeliséget. De vajon ez tényleg így van-e? Kezdjük az utóbbival – a térbeliséggel.

A klasszikus művészet a hangsúlyos horizontálisok és vertikálisok művészete. Ezek az alapelemek teljes világossággal jelennek meg a képen. E vonatkozási rendszer alkotja a tér szilárd rácsszerkezetét. Leo Steinberg az *Other Criteria*²⁹ című tanulmányában azt állítja, hogy amíg minőségi különbség van a vízszintes és a függőleges princípiumok között, addig a természetfestészet határain belül maradunk. Azáltal, hogy Pollock felfüggeszti festményeit a falra, megőrzi ezt az emberi dimenziót. Az a kép, amely visszatér a természetes világhoz, olyan paraméterek érzékelését idézi fel, amelyeket a normális egyenes testtartásnál tapasztalunk. A kép teteje ott helyezkedik el, ahol a fejünket tartjuk, míg az alsó széle a lábunk felé tart.³⁰ Steinberg elmélete briliáns, viszont nem biztos, hogy egy Pollock-képre nézve igaz. Attól függetlenül, hogy a festmény felkerül a falra, nem tudja leplezni keletkezési módját, vagyis azt, hogy a gravitáció hatásainak volt kitéve. A képen látható sárga, fekete, kék foltok a töltőtollal ejtett pacákra emlékeztetnek. A festék szétfröccsen a vásznon. Látjuk a szabad esését, ezáltal pedig a tér függőleges irányú dimenzióját érzékeljük. E tapasztalat különbözik attól a tapasztalattól, amit a hagyományos (Steinberg szavaival természeti) festmény nyújt.

Amikor Steinberg a képek befogadási módjáról beszél, többnyire a látás greenbergi modelljét követi, amelynek alapja az absztrakt szem. E modell szerint a világ nem háromdimenziós, hanem előttünk van, a szem retináján. A képen megjelenített tér ábrázolása abban különbözik a valóságban megélt tértől, hogy nem nyújt teljes körű információt a térbeli szituációról. Ez akkor válik világossá, amikor belépünk a valódi tér közegébe, benne mozogva viszonyhelyzeteket alakítunk ki, időben érzékeljük változékonyságát stb. Ha egy képet nézünk, akkor nem feltétlenül a látásra hagyatkozva érzékeljük a teret, hanem sokszor a tapintás érzékét részesítjük előnyben. A térérzet ugyanis nemcsak a látással, szemmozgással, hanem más mozgási folyamatokkal is kapcsolatban van. Már a

²⁹ In Leo Steinberg: *Other Criteria*, Oxford University Press, London, 1972.

³⁰ Steinberg szerint az új képfelszín – a konkrét síkot –, ahol a tartalom a természettől a kultúra felé mozdul el, Robert Rauschenberg hozta létre.

XV. század első felében Alberti konstatálta és leírta: a háromdimenziós tér képzetét keltő festmény hasonlít egy nyitott ablakra. Ha az ablakon át egy kertre nézünk, a szemünk a látványt statikusan együtt látja, vagyis képként érzékeli.

E fejtegetésekből az következik, hogy a festmény nem képes valódi teret érzékeltetni, hiszen a tér elsősorban nem a szemünk kedvéért létezik, nem kép, hanem egyszerűen élnünk kell benne. A valódi tér nemcsak a látható világ, hanem a motorikus szándékaink világa is. Ahogyan ezt Merleau-Ponty leírja: „A mozgó testem a dolgok sorába tartozik, egy közülük, beleágyazódik a világ szövetébe, kohéziója dologi jellegű. De mivel lát és mozog, ezért a dolgokat maga körül tartja, azok az ő toldalékai vagy meghosszabbításai, beékelődnek a húsába, teljes definíciójának részei, a világ pedig magából a test szövetéből van szöve.”³¹ Abban tehát igaza van Greenbergnek, hogy a festmény három dimenziója merő káprázat, ezért a festészetnek le kell mondania a valódi tér ábrázolásáról. De nem azért kell erről lemondania, mert ez a szobrászat vagy egy másik művészeti ág sajátja, hanem egyszerűen azért, mert a festészet valójában nem képes a háromdimenziós tér érzékeltetésére. Mindig csak a szemlélt teret jeleníti meg.

Ehhez képest egy Pollock-kép valódibb tértapasztalatot képes nyújtani, amiről Greenberg nem beszél. A mélység érzetét nem a képi tárgyak egymás mögöttisége, a perspektíva, vagy a színek jellege teremti meg. Ez jól érzékelhető (még akkor is, ha nem élőben látjuk!) az általam példaként felhozott képen is. Nem tudjuk eldönteni, hogy a szürke, a sárga, a fekete, vagy a fehér szín áll-e hozzánk közelebb. Azt sem tudjuk egyértelműen megállapítani, hogy a kép legintenzívebb színe – az okkersárga – fedő vagy háttérszín-e? Az egyes színek néhol megszakadnak, néhol előbukkannak, olykor pedig egészen nagy felületeket töltenek be. A képnek sok apró részlete van, adott szabályszerűség nélkül ismétlődő mintázata. Impulzív vonalgubancok vannak egyenletesen szétterítve a képfelületen, nem egy, hanem több középpontot teremtve ezzel a képsíkon, melyet szintén egyenletesen elosztott alakzatok borítanak be. A szín és az ismétlés kiemeli a főmotívumot (a vékony fehér vonalat). E színháló láttán a tekintetünk nem tud előre és visszafelé mozogni. A térbeliséget itt a vonalak átfedése, egymás fölöttisége alkotja. Ha közel lépünk a festményhez, akkor szinte beleszimatozunk

³¹ Maurice Merleau-Ponty: „A szem és a szellem”, in: *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika.*, ford. Vajdovich Györgyi és Moldvay Tamás, Kijárat Kiadó, Budapest, 2002.

a kép anyagszerűségébe, a színekbe és árnyalatokba, valamint elkezdünk felületeket szemlélni. A képsíkon elhelyezkedő területek egymás fölötti rétegekre hasadnak. Látjuk, hogy a vonalnak vastagsága és ennek következtében sűrűsége, volumene van. A foltok élesen elválnak az előző rétegektől, hiszen felvitelükben is különböznek a hagyományos festészeti módszertől: a művész folyékonyra oldott lakkfestéket csorgat a vízszintesre fektetett vászonra. Ez tehát nem egy sima, síkfelület, hanem manipulált felszín, amelyen többféle beavatkozás történik, többféle eszközzel. Ezek a textúrák élnek, lélegeznek, és az alkotás közvetlenségéről árulkodnak (a kép nem tud a fizikalitásától megszabadulni). Kézzel fogható lenyomata van. A festék szinte „kilép” a síkból és behatol a térbe. A kép felülete már-már a domborműre emlékeztet, és a tapintó érzéken keresztül ismerhető meg. De a festék nemcsak domborodik, hanem azáltal, hogy Pollock mellőzi a kép terének határjelzőjét (a keretet), szabadon „átfolyik” a tényleges térbe. A világító vonalak hol egymásba ütköznek, hol egymásba karolnak, és a festmény a szélen túl, a vakkeretre rásimuló oldalakon is folytatódik, aminek eredményeképpen az alkotás belesimul a térbe.

A festménynek a hagyományostól eltérő alkotási, elkészítési folyamat által is van térbelisége. Pollock nem az ecset segítségével alakította ki a formákat, hanem a földre terített vászonra rácsurgatott festékekkel. Ezzel az volt a célja, hogy maga is a kép részévé váljon. Pollock egyik interjúban azt nyilatkozta, hogy szüksége van a kemény felület ellenállására. A padlón könnyebben tud kontaktusba lépni a képpel. Közelebb állhat a festményhez, körbejárhatja, négy oldalról is dolgozhat rajta. Annak tudata, hogy a művész minden oldalról körüljárta a munkáját, feloldja a szigorú frontalitást, vagyis az olyan beállítást, amely csak egyféle perspektívából szemlélhető. Pollock festményei – gigantikus méretük miatt – nagyobb mozgási teret sugároznak maguk köré – akár egy szobor.

A Pollock-kép térbeliségének problémája több szempontból is izgalmas téma, ám most térjünk át a következő fontos kérdésre. Nevezetesen, hogy van-e időbelisége efféle festménynek? Greenberg, a lessingi hagyományt követve, azt állítja, hogy egy képnek nincs temporalitása. A térbeli és időbeli művészetek differenciálásának alapjául Lessingnél az időbeli vagy logikai változásokat megjeleníteni képtelen festészet gondolata szolgál. A kettő közötti különbség az egyes művészeti ágak ikonikus behatároltságának magyarázatát adja: „a nyugati

művészetek gyűjteménye [...] nem más, mint a lemondás listázása: a szobrászat a textúráról és a színről, a festészet a tömegről és mindkettő az időről mond le”.³² Greenberg nemcsak a narratívából adódó időbeliséget zárja ki, hanem a befogadás időbeliségét is. Szerinte a festmény egy csapásra adódik a néző számára. Nem arra való, hogy elmerüljünk benne, hanem arra, hogy közvetlenül a látásunkra hasson.

Igen ám, de nézzük meg alaposabban a fenti festményt. Mit is látunk? Az élénk, vibráló vonalak rabul ejtik a tekintetünket, örvénylenek a szemünk előtt. Nem egy eseménynek vagyunk tanúi? Hiszen a szemünk láttára születik a vonal. Az a pillanat válik láthatóvá, amikor egy pont mozgásba jön, és a mozgásban látható jelet hagy. Amikor egy Pollock-képet nézünk, nem magát a képet látjuk (nem is láthatjuk, hiszen a festmény mérete miatt a látásunk képtelen azt egybefogni), hanem a kép *szerint* látunk. A tekintetünk bolyong rajta. Az időbeliség tehát itt az aktív vonal által bontakozik ki.

Összehasonlításként vegyünk példának egy másik absztrakt expresszionista képet. Egy Rothko festményt látásunkkal egy pillanat alatt megragadunk. Úgy nézzük, ahogyan egy tárgyat nézünk. A tekintetünk rámerevedik. Mégsem állíthatjuk, hogy Rothko képeinek nincs időbeliségük. Lawrence Alloway 1963-as *The American Sublime*³³ címmel megjelent írásában Rothkóval kapcsolatban a „sublime”, azaz a „fenséges” fogalmát használja. Ez a fogalom itt nem a kanti értelemben vett fenségest jelenti, inkább a magasztosságot, amely a néző műélvezési dramaturgiájába ültetve transzcendens, szakrális tapasztalatokat sugall. A szín telítettségét, felületét és szegélyét egy ember nagyságú, tisztán a szemlélődés, sőt a meditáció céljára szolgáló tárgy érzékeny sajátosságaiként alkotta meg a festő. A kép a végtelen idő tapasztalatát nyújtja, amit többféle idő összekeveredéseként élünk meg. Ez az idő nem azonos a hagyományos, objektív, ember által megkonstruált idő fogalmával, ugyanakkor nem a vonalból születik (mint például Pollocknál). Ez az individuum által megélt, szubjektív jellegű időbeliség, amikor átlépünk az átlagos mindennapiság szféráján, és megtapasztaljuk, átéljük magunkat. Talán nem tűnik túlzásnak, ha azt mondjuk,

³² Gotthold E. Lessing: „Laokoón, vagy a festészet és költészet határaitól” (ford. Vajda György Mihály) In: Lessing (Balázs István szerk.): *Válogatott esztétikai írásai*. Budapest: Gondolat, 1982. pp. 193-303.

³³ Lawrence Alloway: „The American Sublime.” *Living Arts* [ICA London] 1, no. 2 (June 1963), 11–22. o., in: Lawrence Alloway, *Topics in American Art Since 1945*, New York: W. W. Norton, 1975. 31-41. o.

hogy Rothko képei azt a fajta időbeliséget teremtik meg, amely az emlékezésben játszik fontos szerepet. Egyfajta „térbeli időt” hoznak létre, ahová bármikor visszaléphetünk, és múltbeli érzéseket élhetünk át újra. Tehát nemcsak magát a dolgot látjuk, hanem a dologgal együtt működő párhuzamos világok egyidejű egymásra hatását is, ami szükségképpen átalakítja az időhöz való viszonyunkat.

*

Amikor az absztrakt expresszionizmus túljutott fénykorán, Greenberg még mindig hitt benne, hogy ez az egyetlen legitim irányzat, és kitartott a német idealista filozófiától átitatott esztétikai vezérelvei mellett. A Greenberg által alkalmazott tisztán formai szempontok („a tartalmat oly maradéktalanul fel *kell* oldani a formában, hogy a műalkotás semmi másra ne legyen redukálható, ami nem ő maga”)³⁴ a későbbi irányzatok kritikájának első számú célpontjává szolgáltak. Hamar bebizonyosodott, hogy Greenberg elmélete több sebből vérzik. A médium tisztaságának követelménye szinte meghirdetésének pillanatában idejétmúlttá vált. A minimalizmus például a szobrászat és a festészet szűkre szabott műfaji szemléletét átfogó vizsgálatnak vetette alá. Rámutatott arra, hogy az ábrázoltnak nem kell feltétlenül arról szólnia, amit ábrázol. Vagy Jasper Johns „Target”-jei és „Flag Painting”-jei figuratívak, ugyanakkor önreflexívek, vagyis síkszerűek. Annak ellenére, hogy a kép a jelek és a szimbólumok hatalmas tengerét ábrázolja, mégsem érezzük azt, hogy a képnek van egy konkrét közege, amelybe beléphetünk. Képei nem többek önmaguknál. A síkszerű zászló egyaránt kezelhető tárgyként és absztrakt képként. Johns azzal, hogy megszüntette a különbséget az ábrázolt és az ábrázolás között, ügyesen kijátszotta Greenberg követeléseit, Greenberget saját pályáján verte meg.

Természetesen, a tisztán optikai tapasztalat: illúzió, de ha Greenberg szemüvegén keresztül nézünk egy festményt, bizonyos dolgok (például a felesleges belemagyarázások) revízióját hajtjuk végre. Mondhatni, Greenberg optikalitás-elve egyfajta gazdaságossági alapon nyugszik. A vizuális művészeteknek kizárólag

³⁴ Clement Greenberg: „Avantgárd és giccs”, 16. o.

vizuális élményből eredő dolgokhoz kell magukat kötniük, azért, hogy ne következzen be az érzékek „zűrzavara”. A képek áradata épp olyan mértékben ingerli látószervünket, mint amennyire meg is bénítja vagy immunissá teszi azt. Arról az ingerlésről van szó, amit az esztétikai tartománynak tulajdonítunk. A letisztult képen a szemünk megpihen. Belting úgy fogalmaz, hogy Greenberg a képek boomjának kellős közepén új ikonoklasmus alapjait fektette le. A képeket meg akarta hagyni a tömegmédiuumoknak, a művészetnek viszont az a feladata, hogy létrehozza az ő saját, letisztult képét. A Kant-Greenberg féle formalista esztétika az észlelési megismerésünk erőterét tárja fel. De a kép esztétikai megítélése nem a szigorú szabályokba rögzített ízlés dolga. A festmény mérete, színe, harmóniája és kontrasztjai, vagy akár a színek mögül előtűnő vászon érzéki felülete – mindez ugyan egy racionális szerkezetnek van alárendelve, de irracionális érzékisége révén azt folytonosan alá is aknázza. Ahhoz, hogy egy „objektívan” megfestett látványt érzékelni lehessen, vissza kell lépni valahová. Hová? Az érzésbe, az érzékenységbe, amely ezt a látványt megelőzi. Greenberg arra ösztönzi a szemet, hogy nézzen. Azt tanítja, hogy egy festményt nem vizsgálni kell, hanem nézni, nem is megérteni, hanem csak a közelében lenni és nézni: egyszerűen érezni, észlelni. Mert minél letisztultabb egy mű, minél több csendet teremt maga körül, annál őszintébb, és annál inkább számíthatunk rá.

Bibliográfia

ALLOWAY, Lawrence: „The American Sublime.” *Living Arts* [ICA London] 1, no. 2 (June 1963), pp. 11–22., in: Lawrence Alloway, *Topics in American Art Since 1945*, pp. 31–41. New York: W. W. Norton, 1975.

BELTING, Hans: *Kép-antropológia*, Kijárat Kiadó, ford. Kelemen Pál, Budapest, 2003.

DANTO, Arthur C.: „Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?”, ford. Babarczy Eszter, in: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet*, Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 1997., 15-37.

DANTO, Arthur C.: „A testet öltött jelentések, mint esztétikai ideák”, ford. Babarczy Eszter, in: *Holmi*, 2006., november.

DANTO, Arthur C.: „Művészet a művészet vége után”, ford. Sajó Sándor, in: *Kép, fenomen, valóság.*, Kijárat Kiadó, Budapest, 1997.

FIEDLER, Konrad : „A képzőművészeti alkotások megítéléséről”, ford. Kukla Krisztián, in: *Művészeti írások*, Kijárat Kiadó, Bp., 2005., 7-45.

FÖLDÉNYI, F. László: „Látni és láttatni”, in: *Jelenkor*, 2006. év 46. évfolyam 10. szám.

GREENBERG, Clement: „Modernist Painting”, in: *The Collected Essays and Criticism*, IV. kötet, szerk. John O'Brian, University of Chicago Press, Chicago, 1993.

GREENBERG, Clement: „Towards a Newer Laocoon”, in: *Pollock and After. The Critical Debat*, szerk. Fancis Frascina, London, 2000.

HOFMANN, Werner: *Manet: Reggeli a műteremben*, ford. Havas Lujza, Corvina Kiadó, Bp., 1987.

HOFMANN, Werner: *A modern művészet alapjai: bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába*, ford. Tandori Dezső [utószó Szabó Júlia], Gondolat, Bp. 1974.

KRISTELLER, Paul Oskar Kristeller: „The Modern System of the Arts” [1951/2], in: Kristeller: *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

LESSING, Gotthold E. Lessing: *Laokoón, vagy a festészet és költészet határaitól.* (ford. Vajda György Mihály) In: Lessing (Balázs István szerk.): *Válogatott esztétikai írásai*. Budapest: Gondolat, 1982. pp. 193-303.

MITCHELL, W. J. Thomas: Mi a kép?, in: *Kép – fenomen – valóság*. Szerk. Bacsó Béla, Bp., 1997., 338-369.

MERLEAU-PONTY, Maurice: „A szem és a szellem”, in: *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika.*, ford. Vajdovich Györgyi és Moldvay Tamás, Kijarat Kiadó, Bp., 2002., 53-77.

RIEGL, Alois, A későrómai iparművészet, ford. RAJNAI László, Corvina, Bp., 1989.

ROSENBERG, Harold: „The American Action Painters”, in: *Art News* 51/8, Dec. 1952, 22.

STEINBERG, Leo: *Other Criteria*, Oxford University Press, London, 1972.

TATARKIEWICZ, Władysław: *Az esztétika alapfogalmai*, ford. Sajó Sándor, Kossuth Kiadó, Bp., 2006.