A konzervdoboz fenomenológiája

MIHAIL LIFSIC

Az ízlés szeszélyei

Állhat-e az egyszerű konzervdoboz a huszadik századi kultúrember figyelmének központjában? Állhat . . .

Ha a konzervdobozt nem üzletben árusítják, hanem képtárban egy ismert művész kézjegyével, és ha nem 20 centbe, hanem kétezer dollárba kerül.

Ha nagy sajtókampányt indítanak vele kapcsolatban, és ha korszerű sokszorosító technika segítségével készítenek róla reprodukciót művészeti kérdésekkel foglalkozó pompás kiállítású folyóiratok, amelyek egyforma figyelemmel írnak a Ming-korszak porcelánvázáiról, Giotto freskóiról és a modern pop-artról.

Ha ez a konzervdoboz a legmodernebb művészeti irányzatok hosszú láncolatában a legújabb divatot jelenti. És ha valami rosszalló dolgot mondasz az ilyenfajta művészetről — kétes helyzetbe kerülhetsz, mert arra emlékeztethetnek, hogy a nyárspolgár volt az, aki nem értette meg az impresszionistákat. Megeshet, hogy húsz év múlva ez a konzervdoboz a Louvre gyűjteményét díszíti.

Ha . . . De nehéz lenne felsorolni minden körülményt, köztük még a leglényegesebbeket is — a gazdasági, társadalmi és politikai körülményeket. Így vagy úgy, bizonyos körülmények között a kultúra saját méhéből szül olyan ostobaságot, hogy az ostobaság e vására előtt elhalványul mindaz, amit Flaubert a *Szent Antal megkísértésében* leírt.

Nemcsak nálunk, hanem az egész világon derülnek a közízlés csodáin. Derül pl. az ismert francia napilap, a *Figaro* is. Vegyük elő a modern polgári ideológia bonyolult mechanizmusához a maguk módján szintén hozzátartozó gúnyolódásoknak ebből a sorából az első kezünk ügyébe kerülő cikket. Egy régi nadrágról van szó, amelyet új valóságként állított ki Carriyanis:

„Fényképükön balra egy nadrág — a műalkotás központi tárgya — látható, amely még nem kapta meg végleges helyét a képben. És így a nadrág még nem fejezi ki a művész alkotó emócionalitását, mivel még nincsenek meg nélkülözhetetlen ráncai. A vashuzal alkalmazása (lásd a másik fényképfelvételt) már új jelentést kölcsönöz a műnek. Ehhez mostmár csupán néhány pálcát kell hozzátenni, amelyet előzőleg gipsszel, sárral és papírral fedtek be, hogy a szerző a legmagasabb csúcsig fokozhassa alkotó erejét, és megszabadíthassa a művészetet a megszokott koncepcióktól". Mulatságos, nem igaz?

A művészet határai újból erősen kitágultak századunk közepén. A nemrégiben meghalt Yves Kline, akit majdnem hogy zseniálisnak nem ismertek el, alkotó munkájának utolsó periódusában olyan bonyolult foltokkal kápráztatta el az elméket, amelyeket gázláng segítségével égetett kartonlapra. Egy Martha Minugen nevű párizsi művésznő

[1] *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1963. VIII. 6. 16. o.

előkotort műterméből egy csomó régi matracot, és nyilvános autodafét rendezett a *Combat* című újság képviselőinek jelenlétében. Ez már az úgynevezett „happening", olyasmi mint egy lejátszódó műalkotás, mint egy sajátos jellegű élőkép.

Egy hasonló „happening" alkalmával John Pike borsót dobott a közönség közé, szappanhabbal kente be arcát, vízbe ugrott, nyújtón pörgött, és mindezt magakomponálta „transzzene" kíséretében. Ha hihetünk az újságoknak, a zene pisztolylövésekből, tört üvegek hangjából, füttyökből, csikorgatásból, macskanyávogásokból stb. állott. Végezetül Pike leengedett nadrággal járkált a színen és leült egy magas padra. Kísérőnője, Charlotte Mormant, akit csak átlátszó műanyagköpeny fedett, csellóval kísérte őt, és időnként beugrott egy hordó vízbe. Mindez 1965 nyarán a nyugat-berlini Block galériában történt.

Kívánságra összeállíthatnánk az alkotó energia nem kevésbé meglepő megnyilvánulásainak hosszú listáját, de aki olvasta Montaigne-t, tudja, hogy az embernek semmin sem szabad csodálkoznia. Az a beteges óhaj, hogy túljussanak a művészet határain, a modern ízlés más elhajlásában, kifinomulásában is megnyilvánul — mindenféle olyan mechanizált játékszerek előállításáról van szó, amelyek egyesítik a szobrászatot, a festészetet, a mozgást, a hang- és fényeffektusokat.

A svájci pontossággal készített gép-karikatúrák az egész világon híressé tették Jean Tinguely szobrászt. „Tinguely egész művészete — írja a hamburgi *Der Spiegel* — hajlított fémcsövekből, babalábakból, palackcserepekből, tehénkolompokból álló hajmeresztő konstrukciók kollekciója. Ezeket babakocsik kerekeinek és hajtószíjaknak segítségével mozgásba hozzák, meghatározott ritmusban mozogni, pöfögni, fütyülni kezdenek, utánozzák a madárhangokat, kidobnak egy rakás világos szövetfoszlányt vagy felhúznak és kiengednek vékony acélhuzalokat." Az újság véleménye szerint ezek a kedvtelések a kispolgár kimért életének ironizálásai.

De mit jelent az egyszerű leveskonzerv-doboz?

Bizonyos, hogy sokat derültek rajta. Egy újságíró megkérdezte a szomszéd üzletben, hogy mennyibe kerül pontosan egy ilyen „Campbell" leveskonzerv-doboz annak a művésznek neve nélkül, akinek a doboz második születését köszönheti. Az árkülönbség óriási volt, pedig a művész semmit sem adott hozzá magából. Dino Barratti olasz író azt mondotta, hogy ő ennek a művészetnek a remekeit otthon a hűtőszekrényében őrzi. Az elkopott fantázia ennyire váratlan fordulatát kinevették a tekintélyes és kevésbé tekintélyes, a bulvár- és a hivatalos lapok. Kuncog a *Figaro*, a *Frankfurter Allgemeine*, a *Die Welt* . . . Mindennap valami újat, minden képzeletet felülmúlót láthatunk, és a nyugati „marazmus" kritikusainak lényegében nincs más dolguk, mint hogy felhasználják a kész anyagot ebből a forrásból.

Eközben a konzervdoboz folytatja diadalmenetét — sőt az ilyen gúnyolódások csak javára válnak. De mennyire! Nézzük meg, mi lesz holnap. Hiszen a régi idők legmakacsabb védelmezői sem nevetik ki már a korábbi modernista irányzatokat, sőt ellenkezőleg, kalapot emelnek előttük. Kinek jutna most eszébe azt állítani, hogy Henri Rousseau nyugdíjas vámhivatalnok nagyzási hóbortja nevetséges? Amikor 1965 áprilisában a függetlenek párizsi Szalonja megrendezte volt tagjai, köztük Rousseau életművének kiállítását, kiderült, hogy ennek a zsenialitásig magabiztos műkedvelőnek sok vászna nem állítható ki, mivel ezeket a kiállítás idejére még bebiztosítani is kész anyagi tönkremenés lett volna. Azon pedig, ami milliókat ér, senki sem mer nevetni. Most a konzervdobozokon nevetnek, és ezt sem teljes meggyőződéssel teszik.

Bejut-a a konzervdoboz a Louvre-ba vagy sem? Ez itt a kérdés. Egy new yorki taxivállalat tulajdonosa Robert Scull nem kételkedik abban, hogy bejut. Felesége Ethel Scull azt magyarázza a pazar francia folyóirat olvasói-

nak, hogy „megszokott összefüggésük határain túl a legközönségesebb tárgyak is lehetnek valódi műalkotások". *(Oeil,* 1963/106. sz. 15. o.) Egyik legszebb szobájában egy egész polcot foglalnak el a „Campbell" konzervdobozok címkéi. Ezzel szemben az új irányzat mögött elmaradt absztrakt festészet védelmezői úgy átkozzák a dobozt, mint az ördög szüleményét. És ez a vita valóban nevetséges.

Öt évvel ezelőtt még az absztrakt művészetet tartották az újítói ötlet határesetének. Az absztrakt művészet legyőzte a korábbi modernista irányzatok megalapítóinak tiltakozását. Egyszóval, ez még kétségbeesett vakmerőség volt a művészetnek és valami hallatlannak a határán.

A konzervdoboz inváziója összekuszálta a kártyákat. A szerepek megváltoztak, és íme, az absztrakt festőművészet legagresszívebb fajtája, mint a „gesztus" — vagy a „cselekvés"-festészet, azaz Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mathieu alaktalan foltjai, vonalai, titokzatos vesszői már akadémizmussá váltak. Most az absztrakt festészet vezetői tartják magukat az utolsó klasszikusoknak. Elárasztják a világot panaszos nyögésekkel amiatt, hogy az amerikai pop-art előnyomulása elpusztítja a művészetet.

Az események a következő módon alakultak. 1962 közepén az absztrakt festészet műveinek nagy áresése következett be New Yorkban és Londonban. A francia sajtó mindjárt felfigyelt erre a konjunktúra változásra. A nemzetközi piacon esett a képek ára. Mit jelent ez — csődöt vagy szanálást? kérdezte az *Express* hírmagyarázója ugyanez év július 12-én. Az absztrakt festészet hívei, akiknek diadala az ötvenes években sok megfigyelő véleménye szerint jól megszervezett kereskedelem volt, lármát csaptak a művészetnek pénzérdekek alá való rendelése miatt. Így Genevieve Bonnefoi a *Les Lettres Nouvelles* 1963 februári különszámában így panaszkodik: „A bankárok a számukra hideg zuhanyt jelentő new-yorki válság hatására igyekeznek most kivonni az absztrakt művészet műveibe befektetett tőkebefektetéseiket, hogy ‚biztosabb' értékekbe fektethessék be, a kiskereskedők pánikba estek — ebből következik: az absztrakt művészet egy lyukas garast sem ér."

Az 1962-es new-yorki válság adta meg az első lökést az absztrakt mesterek képei iránti általános kereslet csökkenéséhez, és valódi pánikot keltett. „Az absztrakt képek árai Franciaországban — közli Niels von Holst a müncheni *Die Weltkunst* 1963. január 15-i számában — 40%-kal estek. A francia képkereskedők közlései szerint absztrakt műveket most csak németek, hollandok, svájciak és svédek vásárolnak; a franciák és angolok nem vásárolják őket. Sőt: „Az absztrakt forma már nem újítás a művészetben." Az egész 1963-as év az „absztrakció" további naplementének jegyében telt el.

Ebben az időben jelent meg az Óceán túlsó partján a konzervdoboz. Akár a női ruha divatban — ahol ez többé-kevésbé természetes —, úgy megy végbe az ízlés változása az úgynevezett modern művészetben is — az egyik szélsőségből a másikba való ugrásokkal. És ha majdnem tíz éven keresztül minden tetszett, ami eltávolodott a valóságos világtól, úgy ezt fel kellett hogy váltsa — és valóban fel is váltotta — a tárgyiasság iránti érdeklődés, mint ahogyan a hosszú szoknyákat felváltják a rövidek és fordítva. Ilyen ciklusok természetesen már voltak, de ezúttal a dolog meredekebb vonalban ment végbe, mivel a művész alkotótevékenysége és a dolgok konkrét világa közötti kapcsolat régi formái erősen megrendültek a beteg művészet korábbi lázas mozgásaitól, hogy a kultúra történetében bekövetkezhetett ezen széthullás mélyebb alapjairól ne is beszéljünk. Ezért már nem lehetett beérni a valóságnak a vásznon való kellékszerű felidézésével. Az *ábrázolt* tárgy helyét elfoglalta a *valóságos* tárgy. Így jelent meg a művészetben az igazi konzervdoboz, amelyet különböző fajtákban és kombinációkban állít ki megtekintésre Andy Warhol, az új irányzat egyik legaktívabb, szupernépszerű művésze.

A „pop-art" terminust a Guggenheim-múzeum őre, Lawrence Alloway kritikus találta ki 1956-ban. Indítékul egy amerikai művész képe szolgált, aki vásznára rávezette a „pop" szót. Hogy ez mit jelent — nehéz megmodani. A mindennapos beszédhasználatban a „pop" tömeges, olcsó termék, amely magán viseli a sablon, a közönségesség bélyegét. Eszerint a „pop-art" terminus rövidített formában a „populáris művészetet" jelentené. De közvetlen utalások erre nincsenek, és a „pop" szócska talán nem jelent többet, mint a „dada" (a pici gyermek által kiejtett értelmetlen hangok), amiből a most híres, a modern klasszika rangjára emelt és akadémiai babérokkal megkoszorúzott „dadaizmus" származik. Az, amit „pop-art"-nak neveznek, valóban az első világháború dadaizmusának valamiféle ismétlése.

A dadaizmus atyja, dr. Richard Hülsenbeck, a popart-ot „az esztétikai üvöltésektől berekedt hangok utolsó kiáltásának" nevezte. Íme néhány mondat az új irányzat new-yorki kiállításának leírásából: „Mindenki látni akarta ezt az újítást, és sorbaálltak. Közönséges, abszurd, antiművészeti gigantikus szendvicsek, régi fazekak, reklámhirdetések foszlányainak kiállításáról van szó. Ezt neodadaizmusnak vagy faktualizmusnak, az élet művészetének, az utca művészetének, az egyszerű ember művészetének nevezik. Menekülni akarnak a legutolsó eszményektől, már megátkozzák a minden sarokba bemászott szimbolizmust és beviszik a kávéházak atmoszféráját a művészeti szalonba."[1]

A pop-art program magyarázatára még visszatérünk, egyelőre szóljunk néhány szót a sorsáról. A pop-artizmus sikere még az absztrakt festőművészet karrierjénél is nagyobb mértékben összefügg a kereskedelem és a politika valóságos erőinek benyomulásával. Arról van szó, hogy New York már régen feni a fogát a művészet tőzsdéjének és a szupermodern áramlatok sajátos akadémiájának kiváltságos helyzetére, amely eddig Párizsé volt. Amerika részvétele a művészet-pótlék különböző fajtáit létrehozó kémiai folyamatokban ezideig általában passzív volt. A párizsi divat maga alá vetette a jenkik ízlését, bár ennek az egész iparnak pénzidegközpontja már rég az Óceán tulsó partján van. De itt, ahol az említett Hülsenbecknek és más kompetens tanúknak beismerése szerint a dolog mindinkább szervezett bizniszre szorítkozik, a domináló gazdasági erő elkerülhetetlenül teljes hegemóniára törekszik, és a vélt műértékek megteremtése napjainkban annyira leegyszerűsödött, és annyira eltávolódott a művészet minden szerves hagyományától, a művészettel való bármely kapcsolattól, annyira eltávolódott attól, hogy az egyik nemzedék közvetlenül átadja a másiknak készségeit, hosszú tanulóidejének tapasztalatait, hogy az ilyen típusú új készítmények termelését a földteke bármely részén akárki elvégezheti. Nem meglepő, hogy azok az üzletemberek, akik a modernizmus amerikai pártfogóinak legharcosabb csoportját alkotják, elhatározták, hogy kihasználják az absztrakt festészet kurzusát ért támadást, hogy átvihessék az újítási szellem központját Párizsból New-Yorkba. A karmesteri pálca vezénylete nagyon is észrevehető a „pop-artizmus" gyors sikereiben — ebben az új, de ezúttal tisztára amerikai „művészeti forradalomban".

A pop-art kampányt elsőnek Sidney Janis, egy magángaléria tulajdonosa indította el, aki „új realizmus" elnevezéssel rendezett kiállítást. Követték őt New-York legnagyobb múzeumai — a Guggenheim-múzeum és A modern művészet múzeuma, amely harminc év alatt főképpen absztrakt műveket állított ki. „Az új hullám" gyorsan maga után vonta olyan művek fantasztikus áremelkedését, mint a fekete vászonra ragasztott hosszú nyelű lapát, narancsláda zsámolyon, vízcsapok, fogyasztásmérők, manekenek, coca-colás üvegek és a legjobb esetben többé-kevésbé dekoratíven elhelyezett mindennapi dolgokból álló „tárgyi kompilációk" plakáttípusú festészettel egyesítve a vásznon. A múlt év nyarán a *Die Welt* a következő biztató közleményt publikálta: New-Yorkban a pop-művészet minden képzeletet felülmúló remekművet alkotott. James Rosenquist nemrégiben fejezte be képét, amelynek magassága eléri a 3 métert, hossza pedig a 26-ot. Iszonyatos alkotását elnevezte „G-III"-nak — így nevezik az egyik amerikai bombavetőt (az eredeti csak 24 méter hosszú). A képet azon minutában megvette egy new-yorki vál-

lalkozó, aki kijelentette, hogy ez a mű az utóbbi ötven év legjelentősebb alkotása. A kép ára 60 000 dollár.[2]

Az egész kampány az 1964-es velencei Biennálén kulminált. A hegemóniára törekvő amerikaiak manővereit idejekorán felfedték a „párizsi iskola" megfigyelői, és még a kiállítás előestéjén elkezdődött a sajtóharc, amely annál drámaibb volt, mivel a pop-artizmus járványa Európában is erősen elterjedt. Az 1964-es velencei kiállításon az absztrakt művészet és a pop-art élesen összeütközött. Az amerikai pavillon megbízottja reklámcédulákon és a katalógus előszavában kijelentette, hogy „a művészeti világ központja Párizsból áttevődött New-Yorkba", ami erős ingerültséget váltott ki az absztrakt festészet európai rajongóiból. De a szenvedélyek a végsőkig izzottak, amikor elérkezett a nemzetközi kiállítás nagydíjának kiosztása. A párizsi iskolának megvolt a maga jelöltje Bissière (1965-ben meghalt) absztrakcionista személyében, az amerikai párt pedig a pop-art megalapítójáért, Robert Rauschenbergért harcolt, aki egész falmagasságú „kompilációt" állított ki. Ezen rajta volt a megölt Kennedy elnök plakát-fényképének foszlánya, egy automatazár hirdetése, kivágások illusztrált folyóiratokból, színes levelezőlapok — mindez egy vásznon, a szakértők szerint választékosan elhelyezve.

Végül is a díjat Rauschenberg kapta meg a legyőzöttek felháborodás- és gyűlölet-kiáltásainak közepette. „A legyőzöttek a régi jó humanizmus védelmezőinek nyilvánították ki magukat az Új Fény barbarizmusával szemben — írta az *Express*ben Pierre Schneider (1964. júl. 2.). — Sajnos, a jó hagyományok, amelyekről az adott esetben szó van, az absztrakt művészetet jelentik, míg a barbárság — a figuratívhoz való visszatérést. Itt minden a végtelenségig összebonyolódott".

A sajtó nyíltan beszámolt az olaszországi amerikai követ nyomásáról, de még nyilvánvalóbb volt a vaskos csekkfüzet befolyása. Láttunk Velencében, mondja el ugyanez a Schneider, műgyűjtő milliárdosokat, kik csekkfüzeteiket rázva kitartósan követték a a művészeket és szobrászokat, a szezon csillagait, mint a cápák az utasszállító hajókat.

A festészet fonákja című érdekes pamfletjében Robert Lebel francia kritikus és szakértő a kialakult helyzetet a következőképpen magyarázza: „Mivel a festészet nemcsak az utóbbi időben — ahogyan teljesen helytelenül állítják —, hanem tulajdonképpen már a XIX. század közepétől kezdve bekerült egy bizonyos gazdasági rendszer forgásába, teljesen elkerülhetetlen volt, hogy a nemzetközi piacok meghódítására jobban megszervezett amerikaiaknak ne sikerüljön ráerőszakolniuk művészetüket másokra, mint ahogyan ráerőszakolják más termékeiket is a rendelkezésükre álló tökéletesebb eszközökkel. A francia ‚propaganda' a kultúra területén mindig nevetségesen jelentéktelen volt, az egyetlen, ami bizonyos jelentőséggel bírt, a képkereskedő természetesen szintén csak szórványos erőfeszítése volt, míg az amerikai kormány ingadozás nélkül a legvitathatóbb tehetségeinek szolgálatába állította diplomáciai apparátusának egész hatalmát."[3]

Ennek a gépezetnek a közreműködésével az új irányzat győzelmet aratott, és a győztesek, ahogyan ez gyakran lenni szokott, egyesültek a legyőzöttekkel, különféle közbülső szektákat teremtve. Az absztrakt festészet természetesen nem pusztult el; kiáll mellette azoknak a hatalmas tulajdono-

[2] Az *Express* szerint Rosenquist a militarizmussal szembeni rémületét akarta kifejezni. Ezért Rosenquist tiszteletet érdemel, de ez nem változtatja meg a pop-art szerepét a modern életben.

[3] Robert Lebel: *L'envers de la peinture. I. Moeurs et coutumes des tableauistes.* Monaco 1964. 93—94. o.

soknak fizetőképes ízlése, akik nem óhajtják értéktelenné tenni gyűjteményeiket. A spekulatív játék folytatódik, sőt a „párizsi iskola" részben megszerezte magának az elsőbbséget az úgynevezett optikai művészet (op-art) vezetőjének, Vasarelynek személyében, aki 1965-ben nemzetközi díjat kapott a Sao Paoló-i kiállításon. De az aranynapok már elmúltak — a merész újítás nimbusza kialudt. A soros most a „kinetikai művészet", a mozgó és önösszeomló szobrok, és az olyan festészet, amely kémiai reakciókon, távvezérlésen, mágneses effektusokon, a fényképpel és a mozival való összefogódáson alapszik. Robert Rauschenberg azt az óhaját fejezte ki, hogy szeretne elektronikus festészettel foglalkozni. Divatban van a mindenféle jellegű „happening", teljesen meztelen hírességek részvételével.

Mindez a *pop*hoz tartozik. A *Newsweek* (1966. ápr. 25.) némi alappal írja, hogy a pop átalakult életstílussá. Létezésének öt éve alatt ipari címkéből „tömegpszichózissá nőtte ki magát, mely még az eldugott vidékekre is benyomult. Míg az első világháború idején a dada szenvelgései az anarchodekadensek kis csoportjának ügye volt (ez a csoport a század véres eseményei elől a semleges Svájcban keresett menedéket), addig jelenleg a pop harmincmillió amerikait jelent, a *Denevér* című excentrikus televízióadás heti programjának nézőit, éjszakai klubokat, amelyekben egyszerre több filmet vetítenek, jelenti a népszerű szépségeket, a pop-art csillagait, Baby Jane-t, Sedgwich-et, a titokzatos Ingridet. A pop jelenti a repülőgépek stewardesseit extravagáns műanyag sapkákban, az olyan nevetséges ruhák divatját, amelyekkel a „legmagasabb szabóművészet" befolyásos lapjai címlapjaikat díszítik. Egy nagy new-yorki konfekciós üzlet tulajdonosának Gwen Randolph szavai szerint jelenleg az összes divatos készítmények 10—15%-a a pop divat szerint készül, és a fiatalság ruházatában a szándékos közönségesség stílusa uralkodik. A „Puritán divat" cég alelnöke Paul Young New-Yorkban speciális üzletet nyitott mindenféle pop ízlés szerint készült árucikk eladására, és fiókokat hozott létre Amerika más városaiban és Európában is. 1967-ben körülbelül ötvenmillió dollárra számít. „A pop szerencsét jelent — mondta Young —, a mai kort jelenti."

Egyszóval a pop — minden. „Megnyerte a Nagy társadalmat — írja a *Newsweek* —, sikerét ennek felvirágzására építi és kihasználja ennek mozgékonyságát."

A festészet gazdaságtana

A konzervdoboz története némi magyarázatot követel. A mai nyugati világban a képekkel való kereskedés, ha nem is a legfontosabb, de mindenesetre igen világos példa a tőkének az emberi tevékenység minden területén való uralmára. A tehetségek és irányzatok ütközetének átalakulása tőzsdejátékká már a múlt század végén, Paul Durand-Ruel és Vollard idejében elkezdődött. Ez a folyamat igen érdekes szociológiai téma. Az 1963-as posztumusz Pollock-kiállításon a képek összértékét ötmillió dollárban állapították meg. Pedig ezek a képek, amelyek a híres művésznek lényegében csak a szimbólumait ábrázolják, csupán vászonra helyezett festékfoltok. Magától értetődik, hogy az ilyen művek értékének használati alapja igen mulandó — teljesen attól függ, hogy művészetnek ismerik-e el az absztrakt festészetet a közvélemény szervei, különösen a sajtó. A közvélemény pedig a maga részéről

a reális érdekek játékának van kitéve, és ingatag. Az ilyen művekbe fektetett tőke vékony szálon lóg és a milliók táncától függ, a körülöttük folyó veszett spekuláció bizonyos anyagi viszonyokra jelemző viszonylagosság fantasztikus példája.

A gépeknek a politikai gazdaságtanban ismert erkölcsi halála semmi sem, összehasonlítva Yves Kline műveinek merőben viszonylagos életével, aki szokatlan alkotói karrierjének egyik periódusában nem képeket adott el, hanem az üres helyüket. Az *Arts* 1965. ápr. 21—27-i száma a következőket írja Kline munkásságának „pneumatikus periódusáról". „Festészet helyett, immateriális festészeti állapotokat' ajánlott, és ezeket csupán aranyrudakért volt hajlandó eladni. 1958-ban nézőket hívott immateriális műveinek kiállítására, és a meghívottak puszta falakat láttak maguk előtt."

Az ilyen csínyek vad különcködésnek tűnnek, de ha figyelembe vesszük a képkereskedők forgalmát és azokat a nagy vagyonokat, amelyeket a gyűjtők a művészeti aktivitás különböző fantomjaiba fektettek, úgy el kell ismerni, hogy a művészetnek ez a gazdasági élete, amely minőségi, természetes alapját tekintve teljesen látszólagos, a jelenkori történelemnek valóságos ténye, bár meglepőbb, mint az utazók leírásai a vadak furcsa szokásairól.

Ezért Carriyanis művész régi nadrágja és az elvadult fantázia más csodái nemcsak gúny tárgyát képezik. Amikor a tőke az anyagi termelés törvényei alá veti a szellemi alkotást, ennek a gazdasági rendnek természetellenessége, a reális tartalomtól elszakadt társadalmi formának e gazdasági rendre jellemző hipertrófiája megnyilvánul a gigantikus méreteket öltő lázas jelképességben. A modernista művész műve, amelyben a jelképes oldal mindjobban háttérbe szorítja az élet ábrázolásának értékét, a spekuláció ideális tárgya. A tőke behatol ebbe a szférába, úgy használja fel Pollock foltjait vagy azokat a nyugtákat, amelyeket Kline képek helyett adott vásárlóinak, mint egyszerű értékjegyeket, amelyek közömbösek a festészet esztétikai rangja iránt.

Az olvasó azt gondolhatja, hogy ez erőszakoltság — a művészet szeszélyeinek túlságosan közvetlen visszavezetése a gazdasági valóságra. Hogy megnyugtassuk lelkiismeretét, elegendő a mai „avantgarde" egyik vezetőjének rövid tanúságtételét idézni. Az e tekintetben nagyon ismert Michel Ragon mondja: „Végül is az előbbiek alapján magának a művésznek a fogalma változott meg kissé a Montmartre vagy a Montparnasse szánalmas mázolóinak ideje óta, akiket a nyomor és az alkohol romantizmusa szállt meg. Megváltozott a művészetek kedvelőinek fogalma is. A mai művész mindinkább hasonlít a magasállású hivatalnokhoz vagy gyároshoz, a műkedvelő pedig a képeket gyakran csak tőkebefektetés miatt vásárolja, amennyiben végül is Cézanne részvényei az ő szemében szilárdabbak mint a Szuezi-csatorna részvényei."[4] A sznobizmuson és a magas árakra való spekuláción kívül számottevő szerepe van a képkereskedelemben annak a körülménynek, hogy a műalkotásokba fektetett tőke nem esik adó alá.

Ami ennek az árunak néha a teljes abszurdomot elérő jelképességét illeti (például Yves Kline esetében, aki csak végigvitte az általános tendenciát: hogy volna másképp, ha magában a valóságban is minden jelképessé vált? A kapitalizmus a dolog természeténél fogva maga alá rendeli az összes javakat, azaz a használati értéket (vagy „értékességet") a csereértéknek. A munka minőségi oldalát elnyomja a mennyiségi javára, és az áruteremelést eszközből öncéllá teszi. A tőke számára közömbös, hogy hasznos termékek vagy mérgező anyagok gyártásának talaján növekszik, hogy élelmiszereket vagy halált okozó eszközöket termel. Ilymódon maguknak a javaknak a fogalma *jelképes* jelleget nyer. Gyökeres és, mondhatjuk, néha a paradoxonig vitt tömeges jelképesség jellemző az egész polgári civilizációra, és ez a vonása különösen megnövekedett az utóbbi tíz évben.

[4] Michel Ragon: *Naissance d'un art nouveau. Tendances et techniques de l'art actuel.* Párizs 1963. 17. o.

Napjainkban a profit iránytűje a fogyasztási cikkek termelése felé fordul (értve ezen természetesen a gépeket, házakat és háztartási készülékeket is). Ez lehetőséget ad a nyugati szociológusoknak, például Riesman harvardi professzornak, *A magányos tömeg* c. ismert könyv szerzőjének, hogy a jelenkort mint a *fogyasztás éráját* különítse el. De minthogy a kapitalizmus alapelve változatlan maradt, az ember valódi szükségletei is csak a kereskedelmi haszon szemszögéből jönnek számításba. A paradoxon az, hogy — a technikai fejlődés új szintjén — behatolva a fogyasztás szférájába, ahol a természetes, minőségi oldal lényegesen fontosabb szerepet játszik, a tőke éppen olyan közömbös a dolog tartalma iránt és éppen úgy a korlátlan értéknövekedés szellemének foglya, mint mindenütt. Az adott termék hasznossága a *legjobb minőség* mellett is lehet teljesen fiktív, sőt negatív — a biznisz által meghatározott tömegtermék ugyis utoléri az embert és ráerőszakolja magát az élet minden helyzetében.

Ezzel függ össze a terjesztési és az értékesítési apparátus óriási, részben történetileg igazolt, részben mesterséges fejlesztése. Az USA-ban tíz év alatt, 1952—1962-ig, a kereskedelmi hálózatban való foglalkoztatottság harmincszor gyorsabban növekedett, mint a termelésben. Ennek következtében alakult át a reklám is önálló gigantikus erővé. A reklám feladata az, hogy teljesen hatalmába kerítse a fogyasztók tudatát, hogy kiküszöbölje azt a különbséget, ami a *látszik* és a *van* között létezik, amely különbség Hamletet nyugtalanította. Minden lehet jó vagy rossz, az adott árunak a specialisták által az elmék befolyására fabrikált hírnevétől függően. Kényszeríteni kell a kispolgárt, hogy elhiggye: a forgalomban levő 279 mosópor márka közül csak az egyik az igazi csoda. Természetesen a fogyasztó nem olyan könnyen hívő, hogy teljes naivitással elfogadja ezt a jó hírt, de ezt nem is követelik tőle. Az egész környező légkör befolyására a „fogyasztási-század" polgára már eljutott annak a kétértelműségnek a mélységéig, amelyben a javak bármelyikének létezését jelképesen ismeri el.

Mintegy negyven évvel ezelőtt divatban volt egy olyan filozófiai rendszer, amely azt állította, hogy minden igazság csupán hasznos fikció, és minden csak *als ob* létezik, *mintha léteznék*. Annak a társadalmi rendszernek keretében, amelyet David Riesman ír le, a kispolgár nem valójában él, hanem *mintha élne* — nominális, ráerőszakolt, félig-meddig képzelt minőségek jelképes világában él.

A mai amerikai társadalom egyik éleselméjű kutatójának, Vance Packardnak véleménye szerint maga a fogyasztás mindinkább „rituális" jelleget vesz fel, és ez a rítus pótolja az emberek számára az élet valódi ízét. Az autó hosszúsága, a lakás bizonyos kerületben, az ipar által ajánlott különböző javak — mind „a társadalmi helyzet szimbólumai". A fogyasztás jelképes, ideológiai szerepét Packard az ókori cirkuszhoz hasonlítja, amely a tömegek társadalmi elégedetlenségének levezetőjéül szolgált.

„Az óriási intézményekben és óriási vállalatokban dolgozó emberek — írja — tisztában vannak azzal, hogy munkájuk személytelen és töredékes jellegű. A jelek szerint végbemegy az egy és ugyanazon szakma magasabb és alacsonyabb beosztású képviselői közötti kontaktus tudattalan elidegenedése. És fatálisan növekszik azoknak az embereknek a száma, akiknek unalmas a saját munkájuk, növekszik az olyan embereknek a száma, akik nem ismerik a kezdeményező és alkotó tevékenység büszkeségét. Ezeknek az embereknek valamilyen elégtételt kell keresniük munkájukon kívül. Ezt sokan megteszik, felhasználják fizetésüket szenvedélyük kielégítésére, hasonlóan ahhoz, ahogyan a régi Róma nyugtalan tömegei az imperátorok által gondosan felépített cirkuszokban kerestek szórakozást."[5]

[5] Vance Packard: *The Status Sechers. An Exploration of Class Behaviour in America* London 1960. 9, és 317. o.

A profit kedvéért történő termelésen alapuló mai imperialista államokban a fogyasztás szimbolikája része a tőke kalkulációinak. Másrészt a társadalmi pszichológia területéhez, azaz a „látványosságok" területéhez is tartozik. Az emberek új életjavakat keresnek, hogy az őket marcangoló egyedüllétet eloszlassák, az ipar pedig jövedelemforrássá alakítja át a fennálló renddel szembeni elégedetlenséget. A reklám ereje által felfokozott fogyasztási éhség a szellemi érdeklődés valamiféle hasonmásává növekszik, elfojtva a magasabb követelményeket.

A magasabbrendű szükségletek kielégítése a legutolsó divatú dolgok megszerzésének szakadatlan folyamatára, még elavulásuk előtti gyors elfogyasztásukra és újakkal való helyettesítésükre redukálódik. A belső logika és a katasztrófától való félelem által hajtva a tőkének szüksége van annak a mechanizmusnak állandó növelésére, amely eltörli az objektív határt a képzelt és a valóságos között. Az újdonság és az újnak az életforma elavult standardjával — az élet formális sémájával — való összeütközése válik fő értékké, éppenúgy, mint az ultramodern művészet világában.

Ezen az alapon könnyebb megérteni a kispolgár elcsépelt bölcsességét, amely szerint minden műalkotás lehet. Egyáltalán nincsenek objektív értékek, nem voltak soha és nem is lesznek soha! Az igazság, a jó és a szép jelképesek és mulandók, a szokástól és a külső hatástól függnek. A gondolkodás fogalmát információval és vezérléssel helyettesítik, mint a modern automatikában.

„Miért gondoljátok — kérdezi a pop-art egyik úttörője, Roy Lichtenstein —, hogy a domb vagy a fa szebb, mint a gázszivattyú? Csak azért, mert számotokra ez a megszokott jelkép. Felhívom a figyelmet a banális dolgok absztrakt sajátosságaira". Ugyanilyen fejtegetésekkel bizonyították annak idején az absztrakt festészet, a kubizmus stb. jogosultságát, de fordított sorrendben. Mindezt úgy adják elő, mint a jónak és rossznak a művész akaratától független, külső mércéi elleni harcot. Miért gondoljátok, hogy a görög klasszika vagy a reneszánsz festészete magasabbrendű, mint az árukat díszítő rajz? Mert benneteket így tanítottak. A művészetben nincsen fejlődés, nincsen hanyatlás, minden a megszokott jelképtől függ. Eltörölve az élet objektív esztétikai tartalmának minden nyomát, a közkeletű relativizmus — a mai polgári ideológia egyik fő ereje — a tömeges ízlésítélet teljes befolyásolhatóságának, alakíthatóságának eszméjéhez vezet. Várjatok csak, megtanítunk mi benneteket arra, hogy a konzervdoboz nem csunyább a milói Vénusznál, és el is fogjátok ezt ismerni!

Nagyon is szemléletes és kézzelfogható az a bensőséges kapcsolat, amely a reklám és a blöff ilyen teremtményeit, mint a pop-art, „a fogyasztás századához", azaz a tőke funkcionálásának legújabb módszeréhez, a fogyasztó ízlésének állandó ki- és átalakításához fűzi. Erről hozzávetőlegesen és pontatlanul, de mégis bizonyos éleselméjűséggel írnak az „ipari társadalom" nyugati kritikusai.

Idézünk egy részletet Mathieu Baigelnek a *Studio International*ban megjelent cikkéből (1966. jan. 15. o.); „Ha ahhoz, hogy behatolhassunk az absztrakt expresszionizmus kozmoszába, Sartre-t olvastuk, úgy most más szerzőkhöz kell fordulnunk. Például a pop-artot úgy érthetjük meg, ha mintegy beillesztjük John Kenneth Galbraith *Jóléti társadalmá*ba, mivel Galbraith úgy találja, hogy Amerika fő problémája nem a termelés, hanem a dolgoktól való rabszolgai függés. A termelés terhe vagy a dolgok terhe, mind az egyik, mind a másik, természetesen borongós gondolatokat szül, ha olyan társadalmak kereteiben vizsgáljuk, amelyeket Jacques Ellul vizsgált a *Technikai társadalmá*ban és Herbert Marcuse az *Egy dimenziójú emberé*ben. Ezek a szerzők rámutatnak arra, hogy

az embert az általa alkotott technika maga alá veti, életének minden részébe benyomul, és jelentős mértékben meghatározza a különböző ingerekre adott reakcióit (ismeretes, hogy napjainkban még a szabad időt is meg kell tervezni vagy ‚programozni')". A szerző véleménye szerint a pop-art — az ipari civilizáció romjainak dicsőítése.

De itt kényes helyzet áll elő. Ha a konzervdobozt vagy a vízvezetéket műalkotásnak tekintjük, mivel a művész ezeket a tárgyakat kiemelte „megszokott összefüggésükből" és ezzel új értelmet kölcsönzött nekik, úgy teljesen világos, hogy a jelképesség mértéke ebben az alkotásban sokkal nagyobb, mint bármely más olyan tárgyban, amelyet valaha is festménynek vagy szobornak tekintettek. Hiszen itt az egész dolog éppen a kiválasztás aktusában rejlik, amelynek ismertnek kell lennie a beavatottak számára. Magának a konzervdoboznak a szubsztanciája, éppúgy, mint a külső megjelenése, teljességgel változatlan maradt.

Más szavakkal: éppen a tagadásnak alávetett és általa rangra emelt „kontextus" játssza itt a főszerepet. Valaminek ismertnek kell lennie az összeesküvés résztvevői számára, mivel ennek a pszichológiai jelképességnek határain túl a művész által kiállított konzervdoboz nem különböztethető meg az üzlet polcán álló másik konzervdoboztól. „De eltelik egy idő — jegyezte meg helyesen az *Express* kritikusa, Pierre Schneider —, és a kontextusnak ez az eltűnése arra fog vezetni, hogy az önmagukban semmiféle értelmet nem tartalmazó műveket nem lehet megfejteni."

Az ilyen átmenet a jelképesség birodalmába, amelyet gyakran a semmiből — mint a német művész, Karl Mann[6] alkotásain, a szeméttelepen összeszedett és dátummal, valamint a szemétdomb megjelölésével ellátott hulladékból — hoznak létre, a magánképtáraknak és nagy gyűjteményeknek a piacot uraló tulajdonosait veszélyeztető fordulattal terhes. Nem hiába mondta nemrégen a modernizmus egyik világszerte ismert bajnoka, Salvador Dali: „Vásároljatok Meissonier-t!" Ez azt jelenti, hogy a XIX. század második fele realista mesterének, Meissonier-nek festészete, amely gyakran szolgált a rossz ízlés példájául az újtípusú művészek szemében, egy szép napon a felesleges pénz szilárdabb biztosítéka lesz, mint a szupermodern művészet különböző iskoláinak művei.

Minél messzebb vagyunk a realista örökségtől, annál több a reklám és a mesterkélt hírverés, annál nagyobb a távolság a képnek a piaci szenzáció irányított és mégis elementáris rohamai által meghatározott értéke s e különös áru esztétikai értéke között. Nem minden szervezhető meg a kereskedelemnek és a nyomásnak még modern módszereivel sem — a jelképesnek is vannak határai. Innen származik az a rendkívüli idegesség, amely attól kezdve jellemző a művészet piacára, amióta a siker „hullámát" fabrikáló biznisz lett úrrá rajta. Bármilyen óriási legyen az az apparátus, amely már régóta, de legalábbis fél évszázad óta fenntartja ezt a szappanbuborékként felfújt, mesterséges és egészségtelen világot, a látszólagos értékek őrzőjének kezében előbb vagy utóbb ugyanaz marad, mint Gogol *Elvarázsolt hely*e nagyapójának kezében — „Szemét, perpatvar... szégyelem megmondani, hogy mi ez!" A művé-

[6] Karl Mann azt állítja, hogy bármely tárgy műalkotássá válik, ha a művész azt ezer más tárgy közül kiválasztotta és nevet adott neki. Úgyszintén azt is véli, hogy kiállításainak rozsdás fazekai, összetöredezett keféi és más kiállítási tárgyai éppen olyan szépek és jelentősek, mint az ókori görög templomok ásatásainál talált különböző tárgyak maradványai *(Der Spiegel* 1965. VIII. 18. 82. o.)

szet üzletembereinek fő stratégiája ezért az, hogy az árak emelkedésén meggazdagodva időben felfrissíthessék fiktív tőkéjüket.

Hagyjuk el most a reklám és a kényszer spekulációjának az imperializmus kora mindennapi életére annyira jellemző egyvelegét. Forduljunk az ügy szellemi oldala felé, ha egyáltalán beszélhetünk szellemről a művészetnek ebben a majdnem gépies életében — Schillert idézve: „az erők félelmetes uralma közepette".

Nézzük meg, mit mond a konzervdoboz lelke.

A reflexió betegsége

Hogy megérthessük furcsa beszédeit, mindenekelőtt meg kell szabadulnunk attól a régi szokástól, hogy a művészet Krupov doktor kórházára megérett ilyen rigolyáiban egyszerű „kópéságot", „szemfényvesztést" vagy „marazmust" lássunk.

Először is, régi lim-lomok vagy konzervdobozok kiállítását megrendezni nem inkább marazmus, mint a fajgyűlölet. Mintha nem léteznék a társadalmi tébolynak elég példája napjainkban!

Másodszor, a „kopéság", amely olyan mértékeket ölt, ahogyan ezt az előző oldalakon leírtuk, már nem egyszerű butaság, hanem objektív jelenség, erő, amellyel számolni kell, ahogyan például számolunk a vírusos influenza létezésének tényével, bár ez egyáltalán nem pozitív jelenség.

A „blöffön" való egyszerű gúnyolódástól a vele való naiv vagy diplomatikus kibékülésig csak egy lépés vezet. A mai emberre gyakran gyakorol befolyást a reá kényszerített kész következtetésekkel szembeni tiltakozás divata. Hogy megőrizhessük a gondolat függetlenségét bármilyen utánzó vagy negatív reflextől, hogy szilárdan elkülöníthessük magunkat a hamis eszmék befolyásától, meg kell őket érteni, mégpedig lehetőleg mélyebben, mint ahogyan a hordozóik saját álláspontján megérthetők.

A tapasztalatlan ember, a Tretyakov Galéria vasárnapi látogatója, nehéz helyzetben van. Honnan származnak az absztrakt festészetnek vagy a pop-artnak eme fantáziái? Miért írnak olyan sokat róluk nemcsak a külföldi újságokban, hanem nálunk is? Miért olyanok ezeknek a jelenségeknek a méretei, hogy időnként maga a római pápa és a nagy államok vezetői is nyilatkoznak róluk?

Természetesen hiba lenne azt gondolni, hogy a társadalmi patológiának „modernizmus" néven többé vagy kevésbé ismert jelenségeit titokban a kereskedők vagy a gazdag gyűjtők készítették elő. Nem így áll a dolog. A modernizmus gyökerei magának az emberi tudatnak a fejlődésében rejlenek. A vagyonos osztálynak mind üzleti, mind politikai érdekei az elmék bizonyos állapotában széles teret találnak manipulációik számára, de az alap valami lényegesebb — a szellem betegsége, amely visszatükrözi a népek történeti életének mély ellentmondásait az előző civilizáció hanyatlásának és a társadalmi berendezésnek új, még ki nem tapasztalt formáihoz való átmenet periódusában.

Ha a konzervdoboz megszólalna, mint az Andersen—mesékben, azt mondhatná: „Én egyszerű konzervdoboz vagyok, és nektek beszélek, van fületek, halljátok? Azt mondom, hogy eltávolodtatok az igaz boldogságtól attól kezdve, amikor kijutottatok az elemi élettelen anyag állapotából. De legfőbb bűnötök és bajotok az, hogy gondolkodtok.

Megszabadulni ettől a földi pokoltól, mindenféle eszmétől és mindenféle felelősségtől — ez a modern ember eszménye. Legyetek egyszerűek és beszámíthatatlanok mint egy ostoba vasdarab, amiből a gép engem készített. Őszintén mondom néktek, jöjjetek el hozzám mind, akiket problémák sokasága terhel, és én megnyugtatlak benneteket!"

Ez természetesen távolról sem minden, amit a pop-art mű beledünnyög a néző fülébe, de ezek a szavak mindenesetre hitelesek. Megegyeznek a konzervdoboz művészének, Andy Warholnak véleményével. Amikor megkérdeztük tőle, hogy mit jelentenek furcsa alkotásai, ezt felelte: „A gépeket nem foglalkoztatja annyi probléma, mint az embert. Szeretnék gép lenni, és Ön?" Azaz olyan kísérlettel van dolgunk, hogy megoldást találjanak az emberiség bajára. Andy Warhol megoldása egyszerűbb, mint Kolumbusz tojása: azért állította ki megtekintésre a konzervdobozt, hogy tehermentesítse magát és másokat minden problémától.

Ez nem új dolog. Már egy évszázad óta, és talán még régebben, a szellemi alkotással mint hivatással foglalkozó emberek fejében növekszik a tudatosság túlságos kiterjedtségének, a történelem által felhalmozott formák végtelen terhének, valamiféle belső gyengeségnek a tudata, amely abból keletkezik, hogy már minden eleve ismert — a naplemente szépsége, a szerelem szavai, a négyütemű jambus, a perspektíva és a fény-árnyék.

Amikor Meyrinck százlábúja elkezdett azon gondolkozni, hogy egy adott pillanatban megcsinálja a harmincötödik lábát, többé már nem tudott menni. Azt mondják nekünk, hogy az emberiség saját szerencsétlenségére elveszítette az élet durva ösztöneihez, az egyszerű problémamentes léthez való tartozását. Az élet forrását megölte az intellektus túlzott fejlődése; az ésszerű gondolat, a tudatosság — ez az igazi ellenség, amely bennünket belülről felfal. Az ember végzetes helyzete a dolgok között általában mondva abban áll, hogy mentes fizikai természetének közvetlen parancsától. Ez a kétértelmű lény megkülönbözteti magát sajátmagától, létezését mint problémát ismeri fel. Egy nemrégiben megjelent egzisztencialista regény hőse, miután kezét egy kőkorlátra helyezte, hirtelen erővel megérzi a kettősségünket nem ismerő kő fölényét.

Hogy elmondhassuk ennek az eszmének a történetét, ki kellene fejteni a filozófia egész történetét, legalábbis Schopenhauertől kezdve, és a festészet egész történetét — a hamis újítás első rohamaitól a modern „pop-artizmusig". Végtelen sok árnyalatot találhatunk itt. A nézetek finom rendszereit találjuk, amelyeket vitathatatlanul tehetségesen fejtettek ki nyomtatásban és a festővásznon is. Láthatjuk a történeti utat a választékostól a közönségesig, a konzervdobozzal a horizonton. És végül láthatjuk a legkülönösebbet — az ábrázolt emberek mesterséges primitivizmusának összefonódását századunk igazi primitívségével, vagyis a tudatosság egyszerű hiányával azoknak az embereknek a tömegében, akiket a burzsoá civilizáció felruház a maga külső jegyeivel s ugyanakkor megrabol, kiszipolyoz. Az álnépiességnek, más szóval a társadalmi demagógiának ezen a talajon kinőtt sajátos típusa már sok bajt okozott a közelmúltban.

A fasizmus ideológiája, amely a dekadens filozófiának méhében jött létre, nagymértékben felhasználta ennek a filozófiának veszedelmes következtetését — a boldog új barbárság utópiáját, amely a tömegeket a kultúra és a műveltség ellen bújtogatta. Az ilyen eszmék, függetlenül gyakran nagyon liberális csomagolásuktól, végső soron igen alkalmasak a népek jobbágysorsba döntésére. A XX. században ezeket az eszméket magukévá tették a választott honatyák és a vagyonos osztályok liberálisabb vezérei is. Így a beteg szellem belső konfliktusa a reakciós politika gyakorlati szabályává válik — „oszd meg és uralkodj". Tulajdonképpen ez a valódi értelme a gondolkodás és a vak irracionális akarat, az intellektus fejlődése és az életaktivitás között létező, a banalitásig felduzzasztott ellentmondásnak.

De túlságosan egyszerűen oldanánk meg a kérdést, ha azt gondolnánk, hogy a felesleges tudattal terhelt és a járás képességét elvesztett százlábú problémájának semmi köze a modern világ valóságos vonásaihoz, hogy ez csak a reakciós filozófia egyszerű koholmánya. Maga az a tény, hogy ezek a nézetek széles körben elterjedtek, rávilágít az újból és újból feltolakodó illúziók objektív okainak létezésére.

A világban egyáltalán nem teng túl a tudatos élet. Az emberiség legnagyobb része most is távol áll a szellemi kultúrától való megcsömörléstől, arról nem is beszélve, hogy a társadalom szerencséjére, az ilyen megcsömörlés soha nem érhető el. Más dolog a szellemi energia viszonylagos bősége és az az innen eredő érzés, hogy a történelem által létrehozott szellemi formák elaggottak — egy olyan korban, amikor mindezek a formák mintegy keresztül-kasul átlátszókká, gépiesekké válnak, Herzen kifejezésével, se végük, se hosszuk. Ezzel éppen úgy áll a dolog, mint az áruknak az éhes fogyasztók számára elérhetetlen viszonylagos bőségével.

A felesleges szellemi kifinomultság miatti panaszkodás már Platón és Euhemerosz óta ismert, Cicero szerint pedig az ő korában sok művelt római előnyben részesítette az ábrázolás durvább formáit a virtuóz művészet finomabb modorával szemben. A társadalmi gondolat, az esztétika és a szépirodalom későbbi története állandóan megismertet bennünket ennek a témának — amelynek neve: „Az ész bajjal jár" — különböző variánsaival.

Természetesen Hamletet, a dán királyfit, vagy a XIX. század belsőleg gyenge reflexióiktól mardosott irodalmi hőseit, mint Adolphot (Benjamin Constant ismert regényében) zavarba hozta volna a konzervdoboz jelensége. De közöttük és a „pop-artizmus" ostoba orgiája között a kapitalista életrendszer fejlődésének egy teljes korszaka található.

Minden viszonylagos. Volt olyan idő, amikor a varrógépet károsnak tartották az idegrendszerre. A kezdeményezés bizonyos szabadsága, amely a kisárugazdaság és a korai kapitalizmus jellemzője, most az „aranyszázad" csalóka látszatának tűnik. A szabadság régen átváltozott monopóliummá, és ez a méreg irányítja a társadalmat felülről lefelé, minden emberi öntevékenységet alávetve az anyagi viszonyoknak, kiherélve. A temetési szertartás, a művészet, a férj vagy a feleség hűtlensége — mindez olyan „üzleti tevékenység" tárgyává válik, amely az emberi kapcsolatok teljes formalizálásának tragikomikus következményét vonja maga után. A hivatalnokréteg új gigantikus fejlődése az élet minden szférájában, a gazdasági és az állami nyomás összefonódása uralkodik a régi világ felett.

A kész formáknak ez a bősége, a halálos unalom a legforrongóbb mozgás közepette a modern kapitalizmus veszélyes hagyatéka a jövő társadalma számára. A Nyugaton most folyó úgynevezett „átszervezés" feleslegessé és jelképessé teszi az ember személyes részvételét saját funkcióiban. A személyiség a társadalomban elfoglalt helyének mintegy bábjává válik. Nem avult-e el végül is az ember maga és nincs-e itt az ideje, hogy átadja kötelességeit az általa létrehozott gigantikus gépnek? Néha így teszik fel a kérdést.

Az élettevékenység korábban kialakított jelképes formái előtti erőtlenségének tudata megbénítja minden tudatos lény életenergiáját. Az ilyen tudat valóban mintegy felesleges. Az észnek olyan munkája, amelynek nincsen befolyása a valóság legfontosabb csomópontjaira, üres reflexióvá válik. És itt nem nehéz elképzelni, hogy éppen a tudatos gondolatnak az ösztönös cselekvéssel szembeni túlsúlya zavarja meg az embert abban, hogy éljen, és az

akaratnélküliség megszokása, valamint egy olyan sajátos kiválogatódás, amely megerősíti ezt az akaratnélküliséget az emberek nagy csoportjaiban, különösen az értelmiségen belül, megerősíteni látszik a gondolkodás és a szabad élettevékenység közötti antagonizmus tudatát. Tehát: nem jobb-e a világnak, ha titokzatosnak és érthetetlennek hagyjuk, és a világban élő embernek, ha vakon cselekszik, a tudat minden ellenőrzése nélkül tevékenykedik, ha egyszer helyzetünk elemzése megakadályoz bennünket a mozgásban, mint Meyrinck százlábúját?

Innen ered az a fatális óhaj, hogy megöljük vagy legalábbis meggyengítsük az intellektust, helyettesítvén az ösztönös tevékenységgel, ha lehetséges, akárcsak egy pillanatra is. Innen erednek a művészeti féktelenség különböző formái — az egyszerű huligánságtól mint az akaratnélküli lény vasárnapi érzelemlevezetésétől az akarat filozófiai kultuszáig, „a hatalomra törő akarat vagy „művészetet akarás" (Kunstwollen) filozófiai kultuszáig, az automatikus, tudatosan esztelen festészetig és az önkéntesen hátratekintő civilizáció más paradoxonaiig. Innen ered az emberi gondolat önmegtagadásának utolsó számunkra ismert szavaként az az óhaj, hogy gépek legyünk, és innen erednek a pop-art rajongók kultikus táncai a közönséges konzervdoboz körül.

A pop-art eredetisége természetesen igen viszonylagos. Olvassuk el *A futurista irodalom technikai kiáltványát*, amelyet 1912-ben adtak ki. Itt elvileg már megvan a mai pop-művészek egész lemondása a szellemről a mintegy durva, vulgáris anyagiságukban vett dolgok javára, amit a futurizmus második hullámának kiáltványai fogalmazták meg a 20-as években; *A gép esztétikája* Prampolinitól, az embernek mechanizmussá való átalakulásáról szóló eszmény.

Természetesek az analógiák a pop- art és az első világháború dadaizmusa között. Marcel Duchamp már 1914-ben saját kézjegyével állított ki egy biciklikereket és egy üvegszárító gépet. 1917-ben elképesztette a világot egy közönséges éjjeliedénnyel, WC-kagylóval, amelyet New Yorkban *Szökőkút* elnevezéssel állított ki (ennek a történelmi eseménynek nagy irodalma van). Nemrégiben az agg, de friss Duchamp interjut adott az *Express* riporterének. Lépését azzal magyarázta, hogy kísérletet óhajtott végezni a közléssel kapcsolatban. „Kiválasztottam egy tárgyat, amelynek a legkevesebb sansza volt a tetszésre." De minthogy a művészet *délibáb*, „a közönséget kényszeríteni lehet arra, hogy bármiben higgyen". Ezért nyilatkozott Duchamp helyeslőleg a pop-artról. „Elég szórakoztató látni ezeket a műveket, amelyek comicsokból álló képeket hoznak be a nagy művészet Szentséges szentélyébe. Kényszeríteni a közönséget, hogy mindezt zsebrevágja, ez az, ami engem elragadtat." Nem fontos, hogy mit vág zsebre a közönség, az a fontos, hogy emögött „szellemi álláspont" legyen, mondja Duchamp.

Milyen „szellemi álláspont" fejeződik ki a költészettel szemben ellenséges, vulgáris, standard „kész termékeknek", „ready-made"-eknek Duchamp és más dadaisták által napvilágra hozott esztétikájában? Miért készítettek a művészettörténetbe nemrégiben (akár akarjuk, akár nem) bekerült Van—Ryce, Picabia, Kurt Schwitters és mások háztartási készülékekből, rongyokból, gépalkatrészekből, játékkártyákból, bádogdobozokból, régi újságokból álló mindenféle kollázsokat és ellenreliefeket? Mi az értelme annak a „lirizmusnak", amit ők az egészségügyi és higiéniai, mechanikai és elektromos berendezésekben találtak? Bármennyire különös is, hogy a járatlan olvasó a művészet ilyen jelenségeiről hall, hozzá kell szoknia ahhoz, hogy ezek léteznek, sőt megszokottakká váltak.

A dada vagy pop-art „szellemi álláspontja" a szellem öngyilkossága, vagy, tudományos nyelven kifejezve, kísérlet a visszacsatolások bőségétől való menekülésre — az ellentétes szélsőség — a teljes kikapcsolásuk segítségével. A dada és a pop-art szélsőséges láncszemei ennek a folyamatnak, amely összefügg a szellemnek a dolgok ösztönös menete előtti erőtlensége beteges érzésével, olyan kész termékké való átalakításával, amely alá van vetve az anyagi termelés és irányítás törvényeinek.

„A gondolat e materializálásának" talaján végbemegy a tudat menekülése önmagától, egy olyan elferdült élvezet sajátos típusának kialakulása, amely a szellemi értékek tönkretételében, kigúnyolásában, fejük tetejére állításukban jelentkezik, hogy így azután a legolcsóbb, a legvulgárisabb, a legszégyenteljesebb váljék a legkeresettebbé. Így bosszulja meg magát a rab a rabságon, és ezzel meg is erősíti ezt. Ha soha nem érjük el az óhajtott szabadságot, akkor meg kell ölni a szükségszerűség tudatát, meg kell alázni azt a tükröt, amelyben visszatükröződik ez a visszataszító világ, végezni kell általában a tudat és objektuma között létező minden különbséggel. Ebből következik az a különös gondolat, hogy a vásznon ábrázolt tárgyat helyettesíteni kell a valóságos tárggyal, mégpedig lehetőleg a legértelmetlenebbel. Az ábrázolást megszüntetik mint szükségtelen másodlagos világot.

A — magától értetődően nemcsak a kapitalisták fejében élő — jelenkori polgári tudat természete erősen különbözik attól az áttetsző üvegtől, amely Descartes korában a tudatos élet eszménye volt. Éppen a homályosságot kell elérni! Ez a titkos cél. Vissza kell magunkat kergetni a gyermekkorba, a gyerekes naivításba, Gorkij kifejezésével: „tökfilkónak" kell lenni. Az egész pop annak a hagyományos sűrű amerikanizmusnak a nosztalgiája, amelyet a kritikus beállítottságú írók borzalommal ábrázoltak. Miután az úgynevezett avantgardizmus áthaladt „a kispolgárság tagadásán", most nyugalom után szomjúhozik az egykor kicsúfolt kispolgári banalitás karjaiban. Ebből következik a mindenféle trivialitások — banális eszmék, témák, formák, „amerikai objektumok, amelyek megállták helyüket, mert olyan sablonokra támaszkodtak, amelyeket már az iskolában a fejetekbe vertek" — tudatosan meghonosított divatja. A pop — a sablonok esztétikája! A kissé finom esztétikai érzést ebből a szempontból úgy nézik, mint a szenvedés, nem teljes értékűség, sőt a társadalommal szembeni fenyegetés forrását.

„Az intellektuelek gyűlölik a pop-ot — mondta Andy Warhol — az átlagembert a pop elragadtatja." A pop-art fülsiketítő kampánya az úgynevezett tömegkultúra néhány specifikusan amerikai sablonjának új szinten való újjászületéséhez vezet. Feléledtek James Bond detektívfilmjeinek szuperhősei a legyőzhetetlen hírszerző ügynökök típusából, emellett a semmiféle kételyt nem ismerő egészséges optimista megszokott alakjában minden jelképest az ostobaságig hangsúlyoznak. Ivan Karpnak, az Andy Warhol műveivel kereskedő magángaléria igazgatójának véleménye szerint az új szuperember a kritikusan gondolkodó személyiség teljes antitézise; optimátor, aki a néző aktivitásának szintjét szellemi követelményei csökkentésének segítségével növeli. „Ez a stilizált személyiség. Nincsenek hibái, nincsen önmegfigyelése, nincsen önanalízise."

Könnyű észrevenni, hogy ennek „a stilizált személyiségnek" megalkotói — a művész és menedzsere — nem rendelkeznek a tudat felső fokával. Ezért szabályoznunk kell magunkat és másokat, a társadalmi pszichikumot, az öntelt optimizmus szellemében izgatva. És így keletkezik a jellemző kettősség — a játék abból áll, hogy elrejtve saját igaz tudatunkat a „teljesen titkos" bélyegző alá, saját fejünkbe beleverjük, hogy egyszerűek és kifürkészhetetlenek vagyunk, mint a gép.

Lehetséges-e egy ilyen visszafordulás? Részben igen, de . . . A huszadik század mesterséges primitív embere, aki itt eljutott a vademberek maszkjainak másolásától I. Ford korának utánzásáig, az igazi naivitás teljes hiányát feltételezi. Nehéz abban kételkedni, hogy a pop-art a snobizmus legrosszabb fajtája — nemcsak a világhoz való egyszerű viszony, de még a nyílt, bevallott keresettség is túlságosan naiv a számára. Egy szóval, a „tömegkultúrához" való fordulás a szellem bonyolult metastruktúráját tételezi fel.

És ha a taxivállalat tulajdonosa örülhet annak, hogy az avantgarde utolsó szava a biznisz vulgáris atmoszférájáért való rajongás, akkor az új divat megalkotói számára a vulgaritás háromszorosan is keresett. Nem hiába létezik a közönséges pop mellett még a „mini-pop" is a beavatottak, az elit

számára. És így egyáltalán nem valósult meg a feloldódás a „tömegkultúrában". Mindezen spekulatív figuráinak eredményeként a művészet sok reális értéket elveszített, de nem szabadult meg a meddő üres reflexiótól, amely üldözi őt, és a nem-létbe űzi. A gondtalan egyszerűség szomjúhozása mellett mégis kettős emberek vannak előttünk, akik gyakran szenvednek ettől a kettősségtől, de még gyakrabban megtalálják benne élethivatásukat és komoly jövedelemforrásukat.

Epilógus

Könnyű lenne kimutatni ennek a kettősségnek igen közeli hasonlóságát a mai polgári tudatnak a politikai gazdaságtanban, a szociológiában és a politikában (nem is beszélve a XX. század filozófiai irracionalizmusáról) megtalálható valóságosabb vonásaihoz. Ebből egyáltalán nem következik, hogy a nyugati világban nincsenek józanul gondolkodó emberek, akik igen lelkiismeretesen keresik a mai kultúra bonyolult problémáinak megoldását. De még Rauschenberg vagy Warhol ötleteit sem szabad a reakciós osztályérdekekhez való egyszerű alkalmazkodásnak tekinteni. A kereskedelmi ízlésnek ez a dicsőítése lehet őszinte, bár ostoba kísérlet arra, hogy megőrizzék a különös „szellemi álláspontot". Csupán annak az álláspontnak reménytelenségéről van szó, amely a művészt a pirospozsgás egészség visszaadásával csalogatja. Természetesen, ha meddő reflexiók bőségével rendelkeztek, „játszhatjátok a tökfilkót", és másokat is rászedhettek erre. De nem tudtok megszabadulni saját gyűlöletes szellemi emelkedettségetektől. Sőt minél nagyobb a túltengő tudatnak az a törekvése, hogy visszatérjen a nem gondolkodó anyaghoz, annál elvonatkoztatottabbá és erőtlenebbé válik a művész „szellemi álláspontja".

Michelangelo, aki a természetet utánozta alkotásaiban, arca verejtékével hozta létre ezeket. Andy Warhol csak megvette saját konzervdobozát. A pop-art legnagyobb műve, mondta ő, a mi földbolygónk. De ezt, mint ismeretes, nincs miért megteremteni: már létezik. Elég ha kiemeljük „megszokott összefüggéséből" vagy bizonyos „szellemi álláspont" szemszögéből nézünk rá. Ebben az átalakulásban jelképes második értelmet nyer, és már művészet lesz. És így a művészet legnagyobb titka az, hogy irányítsa a kispolgárnak a géphez hasonlóan egyszerű életét, sajátos szupertudat segítségével elfojtva az ezzel az élettel szembeni lázadását.

Nem a pop-art gondolta ki ezt az eljárást, csak ez derített rá teljes fényt. És ezért csak mulatságos az absztrakt művészet védelmezőinek zajos tiltakozása a legközelebbi üzletben megvásárolható konzervdobozoknak, műanyagkészítményeknek vagy régi fazekaknak a művészeti életbe való benyomulása ellen. „Ez nem az az anyag, amiből a szép keletkezhet!" — kiált fel Geneviève Bonnefoi a *Les lettres nouvelles*ben. De néhány oldallal előbb elragadtatással hallatja szavát a háború utáni párizsi iskola híres mestereinek — Dubuffetnek és Fautrier-nak — műveiről szólva. Nézzük meg, miben áll művészetük figyelemre méltó sikere.

„A hagyományos művészettől — írja Bonnefoi —, ennek technikájától ezúttal annyira tiszteletlenül eltérnek, mint régebben sohasem. Az itáliai mesterek lágy palettája áttetsző, súlytalan, mintegy könnyedén folyó olajfestészete — mindez elsüllyedt a föld alá, mintha soha nem éltek volna a Van Eyck-testvérek. Ellenben megjelentek a festészetben és elismerést nyertek a durva anyagok: a kátrány, a bitumen, a gipsz, és néha

egyszerűen a vakolat, a kavics, a homok, a fehér ólomfesték vagy a cement. A vászon, amely nem képes tartani ezt a súlyos terhet, szintén eltűnik — helyettesíti a fa, a karton, néha a márványra felrakott stukkatúra."

Az akadémikus kritikusoknak nem tetszettek a durva anyagok? — kérdi gúnyorosan Geneviéve Bonnefoi. Miért vált hangot a konzervdobozok vagy a szemétdombról való régi kacatok festészetének láttán? Mennyivel rosszabb ez, mint az ólomfehérrel hígított sár? A legutolsó divatú absztrakt festészet annyira szomjúhozik arra, hogy összefonódjék a durva anyagisággal és a természet elemi erőivel, amelyek az ember segítsége nélkül hoznak létre vizuális effektusokat, oly nagy lépést tett az ábrázolás világából a tárgyak világába, hogy az „új realitás" Warhol-típusú úttörőinek már csak egy szinte nem is létező határt kellett átlépniük.

A pop-art másik ellenfele, a tiszteletreméltó Herbert Read egy oktávval mélyebben szólal meg, mint Geneviève Bonnefoi. A modernizmus korábbi formáinak szellemében megírt számos mű szerzője, aki mindig védelmezte és igazolta ezeket a formákat, most is úgy tekinti őket, mint a modernizmus utolsó szavát. Szerinte ennek az utolsó szónak valóban utolsónak kell maradnia. Úgy gondolja, hogy a modern művészetet az összefüggéstelenség, a lélektelenség, a durvaság, az individualizmus fenyegeti. Az absztrakt festészet kezdetét Read még megérti, de Pollock és más „cselekvés-művészek" epileptikus gesztusai szerinte már fenyegetik az igazi alkotást. Ami a popart-ot illeti, Read véleménye szerint — ez „olyan antiművészet, amelyből hiányzik a stílus". „A durva ákom-bákomok, a kacat-garmadok milyen kapcsolatot hozhatnak létre a művész és a néző között?" Sőt mi több, „ennek az antiművészetnek nincsenek meg a gyökerei a népek kultúrájának történetében, az árureklámozás kufárjainak szolgál", „a pop-art a kapitalista konkurrencia terméke", „egészen közel jutottunk a civilizáció hanyatlásának problémájához" stb. Érdekes, hogy mindezt az új ízlés igen tekintélyes képviselője írja. Sir Herbert Read a modernizmus győzelmét akarja, lenyűgöző, de teljesen vad következményei nélkül. Álláspontja — a „középút, amit az angol férfiú erényének szokás tekinteni.

„Vajon a Cézanne által elkezdett mozgalomnak elkerülhetetlenül el kellett-e vezetnie a hanyatláshoz? A művészetnek forradalminak kell lennie, mivel a szellemi hanyatlás elleni harc kifejezése. De a mai társadalmi körülmények antiművészetet szültek. És ha a művészet elsorvad, akkor az emberi lélek erőtlenné válik, és a világot hatalmába keríti a barbárság."[7]

Gyönyörű szavak! Sajnos, amikor Herbert Read önkéntesen átadja a támadó barbárságnak a terület nagy részét, nem képes megtartani Dunkerque-jét, a földgolyónak e kis sávját. Ő maga is néhány évtizeden keresztül térdre borult az agresszív művészeti akarat esztétikája előtt, amely akarat képes a másik ember tudatára bármilyen parancsot ráerőszakolni. Herbert Read klasszikus világa — a kubizmus és ennek későbbi szüleményei. Hol kell hát visszatartani a művészetet a „durva ákombákomoktól", hol a határ?

„Vajon a Cézanne által elkezdett mozgalomnak elkerülhetetlenül el kellett-e vezetnie a hanyatláshoz?" — kérdi Herbert Read. Ilyen fatalitás természetesen nincsen — de hogy ne is következzék be, ahhoz az szükséges, hogy a modern művész képes legyen visszatérni a tartalom objektív igazságá-

[7] *Studio International* 1965. ápr. 144—145. o.

hoz és reális ábrázolásához. De Read számára a művészet és az antiművészet fő különbsége nem a realizmus, ennek legmagasabb jelentésében, hanem a *stílus*. Ha a művész képes szervezett, összefüggő formát létrehozni, legyen ez bár részben alaktalan, sőt durva, műve a művészet keretei között marad.

De az új akadémizmusnak ez a kritériuma nem bírja el az összehasonlítást a tényekkel. Ha a művészet csupán abból áll, hogy a formákat a stílus egysége alá rendeljük, akkor a pop-artizmus a maga „stilizált személyiségével" teljesen kielégíti a művésziség követelményét. A pop-art-nak és a hozzá hasonló irányzatoknak komoly hibájuk éppen az, hogy a dolog valóságos tartalma nem érdekli őket. Nem fontos, hogy minek a nevében — az a fontos, hogy elemi erővel és az egészséges lény kiegyensúlyozottságával rendelkezzünk. És ha ehhez fel kell áldozni a vulgaritás iránti undort, úgy le vele. Éljen a kispolgárság — a legyőzhetetlen egyensúly utolsó védőbástyája! Az igazságban, a jóban és a szépben ezek a legények nem hisznek — csak a pszichikumnak a kereskedelmi reklám agresszív módszerei segítségével elérhető formális szervezettségében hisznek. Éppen az objektív igazságnak és valóságos képmásának az emberi tudatok tetszés szerinti irányban befolyásoló, a nézőt bárminek a lenyelésére kényszerítő hipnotikus erejű művészi akarattal, éppen ebben és semmi többben áll a szilárd „szellemi álláspont", minden — a látható képmás objektív igazságát tagadó — modernizmus lényege. A nézetek e rendszerének alapja a „szuggesztivitás" esztétikája. Minden egyéb csak feltételes megálló, üzemanyagállomás ezen az úton. A kubizmustól az absztrakcióhoz és innen a hulladékok és a „kész termékek' művészetéhez nem szűk, tekervényes ösvény vezet, hanem nyílegyenes, széles autósztráda.

Herbert Read nem szándék nélkül téveszti szem elől, hogy a festészet első kísérletei a valóságos dolgokkal még a kubizmus idejében jöttek létre. Elég, ha megemlítjük az 1912—1913 évek kollázsait, azaz tapétákból, rongyokból vagy papírból való ragasztásokat amelyek a fát és a márványt utánozzák, és a valódi tárgyaknak a festészetbe való bekapcsolását. Ennek az antiművészetnek keresztapja Guilleaume Apollinaire költő, a kubisták barátja volt. Amikor védelmébe vette a művésznek azt a jogát, hogy bármiből csinálhat festészetet, ezt mondta: „A mozaik-művészek márvánnyal vagy színes fadarabokkal dolgoztak. Ismeretes, hogy egy itáliai művész ürülékkel dolgozott. A francia forradalom idején néhányan vérrel festettek. Bármivel lehet festeni: kagylókkal, postabélyegekkel, levelezőlapokkal, játékkártyákkal, kandeláberekkel, viaszosvászondarabokkal, inggallérokkal."[8] Tehát ha lehet festeni festékkel is, miért ne szabadna inggallérokkal festeni? Bátor eszme! Kihúzható a beteg fog — miért ne lehetne felvágni a fejet, hogy megszabadulhassunk a fejfájástól? Minden túlzásba vitt gondolat értelmetlenséggé válik. Tizian néha az újjával festett — tehát az ecset használata sem kötelező. Ha így van, miért ne lehetne szakállal — vagy hajjal festeni, miért ne lehetne a modellt bemázolni festékkel, hogy ő maga hagyja ott nyomát a vásznon (most ezt „élő ecsetnek" nevezik)? De a legjobb egyáltalán nem festeni, a természet erőire kell rábízni, hogy végezze el a dolgát a vásznon. Végül, a legjobb — általában hátat fordítani a művészetnek. Alapjában véve már Apollinaire megoldja a festészet problémáját magának a festészetnek a megszüntetésével a festészet és az ábrázolás tárgyául szolgáló valóság különbségének megszüntetésével. Ebben a szélsőséges absztrakcióban a műalkotás azonos a valóságos tárggyal, és közöttük már semmi nincsen, kivéve a művész „szellemi álláspontját".

Ily módon Herbert Read már régen észrevehette a „művészet elhalásának" kezdetét. Ez a folyamat az ábrázolhatóságról való lemondással együtt kezdődött el. Ezért kerestek olyan anyagokat, amelyek már semmit sem tudtak ábrázolni saját magukon kívül. A fűrészpor vagy a homok felváltotta a festéket. David Burljuk a festészetet a sárba dobta, fél évszázaddal megelőzve

[8] Idézet a *Cahiers d'art* folyóirat különszámából. 1932. Vol. VII. 117. o.

Yves Kline „kozmikus művészetét". Megszületett a „szobrászat-festészet", amely vászonra erősített, térfogattal rendelkező, szobrászatilag elkészített vagy igazi tárgyakból áll. A kép a valóságos élet töredékeinek — régi kerekek, elektromos felszerelések — szimbolikus sorozatába megy át. Azután következnek az absztrakt konstrukciók fémből, fából, üvegből és más műszaki kellékekből. Már csak az maradt hátra, hogy istenhozzádot mondjanak az ábrázoló művésznek és kinyilvánítsák, hogy a festészet legmagasabb típusa a semmit sem ábrázoló élet.

Ilyen volt a dolgok állása Herbert Read ifjúkori éveiben, és ekkor jelent meg először az antiművészet, az önkéntes barbárság fenyegetésével együtt Magának Readnek a könyveiben gyakran találkozunk azzal a különös gondolattal, mintha már ideje lenne, hogy a művészet elhagyja az élet ábrázolását, minthogy feladata nem az élet tükrének, hanem egy önálló valóságnak a megteremtése. A kubizmustól elkezdve minden modernista irányzat azzal dicsekszik, hogy felfedezte a képet, mint a természettől független, azt nem ismétlő, különös *tárgyat*. Eszményük a szenvedő szellemnek az érzéketlen anyaggal való boldog azonossága lett. A gondolat gyűlölete önmaga iránt, az a törekvése, hogy a festészet sötét, durva anyagtól megduzzadt technikájának segítségével eltakarja maga elől a világ valóságos arculatát — már régóta annak a hamis és gyenge filozófiának a titka, amelyet szokásból mégis festészetnek neveznek.

Miért törlik a könnyeiket, uraim? Nem tetszett ez az undorító grimasz, amelyet az Önök művészetének neveletlen gyermeke — a pop-art — vág? Önök maguk akarták ezt, Önök tanították meg mindenféle undokságra. Önök törték össze a normális nevelés pilléreit, amelyeket a fennkölt munka századai hoztak létre, Önök törték össze mint szükségtelen lim-lomot, amely zavarja az alkotó akaratot. Most ne siránkozzanak — veszett fejsze nyele ez.

A művészet időtlen időkkel ezelőtt mint a rajtunk kívül álló valóságos tárgy ábrázolása keletkezett. A művészeti fejlődés bizonyos fokán ez az ábrázolhatóság saját méhéből fordított irányzatot szült. A valóságos kép apadni kezdett, amíg át nem alakult negatív mennyiséggé, semmivel sem kitöltött „szellemi álláspontá". Ez az ún. absztrakt festészet. Még csak egy lépést kellett tenni, és előttünk áll újból az a tárgy, amellyel a művészet elkezdte a fejlődését. A konzervdoboz — konzervdoboz. Elérték az abszolút azonosságot.

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ КОНСЕРВНОЙ БАНКИ

М. Лифшиц

Статья М. Лифшица посвящена общественному, идеологическому и не в последнюю очередь рыночному фону поп-арта, новейшего течения декаданса в изобразительном искусстве. Тенденция поп-арта, направленная на лишение живописи её последних эстетических качеств, в результате осуществления которой из визуальной репродукции действительности она становится коллекцией действительных предметов (консервных банок и других отходов), рассматривается Лифшицем как результат двойственного процесса. С одной стороны, это результат содержательно-мировоззренческого опустошения искусства. Чем в меньшей степени искусство является носителем больших исторических проблем общества, тем в меньшей мере оно способно сохранить замкнутость своей формы, свою самостоятельность. С другой стороны, это результат монополизации художественного рынка, того, что несколько крупных торговцев картинами способны определять общественный вкус искусственным раздуванием моды.

PHENOMENOLOGY OF TINS

M. Lifsic

The study of Lifsic deals with the new period of the decadence of fine arts, with the social, ideological and business background of the pop-art. M. Lifsic considers the tendency of the pop-art to be the result of a double process, in the course of which painting loses its last essential quality and becomes the collection of the real objects (tins and other refuses) instead of visual reproduction of reality. First of all it is a result of material-ideological vapidity of arts, To the degree that art becomes unable to carry the great historical problems of society it also loses ability to conserve its formal unity and independence.

Finally it is the result of the monopoly of the artistic business, some merchants can determinate taste by the artificial rise of fashion.