

Gálosi Adrienne

Ut pictura poesis – adalék a posztmediális állapot előtörténetéhez

Jelen tanulmány címe meglehetősen nem tartozik a sikeresek közé, amennyiben két dologról biztosan nem szól ez az írás: az ut pictura poesis elv történetéről, valamint a posztmedialitás fogalmának értelmezéséről. Miért mégis ezek kerültek a címbe az egész írás tárgyát és területét kijelölendő? A posztmediális állapot mint fogalom a kortárs művészet számos jellegzetessége, bevett értelmezési kerete közül e tanulmányban azt a perspektívát adja, ahonnan visszatekintve a művészet változásai a medialitásban bekövetkezett változásokként (is) írhatók le. E tanulmánynak nem célja Rosalind Krauss fogalmának értelmezése,¹ azonban a 20. századi művészettörténet egy időszakából azt kívánja kiemelni, hogyan zajlott le a médiumnak mint a művészet ontológiai fogalmának elvi lebontása. A századközép művészetét annak történeteként mutatja be, hogyan vált a művészeteknek a médium esztétikai fogalmával való meghatározása egyre inkább kérdésessé majd tarthatatlanná, míg végül a műalkotás egy szélső ponton akár önmaga fogalmi meghatározásával vált eggyé; vagyis a műalkotás létrehozásához kapcsolódó kérdések hogyan lett mediálisból konceptuálisak.² Az „ut pictura poesis” sor Horatius óta a művészetek közti hasonlóság és analógia általános formulája volt, akár közelíteni, akár távolítani akarták a festészetet és a költészetet. Az itt tárgyalt időszakban a tézis – „ahogy a festészet, úgy a költészet”³ – legáltalánosabb kiterjesztéseiben, tér és idő, valamint kép és szó oppozíciójának, illetve elválaszthatatlanságának problémájaként merül fel. Tehát a posztmedialitás közvetlen történeti előzménye a vizsgálódás területe, míg a tágan értett ut pictura poesis kérdése adja annak tárgyát. Nemcsak a félmúlt iránti érdeklődés oka e látszólag időszerűtlen tanulmány megírásának.

Gálosi Adrienne – PhD, egyetemi docens, Pécsi Tudományegyetem, Pécs, galosi.adrienne@gmail.com

¹ Bár jelen írás nem foglalkozik közvetlenül a posztmedialitás terminusával, de kétségkívül fontos lenne annak elemzése egyrészt Krauss saját művészetelméletén belül, másrészt annak vizsgálata, hogy mennyiben bír érvényes leíró és magyarázó erővel kortárs műalkotások közegeiben, mert úgy látom, mint annyi más esetben, most is az történik az elméleti sztárfogalommal, hogy lassan éppen ellenkezőjét jelenti a művészetkritikai, -elméleti közéletben, mint amilyen jelentéssel szerzője használni kezdte. Krauss a medialitás problémáját a kortárs művészet sorsdöntő kérdésének tartja, s egyáltalán nem azt gondolja, hogy a művészet egyszer és mindenkorra túllépett volna a médium kérdéseiben. Vagyis e megközelítés nem annak egy fogalmi variációja, hogy bármi, médiumától függetlenül műalkotás lehet – ahogyan azt közkeletűen érteni szokták –, hanem ebből kiindulva keresi, hogy mi teszi a közönséges tárgyat, gesztust, akciót stb. műalkotássá, s ezt egy nemcsak anyagi, technikai eszközként felfogott medialitással szorosan összekapcsolja. Krauss medialitással foglalkozó szövegei összegyűjtve megtalálhatók a következő kötetben: Rosalind Krauss: *Perpetual Inventory*. Cambridge 2010.

² E folyamat nálunk talán legismertebb elméleti megfogalmazása A. C. Dantótól származik, az ő híres értelmezése a pop arthoz – és persze a konceptualizmushoz is – köti azt a fordulópontot, amikortól nem a perceptuális tapasztalat, hanem a fogalmi meghatározás mondja meg, hogy mi a művészet. Az itt következő tanulmány olvasható Danto kiegészítéseként; ez az „elbeszélés” nem a perceptuális megkülönböztethetlenséget állítja középpontba, hanem egy ezzel szorosan összefüggő, ám mégis másik negatív abszolútumát a hatvanas éveknek, hogy ti. azt tette próbára, meddig redukálhatók a művészeteknek hagyományosan tulajdonított mediális minőségek.

³ Horatius: *Ars poetica*. 361–365. „Úgy van a verssel, akár / csak a képpel”. Ford. Muraközy Gyula.

Valóban idejétmúlt a problémafelvetés, ha azt kérdezi, hogy van-e az egyes művészeti ágaknak csakis rá jellemző médiumuk, és azt mint kritikai kategóriát akarja érvényesíteni. Hiszen abban az értelemben már valóban nem érdekes a médium, hogy preskriptív módon hozzákapcsolódhatna a minőség megítélése, így se alkalmazkodni nem kell hozzá, se szembenemenni vele nem szükséges, ám éppen ezért még nagyobb a tétje, hogy mi az egyes műalkotás megjelenésének közege. Csak látszólag paradoxon az, hogy épp a művészet konceptuális válásával együtt lesz annak esztétikai megjelenése – értsd tér-idő-anyag konstrukciója – is a műalkotás elidegeníthetetlen részévé. Még akkor is, ha ez éppen egy radikálisan antiesztétikai mód.

A művészeti ágak és műfajok mindig is kapcsolatba léptek egymással, a művészetek történetét a kezdetektől fogva – például az antik festett feliratos vázáktól kezdve – végigkísérik mind az illusztratív viszonyt megjelenítő kompozit műfajok, mind a multimedialitásra való törekvés, vagyis a különböző médiumokat olyan összetett, szerves egységbe fogó művészi gyakorlatok, amelyekben az egyes médiumokhoz kapcsolható minőségek szétválaszthatatlanul fonódnak egybe; ne feledjük, az antik dráma sem csak irodalom. Mielőtt a multi-, inter-, mixed-, transz-, poszt- és hipermediális⁴ állapot és gyakorlatok értelmezését kizárólag a kortárs kultúrához kapcsolnánk, jó ha emlékeztetjük magunkat, hogy medialitás szempontjából mindig is bonyolult rokonság volt a különböző művészetek „testvérisége”,⁵ nemcsak jelenünk sajátossága ez. Ezért is íródtak már az antikvitásban olyan szövegek, amelyek a képi és a nyelvi érzéki megjelenítést vetették össze,⁶ sok évszázad vitáiban⁷ hol közelítették, hol távolították egymástól a két művészetet, s bizonyára igaza van Mitchellnek abban, hogy az egyes korokra mélyen jellemző, hogy inkább a kölcsönhatást, avagy inkább az ellentétet hangsúlyozzák. A műfajok politikájának nevezi az érdekeknek azt a hálóját, amely e választások mögött meghúzódik.⁸

Jelen írás nemcsak arra a kétezer éves történetre nem tud még csak utalni sem, amelynek során a művészeteknek hol a közös eredet, illetve cél okán történő rokonítása, hol pedig eszközeik különbözősége miatti elválasztása történt meg, hanem arra az 1980-as években lezajlott elméleti

⁴ Az egyes terminusok nem mindig pontosan definiáltak, használatuknak nincs mindig szigorúan kijelölt fogalmi határa. A multi- és a mixed média kifejezések a több médium kombinációjával létrejövő műveket jelentik, az intermediális művekben nem az összeadódás, hanem az egyes médiumok közötti átjárható terület az érdekes. Transzmédiának azt szokás nevezni, amikor valamilyen tartalom megjelenítéséhez több médium is csatlakozik, evidens példája ennek a több közegen keresztül elmondott, megjelenített stb. történet. A hipermedialitás csakúgy, mint az immédialitás és a remedializáció a Jay Bolter és Richard Grusin szerzőpáros szintén sokszor félreértett fogalmai, amelyek az új médiumok különböző medializációs taktikáit, ezek elleplezésének avagy éppen megsokszorozásának módozatait írják le, a valóság láthatatlan mediatizáltságának, a közvetlenség illúziójának reflexióját biztosítják. Lásd J. D. Bolter – R. Grusin: *Remediation, Understanding New Media*. Cambridge 2000.

⁵ A testvérművészetek, „sister arts” kifejezés John Drydentől származik, aki Du Fresnoy művét (*De arte graphica*. 1668) fordította angolra, és az ehhez készült előszóban használja e kifejezést. *Parallel Between Painting and Poetry*. 1695.

⁶ Míg Horatius híressé lett sorának eredeti kontextusában semmiféle elméleti hordereje nem volt, Dio Chrysostom i. sz. 97-ben XII. Olimpiai beszédében részleteiben hasonlítja össze a művészetek eltérő eszközeit, lehetőségeit, funkcióit. Költészet és szobrászat versengéséből nála Pheidiasz kerül ki győztesen. Lásd http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Dio_Chrysostom/Discourses/12*.html – Utolsó letöltés: 2019. július 20.

⁷ A képzőművészetek felől nézve a reneszánszsal kezdődtek azon érvelések, amelyek azért hangsúlyozták a két művészet rokonságát, mert ezzel a festészet intellektuális oldalát emelték ki, az irodalomhoz való asszimiláció az egyik fő emancipációs eszköz volt a képzőművészeteknek. A művészetek versengését tárgyaló műfaj a *paragone*, ezek közül egyik leghíresebb Leonardóé – *A festészetéről, A művészetek versengése* –, amelynek győztese a festészet, kivételnek számít. A műfaj történetéről is lásd Caire J. Farago: *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation and a new Edition of the Text in the Codex Urbinas*. Leiden 1992.

⁸ W. J. T. Mitchell: *A kép és a szó*. = Uő: *A képek politikája*. Szeged 2008. 50–53.

újjáéledésre sem, ami ismét Lessing *Laokoónjához*⁹ fordult a médiumok és jelrendszereik iránt támadt újabb érdeklődés nyomán.¹⁰ A művészeti életben természetesen már jóval korábban megindult (sőt bizonyos értelemben lezajlott)¹¹ ez a folyamat; a modern művészet történetét lehetetlen elmondani a medialitás kérdésének megkerülésével. E kérdés, vagyis, hogy hogyan lesz egy művészeti ág számára saját médiuma problémává, legtisztább formájában a festészetten követhető nyomon, miközben természetesen pontosan arról a mozgásról szól, amely hol visszahúzódást jelent saját anyagi eszközeire, hol kiterjeszkedés korábban másoknak kiutalt területekre, így valójában nem mondható el egyetlen művészeti ágának a többitől független történeteként.¹²

E tanulmány egy a lehetséges – reményeim szerint meggyőző – elbeszélések közül, amelyek a médiumspecifikusság nagy követelményétől annak felszámolódásáig tartó gyors utat mutatja be. Az valóban figyelemre méltó, hogy a szélső pontok mint negatív abszolútumok kijelölése között ilyen rövid idő telt el. Ez, úgy gondolom, következik abból, amint majd látni fogjuk, hogy a medialitás problémája ráállt egy olyan logikai pályára, amely szinte egy oksági sor szükségszerűségével futott le, ugyanakkor anyagi meghatározottsága miatt akár földcsuszamlásnak is lehet látni ezt a történetet, aminek feltartóztathatatlansága saját anyagának erejében is van. Ma azt látjuk, hogy bár a hegy leomlott, de anyaga továbbra is ott van, s azóta is újjárendeződik. Az általam vázolt szűk történet – Jakson Pollocktól Joseph Kosuthig – előzményét egy másik „elbeszélés” alapján rekonstruálom, melynek szerzője Clement Greenberg. A médiumspecifikusság követelményét, a művészeti ágak világos megkülönböztetését híres és nagy hatású, *Egy újabb Laokoón felé*¹³ című írása szorgalmazza, így az e paradigmához vezető utat, vagyis a modern képzőművészet történetét is mint ennek előtörténetét Greenberg értelmezésében foglalom össze.¹⁴

⁹ G. E. Lessing: *Laokoón vagy a festészet és költészet határaitól*. = Uő: *Válogatott esztétikai írásai*. Vál., utószó Balázs István, Bp. 1982. 191–320. Lessing szövege 1766 óta bír normatív erővel, azóta több hullámban is történt lázas újraolvasása, leginkább az irodalom felől és mellett, ám megjelentek a képelemletek felőli értelmezései is, amelyek leginkább, bár különböző vádakkal, de mind diszkreditálták Lessinget. Mindebből annyi világosan látszik, hogy ha valakit azok is olvasnak, akik utálják, akkor gyanakodhatunk, hogy a kultúra egy megkerülhetetlen pontjáról beszél, ezért érdemes neki újra és újra feltenni kérdéseket.

¹⁰ Néhány Lessinget tárgyaló munka ebből az időszakból: P.-S. Alpers: *Ut Pictura Noesis?* 1972; I. Hosterey: *Der Laokoon-Faktor in der Moderne: Zum Problem der Mediendifferenzierung in der Künsten*. 1982; C. Jabobs: *The Critical Performance of Lessing's Laokoon*. 1987; D. Wellbery: *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. 1984.

¹¹ A nyolcvanas években a művészetekben már az intermedialitás volt az „akadémiai” gyakorlat, a hetvenes évektől már főként a videóművészet támasztott a médiumra vonatkozó, immár semmiképp nem purista új kérdéseket, ugyanakkor a posztstrukturalista filozófiák és művészetelméletek is mind a műfaji tisztaság lehetetlenségéről beszéltek. Lásd például Derrida írását a keretről: Jacques Derrida: *Parergon*. = *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofon művészetelmélet*. Szerk. Házás Nikolett. Bp. 2001. 143–177.

¹² Nemcsak a különböző műfajok, művészeti ágak egymásba oldódásáról van szó ebben az időszakban, hanem kiemelten a nem-művészet területére való kilépésről. Ezt az egész problémát csak annyiban fogja e tanulmány érinteni, amennyiben ez a saját nézőpontomból elengedhetetlen, ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy innentől kezdve az is a műalkotást meghatározó tényezők sorába tartozik, hogy a nem-művészet területének esztétikai minőségeivel milyen viszonyban áll.

¹³ Clement Greenberg: *Egy újabb Laokoón felé*. = *Laokoón 7. Clement Greenberg*. Szerk. Seregi Tamás. <http://laokoon.c3.hu/szamok/7.html> – Utolsó letöltés 2019. július 15.

¹⁴ Amikor „elbeszélések” hívom mind saját történeti rekonstrukciómát mind Greenberg történetét, ezzel jelezni kívánom, hogy tisztában vagyok vele, hogy redukcióval van dolgom, és én magam is egyetlen nézőpontra redukálom a komplexitást. Számos kritika érte már Greenberg modernitás fogalmát; úgy látom, ereje és sebezhetősége is ugyanabban van, hogy ti. egyetlen világos fejlődési sorba rendezte a modernitás műveit, és egyúttal magyarázatot kínált arra, hogy milyen elvek húzódnak meg e fejlődés mögött. Greenberg kritikai, elméleti stratégiája egyszerre volt defenzív és

Greenberg sok írásában mondja el tömören¹⁵ a modern művészet történetét, ami, nézete szerint, lényegében ugyanúgy a modernitás logikájának felel meg, mint a tudományok és más kulturális területek fejlődése. A kanti transzcendentalizmusban látja a modernitás meghirdetését, abban az önreflexív aktusban, melyben a megismerés nem közvetlenül a tárgyakhoz, hanem a megismerés lehetőségfeltételeihez, módjához fordul, hogy először a számára (ti. az ész számára) legitim módon vizsgálható területet kijelölje. A Kant által feltett, az emberi megismerés lehetőségfeltételeire irányuló kérdést mint a szubjektum reflexivitásának modelljét az egész modernitás mozgatórugójának tartja, vagyis a modernitás a kanti értelmű önkritika története, amennyiben egy adott (tudomány) terület saját eszközeivel önmagát kritika tárgyává teszi. Ezzel jóllehet – csakúgy mint a TÉK-ben az ész esetében – korlátozza eszközeinek hatókörét, ám a megmaradt területen biztossá, legitimé válik használatuk. A modernitásnak ez a minden területre kiterjedő önreflexív logikája Greenberg értelmezésében a 19. század közepén érte el a művészeteket, amikor a festők is médiumuk sajátos jellege felé fordultak. Addig a festészet igyekezett a meghatározó művészeti ághoz asszimilálódni, vagyis irodalmivá válni. Ezt azzal érte el, hogy irodalmi, történeti események, alakok stb. vagy fogalmak ábrázolásának realisztikus illúziójára tört, amivel saját médiumát elleplezte vagy egyenesen „megsemmisítette”. Az Alberti-féle festészeti paradigmát támadja tehát Greenberg, hogy ti. a festmény egy ablak, amelyen mintegy átnézünk a kép által megjelenített valóságra. Azt a „hanyatlástörténetet”,¹⁶ amikor olyan fogalmakkal is le tudunk írni egy művet, melyek a vizualitást érintetlenül hagyják, Manet és Courbet törte meg, majd fokozatosan felismerte a festészet, hogy kizárólag azon érzékek alapján kell magát meghatározni, amelyeken keresztül a befogadók érzékelik, vagyis tiszta vizualitássá, tiszta formává kell válnia. Amikor a festészet a csakis rá jellemző önmeghatározást keresi, meg kell tisztuljon, le kell váljon minden irodalmi, fogalmi kötődésről, mert ami az egyes művészetek sajátosságát, egyediségét adja, az médiumukból következik. „Minden egyes művészeti ág a médiuma folytán válik egyedivé és szigorúan önmagává.”¹⁷ Nem ellepleznie kell tehát médiumát, hanem a reprezentáció tárgyának és a médium minőségeinek homológoknak kell lenniük.¹⁸ Mivel a témához – vagyis minden narratívához, szimbolikus, allegorikus jelentéshez – mindenképpen kapcsolódnak irodalmi, fogalmi asszociációk, ezért a „téma zsarnoksága”¹⁹ elleni küzdelem az első szint, ahogyan az avantgárd a nyelvtől megszabadulni igyekszik. A festészet médiumának összetevői közül

offenzív: definiálni akarta az igazán jelentős művészetet és izolálni a pusztán újtól (vagy éppen a tömegművésztől). Magyarozó erejét adta, hogy (szinte) filozófiai megalapozását kínálta a modern képzőművészetnek, de ezzel szükségszerűen ki is zárta látóköréből mindazokat a példákat és szempontokat, amelyek nem illettek modelljébe. Greenberg modernizmus elméletének három fontos kritikája, melyek mind más elemeit támadják: Leo Steinberg: *Other Criteria*. = Uő: *Other Criteria*. New York 1972; Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde*. = Uő: *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge. 1985; T. J. Clark: *Arguments about Modernism*. = *The Politics of Interpretation*. Szerk. W. J. T. Mitchell. Chicago 1982.

¹⁵ Például: *Avantgárd és giccs* (1939), *Egy újabb Laokoón felé* (1940), *A táblakép válsága* (1948), *Modernista festészet* (1961, 1965). Ez a szöveg, amelyet 1965-ös kiadása tett széles körben ismertté, már nem a programhoz rajzolja meg a szükséges történeti vázlatot, hanem inkább tekinthető defenzív erőfitoktatásnak.

Greenberg leegyszerűsített történetét – amely „száz év művészetét egy egyszemélyes csapással zsugorítja” (Steinberg: *i. m.* 66.) – én itt még tovább, szinte a vállalhatatlanságig egyszerűsítve foglalom össze.

¹⁶ C. Greenberg: *i. m.* 5. Persze ez nem jelenti Greenberg számára, hogy a múlt művei között ne lennének zseniális alkotások, és még kevésbé azt, hogy minden absztrakt mű pusztán mediális purizmusa miatt egyben értékes műalkotás lenne.

¹⁷ Uo. 10.

¹⁸ Lessing is úgy gondolta, hogy az adott művészeti ág jelrendszere, az ábrázolt tárgy és a befogadás módja között homológ viszony kell legyen, ám mégis egészen más következtetésekre jutott, mint Greenberg. Ennek oka, hogy ő a vizuális jel lényegét az ikonikusságban, vagyis a hasonlóságban látta.

¹⁹ C. Greenberg: *i. m.* 6.

– amelyek a hordozó és a festék anyagi, formai tulajdonságait, lehetőségeit jelentik – a felület sík volta az, amelyben egyetlen másik művészettel sem osztozik, ugyanakkor a legnagyobb ellenállást jelenti. Greenberg szerint ezt az ellenállást nem megtörni kell illuzionisztikus megjelenítéssel, hanem meg kell tartani a valós képsík anyagi laposságát. Ha ezt meg akarja valósítani, akkor a festészetnek egy második szinten is absztrakcióra kell törekednie, hiszen minden a térben létezik, ezért minden felismerhető entitásra való utalás téri asszociációkat kelt, tehát kivezet a szorosan vett festészetnek a tartományából. Látjuk, Greenberg új Laokoónja radikálisan továbblép a korábbi, Lessing által legvilágosabban lefektetett követelményen, hogy ti. a költészet, lévén maga is időbeni hangok sora, időbeli cselekvéseket beszéljen el, míg a festészet térbeli alakokat „írjon le”,²⁰ mert csak így lehet jel és jelölt alkalmas viszonyban.²¹ Ha a festészet szakít azzal, hogy olyan pózokat, beállításokat ábrázol, melyekből mint kitüntetett pillanatokból²² az ábrázoltak időbeli mozgása szintetizálható, a cselekvés/cselekmény kiolvasható, akkor a festészet megszabadulni látszik az időtől. De a síkbeliség követelményének megfelelően a teret is ki kell zárnia, és ezzel a képi leírás minden formáját. Vagyis temporalitás és térbeliség itt nem egymás ellentéteiként jelentkeznek, ahol egyiknek a másik ellenében kell magát állítania, ha ki akar bontakozni – vagyis a költészetnek a testeket is időbeni cselekvés által kell ábrázolnia, míg a festészet csak a pillanatban rögzített testek útján célozhat cselekvésre –, hanem egy olyan, bár térben és időben létező empirikus tárgy teremődik meg a modernista festménnyel, ami látszólag mindkettőt maga mögött hagyja. Greenberg elbeszélését röviden mint az immanens önkritika történetét foglalhatjuk össze: Sapere aude! – mondhatná ő is Kantot idézve, merj a magad eszközeire támaszkodni festészet, lábálj ki az irodalom, a nyelv szolgálatában töltött kiskorúságból, hagyatkozz önmagadra, légy autonóm. Miután mindentől, amiben másokkal osztozott, megszabadult a festészet, eljut saját kompetenciaterületéhez, ahhoz, ami benne „*egyedi és tovább nem redukálható*”.²³ Míg minden más csorbítja az autonómiáját, itt meg kell állnia, mert különben magát a tevékenységet szünteti meg.²⁴

Ez tehát a médiumspecifikusságként definiált kívánalma a modernista művészetnek, és világosan az absztrakcióhoz kötődik. Számunkra az a további kérdés, hogy ha se képi narráció, se semmilyen a térbeliség asszociációjára lehetőséget adó alak nem kerül ábrázolásra, azzal

²⁰ Mind az irodalmat, mind a képzőművészeteket vizsgálva számos tanulmány foglalkozik narráció és deskripció lehetőségeivel, módozataival, ezek műfajhoz kötöttségével, avagy éppen kölcsönös átjárhatóságukkal, elválasztásuk nehézségeivel.

²¹ Lásd Lessing: *i. m.* XVI. rész. 252–258.

²² Vö. Lessing „termékeny pillanat” fogalmával. *i. m.* 205.

²³ C. Greenberg: *Modernista festészet = Laokoón 7. Clement Greenberg. 2.*

²⁴ Jegyzetben hadd említsem meg, hogy persze korántsem látta mindenki úgy, hogy az absztrakcióval a festészet valóban elhatárolódna a nyelvtől. Tom Wolfe híres-hírheft *Festett malaszt* című pamfletjében azt állítja, hogy nem szabadult meg a művészet a nyelvi diskurzustól, csupán műfajt váltott, már nem az irodalom vagy a történelmet, hanem az elméleti diskurzust szolgálja. Megfordítja a tételt, és azt mondja: „A Modern Művészet irodalmivá lett mindenestül; a festmények és egyéb műalkotások csupán a szöveget szemléltetik.” – Tom Wolfe: *Festett malaszt*. Bp. 1984. 8. Vagyis állítása szerint csak úgy jöhetett létre a modern purizmus, hogy a festészet más, most elméleti diskurzusokkal működik együtt. „*Ut pictura theoria*”, mondja Mitchell szövegének címe is (lásd Mitchell: *i. m.* 223–246.), amelyben egyetértőleg idézi Wolfe gúnyrajzát: „Manapság, ha nincs hozzá elmélet, nem látom a festményt.” – Tom Wolfe: *i. m.* De Mitchell azt is állítja, hogy Greenberg érzékeli a modernizmusnak ezt a paradoxonját, hogy ti. az elmélet ugyanolyan kapcsolatlan van a festészetrel, mint az irodalom az ábrázoló művészettel. Nem egyszerűen a hagyományos mű és kritikája, mű és értelmezése viszonyról van szó, hogy ti. elmélet magyarázza a műveket, hanem ahogyan már Lessing is azt panasolja, hogy könyvvel a kezében kell a nézőnek az allegorikus kép előtt állnia, Wolfe és Mitchell is azt állítja (bár Mitchell nem panaszként), hogy hasonlóan értetlenül fogunk állni a modern képzőművészet előtt, ha nem tartjuk kezünkben a Partisan Review, az Artforum vagy az October megfelelő számait.

valóban egy olyan felület jön-e létre festészetként, amely szemléletes formában azt mutatná meg, mit jelent kilépni szemléleti formáinkból? Ha ez így lenne, akkor tapasztalatilag ismernénk meg, hogy mi van az a priori előtt. Mivel ez nyilvánvaló képtelenség, ezért azt kell megvizsgálunk, milyen módokon „jön vissza az ablakon” a tér és az idő az absztrakt festményen.

A tér problémája a kép és környező tere közti viszony formájában kap új hangsúlyt: a festmény határait igyekszik saját keretén túlra kiterjeszteni, s ezzel egyrészt önmaga zárt tárgyiségát fellazítja, vagy mint majd látni fogjuk, eljut az ellenkező végpontra, és tárgyiségát megerősítve mintegy kifordul a térbe. Az idő problémája szintén két módozatban van jelen: vagy elsősorban a színek formai kompozíciója indukál időiséget, vagy az alkotás performatív aktusának időbeli lezajlása lesz érdekes.

A greenbergianus elvek szerint a táblaképfestészet konvencióitól a legmesszebbre főként Jackson Pollock és még néhányak közül leginkább Barnett Newman vitte.²⁵ Pollock kitüntetettsége abban rejlik, hogy egységesíteni tudta a modernista festészet törekvéseit: csak az optikaira épít, szakít a taktilis, a téri asszociációkkal; a vonal nála nem kötődik formához, képein nincsenek elkülöníthető alakok, hanem egymásba átfolyó nagy alakzatok, amelyeknek nem formája, hanem ritmusa van; a földre fektetett vászon, vagyis a vízszintes munkafolyamat eredménye all-over rendszere, az, hogy nincs a képeinek a térhez köthető orientációja, nézete. Mindezt Greenberg egy szóval mint festőiséget írja le, amely egyrészt visszautal Wölfflin „festői” kategóriájára, amely az éles kontúrok nélküli, tónusos festészet jelzője, ugyanakkor ennél számára lényegibb, mondhatjuk mediális értelemben is használja, amennyiben minden minősége, problémája csak a festészet saját eszközei általi meghatározottságaiból következik.²⁶

Greenberg számára központi, sőt mondhatjuk, döntő jelentősége volt az absztrakt expresszionista mű téri vonatkozásainak: Pollock, Newman és Rothko képeinek esetében is úgy látta, hogy azok mint sikerült műalkotások egyfelől megőrzik integritásukat, másfelől mindegyik valamilyen módon a környező térrel is kapcsolatba lép – vagy formaegységeinek hálózata mintegy tapétamintaként folytatható lenne (Pollock), vagy lineáris szerkezetével a képszegély határként való érzékelésének hagyományát rombolja le (Newman) –, és ezzel ellenáll a hagyományos táblakép tárgyi mivoltának.²⁷

Azonban volt egy talán kevésbé sikeresen teoretizált értelmezési tendenciája is Pollock képeinek, ez pedig inkább az alkotás módját, az expresszív gesztusokkal a dobozból közvetlenül a vászonra csurgatott, öntött, fröcskölt, szórt festékkel történő művészi akciót emeli ki, azt, hogy e technikával a festő elhagyja a médium szokásos munkaeszközzeit – értsd ecset és társai –, és mintegy a festő és a festék közti interaktív esemény az, ami műalkotásként a vásznon rögzül.²⁸ Tehát nemcsak a festőisége keltette drámai hatását értékelték Pollock munkáinak, sokak számá-

²⁵ Egyfajta összegzését a modernista festészet fejlődésének, törekvéseinek és a Greenberg által legfontosabbnak tartott alkotóinak lásd: C. Greenberg: *Az „amerikai típusú” festészet.* = Uő: *Művészet és kultúra.* Bp. 2013. 157–170.

²⁶ Ezért is találja megfelelőbbnek a festői absztrakció elnevezést az absztrakt expresszionizmus helyett. „[...] a legszabadabb festőiség absztrakt kontextusban való megjelenése.” – írja Greenberg az egész irány jellemzéséeként. Vö. *Poszt-festői absztrakció.* = *Laokoón.* 7. *Clement Greenberg.*

²⁷ Ebben az értelemben beszél Greenberg már 1948-ban a táblakép válságáról, azonban, úgy gondolom, ezen írása inkább jelenti e festészet apológiáját, semmint bírálatát, azonban kétségkívül volt prognosztikus ereje. Vö. C. Greenberg: *A táblakép válsága.* = Uő: *Művészet és kultúra.* 120–123.

²⁸ Ennek az értelmezési irányynak a legfontosabb képviselője Harold Rosenberg, az ő kifejezése az „action painting”, szerinte a váltást azt hozta a művészetben, amikor bizonyos művészek számára „a vászon arénaként jelent meg, melyben cselekedni kell” – írja híres esszéjében. – Vö. H. Rosenberg: *The American Action Painters.* = *Art News* 1952. Greenberggel éles vitáik voltak, e szövegre válaszul írta Greenberg *American-Type Painting* című esszéjét, lásd *Partisan Review* 1955.

ra az a közvetlenség volt felszabadító, ahogyan ő szinte nem is képet alkotott, hanem akciókat hajtott végre. Ez az értelmezés egyszerre mutat két ellentétes irányba: ha a gesztusban látjuk az alkotás lényegét, azzal a festményt csupán a művészi aktus nyomává tesszük, tárgyiságát minimálisra redukáljuk, vagyis valóban a táblakép válságával kell ekkor szembenéznünk. A figyelem egy másik iránya a vásznaira ragadt cigarettacsikkeket, zsebeiből kiszóródott kacatokot, a kéznyomokat vette észre, és úgy látta, hogy a nem konvencionális munkamódszer felerősítette a mű közvetlen, közönséges, hétköznapi tárgyi mivoltát.

Newman és Pollock képeit nézve azt látjuk, hogy közös jellemzőjük, a képi határ feloldását és a térbeli „kiterjedést” nagyon különböző módokon érik el, ezért szükségszerűen az időnek is eltérő szemléletei jelennek meg képeiken.

Newman hatalmas, csupán egy-két szín expresszív fényerejére épülő, a nagy monokróm felületeket a vászon széléig tágító, keretezés nélküli vásznai a lehatárolatlanság, nyitottság érzetét keltetik.²⁹ Greenberg azért is nevezte „mezőnek” Newman képeit, mert azok nem izolált tárgyként állnak a térben, képesek a tárgyiság asszociációit levetni magukról.³⁰ Az ilyen kép magába zárja, síkja önmagához tapasztja az időt. Nem egyetlen pillanatot állít meg, merevít ki, legyen bármilyen absztrakt is az, hanem mintegy az örökkévalóságba sűríti össze az időt. Deleuze kromokroniának nevezi a monokróm örökidejűségét.³¹ Mozdulatlansággal van itt dolgunk, de nem átmenetként, amely a mozgás két pontja között adódna pillanatnyi szilárdságként, hiszen ez feltételezné, hogy a mozgás egymást követő pontjai vonallá rendeződnek, vagyis be kellene lépnie valamilyen tér-rendszerbe, ellenben itt a szín se nem állítja, se nem tagadja a téri viszonyokat, hanem teljes egészében ki-/feltölti azokat. Ezért is fontos a monokróm kép nagy kiterjedése, hogy az egységes sík létrehozassa azt az időbeli észlelésmódot, amelynek egy nem térbeli mozgás felel meg, a sűrűsödés. Nem egyszerű pillanatnyiság, egymás melletti helyzetek közös zónája ez, nem állapotok sorozatából kiragadott rész, hanem az idő a maga sűrű, teljes, belső megszakíthatatlanságában örökkévalóságként jelenik meg benne.

Pollock képeinek ideje térbeli idő, formája a szétterülés. Decentralizált képei szintén a felszínre korlátozódnak, azonban itt hasonló elemek összekapcsolódásából kialakuló ismétlődés teríti be a teljes felszín – „mint a tapétaminták, amelyek a végtelenségig folytathatók”.³² Ez a szétterülés mozgás, ami egyrészt nem osztható, mert elemei nem szigetelhetők el egymástól – ezért is helytelen talán a ritmikusság kifejezés használata –, nem elkülönített és egymás mellé helyezett részekből, hanem átfogóan van megalkotva. Mégis az egész kép szétterülő, folytonos mozgásának, egyenletes idejének vannak belső időbeli módosulásai, gyorsulások és lassulások, amelyek a szín és alakzatszövet részeinek egymáshoz való viszonyából következnek. Ezek a belső heterogén színmozgások egy homogén téri folytonosság képzetévé állnak össze. Ha a monokróm kép idejét az örökkévalósággal rokonítottuk, akkor Pollock képei olyan mozgások, melyek a lehetőség jelenbeli idejét mutatják, hogy az immanens anyagi elemek folyamában

²⁹ Elvezetne jelen gondolatmenettől a monokróm festmény tárgyalása, azonban annyi ide kívánczik, hogy a modernista történetnek logikailag kétségkívül az egyik betetőzése, sikeres végigvitele a monokróm, amennyiben abban az értelemben totalizálnia sikerül a festészetet, hogy a saját eredetével teljes egységben létező tárgyat tud létrehozni, mert a hordozó és a festett sík felszíne itt elválaszthatatlanok.

³⁰ Vö. C. Greenberg: *Az „amerikai típusú” festészet*. = *Laokoón 7. Clement Greenberg*. 169.

³¹ Vö. Gilles Deleuze: *Francis Bacon*. Bp. 2014. 156.

³² C. Greenberg: *A táblakép válsága*. = *Uő: Művészet és kultúra*. 120.

bizonyos formák aktualizálódnak, míg mások virtuálisak maradnak, de ezzel a további mozgásra és az idő folytonosságára utalnak.

A greenbergiánus irány következő generációjába olyan alkotók tartoznak mint Helen Frankenthaler, Morris Louis, Jules Olitski vagy Kenneth Noland. Ők nagyrészt kitarítottak a kétdimenziós kép mellett, de két dologban túl is akartak lépni az absztrakt expresszionista gyakorlaton: a szín tisztaságát akarták visszanyerni, valamint nyitottá kívánták tenni a képet, de nem a szétteríthetőség értelmében.³³ A Pollock-féle absztrakt festmény egyenetlen sűrűségű festékkel dolgozott, amivel számtalan fény-árnyék hatást tudott teremteni, viszont az ára ennek az volt, hogy színei nem voltak tiszták, és nagyon tömör lett a kép. Ezt kiküszöbölendő az új képek minden hagyományos elemet – vonal, forma, szín, fény – egységbe akartak vonni, így a tiszta árnyalatok kontrasztjára épültek. Helen Frankenthaler volt az első, aki bár Pollockhoz hasonlóan csurgatta a vászonra a festéket, de azt nem alapozta, a festéket hígította, így az beszívódott a vászonba, ezzel teljesen sikerült még az egymásra rakódó festékrétegek adta pasztózusság térbeliségét is elkerülnie.³⁴ Létrejött a teljesen sík, a hordozójától el nem választható kép, amelyen nincs fény-árnyék hatás, és amelyen színmezők kombinációja új nyitottságot teremt. Ezért is volt Newman festészete kiemelkedően fontos számukra. Azonban nemcsak a gesztusosságból következő festészeti hatásokat akarták kizárni műveikből, hanem távol állt tőlük a festészet minden olyan romantikus rezonanciákat őrző felfogása, amely a művész ösztönösen áradó kreativitásában látta a mű lényegét. Valamint a color-field első generációjához³⁵ képest minden emocionális, spirituális tartalomtól is tartózkodtak, minden értelemben tiszta absztrakcióra törekedtek tehát. Ezért is nevezi Greenberg találóan „poszt-festői absztrakció”-nak e munkákat.³⁶ A festészeti konvenciók destrukciójának folyamata e generáció számára már nem forradalmat, szubverzív magatartást jelentett, hiszen mindez eddigre standardizálódott, sikeres stílussá, sőt sokszor modorra vált, hanem inkább analitikus módon a professzionális kompetenciaterület kijelölését.³⁷ A képi nyitottság hangsúlyozása – különösen Noland festményei példázzák ezt – azonban egészen máshogyan történt a color-field e generációja esetében, s ezzel új tér- és időszemléletet valósítottak meg képeik. A Newman- vagy Rothko-féle hatalmas, szinte monokróm vászon önmaga vizualitását kifelé terjesztve a néző látóterének mind nagyobb részét akarja elfoglalni, hogy szívóhatását, sűrűsödését kifejthesse. Vagyis a néző látóterét foglyul ejti, majd saját kronotopozzába zárja. S míg a Pollock-féle kép a virtuális térre utal, addig a Noland-féle kép ténylegesen ki akar terjedni, elindul a végtelenbe. Az egyes alkotóknál természetesen különböző módjai jelentek meg annak, hogyan sikerült a síkbeliséget a térrel kapcsolatba hozniuk. Louis alkotásainak egyik működési módja például abban van, hogy a vászon festetlen

³³ Ezen igényeket Greenberg ismeri fel és mint az absztrakt festészet új lehetőségét írja le. Lásd *Az absztrakt expresszionizmus után és Poszt-festői absztrakció = Laokoón. 7. Clement Greenberg.*

³⁴ A vászonnak festékkel való átitatását korábban már Newman és Pollock is, de főleg Mark Rothko alkalmazta, azonban ő erre a rétegre még általában ráfestett, színeinek intenzitását, ízzását éppen azzal éri el, hogy más színre van ráfestve.

³⁵ Szokásosan a fent említett Newman mellett Mark Rothko és Clyfford Still munkáit az 1950-es évektől sorolják e csoportba.

³⁶ 1964-ben szervezte a Los Angeles County Museum of Art-ban Greenberg azt a harmincegy művész munkáit bemutató tárlatot, melynek ő a *Post-Painterly Abstraction* címet adta. A kiállításához írt szövege a *Poszt-festői absztrakció.*

³⁷ Hadd tegyem azért hozzá, hogy Greenberg sok írása visszatérően hangsúlyozza, hogy az avantgárd nem forradalom, hanem a művészeti folytonosság fenntartása. A konvenciókról, azok megtartásának és módosításának lehetőségeiről vallott nézetei fontos, bár ritkábban hivatkozott részét képezik kritikájának.

részeit egyenrangúvá tette a festett részekkel, így oldotta a zártságot, mivel a festetlen részek elnyomják azt, hogy a képen kívüli tér más természetű lenne, mint a kereten belüli, s így egy a vászonnal folytonos, homogén tér hatása keltődik.

A másik eljárás az „optikai harmadik dimenzió”³⁸ hangsúlyozása. E kiemelés egyik eszköze a ferdeség volt, hogy olyan mezőket hoztak létre, amelyek elfordulni, elhajlani, elfutni látszóttak a fal síkjától. A néző és a képmező közti kapcsolat olyan artikulációja ez, mint a perspektíváé, csak annak absztrakt változata. Nem a téri viszonyok szabályszerű geometriai kétdimenziós átfordíthatósága ez a nagyon általános perspektivizmus, hanem a látás azon projektív képességének használata, ami a konkrét látványt mintegy megelőzi. „Ily módon a külső perspektívát a *belső perspektívával* helyettesíti” – idézi Deleuze Jean Epstein megjegyzését, s azt gondolom, ez a leírás még talán jobban jellemzi Nolandot, mint Légert.³⁹ Noland művei mintha csak illusztrációi lennének Deleuze mozgás-kép fogalmának, a testekből és a mozgó tárgyakból kivont tiszta mozgás képsík-jának. Noland úgy nyilatkozik, hogy „one-shot” kellene nézni műveit, mintha száguldó autóból vetnénk rájuk pillantást. Leo Steinberg pedig egyenesen úgy fogalmaz, hogy Noland művei a hatvanas évek leggyorsabb alkotásai.⁴⁰ Deleuze Bergsont idézve írja, ahhoz, hogy megkapjuk a mozgás-képet „a testekből vagy a mozgó tárgyakból, amelyekhez természetes érzékletünk a mozgást társítja, mint egy járműhöz, vonjunk ki egy egyszerű, színes »foltot«”.⁴¹ Akár a szemlélt tárgy, akár a szemlélő mozgása létrehozhatja, hogy a mozgás leveti magáról a testeket, s a képsík oszthatatlan, tiszta mozgássá válik. Ennek működésbe lépéséhez az egyik feltétel, hogy a kép túllépjen fizikai kerete paraméterein; teszi ezt vagy úgy, hogy a hordozó alakját igyekszik semlegesíteni,⁴² vagy ténylegesen muráliává terjeszkedik. Az optikalitásnak ez a középpontba helyezése tehát a látás lényegi perspektivikusságát mutatja meg; nem a perspektíva szokásos módján, hogy a néző és egy tárgy közötti kapcsolatot képezne le, hanem testek nélkül, azzal, hogy irányt hoz létre, már képes e kapcsolatot megteremteni. Vagyis Noland színmezői azért válhatnak mozgás-képpé, mert nem egyszerű síkok, hanem irányba fordulnak, és ezzel a néző adott, meghatározott (de nem zárt) pozícióját egy nyitott, szüntelen mozgás meghatározatlan teljességévé szabadítják fel. Egyszerűen talán úgy lehetne mondani, hogy Newman képe gömbfelszín egy darabja,⁴³ Pollock képe nyitott halmaz, Nolandé pedig vektor.

Azt látjuk, hogy mind az absztrakt expresszionista, mind a színmező festészet a maga sajátos módját megtalálja a festészetet a legszorosabban vett mediális keretei között tartotta, tehát az új Laokoón programnak megfelelt, ugyanakkor e tiszta vizualitás mégis megteremtette a maga tér-idő kép(zet)eit. A mediális purizmus logikája akár itt meg is állhatott volna, de legfeljebb ha toporgott egy kicsit a „most hogyan tovább” kérdéstől enyhén zavartan, hiszen, mint láttuk, a

³⁸ Greenberg megfogalmazásában: „A vásznon ejtett legelső ecsetvonás megsemmisíti a kép szó szerinti és kifejezett sík voltát. [...] Annyi különbséggel, hogy ebben az esetben szigorúan festészeti, szigorúan optikai természetű harmadik dimenzióról van szó. A régi mesterek a térmélység olyan illúzióját teremtették meg, amelyről el lehetett képzelni, hogy belesétálhatunk, míg a modernista festő által teremtett ezzel analóg illúzióba csak belenézni tudunk.” – Cl. Greenberg: *Modernista festészet*. = *Laokoón 7. Clement Greenberg*. 6.

³⁹ Gilles Deleuze: *A mozgás-kép*. Bp. 2008. 35.

⁴⁰ L. Steinber: *i. m.* 80.

⁴¹ G. Deleuze: *i. m.* 33–34.

⁴² Erről részletesen lásd Michael Fried: *Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons* (1966) című írását. = Uő: *Art and Objecthood*. Chicago 1998. 77–99. itt: 81.

⁴³ A látótér széli torzulásai, görbületei miatt választom ezt a hasonlatot.

tér, a tárgyiség és a performatív idő vonatkozásában is már további irányok lehetőségei rejtőztek e művekben, és ha ezek felé maguk nem is indultak el, mások megtették ezt.

Nem a nyitottság által a tárgyiséget kijátszó festésmód, hanem ennek bizonyos értelemben épp az ellenkezőjét célzó Frank Stella festészete volt az, ami végül az arra vonatkozó végső következtetések levonásához vezetett, hogy mi is a festészet, ha feltételezett lényege fizikai tulajdonságaiban rejlik. A fiatal Stella képei⁴⁴ a lehető legszigorúbban igazodni látszóttak a greenbergi elvekhez, majdhogynem módszertani illusztrációk voltak. „[M]inél inkább kitolódna ezek a határok [amíg még képként érzékelünk egy tárgyat], annál határozottabban kell megtartani és jelezni őket” – írja Greenberg,⁴⁵ és Stella valóban a minimális keretfeltételeket kereste és hangsúlyozta. A nagyobb absztrakció eléréséhez nem a színhez fordult, hiszen az a festményből kivonható, hanem strukturális problémákhoz. Először is a hordozó adott alakját tekintette az elsődleges meghatározónak, és a legteljesebb kölcsönhatásba hozta a megjelenített alakkal, vagyis a téglalap alakú síkon azzal szoros megfelelésben rendezte el az elemeket.⁴⁶ Ha a vonalak sehol nem jelenhetnek meg diszkrét részekként, és ha ezek rendjének korrespondálni kell a hordozó szélei adta alakkal, akkor logikusan az a lehetőség marad, hogy egy egyszerű, geometrikus szeriális rendet kell megvalósítani. Bár Stella kétdimenziós absztrakcióra törekedett, mégis azzal, hogy világosan jelölte a kép határait, vagyis egyrészt a vonalrendszert nem vitte ki a szélekig, másrészt a szokásosnál jóval vastagabb lécre feszítette a vásznat, és ennek oldalsó széleit festetlenül hagyta, a sík képet mégis szinte „elemelte” a fal síkjától, és ezzel a mű tárgyiségát erősítette.

Tehát a fiatal generáció absztrakciós eljárásai végletesen betartották a síkbeliség követelményét, mégis eredményük az lett, hogy a tér kétféle képzetének felerősítése irányába tartottak: vagy a szín-mezők nyitottsága indította el a képet az optikai tér felé ezzel saját tárgyiségát mintegy tagadva, vagy olyan felületi rendszert hozott létre, amely nem a projektív teret, hanem önmaga téri tárgyiségát erősítette fel. Míg Greenberg az elsőt méltatta, a másodikat elutasította.

A szerialitás nemcsak kompozicionális problémák megoldásának tűnt, hanem egy másik oldalról közelítve is központi kérdéssé vált, ezúttal Pollock művészetének abból az értelmezési irányából kiindulva, mely annak lényegét az akcióban látta. Az akciófestészeti modell folytatásának tekinthetők Richard Serra *Castings / Splashings* művei.⁴⁷ Serra megtartja a horizontálitást, de nem festéket, hanem olvasztott ólommal készült munkáit, dob, hajít⁴⁸ a földre – pontosabban a fal és a padló találkozási vonalához. Az eredmény, csakúgy, mint Pollock esetében, a megtörtént esemény fizikai, indexikus nyoma.⁴⁹ Serra művészete abban tér el más stratégiáktól, hogy

⁴⁴ Az 1960-as *Sixteen Americans* (MOMA) című kiállításon bemutatott fekete képeit bár a kritika közvetlenül utána meg sem említette, mégis többeknek reveláció erejével hatottak.

⁴⁵ C. Greenberg: *Modernista festészet*. = *Laokoön* 7. *Clement Greenberg*. 5.

⁴⁶ Erről lásd M. Fried: *Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons* című írását, amelyben külön fogalmakat vezet be az alak és a forma különböző megközelítéseinek. Különösen *i. m.* 77–85.

⁴⁷ Richard Serra korai olvasztott ólommal készült munkái leginkább *Castings* vagy *Splashings* címmel ismertek, 1968 és '69 folyamán készítette őket. Az első 1968-ban a Robert Morris által a Leo Castelli Warehouseban rendezett „9 at Leo Castelli” kiállításon készült, *Splashing* címmel. Serra e korai művei már mind megsemmisültek.

⁴⁸ Lásd Serra híres *Verblist* (1967–68) feljegyzését, amelyben olyan igéket gyűjt és ír egymás alá, amelyek anyaghoz, helyhez és folyamathoz kapcsolódó cselekvéseket fejeznek ki. Pl: to splash, to cut, to drop, to bend, to rotate, to split stb.

⁴⁹ E tanulmány keretei között nincs mód kitérni Serra művészetének arra a meghatározó pontjára, hogy nemcsak az akció értelmében hangsúlyos a folyamat, hanem a rögzült tárgyat is egy fizikai átalakulási folyamat hozza létre, ti. míg az ólom megszilárdul. „Process art” címkével szokás Serra művészetét megnevezni, amely utal mind

nem akarja ezt a nyomot valamilyen külsődleges keretezése által⁵⁰ képpé rendezni és ezzel metaforizálni, hanem a maga szó szerinti ségében akarja megőrizni azt. Úgy lehetne talán fogalmazni, hogy Serra az akciót mint végbemenést és nem mint előállítását akarja rögzíteni. Az esemény belső logikájának megfelelő keretet az ismétlésben találja meg; ha újra és újra megismétli az öntés aktusát, azzal elérhető, hogy mintegy médiumot váltson a mű, vagyis ne a nyom és annak közvetlen anyagi hordozója, azaz az ólompászta legyen az elsődleges médium, hiszen ez csak rögzíti az eseményt, hanem az ismétlés maga legyen a rendezőelv, így szoros értelemben ez lesz annak médiuma. Egy ilyen felfogás egyrészt még mindig a médiumot látja a mű definitív tényezőjének, ugyanakkor nagyon messze áll attól, hogy azt az anyagi hordozóval és az abból következő feltételekkel azonosítsa, hanem médiumnak tekinti mindazokat a feltételeket, amelyek az egyes műveket műalkotássá avatják.⁵¹ Serra korszakos műveinek más aspektusai elől

az alkotófolyamatra, mind a mű létrejöttének fizikai folyamatára. Ez eltér a hagyományos tárgymegmunkálás fizikai folyamatától, mert itt maga a létrehozás folyamata teremti meg a szobor paramétereit. Vagyis nem egy a mű identitását meghatározó tervet követ a megmunkálás folyamata, hanem e folyamat maga határozza meg, hogy milyen formát vesz fel a szobor. Serra esetében még hangsúlyosabban, mint Pollocknál, valóban kettős identitása van a műnek, amit a váltakozó, vagy egyszerre használt címadás is jelez: *splashing*, *loccsantás*, ami arra utal, hogy a formátlan folyékony anyagot a szobrász egy cselekvés által egy folyamatba helyezi; *casting*, nemcsak az öntést jelenti, hanem az öntvényt, a formát nyert szilárd tárgyat is. A mű és az alkotás folyamatának egy „eseménytárgyban” való mind szorosabb egyesítése a hatvanas évek egyik fontos művészi kísérlete volt, nemcsak Serra, hanem a zenében például Steve Reich kísérletezett ezzel.

⁵⁰ E keretezés persze többféle stratégia mentén történhet, nemcsak a vászon lehet, mint Pollock esetében, annak előre adott és kijelölt eszköze, hanem a fotódokumentumtól kezdve a *readmade* stratégiáig, hogy ti. műalkotássá nyilvánít, a modernitás számos bevett módozatot kínál. Erről és Serra szerialitásáról is lásd Rosalind E. Krauss: *The Crisis of the Easel Picture. = Jackson Pollock – New Approaches*. Szerk. K. Varnedoe – P. Karmel. MOMA. 1999. 155–180.

⁵¹ Újabb írás lenne szükséges annak kifejtéséhez, hogy a médium fogalmának teoretizálásában hogyan történik változás. Krauss esetében, úgy gondolom, nem mindig egyértelmű, hogy mit tekint médiumnak: néha a fizikai, anyagi összetevők, a technikai folyamatok és azok végrehajtásának módozatai, vagy máskor éppen a különböző képességek is részei lehetnek. Amikor egyértelműsíteni akar, ott inkább használ médium helyett technikai hordozót. Próbál nem redukív definíciót adni a médiumra, Stanley Cavelltól veszi át azt az elképzelést, hogy egyrészt a médium belsőleg összetett – szemben, mint láttuk, Greenberg álláspontjával –, másrészt hogy alkalmasnak kell lennie arra, hogy konvenciók forrása legyen. Cavell egyes írásaiban úgy is értelmezi a médiumot mint konvenciók automatizmusát, amit mégis folyton fel kell találni. „The medium is to be discovered, or invented out of itself” – írja. Stanley Cavell: *A Matter of Meaning It. = Must We Mean What We Say? A Book of Essays*. Cambridge 1976. 221. Ha a bejáratott médium alkalmazása többé nem elegendő, a modern művész kénytelen új médiumokat és automatizmusokat létrehozni, hogy alkotásának a művészet státuszt biztosítsa. Lásd S. Cavell *'Automatism' and Excursus: Some Modernist Painting. = The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Camb. Mass. 1979. 101–117. Úgy látom, hogy míg Cavell végső soron a médiumon belüli kiterjesztés gyengébb követelményét fogalmazza meg, addig Krauss úgy látja, hogy teljesen új médiumokat és ebből eredő konvenciókat kell ma a művészeknek létrehozniuk. – Lásd Stanley Cavell: *Reinventing the Medium*. *Critical Inquiry* Vol. 25. No. 2. 1999. tél. 289–305. Annyiban Krauss ma is őzi greenbergiánus pályakezdésének nyomait, hogy ugyan egy teljesen más értelemmel felruházva, de úgy gondolja, a kortárs művészet a médium „újrafeltalálásával” képes elkerülni, hogy pusztá spektakulummá váljon. Michael Fried is, aki sokat alakított már 1966–67-ben Greenberg médiumspecifikusság elméletén, több mindent Cavell filozófiájából, rajta keresztül pedig Wittgensteinből merít. Cavell foglalkozott a wittgensteini lényegfogalommal, s rajta keresztül jutott Fried a Greenberggel szembeni álláspontra, hogy ti. történetileg változó, hogy miben látjuk a művészet lényegét. Fried azt nem kérdőjelezi meg, hogy lenne a művészeteknek dinstinkt lényegük, de azt vitatja, hogy ez időtlen lenne. Hogy Cavell a kései Wittgenstein nyomán konvenciók csoportjának látja a lényegét, még nem jelenti azt, hogy ezek egyszerű, bármikor kívülről megváltoztatható konszenzusok lennének, hanem hosszú idő alatt kifejlődött, időben változó gyakorlatok. „[...] a síkbeliséget és a sík behatárolását nem úgy kell felfognunk, mint a »képi művészetek végső lényegét«, hanem inkább mint annak minimális feltételét, hogy valamit festménynek lássunk; az alapvető kérdés pedig nem az, mik ezek a minimális, és – mondjuk így – »időtlen« feltételek, hanem sokkal inkább az, hogy egy adott pillanatban mi képes meggyőző erővel hatni, sikeressé tenni valamit mint festményt. Ez nem azt jelenti, hogy a festészetnek ne lenne lényege, hanem azt, hogy ez a lényeg, a közelmúlt alapvető művei által meghatározott, és így ezeket követve folytonosan változik. A festészet lényege nem valami végső dolog.” – Michael Fried: *Art and Objecthood*. 1967. magyarul:

kitérve azért kell itt a szerialitást hangsúlyozni, mert többek számára ez jelentette a *módszert*.⁵² Vagyis ha a műalkotás fogalmát a végsőig absztraháljuk, akkor vagy a létrehozás eseményét kell módszeressé tenni, vagy magát a minimumra visszazorított tárgyat kell valamilyen módszeres rendbe illeszteni. És mivel e rendet is a minimális küszöbnél kell meghatározni, így az nem lehet más, mint az egyszerű ismétlés.

Serra és generációja már nem nagyobb és laposabb képeket akart csinálni, nem a festészet objektív lényegét akarta megérteni és mind tisztábban felmutatni, hanem az iránnyal rendelkező mező, vagyis a vektor lett a figyelem tárgya, amit, ahogyan láttuk, vagy a síktól elforduló ferde szín-mezők, vagy a művész mozgása által kijelölt mező hoz létre. Serra olompasztáinak ideje azonban más idő, mint Noland vektoriális képeié. A *Casting* egyszerre hordozza önmaga definiálásaként a megtörtént eseményt mint múltat, ugyanakkor a néző számára jelenvaló mű a maga anyagiságában nemcsak ennek a múltnak a dokumentuma, hanem a szerialitás, az ismétlődés folytonosságképzetével egy állandó jelenben tartja magát az eseményt is. Serra műve is szétterítés, mint Pollocké, de szemben az utóbbival, ennek egymás mellé helyezett, elkülönített részei vannak, az el- és szétrendezés szervezi. Noland képeihez hasonlóan perspektívát teremt, és teret nyit ki, azonban nem oszthatatlan mozgásként, hanem szilárdságában a térbeli idő egymásmellettségeként, ami azonban az ismétlődés végtelenre irányulásával nem egyszerű többszörösség által nyeri el nyitottságát, hanem növekvő kiterjesztés lesz. Serra *Casting* jai azt mutatják, hogyan lehet a végbemenésből, lezajlásból intenzitás.⁵³

Az „elbeszélés cselekménye” ott tart, hogy az absztrakció azzal, hogy a teret nem mint ábrázolandót fogta fel, egyben új „időformákat” is létrehozott. Ha a tér egyre absztraktabb képzeteiben – mozgás, virtualitás – kerül „terítékre” (hiszen látjuk, e művek mind valamilyen értelemben terülnek), akkor ennek az a logikai végpontja, hogy minden mű által implikált téri képzet megszűnjön, és ne maradjon más tér, mint a valós, konkrét tér, melyben a mű mint empirikus tárgy helyet foglal. Vagyis a legtisztább tériség, önmaga tárgyi térbelisége.

Ennek felismerésében Stella képei jelentettek fordulópontot.⁵⁴ Carl Andre és Donald Judd voltak azok, akik Stella képeinek hangsúlyos tárgyiságát szó szerint belefordították a térbe. A greenbergi elvek, mint amelyek mentén modernista festészet egyáltalán lehetséges, e generáció számára evidensek voltak, s csak utólag látszik világosan, hogy miért nem tudta Greenberg Stella képeit annak ellenére elismerni, hogy akár a maga elveinek demonstrációját is láthatta volna bennük. Mert ha azok voltak, akkor annak a végpontját példázták. „[A] határok

Művészet és tárgyiség. Enigma 1995/2, 62–83. itt: 66. Ez persze azt is jelenti, bár e következtetést Fried nem vonja itt le, hogy ha nincsenek olyan szilárd, lényegi, kényszerítő tényezők, amelyek bármilyen módon megkötnék a konvenciót, akkor nincs a priori kategóriánk arra, hogy előre meghatározzuk, mi egy festmény, hanem a mindenkori jelen művészeti fejlődésének egy funkciója, hogy azt felszínre hozza, a kritikus feladata pedig az, hogy megtalálja, mi is az, amin végső soron az adott mű nyugszik. Ahogy Cavell fogalmaz: „It is the task of the modernist artist to show that we do not know a priori what will count for us as an instance of his art.” – S. Cavell: *The Claim of Reason: Wittgenstein, Scepticism, Morality, and Tragedy.* Oxford 1979. 123.

⁵² A szerialitás nemcsak mint módszer, hanem a tömeggyártás felvette problémák egyikéként, mint technológia, mint anyag és mint téma is fontos lett a hatvanas évek művészetében főként a pop-arton keresztül.

⁵³ Nem akarom az eddig tárgyalt művészek munkáinak metaforizálását túlerőltetni, mégis nem állom meg, hogy mindegyiküket ne egyszerűsítsem egy-egy fogalomra. Eszerint Newman a lét, Pollock az intuíció, Noland az észlelés és Serra az intellektus művésze.

⁵⁴ Így értelmezi a minimalizmus kibontakozását Thierry de Duve. Arról hogyan kezdett a legtöbb minimalista festőként és milyen fontos hatása volt Stellának, lásd Uő.: *Monochrome and the Blank Canvas.* = Uő.: *Kant after Duchamp.* Cambridge 1996. különösen 199–205.

egészen addig kitolthatók, míg a kép nem szűnik meg képnek lenni, valamiféle esetleges tárgygyá változva.”⁵⁵ Stella képei mintha azt mutatták volna, hogy eddig és tovább nem lehet vissza-szorítani a végső határokat, vagyis az a reduktív önreflexió, amellyel a modernista festészet magát meghatározza, egyszer elérkezik szélső pontjához, s ez egyben a tevékenység végét is jelenti.⁵⁶ Csapdahelyzetben találta magát a fiatal generáció, ezt Judd híres manifesztumában meg is fogalmazta: „[A] festészet és a szobrászat iránti érdektelenség az ismétlésnek szól”.⁵⁷ Egyfelől saját önértelmezésük egybeesett Greenberg leírásával, másfelől ezt nem foghatták fel normatív módon, ezen – tehát mindazon, ami Stella fekete monokróm, repetitív sík képein már elérte kifutását – túl kellett valahogyan lépniük, ha továbbra is művészetet akartak csinálni, s abba az irányba indultak, ahol a képből tárgy lesz.⁵⁸ Andre és Judd⁵⁹ is a modernista reduktív logikát továbbvive arra a következtetésre jutott, hogy ha a festészet lényegét hordozójának tulajdonságaiban látja, akkor szó szerint tárgygyá kell tenni. Ezért (is) nevezi „szó szerinti”, literalista művészetnek Fried e munkákat.⁶⁰ Az egymás után sorolt térbeli alakok ismétlődő rendjével Judd számára nem a különbség szűnt meg festészet és szobrászat között, hanem létrejött egy köztes műfaj. Világosan a festészet kérdései felől indult, de szándékosan túlment azon a határon, ahol „a kép [még] nem szűnik meg képnek lenni, valamiféle esetleges tárgygyá változva”, és ezt egy új médiumnak deklarálta, ami „sem nem festészet, sem nem szobrászat, de mindkettő számára kihívást jelent”.⁶¹ Művei – sokszor színesek, a falra vannak rögzítve, de ki/betüremkednek a térbe⁶² – mind festői mind szobrászi minőségeket tartalmaztak, ám ő nem a kettő kombinációjának, hanem inkább egyiknek sem tartotta őket, és a „specifikus tárgy” nevet adta az új képződménynek. Judd, még mindig a modernista specifikusság ideájától vezérelve, egy specifikusságot, egy sajátos kompetenciaterületet talál – ennyiben továbbra is a greenbergi narratíván belül marad. „A tényleges tér eredendően jóval erőteljesebb és specifikusabb, mint a festék egy sík felületen – írja.”⁶³ Mert bármennyire is igyekeztek a festők az illuzionisztikus teret kizárni munkáikból, ha bármit elhelyezünk egy sík felületen, annak mindig van mögöttes tere. „Két szín ugyanarra a felületre felhordva mindig más mélységben fog elhelyezkedni.”⁶⁴ Úgy

⁵⁵ C. Greenberg: *Modernista festészet*. = *Laokoón 7. Clement Greenberg*. 5.

⁵⁶ Ebben az értelemben Stella fekete és alumíniumképei tekinthetők a „festészet végének”. Mind a „művészet vége”, mind a „festészet vége” olyan elbeszélések, amelyeket számos változatban elmondtak az utóbbi évtizedekben, s ha ezek között nincs is olyan, amelyiknek Stella kitüntetett figurája volna (vagy legalábbis én ilyenről nem tudok), attól még sokan e művekhez is kötik azt a hatalmas változást, ami ekkor a művészetekben elindult, s ami a festészet felől nézve krízisnek tűnt. (Nagyjából két évtizedig.)

⁵⁷ Donald Judd: *Specific Object* = *Arts Yearbook* 8. 1965. 1. <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf> – utolsó letöltés 2019. július 23.

⁵⁸ Ezen a ponton is fel szeretném hívni rá a figyelmet, hogy elbeszélésem egyetlen „cselekményszálát” ragad ki a meglehetősen szerteágazó, komplex történetből; a mű és tárgyiség viszony problémát is egyszerre többfelől közelítették, az absztrakciónak továbbra is elköteleződő kísérletek mellett ilyen volt a pop-art is. Már Jasper Johns korai proto-pop *Zászló és Céltábla* (1954, '55) munkáival is megjelent a hétköznapi tárgyiségnek a kérdése, s láttuk, ezt a tendenciát már Pollock képeinek egyik olvasata is magában hordozta.

⁵⁹ És persze Flavin, Morris, Smith, Westermann, LeWitt és mások is, azok, akiket Judd hasonló elméleti alapra helyez – később világosan megmutatkoztak a köztük lévő nagy különbségek.

⁶⁰ M. Fried: *Művészet és tárgyiség*. i. m. 62. A magyar fordítás a „literalis” szót meghagyja literalistának, ehhez igazodom.

⁶¹ D. Judd: i. m. 1.

⁶² Greenberg lapos domborművekhez is hasonlította ezért őket.

⁶³ D. Judd: i. m. 4.

⁶⁴ Uo. 2.

látja, hogy Stella mellett Klein volt az, aki *szinte* ki tudta zárni a teret, ám ez azzal is járt, hogy a fal síkja és a vele párhuzamos vászon síkja még hangsúlyosabban a művet determináló térbeli formaként jelent meg. Innen valóban már csak egy lépés, hogy legyőzze a hagyománynak azt a tolóerejét, amely a képet a falhoz szorította, és arra a következtetésre jusson, „a három dimenzió a nyilvánvaló alternatíva”.⁶⁵ Paradox hibrid tehát az új képződmény, s ha a maga különállását, specifikusságát meg akarja találni és tartani, annyi mondható róla, hogy tárgy.

Ezzel elbeszélésünk egyik szála, úgy tűnik, eljutott a maga logikai végpontjához: először a festészethez hozzárendeljük a teret mint a saját eszközeinek megfelelő ábrázolási lehetőséget, majd felszólítjuk, hogy minél gyorsabban vesse le magáról, hiszen még ezzel is idegen úr előtt tetszeleg, végül arra eszmélünk, hogy a festmény addig vetkőzik, míg végül pőreségében leugrik a falról, megáll a galéria közepén, és azt kérdezi: hát akkor most milyen formát vegyek fel? És ezzel létre is jött a minimalista installáció. Ez az ugrás már nem volt Greenberg számára elfogadható, ide már nem követte a saját történetét szó szerint vevő művészeket, a color-fieldnél megállt. A történetnek szinte a saját logikájából következik, hogy a minimalista szobrászat⁶⁶ egyik korai kritikusa, Michael Fried éppen azzal támadta a minimalista installációt – főként Carl Andre és Robert Morris munkáit –, hogy visszahozzák az időt.⁶⁷ Tehát még az absztrakt expresszionisták korábbi nemzedékeinél és a szín-mező festészetnél sem merült fel a kritika számára az idő problémaként, főként nem olyanként, amely valahogyan kivezetne a festészet saját területéről (vagyis az értelmezők egyrészt elfelejtették a Laokoón paradigma másik felét, hogy ti. az idő a költészet felségterülete, másrészt nem is igyekeztek e művek inherens idejét leírni), addig itt egyenesen vádként fogalmazódott meg az, hogy a mű tudatosan használja az időt. Fried éles szemmel azt is észreveszi, hogy ezzel visszatér a médiumok keveredése, és ennek az általa a művészet további sorsát fenyegető állapotnak a színház nevet adja. „Színház az – mondja –, ami a művészetek között terül el.”⁶⁸ Vagyis senkiföldje, mint ilyen ígéretnélküli, elkerülendő. A „specifikus tárgy” a számára elengedhetetlen harmadik dimenziót legegyszerűbben úgy teremti meg, ha installációvá válik, a galéria terét a kiállított tárgyak mátrixa köré vonja. Ezáltal mintha egy színpadon jelennének meg e tárgyak, létezésük szerves része lesz az adott konkrét tér. Azonban Fried számára itt nem ez a döntő, nem a tárgyegyüttes színpadias bemutatását kifogásolja, ez csak egyik elemét adja. A különböző médiumok azáltal keverednek és lesz a mű színházias [theatrical], hogy olyan hatásmechanizmust épít ki, amely tudatosan használja azt az időt, míg a néző a mű terét bejárja. Fried azért kiált farkast e művek láttán, mert két módon is szembemennek azzal, ahogy szerinte egy jó műalkotásnak működni kell: egyrészt az ilyen mű megköveteli a befogadót, annak anticipációjával készül, rá projektálódik,

⁶⁵ Uo. 1.

⁶⁶ Hiába gondolta Judd, hogy az új specifikus tárgy, ha valami, inkább festészet, s hogy a hagyományos szobrászat története véget ért (vö. *i. m.* 4.), már a kortárs értelmezők is a szobrászat megújítását látták benne. Lásd például Rosalind Krauss: *Sculpture in the Expanded Field*. October Vol. 4. (1979). Magyarul: *A szobrászat kiterjesztett tere*. = *Enigma* 20–21. (1999). 96–105. Azt mégis fontos hangsúlyozni a gondolatmenet folytatása szempontjából, hogy nagyon is lényegbe vágó, hogy nem szobrászatként vagy festészetként, hanem általános terminussal művészetként definiálták – minimal *art* – e műveket. (Persze sok egyéb más név mellett, melyek nagyjából ki is koptak.) E tanulmányban nincs módom kitérni arra, hogy a szobrászattal szemben milyen elvi kifogásai voltak Juddnak, egyetlen szóba sűrítve, annak antropomorfizmusával állt szemben.

⁶⁷ Lásd M. Fried: *Művészet és tárgyiség*. *i. m.* Fried írásában további fontos érvek szerepelnek, ezekre nem térek itt ki.

⁶⁸ Uo. 78.

szemben az önmagának elég, autonóm modernista művel.⁶⁹ Másrészt azért tartja színháziasnak e műveket, mert itt a mű, a tér és a néző egységet alkotnak, együttesen egy helyzetet teremtenek, amelynek ideje a jelenlét [presence]. A mű által teremtett szituációra reflektál a néző, ezzel a jelenlét tudatosul, külsővé válik, elvben végtelenszer ismételhető tárgyasult idővé válik. Nem a mű által teremtett eleven tér-idő tapasztalathoz juthat ebben a helyzetben a néző, gondolja Fried, hanem éppen ellenkezőleg, minden személyest kiüresítve, elidegenítően hat rá. Ezzel szemben a jó mű jelenidejősége [presentness] esztétikailag nem külsődleges, nem érintkezik a mindenkori esetleges jelennel, vagyis a néző idejével, hanem csakis saját jelenét állítja, ebbe kell a nézőnek belépnie. Úgy látom, mindkét érven arról van szó, hogy érvényesíteni akarja a mű abszolút dominanciáját, nem engedi, hogy az hozzátapadjon a mindenkori esetleges néző befogadási idejéhez, csak a mű saját szuverén idejébe való bevonódással lehet a néző jelen. Úgy lehetne összegezni, hogy Fried szerint egy belsőleg gazdag, komplex műalkotásból egy belsőleg üres tárgy lett, egy komplex szituációba helyezve.

Fried kritikájával ismét a médiumspecifikusság igényét látjuk működésbe lépni, és az eredeti Laokoón paradigmánál itt is szigorúbb követelményt állít: nemcsak az időre való utalás ábrázolását, hanem a mű részévé tett befogadási időt is ki akarja zárni.⁷⁰

Míg Fried az autonóm festészet fenyegetését tehát a beszivárgó performativitásban látta, addig Greenberg egy másik ponton érzékelte a veszélyt. Nem arról van szó, hogy egyszerűen „rossz” következtetést vontak le nézeteiből, inkább arról, hogy nem álltak meg ott, ahol Greenberg szerette volna; amikor a reduktív logika nem volt továbbvihető, az ellenkező irányba fordultak, a kiterjesztés irányába indultak el. A specifikus médium megtalálásától és érvényre juttatásától eljutottak addig, hogy egy tárgyat kaptak. Greenberg felismerte, hogy mivel a „specifikus tárgy” nem hagyományos értelmű szobrászat, ezért a legközelebb kerül a „nem-művészet állapotához”.⁷¹ Fentebb paradox hibridnek neveztem a specifikus tárgyat, s ennek az a magyarázata, hogy szigorú értelemben nem lehet egyszerre hibrid és specifikus. Judd specifikumot emleget, miközben az új tárgy, mondja, mindenre nyitott, bármilyen viszonyban lehet a térrel, bármilyen formát felvehet és bármilyen anyagból készülhet.⁷² Azonban, s ezt ismerte fel Greenberg, ha nincs a tárgynak mediális specifikuma, akkor nehéz megmondani, mennyiben határolódik el a nem-művésztől. E tárgyak akár olvashatók művészetként is, mondja Greenberg, mint szinte bármi napjainkban, de valójában csak fenomenálisan és nem esztétikailag észleljük őket. S ha mégis, hát semmi meglepetést nem találunk bennük, a lényegét tekintve teljesen konvencionálisak.⁷³ Adódik a kérdés, hogy vajon Greenberg miért nem húzta meg a vészféket már az üres vászon lehetőségénél? „[M]ár egy kifeszített vagy felszegelt vászon is képként létezik – noha nem szükségszerűen sikerült képként”⁷⁴ – írta öt évvel korábban, tehát az esetleges műalkotás státuszt a festetlen vászontól nem tagadta meg, míg a minimalista műtől gyakorlatilag

⁶⁹ Minden műnek mint nézésre szánt tárgynak van belső teátrálitása, ismeri el Fried, de ezt a modernista mű képes semlegesíteni.

⁷⁰ Lessing szövegében az idő azért is rendelődik a költészethez, mert a nyelvi jel is időben bontakozik ki, felfogása is időben zajlik. Lessing úgy értelmezi a festészetet, mintha azt egyetlen pillantással azonnal a maga teljességében fognánk fel. Fried nem egyszerűen ehhez tér vissza – ezt helytelenül is tenné –, hiszen ez a műhöz képest külsődleges idő, hanem azt kifogásolja, ha ez a külső belsővé válik.

⁷¹ C. Greenberg: *A szobrászat újszerűsége*. = *Laokoón 7. Clement Greenberg*.

⁷² D. Judd: *i. m.* 1, 4.

⁷³ Vö. C. Greenberg: *A szobrászat újszerűsége*. = *Laokoón 7. Clement Greenberg*.

⁷⁴ C. Greenberg: *Az absztrakt expresszionizmus után*. = *Laokoón 7. Clement Greenberg*. 11.

igen. Úgy gondolom, azért, mert az üres vásznat nem tárgyiségében, hanem hogy úgy mondjam, formalizmusában, az ábrázolási hagyományhoz való viszonyában, tehát a festészeti hagyományon *belüli* szélső pontként értelmezi. Vagyis itt világossá válik, hogy a modernista önkritika logikája, ami önmagát saját eszközeivel teszi kérdéssé, eljuthat a végső redukcióig, de mindig saját területén belül marad. Ez a festészet esetében azt jelenti, hogy visszahátrálhatunk egészen a festetlen vászonig, hiszen az már akkor is a festészeti hagyomány, konvenciók sorának része, amikor még csak kereskedelmi árucikként ül a művészellátó polcán. Greenberg számára annak művészeti világon kívüli tárgyiséga azért nem probléma, mert már mindig is belül lévőnek tudja. Am abban a pillanatban, mikor a mű tárgyiséga kerül középpontba, azonnal látja, hogy itt a nem-művészet dörömböl az ajtón. A minimalista művek minőségi értékelésében természetesen nem kell egyetértünk Greenberggel, abban azonban én egyetértnék vele, hogy a minimalista művek „gondolati mutatványok” – is. És e mutatvány lényege abban volt, hogy a művészet lényegét firtató, kutató kérdéseikkel a művészet *belül* maradván fúrjanak mind mélyebbre. Greenberg valódi ellenfele, úgy gondolom, a readymade volt egyedül,⁷⁵ miközben azzal, hogy elismerte, a festetlen vásznat önmagában az képes képpé tenni, hogy beleágyazódik a festészet konvencióinak rendszerébe, ezzel azt is elismerte, hogy ennyi elég is, hogy valami festmény legyen. Számára tehát nem volt az mindegy, hogy palackszáritót vagy üres vásznat helyez-e el valaki a galériában. Úgy látom, a minimalista művészek e generációja ugyan szinte agresszív módon⁷⁶ feltépte azt az ajtót, amely gátként zárt el minden médiumspecifikusságon túli területet, azonban megtartott olyan konvenciókat, amelyek benntartották a modernista áramban.

Thierry de Duve azért értelmezi korszakhatárt kijelölőként Judd munkásságát, mert a specifikus tárgy fogalmán mint kikérdezett keresztül valójában a generikus művészetfogalomra kérdezett rá.⁷⁷ A műalkotás mint mű-tárgy kérdését csak úgy lehet feltenni, ha a nem-művészet tárgyival konfrontáljuk, vagyis a „mi a műalkotás?” általános kérdésbe kell torkollania. A modernizmus újra és újra próbára tette a festészetet, hogy lényegét megtalálja, és ez a logika a szélső ponton a festészetet átfordította a maga általános kategóriájába. Vagyis azt látjuk, hogy a minimalizmussal létrejön egy olyan tárgy, amely mind a festészet, mind a szobrászat mediális minimálfeltételeit szándékosan átlépi, és anélkül tart igényt a műalkotás státuszra, hogy saját médiuma lenne. Tárgy, de mivel mű-tárgy, ezért specifikus, de specifikussága a maga általánosságában nem megadható. Nem véletlen, hogy innentől már folyton emlegetik Duchamp-t és a readymade-et.

Joseph Kosuth volt az, aki 1969-es híres manifesztumában egyértelműen programjává tette, hogy a mediális és formális „kutatások” helyett, immár általában a művészet ontológiai státuszát tegye vizsgálat tárgyává. „Művésznnek lenni ma azt jelenti, hogy az ember kérdéssé teszi a művészet lényegét. Ha valaki a festészet természetére kérdez rá, nem kérdezhet rá a művészet lényegére. [...] Mert a művészet szó általános, míg a festészet specifikus. A festészet a művészet egy *fajtája*. Ha festesz, azzal már elfogadod (és nem kérdéssé teszed) a művészet mibenlétét.”⁷⁸ Tehát a műalkotásnak immár arra az általános és így világosan konceptuális kérdésre kell

⁷⁵ Nem véletlen, hogy Duchamp-t egész munkásságában szinte szóra sem méltatja.

⁷⁶ Judd szövegében újra és újra pozitív jelzőként szerepel az agresszív, amely az elemi erő, az ellenállás legyőzésének kifejezése.

⁷⁷ T. de Duve: *i. m.* 230–237.

⁷⁸ Joseph Kosuth: *Art after Philosophy*. Studio International (1969). = October. http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html – Utolsó letöltés: 2019. július 23. Kosuth maga a műveit „Investigations”-nek hívja, ezzel is azt jelezve, hogy a tényleges műnek magát a gondolati kérdést tekinti.

választ adnia, hogy mi a művészet. És ha a művészet egyszer eljutott oda, hogy önmaga ezt a konceptuális kérdést teszi fel, akkor azt már máshogyan nem, csak konceptuálisan tudja megválaszolni. Az ilyen fogalmi művészet nem hagyományos értelemben kell gondolati legyen, nem gondolatokat kell ébresztenie, hanem magának kell fogalmi természetűvé válnia, vagyis a gondolat legelemibb megnyilvánulási formájává, nyelvvé kell lennie. Kosuth *One and Three* sorozatának talán legismertebb darabja a *One and Three Chairs* (1965): egy tárgy, az arról készült fotó, valamint a tárgy szótári definíciójának kinagyított képe a falra helyezve alkotják a művet. A fizikai tárgy funkcionalitásából kiszakítva önmaga reprezentációjává válik, mellette ugyanannak képi és nyelvi reprezentációja. Tautológiát gyárt tehát Kosuth, azonban egyes elemei divergálnak az egyre absztraktabb reprezentáció felé.⁷⁹ Megmutatja a fizikai tárgyat, aztán annak vizuális reprezentációját,⁸⁰ majd nyelvi formában nem ábrázolja, hanem a fogalmi definíció magashegyi ritkás levegőjébe emeli. Ezen az úton egyre elvontabb fogalmak felé halad Kosuth – például érték, idea, jelentés stb. A fogalmaknak se tárgyi se vizuális megfelelője nem adható meg, így e művek esetében már semmi mást, mint azok szótári meghatározását rakja ki a falra. Fogalmak definíciója újabb fogalmak segítségével, a referencialitás végtelen regresszusa, amiből egy pillanatot kivág és állóképként rögzít a mű. A readymade logikája – amelyből Kosuth számára annyi volt fontos, hogy a művész azzal a kijelentéssel, hogy „ez egy műalkotás”, meg is teremti azt – szintén abba az irányba vitte gondolkodását, hogy a műalkotás meghatározását nyelvi természetüként, mint ítéletek egy fajtáját kell megadni. Így jut el híres/hírhedt következtetéséig, miszerint egy műalkotás nem más, mint egy önmagáról szóló, referencialitás nélküli analitikus ítélet. Vagyis minden a műhöz tapadó „információt” (például érzéki minőségeit, referencialitását) külsődlegesnek kell tekinteni, mert ezek felfogásához nem szükséges a művészet mivolt [a state of art condition], így azt nem is garantálhatják. „[A] művészet a művészet meghatározása.”⁸¹ Innentől a mű(-tárgy) műalkotás mivoltához elég egy egyszerű kijelentés: „ez művészet”. Végző soron tehát Kosuth a mű mint tárgy érzéki tartalmát „transzcendálja”, és egy kijelentés, ami egyben definíció is, formájában az általános kategória, a művészet alá szubszumálja.⁸² Minden a mű médiumára, formális, anyagi, tárgyi mivoltára, specifikumára vonatkozó kérdés főlegessé válik, hiszen ez a „keményvonalas konceptualizmus”,⁸³ mint láttuk, kizár minden olyan érdeklődést, amely a művészet egy „fajtájára” vonatkozik. A modernizmust meghatározó önkritikai vizsgálat, amely, láttuk, Greenberg szerint Kanttal indult, most Kosuth tautológiájában befejezi logikai pályáját.

Ezzel, úgy tűnik, az ut pictura poesis kérdést is lezártuk tekinthetjük, hiszen a művészetek lényegének keresése útján saját specifikus médiumaiktól olyan nyelvi redukcióhoz jutottunk, amelyben nem merülnek fel többé sem a tér, sem az idő kérdései.

Ám ahogyan Wittgenstein is oda jutott, hogy a jelentés a használatban keresendő, úgy Kosuth is arra a következtetésre jut, hogy az analitikus művészeti ítéleteknek [art propositions]

⁷⁹ Kosuth műve tekinthető Robert Morris *I-Box* (1962) című műve leegyszerűsített, didaktikus variációjának. Morris szellemes formában játszatja össze a taktilisat, a nyelvit és a vizuálisat.

⁸⁰ Lényegbevágó kérdés, melyre itt szintén nincs mód kitérni, hogy miért a fotó az alkalmas műfaja itt a vizuális reprezentációnak. Nagyjából ettől az időszaktól kezdve lesz a fotó elméletileg is érdekes.

⁸¹ J. Kosuth: *i. m.*

⁸² „Works of art are analytic propositions. A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that that particular work of art is art, which means, is a *definition* of art.” – J. Kosuth: *i. m.*

⁸³ Kosuth a saját tevékenységét mint Theoretical Conceptual Art (TCA) jellemzi, szemben a mű érzéki megjelenésének jobban engedő Stylistic Conceptual Art (SCA) gyakorlatával.

is van kontextusa. Tehát az lesz innentől a kérdés, hogy hol hangzik el az a bizonyos „ez műalkotás” kijelentés. Akár ironikusnak is láthatjuk, ahogyan a fentebb leírt *Egy és három szék* mű magán demonstrálja, hogyan bújjik ki tökéletesnek szánt logikai redukciójából, és ezzel egyúttal hogyan lesz része egy nem egyszerűen nyelvi, logikai, hanem társadalmi meghatározottságú rendszernek. A művet nagyon sokszor kiállították, és minden kiállítás számára természetesen újrainstallálják, amihez az is szükséges, hogy az adott helyen az adott széket mindig újrafotózzák, hogy a tárgy és helye a fotón azonos legyen a szék tényleges térbeli helyével, valamint az egész tárgyegyüttes pontos elhelyezését Kosuth rajzokban előre megadta. Tehát ahhoz, hogy a mű a generikus fogalmat felmutassa – tehát ne illusztrálja, hanem maga legyen az –, a nagyon is konkrét, mondhatjuk specifikus térhez kell alkalmazkodnia minden egyes alkalommal. És ahogyan a szék fogalmának reprezentációs önazonos zártsága nem állítható elő bárhol, bármilyen térben, úgy még inkább igaz ez az „ez műalkotás” ítélet kijelentésére.

Ez pontosan jelzi is, hogy mely párkák fonják tovább a művészet sorsának fonalát. A nyelvtől visszakanyarodik az elbeszélés a térhez, és egyre inkább az lesz az érdekes, hogyan határozza meg maga a hely a műalkotást. A „helyspecifikusság” lesz nagyon hamar az új „akadémia” művészet, és mellette erőteljesen kibontakozik az az irány, amely a fenti kijelentés kontextusát feszegeti, vagyis az intézménykritikai művészet.

A posztmediális állapotig eljutó művészet bejárta a legtávolabbi pontokat, többször úgy látszott, hogy önmaga szakadékaiba zuhan, vagy olyan elvont magaslatokba ér, ahol levegő híján megfullad, azonban valami mindig továbblendítette. Hogy ezt a dinamizmust megkeressük, az már tényleg egy másik elbeszélés.

Ut Pictura Poesis – Some Remarks on the History Leading to the Post-Medium Condition

Keywords: mediaty, medium specificity, abstract expressionism, minimalist art, conceptualism, conceptions and perceptions of time and space

By examining the art history of the middle of the 20th century, the study attempts to show how the medium as an ontological concept of art was challenged and then dismissed, and how the question of the nature of art became fully conceptual. Starting from Clement Greenberg's theory of medium specificity, it explores how abstract expressionism, then minimalist sculpture, and finally conceptualism could relate to time and space, how they could form their own time and space perceptions, and sensations, and how this determined the question of what constitutes a work of art.