

EGY MŰVÉSZET SORSA

Zoran Pavlović

GONDOLATOK A FRANCIA FESTESZETI KIÁLLÍTÁS KAPCSÁN

A *Korszerű francia képzőművészet* címmel nálunk bemutatott tárlat anyagát csak fenntartással fogadhatjuk el ilyen elnevezéssel. Mindenki előtt világos, hogy azt, amit a tárlat nyújt, nem mindig s nem egyformán jogos franciának nevezni, mert a szellemi tenziók keveredése, mely itt olyannyira nyilvánvaló és a szellem etnikai koordinátáinak vegyülése, mely az autentikus francia szellemben vagy a francia ízlésben torkollik, olyan bonyolulttá vált, hogy csak nagy megerőltetéssel lehet különválasztani azt, ami valóban a francia művészi hagyományokból maradt meg. Néha mégis érezhető, hogy „a párizsi iskola” — a terminus ismertetőjegyei az utóbbi ötven év alatt alakultak ki — nem jelent teljes lefokozást, hanem mindezeknek a különféle jellegzetességeknek gyümölcsöző együttélését, a szellem egyetlen földrajzilag meghatározott alakzatának sincs abszolút autoritása ebben a központban afelett, ami művészi síkon történik; itt megszületett s él a fajok és nemzetek keverékének egy specifikus művészete. Mintha egy bűnös kéz mindent megtett volna, hogy az etnikai különbségek határai a végtelenbe mozduljanak ki, hogy egész világunk összpontosuljon, hogy térben és időben kézzel foghatóvá és áttekinthetővé váljon, hogy az egész földgolyó összezsugorodva, akár az aszalt alma, mindnyájunk tenyerére kerülhessen.

Nagyon megértjük, hogy az anyag, mely e központ gazdag örvénylését hivatott bemutatni, nem minden esetben éppen az, amit látni szeretnénk vagy amit kapnunk kellene. Meghatározott tendenciákkal, a képzőművészeti politika meghatározott koncepcióival előkészített официális tárlat ez, ahol bizonyosan sok mindent elmulasztottak (mellékes, hogy milyen okokból), ami elmélyíthette volna azon mozgások jelentőségét, melyek ebben a művészi környezetben játszódnak le. A tárlat így is megerősíti azt, amit egyes párizsi művészi orientációk egyidejű létezésének különbözőségeiről már tudunk: a figuratívokat (különféle posztkubisztikus, posztimpreszionisztikus és posztexpresszionisztikus származékokat), a szürrealisztikusokat (melyek éppannyira különfélék) és az új absztrakt művészet igen szerteágazó kutatásait. A tárlaton képviselt irányzatok aránya is, és a kereteikben elért eredmények is egészen világosan bizonyít-

ják, hogy az absztrakt művészet az, mely az utóbbi húsz évben rányomta bélyegét a párizsi képzőművészeti körökre.

*

A mai festőművészet mélyen megoszló. A művészetfelfogás — hogy mi a művészet, mi lehet, vagy minek kell lennie — ellentétességei, irányulásai tételezték fel ezt a megoszlást, mely gyakran nem is objektív képe egymásközi viszonyuknak. Az egyik festészeti ág az úgynevezett realitás világával való művészi érintkezés következtében létrejött szenzációk felé fordult, a másik a szellem imaginárius régiói felé. Az első az „objektívizmus” modifikált tradícióját folytatja és jelszava az „ez van”, a másik, a klasszikus absztrakt festészből fejlődött ki és az „ez lehetséges” devizával harcol. Lényegében mindkettőnek megvan a maga realitása és realitásának törvényszerűsége is, mint ahogy minden művésznek megvan a maga individuális realitása, akármerre halad is.

A köztük levő különbség azonban nemcsak realitásuk minőségében van meg, sorsukban is. Míg az, melyet figuratívnak nevezünk, nem képes (valószínűleg csak ideiglenesen) új plasztikus feltárásokra és megoldásokra, és a kubizmus s a futurizmus után már nem vesz részt a szukcesszióban — a művészeti forradalmak és reakciók folyamatában —, tehát olyan biztos kikötővé vált, melyben mindenkor felmerülhet annyi lehetőség arra, hogy a nagy tehetségek érzelmeik hajóit kormányozhassák, de arra már nem, hogy egy általánosabb síkon is olyan fordulatok jöhessenek létre, melyek konstruktív dilemmák elé állíthatnák a nemzedékek egész sorát; addig a másik, melyet nem-figuratívnak nevezünk, megkísérli kibékíteni a látszólag kibékíthetlent, ezért fejlődésében egyes szakaszokat valósít meg, különféle áramlatokra ágazódik, megoszlik, eltérő problémákkal foglalkozik, érinti a szellem és anyag különféle állapotait. Eközben az áramlatok mindegyike átéli felemelkedését és bukását, a forradalmi felvillanását és akadémiakusságát. Az első festészeti irány még mindig alapul szolgálhat nagy individuális művészi igazságoknak (például Francis Bacon művészetében), a másik tágabb típusú, és Malreaux kifejezésével élve, az „univerzális művészi igazság” megteremtésének lehetőségét nyújtja. Ha a figuratív művészet továbbra is tárt ajtókat hagyott a nagy talentumok alkotásainak, ez a másik több lehetőséget nyújt a kiválasztottaknak, hogy alkotásuk nagyobb mértékben felfedezővé váljon. Az ezzel foglalkozó nagy és komoly művész, megszabadulva attól az erőfeszítéstől, hogy a természetet transzformálja, egy sokkal nagyobb nehézség előtt áll, ugyanis neki kell megteremtenie az újat. A művész szembesülve azzal, ami felkeltette érdeklődését, megkísérel feleletet adni minden lehető kérdésre, kimeríti az összes eszközöket, megélelnkíti a régi és elfelejtett mágikus formulákat és arra készíti őket, hogy az új célt szolgálják, új formákat fedez fel, talál ki és kényszeríti őket, hogy alkalmazkodjanak szükségleteihez, szétzúzza egyes technikai lehetőségek korlátait, nem ismeri el őket, rombolja a művészeti technológia princípiumait, megkísérli... ismételten megkísérli és mindig kész arra, hogy a megfoghatatlan momentumának, mely felé törekszik, feláldozzon mindent.

AZ ÚJ ABSZTRAKT FESTÉSZET ES A KLASSZIKUS ABSZTRAKCIO

A mai átlagemberben, ha kapcsolatba kerül az absztrakt festészettel, olyan dilemmák jelentkeznek, melyek arra készítetik, hogy naponta pontatlan és könnyed következtetéseket vonjon le. Azok a princípiumok, melyeknek segítségével még kísérni tudta a festészetet — a természet imitációjá-

nak és interpretációjának elvei már rég túlhaladtak, és ezért elveszettek érzi magát az olyan kép előtt, mely nem anekdotát mesél, vagy nem valamely tárgy alakját szuggerralja. De ez csupán azért van így, mert — nem ismerve a művészetben a történeteket — az absztrakt művet olyan módon kísérli meg befogadni, ahogyan az lehetetlen, az alkotásban azt fedezi fel, ami nem a mű, de nem törekszik arra, hogy felfedezze, ami az.

A huszadik század eleje egészen világosan két festészeti utat emel ki: az expresszió és a deformáció útját, hogy fölszabaduljanak az érzések, és a rend, a logika útját, hogy felszínre kerülhessenek a plasztikus szépség formái. A két út a fovizmusban és a kubizmusban a természetre való reagálás felé tart, az absztrakcióban pedig a „tisztá” művészet keresésére irányul; ez a művészet megszabadul majd a természet tirannizmusától és a konvencionális szemlélettől, eltünteti a művész és a néző közötti közvetítőt, a tárgyat, és azokkal az elemekkel fordul a nézőhöz, amelyekre a kép épül. A képiesség fokozatosan kialakult fogalma mint esztétikai ideálhoz, már századunk második évtizedének elején, a primáris képi figurativitástól a primáris képi absztrakcióhoz fejlődött. Ezzel nem szakadt meg minden kapcsolat a régivel, mert ahogy Marcel Brion mondja: „Az absztrakt kép elemei azonosak a figuratív kép elemeivel, csakhogy ezek a másodikonál a lefestett tárgyak alakjával álcáztak”. E két festészeti irány, a klasszikus absztrakció és a figurativitás között fennáll a kapcsolat és a komponálás törvényszerűségeiben, a színezési viszonyokban, a ritmusok, térfogatok és felületek alkalmazásában észlelhetjük is.

A művészet nem elégedett meg e két festészeti forma párhuzamos létezésével, melyekben különféle módon, de ugyanazok a tényezők hatnak. Az utóbbi két évtized alatt megkísérelték az absztrakt festészetet megszabadítani a figuratív festészet hátrahagyta örökségtől, úgy, hogy a képiesség fogalmát degradálták, mint azoknak az értékeknek a kölcsönös viszonyát, melyek a képet alkotják.

Sok ellentmondású korunk feltételezte ezt, melyben mindenütt afirmációk és negációk küzdenek és a negációkat afirmációkká változtatják. A művész minden lehető művészet iránti kötelezettségének felbontása a festészet új típusaiban, mint amilyenek az enformel, tasizmus és absztrakt expresszionizmus, tulajdonképpen a végső alkotói szubjektivizmus felé törekvés csúcspontjait jelenti. De ha a művész a képen többé nem veszi számba a dolgok rendjét és rendszerét, egyáltalán nyújthat-e valamit. A „lírai művészet” és a „pszichikai művészet” aktuális jelszavá vált. A festészetben használt „lírai” terminus mindig a racionális hatalmának bizonyos értelmű lefokozását jelentette, a „pszichikai” terminus viszont a szürrealisták ismert alkotói automatizmusának kölcsönvételét. Így alakult ki a kép, mely nem kapcsolódhat a természetes vagy absztrakt (mértani) alakzatok semmiféle asszociációjához. Éppúgy nem lehet semmilyen előre előkészített, kidolgozott formája sem, mert mindez meggátolná a művészt lelkiállapotának autentikus kifejezésében. Tehát a kép „alkotójának meztelen szubjektumát” fejezi ki, az alkotás folyamán tudata fölösleges ellenőrzése alól felszabadult költői természetű szubjektumát.

Míg a klasszikus absztrakció (Mondrian, Kandinsky, Arp, Picabia, Malevics) a nézővel való minél szorosabb kapcsolat, a megcáfolatlan igazságok közös megerősítése céljából eltávolította a tárgyat, addig az új absztrakció ugyane célból eltávolít minden tudatos megszervezett képi rendszert. A művészi alkotás hatásának kétszeresen megrövidített útját keresi, mivel létrejött a közvetlen kapcsolat a művész emóciója, az anyag és a néző között, tárgyak és mértani alakzatok közvetítése nélkül. Úgy tűnik, hogy többé nem létezik kerülő út és a képnek nem kell bizonyos cselekvést magyaráznia, bizonyos tárgyat szuggerralnia, vagy absztrakt

alakzatok logikus szerkezetét bemutatnia, még mielőtt fölfedné azt az alkotói állapotot, mely a kép megszületését előidézte. Korábban a kép éppen azért, hogy a festő ne meztelenedjen le brutálisan, mindig ábrázolt, bemutatott valamit, még a klasszikus absztrakt kép is, és ez a művész szemérmességének fátyla volt. Ma ennek nyoma sincs — a művész elvesztette szemérmességét. Az új absztrakció számára egy kis folt vagy foltok szervezetlen szövédéke elegendő arra, hogy a meztelen, meg nem szépített, annyira egyszerű emóciót szuggerálja, mint amilyen a fájdalom és csodálat felkiáltása, a gyűlölet és szenvedély sikolya.

Az ilyen álláspont nemcsak a laikusok körében váltott ki élénk rosszszallást, hanem az absztrakt művészet lelkes hívei közt is, akik attól féltek, hogy a túlkapasok kérdéssé tehetik az absztrakt művészet célszerűségét. Az új művészetet több kifogás érte, többek között hogy azon az úton halad, melyen a festészet aktusa pusztá állati gesztussá válik, hogy szellemi renyheségről és alkotói tehetetlenségről tanúskodik, hogy embriónális fokon marad stb.

A figuratív festészetnek sohasem volt alkalma, hogy ennyire tökéletesen felülmúljon egy művészeti típust. Az absztrakt festészet ezt a lehetőséget a képesség princípiumainak mellőzésében lelte meg, és élt is vele. Így alapjaiban ingott meg a művészi fogalma. Mi feltételezte ezt? Mik a következményei ennek a fordulatnak? Milyenek az új művészet távlatai és objektív lehetőségei?

AZ ELLENFESTÉSZET MITOLÓGIÁJA ÉS AZ ELLENKÉP ARCHITEKTONIKÁJA

Hízelgünk magunknak, hogy jól ismerjük a letűnt dolgok sorsát, készséggel fogadjuk a történelem palástját, mely a tegnap művészi formáinak árnyékaira hullik, és minderről megfeledkezünk, amikor a *mi — korunk — művészet* talányának megfejtését kitartoan keressük. Lárma van körülötünk, néha túl nagy lárma, semmint hogy állandóan összpontosítani tudnánk figyelmünket a láthatatlanoknak tetsző történetekre, melyek nyomokat hagynak bennünk és környezetünkben. A művésznek az önmaga és a kora közötti azonosság érverésére szükségszerűen jobban kell összpontosítania, mint bármikor a múltban, mert a művészet szükségletei is nagyobbak, mint valaha is ezelőtt. A művészetnek az az ambíciója mind imperatívabb, hogy mindent abszorbeálva egyetlen kirobbanásban valósítsa meg az egyéniség, a világ és a kor egységének fényvöznét, beleértve a művész teljes részvételét a testi és lelki szemei előtt lejátszódó eseményekben.

Jól ismerjük a múlt minden mítoszát, de a hedonikus bölcsességek és a prométheuszi patétika nem elégítenek ki bennünket. Jogunk van arra, hogy kimondjuk, kivételes korban élünk, hogy állítsuk, számunkra elődeink igazságai és hazugságai egyaránt érdektelenek. És a mi igazságaink és tévedéseink? Azokat nehéz megragadni, mert a ma festésze, attól tartva, hogy testéből esetleg a tradicionális elemei buggyannak elő, nem merészkedik apologetikus megállókig, nem mer fellélegezni. A tradíciótól való eltávolodás megszállottságával ész nélkül rohan előre, anélkül, hogy hátrafordulna.

Legyen bátorságunk arra, hogy a festészetben történő dolgokat a szélesebb emberi síkon történőn keresztül vizsgáljuk. Ez erőt adna számunkra arra a beismerésre, hogy épp az ember társadalmi tevékenysége és etikája feltételezik azt, a huszadik század minden krízisének fényében, amit gyakran lázas összeborzadással mint modernet vagy túlzást utasítottak el. Expanzív jellegű világunkban az emberi egzisztencia minden komponensének kiterjedése óriási méreteket öltött, és a klasszikus mű-

vészi eszközök már kevésnek bizonyulnak az önmegismerésre. Még a megismerés fogalma is módosult. Felfogásunk végső határáig terjedt ki és a művészet lehetősége, hogy valamikori eszközökkel birkózzék meg vele, alig is sejthető arányokra csökkent. A klasszikus mesterség eszközeivel a művész többé nem fejezhet ki semmit, ami tartósan kapcsolódhatna korához. Nincs szükségünk a kor formális dokumentumára, mert tökéletesebb eszközök állnak rendelkezésünkre. Nincs szükségünk az erkölcsi jelképesre sem, mert borzongunk tőle. Miért hát a nosztalgia a letűntek után?

A lejátszódott, a folyamatban levő és a csirázó forradalmak nehezen változtatják meg az ember erkölcsi arculatát, de tükrözik az elavult mércék megszűntetésének és újakkal való felcserélésének, az etikai normák fejlődésének szükségességét. A sok megrázkódtatás, társadalmi, szociális és politikai változás után az ember még sokáig változatlan marad, de a művészet ekránján képe megcserélődik. Hogy a korszerű művészet e relációit nem értik meg, az onnan ered, hogy a fő hangsúly a formában végbement változásokra, ahogy Mathieu nevezi ezt a jelenséget, a jeleket a jelek átalakulására helyezik, és elhanyagolják azt, ami e jelenséget dialektikusan feltételezte.

Az emberiség új korszakának kibontakozása új, minden létező és tradicionális absztrakcionizmustól különböző művészetet hozott létre. Olyant, mely nemcsak a felhasznált eszközök szerkezetében, hanem az integrális fejlődés — ami alatt a szociális, politikai, ideológiai, tudományos, művészi és etikai változások összességét értjük — iránti álláspont szempontjából is különbözik. A negyvenes évek folyamán jött létre és azóta kiemelt és továbbfejlesztett néhány lényegi momentumot, amelyben közvetlenül tükröződnek a kor követelményei. Ezek a következők: a mű plasztikus értékeinek válsága, a műalkotással kapcsolatba hozható fogalmak krízisének tetőpontja és egy teljesen új művészetmitológia feltárása.

A mondriani plaszticizmus olyan egészet alkotó értékmérce-rendszert adott az európai művészetnek, melyre a mű iránti viszonyulás alapulhat. Ezek a mércék mindenekelőtt a mű formája és a forma tartalmazta értékek lemerése felé mutatnak. Ez bizonyos értelemben kiragadta a műalkotást az emberi kívánságok összességéből; ezek a kívánságok másképpen is meghatározhatták volna a képet, nemcsak mint absztrakt (spekulatív) — esztétikus — szellemi (gondolati) fenomént. Mondrian és Malevics erkölcsileg passzívva tették a képet, mert abszolút (önmagukért való) értékeik — Mondrian horizontálisai és vertikálisai mint univerzális irányulások, Malevics négyzete mint ideális alakzat — egyáltalán nincsenek kapcsolatban az integrális fejlődéssel. Annak idején a művész elidegenülése az életaktivitástól és az „abszolút értékek” reprodukálása (az alkotás kárára) sokat jelentett, hogy a kép megtisztuljon a tőle idegen ballasztoktól. De ugyanakkor a mozgás minden megnyilvánulási formája iránti tehetetlenségük csak korlátozott időbeli aktualitást biztosított nekik, ami a gyakorlatban lehetetlenné tette, hogy eszméik alapján az absztrakció egy iránya továbbfejlődhessen. A mai ember életfolyamatára való szélesebb körű reagálás szempontjából lezárt ideák hermetizmusának totális meg nem értése az epigonok egész sorának megjelenéséhez vezetett, akik az állandó-sulttá vált alakzatokat ismételve nem tudták megérezni, hogy a kor ritmusával mozgó és lélegző művészet számára nincs semmilyen jelentőségük. Mások a plasztikus értékek kultuszát vitték át a festészet minden területére, és ezzel nagyon is racionális esztétizálgatássá tették a festés aktusát. A plasztikus értékek elsőbbségének mércéi olyannyira törvényszerűekké és dogmatizáltakká váltak, hogy könnyűszerrel alkalmazhatták őket mind az absztrakt, mind a figuratív képekre. Milyen könnyítést jelentett ez a kritikusnak, ha a kép minden eleméről külön-külön éppúgy

beszélhetett, mint az elemek összességéről, miközben senkinek sem volt olyan érve, mellyel a képpel való kontaktus hiányával vádolhatta volna meg. Evesen voltak, akik meg akarták tudni, vajon van-e valami a többé-kevésbé szenzibilis, többé-kevésbé összhangot sugalló, de mindig korrekt külső burok alatt. Még a kivételesen tehetséges és festői érzékenységükben rendkívül gazdag művészek — mint amilyen Magneli vagy Nicholson — sem tudtak mindig ellenállni a szenzibilitás, az önmagunkban is elegendő képi normákra korlátozó előítéleteknek.

A második világháború előidézte krízis készítette elő azt a művészetet, mely többé nem tudott megelégedni a plasztikus értékek kultuszával, bármelyik emberi mítosz felcserélésével. Az új művészet elég sok rosszalás közepette keletkezett, és első pillantásra az élettől még távolállóbbnak tűnt fel, mint az, melyet tagadnia kellett. De amikor lecsillapodtak a kérdéyek, megmutatkozott, hogy ezek az új különféle képpen elnevezett áramlatok, a tasizmus, az enformel, az akció festészete, az új strukturalizmus vagy általános megnevezéssel a lírai absztrakció, nemcsak hogy sok közös vonást mutatnak, hanem reális alapjuk is van a világban, mely változott. Világ iránti viszonyuk meghatározásával a végsőkig fejlesztették azt, amit a dadaizmus embrionális fokon hagyott. A dadaizmus 1916-ban pontosan megtalálta azt a láncszemet, mellyel a folyamatban levő irányokhoz, mindazokhoz a háborgásokhoz kapcsolódhatott, melyek az európai civilizáció válságát jelezték. Sajnos, sem ereje, sem kedve nem volt arra, hogy a destrukció kiindulópontját, mely elkeseredést és forrongás rejtegetett magában, megrázó és művészi ruhába öltöztesse, hogy az alkotás értelmét adja meg neki. Mégis, az elkövetkező kornak megőrzött egy, a század közepén újra időszerűvé vált mítoszt és egy alkotási módot (a szürrealisták közvetítésével megőrzött automatizmust), mely e mítosszal ideális kapcsolatot fog létrehozni.

A negyvenes években kezdődött atomkorszak olyan új mítosz után kutatott — csirái már a dadaizmus destrukciójában is megvoltak —, amelyben többé nem az emberisten dominál, de amelyben nincs helye az abszolútum törvényei és az emberi nem beavatatlan egyedei között közvetítő passzív embernek sem. Nincs szüksége sem a názáreti Jézusra, sem Prométheuszra, sem levágott fülű emberre. Az ember mítosztalanná vált, és kezdett kialakulni a mítosztalan ember mítosza. Egy mitológiai és a mitológia szempontjából komplett ember helyét az alkotói tudat egyes individuális vagy kollektív állapotai foglalták el. Abban a korban, ahol az önmegsemmisítés lehetősége oly nyilvánvaló, a félelem, a felelőtlenség s a kilátástalanság a legjellemzőbb ilyen állapot.

A félelem és felelőtlenség között elég nagy terület van arra, hogy megszülethessen a tagadás, mely a pozitív elvek egyikéeként, észrevehetően vagy észrevehetetlenül, mindig jelen volt a művészetben. Ma egészen metafizikus mellékzöngéje van. Az „ellen” eljáró sok hasonneműség szinonimája lett. A tudományban az anyagról szerzett klasszikus megismeréssel az újat állítja szembe, a klasszikus regénynek és drámának szemére hányja, hogy nem mer megállni az egzisztenciális állapotok nem konstruált érintkezéseinél, a festészetben még nagyobb lendületet véve a legparányibb kegyelet nélkül elveti mindazt, ami a múlt fogalmával kapcsolatos.

Az új mitológia következő pontja az abszurdum. A legmélyebb bizalmatlanságot fejezi ki a civilizáció önmagát megvédeni, és az etikai normákat a tudományos problémák megoldásának gyorsaságával fejleszteni tudó rátermettsége iránt. Az ember új helyzeteket megérteni, felfogni és azokhoz alkalmazkodni tudó képessége és az újonnan felfedett tudások és lehetőségek — melyeket már akkor is felhasználnak, amikor azokat a szé-

lesebb értelemben vett emberi közösség még nem tudta befogadni — között állandóan növekszik a távolság és ez a fejlődés abszurd dimenzióit eredményezi. De maga az ember is, mint e fejlődés előharcosa, az abszurdumig jutott el.

A néhai, századokon át ápolt, egyáltalán nem diszkrét antropocentrizmus ma gyermekded önteltségnek látszik, mert fennmaradása a szkepticizmus légkörében lehetetlen. A kérdést, hogy vajon a művész az, aki irányítja a művészetet (legalább a sajátját) vagy a minden lehető kötelezettségtől megszabadított alkotói aktus parancsol-e mindennek, analogikusan feltehetjük az ember és a nukleáris energia — melyet felhasznál s amelytől retteg — viszonyával kapcsolatban is. Az egész részeként és nem a mindenség központjaként, nem a kozmikus relációkban egyetlen lehetőként fölfogott művész ma görcsös erőfeszítéssel igyekszik helyrebillenteni az egyensúlyt, hogy tájékozódhasson a letűnt antropocentrizmus és saját új, meg nem lelt térbeli és időbeli helyzete között. Eközben, paradoxán, a végsőkig szubjektív, mindenki ezt állítja, de ez annak a módnak a szubjektivitása, ahogy majd az új művészet mitológiája, mely arra törekszik, hogy magát a festészetet is az abszurdumig juttassa el, anyagilag megformálódik.

Ahhoz, hogy a plasztikus értékek negációjától a festészet tagadásáig juthasson el a dolog, csak egy lépésre volt szükség: a nem piktorális eszközökkel kiegészített alkotási folyamat automatizálására.

Míg a szürrealistáknak mindig előkészített, eklektikusan megválasztott formáik voltak, és automatizáltak, azaz az automatizmus állapotába juttatták a tudatot, melynek rendelkeznie kellett velük, addig most az, ami a képen megjelenik, kizárólag a tökéletesen automatizált alkotástól függ, melyben semmi sincs előre rögzítve. Az elsők között Wols, Hartung, Mischeau, Pollock valósították meg ezt. Így érvényessé vált a tudat ősszállapotának a fogalma, mely minden objektív realitás megismerését megelőzően létezett, annak a tudatnak a fogalma, melynek csak a legáltalánosabb, de maximálisan időzített állapotokra van szüksége, hogy a festés animális akciója felé lendüljön. A tudatos korrigáló erő ellenőrzése nélkül így megfogalmazott mű nincs alárendelve a változásnak, a kritikának, de ítéletnek sem. Ha felszabadult az értelem kényszere alól, ha csak őselemeket, az emberi nem individuális vagy kollektív tudatának a negáció és értelmetlenség mitológiájával meghatározott öntudatlan állapotait tartalmazza, akkor festői eszközökkel nem tagadhatja önmagát. Ezeket az eszközöket sok helyütt lelték fel és e téren az anyag túlgazdag világa kimeríthetetlen forrásnak mutatkozott. Dubiffet, Tapie és Fotrié mélyen behatoltak misztériumaiba.

A kortárs és tanú részrehajló helyzetéből nehéz meghatározni, hogy hol kezdődnek és hol folytatódnak egy művésznél az ellenfestészet elemei, de egészen könnyű észrevenni, hogy sok műre többé nem alkalmazhatóak képzőművészeti ismereteink. Ezeket a műveket egyszerűen lehetetlen lefordítani valamilyen hozzáférhető magyarázat nyelvére. Magának az ellenfestészetnek a mitológiája nem szolgálhatja ezt a célt, mert hova jutnánk az abszurdum különféle megnyilvánulási módjainak összehasonlításával és megállapításával. A közlékenység teljes hiánya, mely minden ilyen művet jellemez, a műalkotással kapcsolatba hozható fogalmak krízisének tetőpontja.

Az általános benyomás az, hogy a plasztikus értékek viszonyát az eszközök szuggesztívója váltotta fel, melynek természete korábban csak másodlagos fontosságú volt. A kompozíció, a forma és a színek viszonyai, egy kifejtett gondolat sorrendjének hordozói, egy plasztikus eszme ellenpontozásában és a köztük levő hierarchia következtében, úgy eltűntek a

játék szabályaival együtt, mintha feledésbe merültek volna. Megszűnt a kép felépítésének fokozatossága is. Míg a kép valaha addícióval keletkezett, adatok és viszonyítások halmozásával, addig a mai ellenképnek az a lehetősége is megvan, hogy a vászonfelületre odavetett anyag káoszából szubtrakcióval jöjjön létre. Csak az a fontos, hogy az út ne a klaszszikus természetű vizuális harmóniához vezessen, hanem öntudatlanul alkalmazza az eszközök hozzáadásának vagy elvonásának eljárását mindaddig, míg a kép testében ható erők kapcsolata eléri a feszültség tetőpontját. Ez annak az állandó veszélynek a benyomását váltja ki a nézőben, hogy a mű, szeme láttára, abba a zűrzavarba zuhanhat vissza, amelyből megszületett. Ezeknek az erőknek a vibrációja nem olyasvalami, ami harmonikus könnyedséggel kellemesen hathat az érzékekre, de maximálisan megerőlteti a szellemet, mely siet azt befogadni és felfogni, még mielőtt a káprázat megszűnik.

Az „ellenművészet” megteremtésével, melynek lényeges jellemzői: az alkotás automatizmusa, gyorsasága és a kommunikativitás végsőkéig menő hiánya, felvetődik a kérdés, egyáltalán mit is várhatunk e művésztől. A festő és teoretikus Mathieu szerint, aki megjósolta a művészetnek ezt az új állapotát, a mű az abszolút invenció elérésével elveszti létezésének minden indokát. A cél, szándék és szükség nélkül keletkezett és minden kívülről álló, mű felé közelítő szubjektum számára tökéletesen zárt alkotás bumerángxént találja telibe a negációt, melyet hirdet. Noha az ilyen kép és egyáltalán e művészet az integrális fejlődés elemeivel való érintkezésből keletkezett, számunkra mindaddig nincs e fejlődés vonalán, pozitív értelemben, míg a kérdést újra felül nem vizsgáljuk és fel nem fedezzük, hogy mit affirmál, mit manifestál. Ha ezt megtettük, olyan következtetésre jutunk, hogy nincs okunk elkeseredni a művészet, az emberségesség és a tradicionális humanizmus sorsán. Az új alkotási folyamat olyan új mitológiát teremtett, melyet majd a későbbi nemzedékek nagyon könnyen, mint magától értetődőt és másképpen meg nem történhetőt, fogadhatnak be. Ezért nem kell az értelmetlenség mitológiájára sem pozitívan, sem negatívan gondolni. Eppolyan jogosan lehet alkotói médium akár minden eddigi mítosz is. Számunkra az a lényeges, hogy rábukkanjunk arra, ami emögött mint az affirmálódási vágy mozzanata rejtőzik, hogy megtaláljuk azt a momentumot, mely talán az ellenfestészetben öntudatlan, de termékeny teheti a művészet jövőjét.

AZ ÚJ FESTÉSZET KÜLTŐI LÉNYEGE

Párizs az absztrakt művészet létrehozásában aktívan vett részt (Delannay, Kupka, Picabia és a szinhomisták) és akkor vált e művészet központjává, amikor az másik két bölcsőhelyén, Oroszországban és Németországban már pusztulóban volt. Az új művészet, bármennyire jelentős volt is 1920 és 1939 között a mozgalom körülötte, új, heveségében a korábbival össze sem mérhető fellendülését csak a háború után érte meg. A francia képzőművészet kiállításán bemutatott művek között nincsenek ott az említett, egészen új felfogás megszületését bejelentő forradalmi fordulat legfeltűnőbb, legszélsőségesebb képviselői. Mégis tagadhatatlan, hogy az absztrakt művészet az ötvenes években történt forradalmasítása nyomot hagyott azoknak az alkotásain is, akik különben a nem figuratív művészet-felfogás bizonyos klasszikus koncepcióihoz ragaszkodnak.

A buja képzelettel, felszabadult költői ösztönökkel, drasztikus egyszerűséggel és megbotránkoztató felindulással telített új művészet nyugtalanító jellege abban a polgári kényelmességű társadalomban, melyben meg-

fogamzott, nem hathatott kellemesen. Azzal az eredeti nyugtalanító és figyelmeztető vonással, melyet tartalmaz, a legközvetlenebbül üzent hadat a „a jól ápoltság izlésnek”, pontosabban, a polgárinak. Ez a művészet egy társadalom tagadásának öntudatlan és ellenállhatatlan erejeként jelentkezik, tekintet nélkül arra, hogy e társadalom sznobisztikus képviselői mégis elfogadták. Olyan képeket szült a klasszikus absztrakció törvényei, a rend, a logika, sőt a művészet ellenére is — mert az a múlt művészete volt —, melyek tépelődés nélkül ilyenféle kérdéseket vetettek fel: „Mi vagy, ha a szabad ember öntudatát számodra a zsebedben levő csekk-könyv jelenti, mi vagy e kezdet és vég nélküli világban? Mert nézd, testem négy meghatározott széle csak látszólagos határ, valójában a végtelenségig terjedek, behálózom a csillagrendszereket, átolvadok beléjük és egész picinységekkel magambafoglallak téged és alkotómat is.” Mások, mint Hartung képei is, figyelmeztettek: „Miért vagy annyira önhitt, te, aki azt gondolod, hogy ismered a művészet célját, kezdetét és végét, létezésének értelmét? Jusson eszedbe, hogy léteznek olyan egyszerű és fenséges dolgok, mint amilyen a születés vagy a halál, és tudd meg, hogy egyetlenegy meghúzott vonal titokzatosan teljes és kifürkészhetetlen lehet, ha értelméről mélységesen meggyőződve belső szükségyszerűségtől üldözötten húzom meg.”

Azok az analitikusok, akik arra vállalkoztak, hogy fényt derítsenek az új művészet indítóokainak és mítoszainak gyökereire, a szellemet megülő atomveszélyről beszéltek, a civilizáció művészetben tükröződő általános dezintegrációjáról, az ellenfestészetéről, az antihumanitásról, az abszurdum és értelmetlenség művészetéről, a művészettel szembe forduló nem művészetéről. Mindezt megvizsgáltuk és elfogadtuk mint olyan valamit, aminek egy adott időben a világ dialektikus oszthatatlanságának meghatározott okai miatt meg kellett történnie. Az adott kép mégsem teljes. Az eddig elmondottak igazak, de csak részben, mert nem vettünk figyelembe néhány jelentős momentumot. Először is a múlt idő (tudjuk, hogy ma mennyire rohan) lehetővé teszi, hogy mindazoknak a manifesztációknak a jellege, melyekre az ember vállalkozik, mind világosabb legyen. A dolgok a helyükre kerülnek, és fokozatosan kezd megmutatkozni a művészet szétrombolhatatlan és felháborító folyamatossága. Az, ami tegnapig még ellenfestészet volt, ma már e kontinuitásban megtalálta a helyét, mert az élet és a művészet is vele együtt rohan tovább. Ez azért lehetséges, mert a művészet iránti viszonyulásunk is aktív, változik, módosul, nem ismeri a statikusság elveit és tagadja a szellem tehetetlenségét. Ami tegnapig még káoszknak tűnt, logika és értelem nélküli alkotásnak, ma értelmessé, logikussá, rendszeressé válik. A másik momentum vajon mit afirmál ez a destruktív és tagadónak kikiáltott művészet. A művészet nem sorvadt el, csak az emberi lélek szükségleteinek megváltozott feltételei szerint módosult, azzal a céllal, hogy a megváltozott világban új alkotói formákra találjon. Módosult a forma, változnak a mitológiák, de az emberi utalások lényege ugyanaz marad. Ezek az új formák — melyeket a „lírikus absztrakció” széles körű elnevezésével élve olyan művészek képviselnek, mint amilyen Lanskoj, Piaubert, Da Silva, Hartung, Poliakkoff, Hosiasson, Schneider, Domoto, Estéve, Manessier, Singier, Soshana, Zao-Wou-Ki és mások — megalkotójuk minden gazdag egyéni különbözősége ellenére általános közös értékekkel is bírnak. Korunk absztrakt művészetének jelentésében a poézisnek, az alkotás legmélyebb és legintimébb poétikusságát kutató képzeleti szárnyalásnak fenséges értelme van. Úgy vélem, hogy ezek a művek, a nagy költői általánosítások, a váratlan új és tartalmas plasztikus metaforák megteremtésének a képességét hordozzák magukban. E művek gyakori összehasonlítása az anyag világába, a makro- és mikrokozmoszba való tudományos behato-

lásokkal, az anyag halmazállapotaival egészen laikusnak tűnik. Egyes hasonlóságokat elfogadhatunk, de csak úgy, ha hinni tudunk a poétikus koincideneciák bizonyos magasabbrendű elveiben, ha átadhatjuk magunkat annak a legelragadóbb paradoxonnak, mely szerint a képzelet legintenzívebb alakzata maga is egy másik valósággá vált. Ha ezeket a műveket sokszor képtelenek vagyunk racionális kritikával befogadni, poétikusan teljesen átélhetjük őket.

Utasi Csaba fordítása