

**Halász András**

## **Feljegyzések a 80-as évek amerikai festészetéről**

A jelen tanulmány a DLA fokozat elnyerésére készült.

Budapest 2006

## **Tartalomjegyzék**

Bevezetés	3
I. Konceptualista évek	6
II. Fesd feketére	17
III. David Salle szemmel láthatóan	23
IV. Cinematizmus	33
V. Misztikus utazás	38
V. A Kompjutergalaxis kezdete	42
VI. A festészet lecsillapodott, hogy a ...	47
VIII. Kiegészítések	54
IX. Bibliográfia	67

## Bevezetés

Tót Endre a retrospektív kiállítás alkalmából így nyilatkozott: „ha a barátaim nem sértődnének meg, én vagyok a legjobb magyar festő”. Hasonló követelés bizonyos Ricardo nevű költő nevéhez fűződik, aki a Soho utcáit a 80-as években elárasztotta az „I am the best Artist” graffitivel. A közismert Dali-s nagyzolás a polgár és nem-polgár-pukkasztás bevált formája. Beuys is többször úgy emlegeti magát, hogy ő a „nyugati civilizáció atomerőműve”. A szatíra és nagyzolás mögött nyilvánvaló a védtelenség. Daliról írta J. G Ballard (író, a Guardian kritikusa): „Dalit a bajuszán kívül nem védi semmi.”

Nincs „best artist”. A fluxus kiáltványból tudjuk, hogy mindenki művész, és azt is, hogy a „totális demokrácia” a gondolatok szabad áramlásának az alapfeltétele. Mégis, a demokrácia a művészetben nehezen elfogadható, ha mégoly korszerű is. Ha egy mondatban kéne megfogalmaznom: A demokrácia egyik legjellegzetesebb tulajdonsága a felejtés.

Egyszerűbb, ha csak példával illusztrálom ezt a magam számára is furcsa kijelentést. Az amerikai történelem során két művész a sok közül pont az általuk megálmodott Demokráciában vált „ismeretlenné”. Például a húsz év alatt (NY-i éveimben) soha nem bukkant fel Patience Wright neve. Viasz-szobrász volt. Óriási népszerűségnek örvendett a Washington körüli politikusok körében. Főleg férfiaknak okozott gyönyörűséget, azzal, hogy munka közben a viaszt a lábai között tartotta melegen és „onnan” húzta elő a mintázáshoz szükséges mennyiséget. Ráadásul politikailag is aktív „harcosa” volt az új köztársaságnak. „Liberty is right, Wright is the Liberty”.

B. Morse neve festőként sincs a köztudatban, csak, mint a távíró feltalálója. Festőként „eltörpül” Singleton Copley, vagy Benjamin West „teljesítményéhez” képest. Morse megfestette az első Kongresszus minden tagját. A világos, áttekinthető,

és panorámikus festmény könnyen feledésbe merült, annál is inkább, mert a festményt a Kongresszus nem vásárolta meg. Az elutasítás oka az volt, hogy politikai propagandát űz megbízás nélkül. A sértődött Morse felhagyott a festészettel, és tudományak adta a fejét. Találmányát a távíró kárpótolta a kudarcért. A rendkívülien meggazdagodott Morse alapította az első festészeti akadémiát 1825-ben, New Yorkban. Szóval, érdemei számosak, miért is kéne emlékeznünk a festészetére is? Mert bevezetett egy világos, áttekinthető, tipikusan amerikai látásmódot. A jelen tanulmány nem lesz elégséges, hogy minden igényt kimerítően bemutassuk az „amerikai látásmódot”. Valamit talán tudok érzékeltetni.

A történészek természetesen számon tartják akár B. Morse-t, akár Patience Wrightot. Az a tény, hogy egy amúgy fontos művész nincs a köztudatban, annak kibogozhatatlan okai is vannak. Más oldalról meg mindkettőjük szerves része a kultúra szövetének és nevük emlegetése általam szerény hozzájárulás, hogy a helyi kultúránkat is gazdagítsák. Viszont az is megfontolás tárgya, hogy nem mindig járunk rosszul, ha egyszerűen a dolgokat hagyjuk veszni. „Hagyomány – hagyja mán” Erdély Miklós szövege a legközelebbi telitalálat, ami idekívánkozik. A felejtés a legjobb szűrő, de néha azt tapasztalom, hogy nagyon irányított a művészetben (és minden másban). Nem olyan nagy baj, ha „helyet csinálunk” egy új tehetségnek. Különösen a festészetben, a nagy változások és a megváltozott jelentés ellenére is minden újdonság akaratlanul együttműködik a múlt valamelyik szeletével, egyben a jövő lehetőségét reprezentálja.

A 70-es és 80-as évek művészete, a tegnap divatja még nem nemesedett Történelemé. Az idő közelsége miatt még hagyományról sem beszélhetünk, talán pont azért, mert túlságosan sokra emlékszünk és nincs kellő rálátásunk. Hajlamosak vagyunk a történelmi események jelentőségét túlértékelni a művészetben és ugyanakkor misztikus elvárásaink pont a történelemtől való elszakadásra irányulnak. A berlini fal ledőlése jelentős történelmi esemény az életben, a kor művészete egybeesik a festészet újraéledésével, de a komputerizációval is. Biztos, hogy a folyamatok összekapcsolhatók, vagy közös nevezőre hozhatók, de nem biztos, hogy érdemes. Attól függ, hogy egy művész elég érdekesen reagál-e arra, amit az arctalan tömegek tesznek.

Ernst Bloch nyomán utópikus funkcióról beszéltünk a 70-es években, ami leegyszerűsítve nem más, mint a jelen kritikája. Ez a modern festészetben is benne van, vagy így vagy úgy. Ha a jelen kritikájára gondolunk - nem feltétlenül következik - belátható, hogy minél erőteljesebb az utópikus (kritikai) funkció annál nehezebb

„eladni” egy festményt. A bonyolultságot az okozza, hogy ez a kijelentés fordítva is igaz, „annál könnyebb eladni”, így is logikus. Szász Endre, Kondor Béla anakronizmusai a legbrutálisabb kritikája a „haladásnak”, tehát „könnyű eladni”. A „jelen kritikája” minden kétséget kizáróan látható festményeikben. Ellenpélda: Hence Tamás absztrakt festményeit a korszerű technológia inspirálta és ezért könnyű „eladni”. Hence magyar „festészeti hagyományoktól” való függetlensége is kritika, különös tekintettel, hogy a 60-as években a festészeti gyakorlatában az anakronizmus szívesen látott „mi kutyánk kölyke” volt.

Biztos, hogy a saját működésem is megítélhető, hogy a lövészárkok melyik oldalán állok. Nem akarok semmit sem képviselni. Ha ezt igazán megtehetném... Ha megengedhetném magamnak azt a luxust, hogy elvegyüljek, kövessek trendeket, amik legkevésbé kompromittálják tevékenységemet. A Trendi kifejezést mai értelemben a divat/nyugat-majmoló, vagy csak művészetmajmoló értelemben szokás használni. Magyarországon a művészet gyakran került olyan helyzetbe, ahol a politikai nézetek folytatásaként érvényes. Még a legeldugottabb szakköri művész is meg van győződve, hogy odafent, valami tudatos elrontás, becsapás és machináció következtében a társadalom áldozata. Egyetlen vigasza lehet, hogy kínzói is éppúgy elégedetlenek. A művészeket sem az állami díjak, sem az időnkénti sikerek nem tántorítják el a fennálló rendszer kritikájától: *És még ezek mondják meg mi a Művészet?*

Amerikai tapasztalataim másról szólnak. Nem mintha hiányozna a politikus művészet, a művészek sem mindig elégedettek, de nem tartoznak felelőséggel a művészet helyzetéért. A művészek sikere gyakran múlik azon, hogy mennyire képesek „újat hozni”, de azon is, hogy képesek-e tehetségükkel a meglévő eredményeket adekvát módon elmélyíteni. Írástudóknak vagy van sikerük vagy nincs, a felelősség az egyéni ízlés dolga. Ez nem azt jelenti, hogy a kelet-nyugat jó vagy rossz, csak azt, hogy van és különbözik. Van néhány dolog, ami mindkét „oldalon” kritizálható.

A sok kritizálni való közül a 80-as évek nagy találmányai, a posztmodernizmus és az appropriáció kifejezések lógnak ki. Általában a neo és poszt művészeti mozgalmak „jobb híján való”, humortalan és bátortalan megjelölések. Legfőképpen bosszantóan közérthetők. Utólag nincs értelme újjal becserélni, de abban lehet reménykedni, hogy újból megjelenik egy inspiráló irányzat, ami képes akár viccből is megnevezni magát és szelektív is lesz.

Korszakok változnak, néhányat aktívan átéltem. A művészeti irányzatok esetében, ha utánagondolok, elsősorban arra figyeltem mire adnak lehetőséget. Nem

mindent fogadok el vagy fogadtam el, de gyakorlatilag minden irányzat alkotóktól függően hatott rám. A művészek, akikről ebben a tanulmányban írok különböző lehetőségeket vetnek fel, nem megítélem vagy méltatom őket. Néhányukat személyesen ismertem, ennek csak annyi jelentőséget tulajdonítok, hogy aki olyan régóta, mint én a művészet világában él, előbb-utóbb fog találkozni más művészekkel, ha szerencséje van mesterekkel.

A 80-as évek művészetére a vizuális túlrétegződés jellemző. Pont egy olyan korszakra koncentrálok, aminek skálája, eklektikája lenyűgöző. Mindent szabad volt. Előre, hátra, oldalra, fel és le. Ez a helyzet még nem változott napjainkig sem. Mégis, az azóta elmúlt évek (90-től napjainkig) a technológiai újítások ellenére a szüntelenül lefokozódó létezés éveit. A pesszimizmusom ellenére a jelen számomra fontosabb, mert a festészet újból önálló művészet lett. Viszont a múltban élvezett hegemoniáját a festészet elvesztette, úgy látszik ez *is* az ára a művészeti demokráciának (a felejtés a másik). A marginális önállóságból azonban sok érdekes tárgy születik, talán új ideák is, amiket még nem láthatunk előre.

## Konceptualista évek

1981-ben érkeztem és telepedtem le Amerikában, pontosabban New Yorkban. Még Budapesten, 1978-ban, Birkás Ákossal nekiláttunk, hogy a festészetet Csipkerózsika álmából felélesszük. A közösen készült festmény nem maradt meg. Tudatosan is, de ösztönösen is éreztük, hogy a konceptualizmus tartalékai kimerültek. Magyarországon is része lett az uralkodó ízlésnek, már nem tűnt különlegesnek. A konceptualizmus persze nem jutott el minden faluba. Így történhetett, hogy az 1978-ban Károlyi Zsigmond és általam közösen rendezett installációs kiállítást egy ügybuzgó adminisztrátor a szakmai zsűri engedélye ellenére betiltotta. A Bercsényi kollégium adott otthont számos a kor legprogresszívebb művészetének. A tilalom hamar feloldódott. Pár nappal a meghirdetett megnyitó után, a kiállítás látható lett. Sem

a letiltás sem az újranyitás nem keltett „visszhangot”. A magyar művészetben előfordult az ilyesmi. Azok az idők már elmúltak, amikor súlyosabb következménnyel kellett egy adott művésznek számolnia, de azok az idők is, amikor az installációs művészet pusztán tényezővé hozott volna bárkit. Az is igaz, hogy a nevezett kiállítás a korabeli műfaji meghatározás szerint inkább fluxus jellegű volt.

A konceptualizmus lényegében tárgykészítés ellenes volt, ahogy ezt megtanultuk. A szövegek, a fotók, a készen talált tárgyak használata 75-től manifesztáltan kötelező volt az ún. Rózsa körben. Adott esetben a leírt manifesztumok, az akciók, a direkt kommunikáció sokkal hatékonyabb és mobilisabb volt az „elismertetésért” folytatott küzdelemben. A különböző művészeti felfedezéseket is gyorsabban lehetett követni és bemutatni. A praktikus körülmények is befolyásoltak minket. Az akciókat a körülmények reciprok értékei minősítették. A Rózsa Presszó tündetően hétköznapi hely volt, kiválóan alkalmasnak látszott ezoterikus Nem-művek bemutatására. A lakás avantgárd–undergroundnál bátrabb helyszínválasztás, egyfelől emlékeztetett a tavernák, kávéházak művészet-katalizálószerére, másrésztől kimódoltság nélkül „természetesen” adódott. A különböző ötletek egy kiállítóterben meghaltak volna. A „Rózsa”, ahol táncolni kell, és még szabad is volt.

A „megmunkálatlanság”, nem csak a „hivatalos szerveket” irritálta, de az avantgárd–underground teoretikusait is. Ez utóbbiak (Beke László, Körner Éva, Gyetvai Ágnes, Simon Zsuzsa, Hajdu István, Bán András) még a személyes részvételük és szimpátiájuk ellenére is félkésznek, megoldatlannak ítélték meg (még ma is) a csoport működését. Nem volt igazuk, a konceptualizmus Kelemen, Koncz, Tolvaly, Károlyi, Fazekas, Drozdik, Lengyel, és nálam is a legtisztább formát öltötte. Bogdány, Fehér, Méhes, Sarkadi még inkább műtárgyakban gondolkozott. Általában a kör tagjai igazán soha nem vesztették el az igényüket a tárgyalkotásra. A tárgyalkotás amúgy is folyamatos volt a Főiskolán belül. Nem kétséges, hogy mozgalmilag nem voltunk „elkötelezve”, de az sem, hogy azt ne vettük volna komolyan. Nem véletlen, hogy a kör tagjai sikeresen integrálták a tapasztalatokat, amit a konceptualizmus kínált a későbbi munkájukban is. Szerénytelenség tőlem, hogy megkísérlem megítélni a Rózsa kört, de a közösen kialakított stratégiákat ma is alapvetően fontosnak tartom. A szűklátókörűség, a lassúagyúság továbbra is gyűlöletes maradt számunkra.

Nagy súllyal esett latba az a tény, hogy az „előző generáció” már bemutatott és érvényesített konceptuális megoldásokat pl. Tóth Endre, Pauer, Konkoly, Major, Jovánovics, Maurer és mások. Utánuk a koncept művészetet hamar „lefutottnak” és

megoldottnak tekintette a kislétszámú művészközösség. Erdély, Hajas, Szentjóby kifejezetten költői, irodalmi-verbális alapállású művészek voltak, erejük is abban volt, hogy nem kötődtek az akadémikus (a szokásosnál szélesebb értelemben vett) művészethez. Született konceptualisták voltak. Természetesen használták a művészeti környezetet és képzőművészeti eszközöket de nem voltak elkötelezve a nonverbelális művészeteknek. Szabadabban mozoghattak, a megélhetésüket sem tették függővé a művészeti termékektől. Elméletileg könnyebben találkoztak a szélesebb „nagyközönséggel”. Az underground művészet-nem-művészet amúgy is ambiciózusabb volt, mint a vidéki művésztelepek csendes istenkereső művészete, főleg formailag volt mobilisabb.

Hajas, még Schwartzkogler korszaka előtt különösen öfelsege ellenzékét és karrierizmust látott a Rózsa kör tevékenységében. Úgy érezte, hogy a Főiskola érdemtelenül jogosítja fel hallgatóit, hogy a „nagyok dolgába” beavatkozzanak. Szerinte számunkra csak professzionális túlélést jelentett az underground-avantgarde. Biztonságos fedezékből randalírozhatunk, elitisták vagyunk, mondta. Erdély nem osztotta Hajas nézeteit, inkább elutasította azokat. Csatlakozott, és nagyban hozzájárult a lehetséges ideológiák tisztázásához. Kétségtelen, Erdélyt motiválta, hogy közönséget is keresett a saját elképzeléseihez, de inspiráló „alkotótársakat” is. Birkás is hasonló szerepet töltött be, nála még az is közre játszott hogy legitimizálja konceptualista törekvéseit, hiszen 75 táján már elismert festőművész volt. Senki a „külsősök” közül nem feltételezte, hogy belső igényből is származhat a sok ötlet. Olvasmányaink, szociális helyzetünk, a művészi létre való eszmélés volt a fő mozgatóerő és nem a konceptualizmus, az avantgardizmus.

Beszélgetésekre emlékezve, a direkt politikai korlátok csak a művészet háttéréként jelentek meg. A kísérletezést, alapkutatást is elvetettük, nem láttuk be, miért ne valósulhatnak meg a szándékok kifogástalanul, csak az intuíció erejével, felvizezés nélkül. A csoportműködés különösen alkalmasnak látszott az önbizalom és a művészetben kötelező tekintély megszerzésére. Wittgenstein nyelvfilozófiája, Heidegger és Kierkegaard egzisztencializmusa voltak a legfontosabb elméleti források. (nemcsak magyar főiskolásoknak, hanem szerte a világon a művész-közösségekben ez volt a divat). Az általános érdeklődést az egzisztencializmus filozófiája iránt talán a reál-politika gyakorlata váltotta ki nem csak a művészetben.

Nagy általánosságban: ami számunkra fontosabb, hogy ki nem mondott igényünk volt elvont stratégiákra, hogy miért csináljunk művészetet egyáltalán. És ha



csinálunk, akkor az kihez vagy kinek szóljon. Elsősorban a művészeti környezet vált idegenné és abszurdá. A 70-es évek magyar művészete nagyon entrópiikus volt még a korábbi évtizedekhez képest. Az entrópia (átvitt értelemben) korszerűen azt jelentette, hogy a „hivatalos” művészeti intézmények szabályozó funkciója mondott csődöt. Elutasítottuk a művészeti élet „stabilitásait”, de az instabilitást is. Szívesen említek neveket: például Somogyi József rektorsága többé-kevésbé demokratikus volt. Maga Somogyi a Martinászok, partizán emlékművek alkotója, nem volt párttag (Domanovszky sem). Nyitottabb volt a korszerűsége, de egészen egyszerűen nem volt semmi „információja”, amivel „operálni” tudott volna. Minden engedékenysége látszat volt és megtévesztő. Szoros kapcsolatban volt az „irányító szervekkel”, róla is, de a minisztériumi tisztviselőkről is az volt az érzésem, hogy a „tradicionális” művészetben való hitük rendült meg. Pontosabban, kiderült, hogy a „tradicionális értékrend” nem elégséges, hogy félelmeiket biztonságosan lehorgonyozzák. (nem tudták, mitől és kitől függ az állásuk). A Fónyit, Szentirmait, Bernáthot, Kádárt felváltó mesterek, Sarkantyú, Veres, Kokas, Iván, közeledtek a diákokhoz, végkép talajt vesztek. A hatvanas évek spaklifestészete tarthatatlan volt, egyszerűen semmit nem képviseltek. Furcsa helyzet állt elő: a hallgatók egy része (kicsiny de számottevő) ténylegesen többet tudott a művészetéről. A szerepcsere lehetősége gyakran kínos volt. A verbális környezet hirtelen előnyben részesítette a „gondolkodó” művészt az „ösztönössel” szemben.

A verbális környezet alatt többet értek, mint a közvélemény vagy az intézmények, kritikák, tudományok, médiák szóhasználatát. A verbális környezet kialakulásában mindenki részt vesz, nemre, korra, pártállásra, iskolai végzettségre való tekintet nélkül. A nyelvhasználat tükrözi a változásokat vagy a változások tükröződnek a nyelvben, pontosan olyan kérdés, mint a tyúk és a tojás. Környezetünk, vizuális környezetünk nagyon szegényes volt, a „pató pál mentalitás” és a Szovjetunió laktanya kultúrája okán, reménytelennek látszott hogy azzal bármit is lehet kezdeni. A verbális környezet viszont gazdag volt. Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov, Krúdy, Kosztolányi, József Attila, Ady elkerült szinte „minden dolgozó asztalára”. Az irodalmi gazdagság nem a kiterjesztett és mértéktelenül megnövekedett fantáziát szolgálta, ahogy azt teszi ma. Lehet hogy ez így túlzás, de Hajassal, Károlyival, Kosztolányiról beszélgettünk, Birkással Freudról, Erdély Miklóssal Krúdyról és Füst Milánról. Bár ami Krúdyt, Kosztolányit illeti, ide vág Najmányi kedvenc mondása:”a

fennálló rendszert csak a maradiság talajáról lehet bírálni”, ti. nem a modern alternatív szemléletek a leghatásosabbak a kultúrában.

A párt kulturális vezetése félt, hogy a „rock and roll” lazítja fel a „nehézségekkel” küszködő szocializmust, állandó bajban voltak. Ugyanakkor, mindig is tudták, hogy pont azok a fiatalok és öregek, akik Gorkijt olvassák, végzik az „aknamunkát” leghatásosabban. A politikai elitnek gyakran saját gyermekeikkel, hozzátartozóikkal kellett viaskodniuk. Sőt a meghasonlások sem voltak ritkák, azért a hatalmon lévők igazán csak egymástól félték. A művészek esetleges „támadásának” propagandaértékét, veszélyességét a hatalmon lévők is felismerték. A legintelligensebb megoldást választották, valójában egyetlen megoldást, mégpedig azt, hogy állandóan fokozni kell a hivatalos szereplést. Izgágákat (mint engem nem kell befogadni), a többieket hitük szerint a beadási határidők, díjak, bürokratikus pozíciók majd visszaszorítják a „rendes kerékvágásba”. A gondolatok szabad áramlása csak maradjon tovább is a talponállókban, vagy a Fiatal Művészek Klubjában, ami javíthatatlanul az „ellenforradalmi” törekvések melegágya volt.

A Fiatal Művészek Klubja számomra hiányzik a mai művészeti életből, 24 év Amerikája után is. Páratlan intézményként emlékszem az FMK-ra, de a Balázs Béla Stúdióra is. Ezek a fórumok voltak azok, ahol a művészetről egyáltalán beszélni lehetett. A képzőművészek, ahogy teheték, a nagyobb biztonságot, esetleges megélhetést jelentő Stúdióba, Szövetségbe, Alapba tömörültek: „Édezsabám, melózni kell”, minden valamire való festő (szobrász, grafikus) ágya fölött ki volt függesztve. Különös, hogy az FMK-t nem is a politika, hanem az új pénz szüntette meg. Semmi sem tart örökké, szoktuk erre mondani. Engem New Yorkban kértek, hogy csatlakozzak a Soho „megmentésére” irányuló mozgalomhoz (művészet versus komercializmus). Nem csatlakoztam, abból a megfontolásból, hogy a Soho már lejárt, a kiutalt műtermeket már régóta a yuppie-k birtokolják. Főleg a kerület semmilyen energiát nem indukál, a divatszalonok érdekesebbek, mint a galériák.

Talán túlzás, de a konceptualizmus elterjedésének intézményes alapjai a szüntelen határidős szerepléstől teremtődött meg - erre visszatérek később - nem annyira az FMK alkohol befolyásolta szellemiségéből. Balatonboglárról is érdemes lenne itt beszélni. Galántai könyve a „Törvénytelen avantgárd”, abból kiderül milyen más előzményei voltak a konceptualizmusnak. A fő csapásban, a művészet bürokratizálódása kezdődött meg mindenütt, Nyugat Európában és Amerikában is. A galériákkal szemben a szabad szereplésnek csak az ötletek időbeni leadása szabott

határt. Azt hiszem, a szokatlan kijelentést példázza az, amit 2005-ben Antwerpenben láttam az International Art Center (helyi) retrospektív kiállításán (Muhka 2005). Az intézmény hatalmas anyagából nem hiányoztak a legnagyobb nevek sem Kossuth, Baldessari, Acconci. Minden „művön” még érezhető volt a postás zsákok savanyú egérszaga. Mára már teljesen „kihűlt” objektumok, élvezhetetlenek voltak. Lehet, hogy többhetes, hónapos munkával értékes dolgokra lelhettem volna. A kiállítás inkább „dumping ground”-ra emlékeztetett.

Magyarországon (még a konceptualizmus elterjedése előtt) az időhiányos elkapkodott festészet komoly minőség hanyatlást mutat a korábbiakhoz képest. A korabeli kritikusok, Vadas György és hasonlóak, állandóan epigonizmusról érleletlenségről és dilettantizmusról beszéltek egy országos tárlat láttán. De hát Rózsa Péter jobban félt az önjelölt zseniktől (akik soha nem szerepelhettek az országos tárlatokon), mint az „elbaszott újoncoktól”. Ez a csúnya kifejezés a néphadseregből származik, nem Rózsa Pétertől vagy Fehér Klárától. A korabeli kritika (volt kritika!) „zsigerileg” (még rondább szó) brutális volt. Remélem, hogy valaki meg fogja vagy már meg is írta a korszak finomabb és árnyaltabb jellemzőit. Ugyan, ennek bőséges irodalma van de még mindig megbízhatóbbnak érzem a saját emlékezetemet. Mi is volt közös a hetvenes évek seregszemléin. „A fiatalok jelentkezése”, az idős mesterek mellett. Ez már is a lázadás szele. A fiatalok természetüknél fogva nem képesek „felnőtt megoldásokra”, de „oroszlánkörmeiket” már látni. Az általánosan vett szellemi élet azért érdekesebb volt. A marxizmus átértékelése, a matematikai oktatás reformja, a nyelvészeti viták, a szemiológia megjelenése képes volt megmozgatni az agyakat, a „belülállóknak” éppúgy, mint a kívülrekesztetteknek. Különösen hatásos volt az Új Zenei Stúdió működése, a Balázs Béla Stúdióval együtt.

A Rózsások néha közös koncepció alapján csoportként működtek, de az érdeklődési kör egyénenként is változott, a stílus is. Néhány „téma” megjelenítése gyakoribb volt. Az önazonossági vizsgálatok az önarckép helyett, a Tükör realitása, a Realizmus tükröződés-elmélete helyett, Szociális paradigmák a szocreál helyett, a költészet tautológiája, a csendélet-ábrázolások helyett. A tagok jelentős része a csoport „megszűnése” után a Stúdió beadási rendszeréhez igazította művészetét, ami így nem egészen pontos, de nagyon eltávolodnék az eredeti mondanivalómtól, ha ezt megpróbálnám részletesen elemezni.

A sokféle szellemi újdonság közül a vallás új koncepciója volt, ami a legjobban foglalkoztatott, talán ateista neveltetésem miatt. Az érdekelt, amiről nem

tanítottak az iskolában. Nem lehet a konceptualizmus számlájára írni, de a magyar kulturális „lázas” a tételes vallások újraértelmezésében is „járható utat” látott. Az istenkereső művészettel nem volt probléma 56 után. Minden alkotóházban a szarvas agancs mellé rendelt, bájos-rozsdás falusi feszület figyelmeztette a bájos-rozsdás alkotókat a szenvedésre. Megfeszített teste minden országos kiállításon szerepelt, sőt Országh Lili akadálytalanul mutathatta be Tóra által ihletett festészetét. A vallás intellektuális átértelmezése már bonyolult volt, könnyen el lehetett tévedni a „hamistudat „útvesztőiben. Meg az sem volt mindegy, hogy ki téved el, bár semmiféle tiltás nem volt. Érezhető, egy kis „ópiumot” azért lehet az amúgy iszákos népnek is bevenni. Telliard de Chardin esszéi könnyedén jelentek meg, Martin Buber versei is. A Világosság c. folyóiratot többen vásárolták, mint a Fülest, vagy a Nők Lapját. A vallási tárgyú festészet helyett a vallás koncepciója foglalkoztatott. A konceptualizmus eszközei alkalmasnak látszottak az erről való felfogásom illusztrációjára. 1979-ben Installációt raktam össze és a fotogrammjaimat is a vallás témakörében inspirálódva csináltam. Azt is észrevettem, hogy saját tevékenységemben az önerotikus (nárcisztikus, ebben az értelemben) vonások erősebbeknek bizonyultak a közérdekű filozofikus megközelítéssel szemben. 1980 után nem folytattam a „valláskutatást” vagy istenkeresést, ha így jobban hangzik. Igazán zavart, hogy Erdély Miklós előttem többet tudott és foglalkozott a vallás és művészet kapcsolatáról (korszerű értelemben is).

Minden, amit Erdély csinált, költészetének az illusztrációja volt, és egyfajta elutasítás az érzéki hétköznapiak melodramájába csomagolt forma-képzéssel szemben. Legfontosabb tanításainak egyáltalán, vagy csak nagyon ritkán volt meg a tárgyi megfelelője. Legérdekesebb elképzeléseit szóban fejtette ki, időről-időre előadásait tézis formában összegezte, ezekből sok minden írásban is megjelent. Volt egy nagyon fontos elképzelése, hogy a fizika tudománya nagyon közel tud kerülni a művészethez, mint gondolkodásbeli és megközelítésbeli azonosságok rendszere. A szellem és tudat hierarchiájának csúcán a kettőnek a találkozása áll. És ez így is van, én le is szűkíteném a fizikára és csak a festészetre. Akkoriban úgy gondoltuk, hogy a festészet alapelvei megjelenhetnek korszerűbb nem festői formákban, a fotó volt ilyen. A fény konceptualizálása és korporális megjelenítése eredetileg festészetnek is és a fizikának is a sarkalatos pontja. Paradox módon, az akkoriban konformistának, dilettantizmusnak tetsző festészet pont a „fényről” nem tudott újat mondani. A fotó és a különböző fotogenetikus eljárások viszont újdonságok voltak. A hetvenes években az árnyékok érdekeltek, a „fekete lyuk” is állandóan foglalkoztatta képzeletemet. A nem láthatót

akartam láthatóvá tenni. Ma a fizika valahol a komputerizációban az információs szupersztrádát szolgálja, a festészet a képkereskedelmet. Azért a tudomány és művészet demokratizálódásának van egy óriási előnye, hogy mélyebben hatol be a mindennapi életbe, mint bármikor a történelem folyamán.

A konceptualizmus, úgy ahogy Sol Lewit és Kosuth megálmodta, élesen formalista volt és mindig tartalmazott valami elemet, ami visszautalt a szigorúan vizuális művészeti formákra. Kosuth a tipográfia és a belső építészet, Sol Lewit „a művész keze érintése nélkül létrejövő” szobrászatban és murális festészetben valósította meg a konceptet. Végző soron mindkettőjük meglevő képzőművészeti tendenciákat radikalizált, még akkor is, ha a filozofiai, költészeti, nyelvészeti rétegek láthatóbbnak tűnnek. A viselkedésükben is jelen vannak a hagyományos művész manírjai, már amennyire én ezt meg tudom ítélni. Az is biztos, hogy a konceptualizmus hatalmas területet fog össze, sokféle törekvéssel és megjelenéssel. A mozgalomban résztvevő művészek szövegektől a body artig, land art-tól a performance-ig, installációtól a filmig számtalan műfajt vezettek be, használtak fel.

Roberta Smith (a New York Times kritikusa) így foglalja össze: „A konceptualizmus túlságosan is kész volt arra, hogy függetlenítsen magát a művészeti objektumoktól és annak esztétikai tapasztalatainak egész non-verbális érzéki oldalától. Gyakran feláldozza a művészetet, valamiféle gyógyászati megfontolásból, ami szenvtelen exhibicionizmushoz vagy didaktikus instrukcióhoz vezet, és mindezt a haladás nevében és a haladás követelményeként.” (Beyond Boundaries, katalógus előszó) Ebben az elég bántó elutasításban van néhány félreértés. Én úgy ítélem meg, utólag, hogy a konceptualizmus valami másról szól, mint amiről szeretne beszélni. Ez a kijelentés analógia Oscar Wilde megjegyzésére: „Az emberek ha időjárásról beszélnek valami másról akarnak beszélni”.

A 70-es évek a kulturális forradalom utolsó évtizede. Az ún. kulturális forradalom idején „halálosnak” tűnt a festőműhely, galéria, múzeum Bermuda háromszöge, nemcsak Amerikában, de szerte Európában is. Személyes részvételem a konceptművészetben, nem önzetlenül, az akkori környezetemnek való megfelelésben alakult ki. Nemcsak „koromnak érzeménye”, de a tudásvágy is az elméletek megértése megismerése felé vonzott. Teli voltam bizonytalansággal és ezeket az éveket ruhapróbának is tekintem: mi áll jól? Az akkori magyar festészeti kultúra és érvényesülési lehetőségei nem hogy nem vonzottak, de kifejezetten taszítottak. Közre játszott a választásomban, hogy egy meglehetősen homályos előérzet azt sugallta, hogy

semmi, vagy nagyon kevés esélyem van arra, hogy Magyarországon festészetből megéljek, képletesen és ténylegesen szólva. Természetesen nemesebb célok is vezéreltek, de lényegében az „ösztoneimre „(mi másra?) hallgattam.

72-ben, Párizsban láttam, hogy micsoda különbség van a Nyugat, Kelet művészeti gyakorlatában. A hatás drámai volt, annyit megéreztem a magyar kultúra diktátuma más. Az volt az elfogadott értelmiségi nézet, hogy Magyarország ütközőállam, vagy híd a kétféle civilizáció között. Ebben én is reménykedtem 72-ig. A „Svájc-konceptióból” sem lett semmi, pedig eleget yodliztunk. Az „ütköző állam” felfogás elméleti konstrukció volt a geopolitikai határok valódi határok voltak. Gyakran a legkiválóbbak sem vették a fáradságot, hogy megtanuljanak nyelveket, legalább lehetőségünk legyen tényleg hidat verni. 1936 óta fel sem merült, hogy valójában mi a nyugati civilizáció részesei is lehetnénk. Az is igaz, hogy nyomorúságunk oka a nyugati civilizáció agresszivitása, gyakran kannibál barbarizmusa csak úgy, mint a keletről beözönlő pufajkás üzbégek. Pedig, a huszadik század közepéig (36-ig!) tartó magyar festészetének alapvető tanulsága, hogy az nemcsak, hogy nemzetközi volt, de a művészek gyakran „külföldön” fejtették ki a munkásságukat, így vagy úgy az európai kultúra szerves részei voltak és nem számítottak „keletieknek”. Például az amerikai festészet kialakulása ebben a történelmi periódusban rengeteg hasonlóságot mutat, erre majd részletesebben visszatérek. A hetvenes években égető feladat volt, hogy visszakapcsolódjunk az európai vérkeringésbe, és könnyű volt belátni, hogy ezt csak „up to date” művészettel lehet megoldani a leggyorsabban és a leghatásosabban. A realitásokat, ti. hogy Magyarországon egyetlen izmus sem született (Major János) tudomásul kellett venni, de abba, hogy ki vagyunk rekesztve azt nem. Idézek egy 68-as párizsi utcafeliratot: „Legyetek realisták, kíséreljétek meg a lehetetlent” (aláírás: Marx). És például, a párizsi diák-lázadást a konjunkturális fogyasztói társadalom durva anyagiassága, hazugságai és „lelketlensége” váltották ki. A nyelvészet-filozófia látszott a diákmozgalmakkal szimpatizáló legerősebb szellemi irányzatnak, ami ebből „elérkezett hozzánk”, de Marcuse is. Mint diákok a forradalom csinálójának élvonalába kellett volna, hogy kerüljünk. Bátorságunk talán meg volt, a művészdiákok azonban valahogy mások. A legkonzervatívabb akadémia is felkészít a művésszé válás romantikájára. A huszadik században minden művésznövendék szeme előtt ott lebegett a végzet. Felsejlett, hogy esetleg karrierje „fül levágásba” torkollik, a rendszertől függetlenül is.

A társadalom elutasítása, a kudarcok is „tananyag”. A felkészülés az Életre itt más, mint a jogászoké, bölcsészeké.

Ennek ellenére a 68-as diáklázadás szelleme a Rózsa körben is jelen volt. Tudomásom szerint Marcuse-nak nem volt javaslata a művészetre. Miközben Heidegger tanulmánya Van Gogh cipőjéről azt sugalta, hogy a Művészet ontológiailag a létezés létezése, csak annyiban eszköz, amennyiben az Eszközlét a Lét önmagára vonatkoztatásának az anyagban megjelenő formája. Mielőtt belebonyolódnék e filozófiai fejtegetésbe, fő motívumként megjelent a törekvés, hogy ugyan felkészülünk a jövőbeli kirekesztettségre, de nem akarunk szövetséget kötni a lumpen proletáriátussal. A tömegkultúra elutasítása is remélem érezhető, bár nem nyilvánvaló. A tömeg kultúra a lumpen proletáriátus kultúrája, az akkori felfogásunk szerint. Más kérdés, hogy a kocsmákban a nevetséges rosejmlí (pomme fritte) (Roland Barth) tudatra mért hatását felfogtuk. Az amerikai pop art nem volt érthetetlen és az sem, hogy a konceptualizmus is csak egy formája az establishment és általában a konformizmus (ahogy akkor neveztük) elleni küzdelemnek. Utólag a fogyasztói társadalmak működésének ismeretében ma már más kifejezésmódokat használunk. Például a konformizmus szó eltűnt. A nevetséges az, hogy a fogyasztói társadalmat nagyon-nagyon kevesen értik. Fő teoretikusai inkább manipulálják a gondolkodást. A művészek meg a művészet teoretikusai mechanikusan átvesznek zsurnalisztikai fordulatokat és próbálják elkerülni a valóságos konfrontációt. Nem tudom, miért van így. A hetvenes években a művészet és a társadalom önmagáról sokkal többet tudott.

Mi a fogyasztói társadalom lényege? A legelemibb emberi szükségletek luxusként való kezelése. A fogyasztás nagyobb energiát, erőfeszítést igényel, mint a fogyasztható „áru” megtermelése. Ez az állítás tőlem származik és nem idézet, de itt a művészet szerepe érdekel és nem a társadalom filozófiája. Ha a kijelentés elfogadható, akkor belátható, hogy a művészeti tárgyaknak, de gondolatoknak is „luxuscikként” kell megjelennie, mintha az eredetileg nem lenne az (luxuscikk). A művészetnek úgy kell viselkednie, mintha a saját luxus-jellegéért kellene újra harcbaszállnia. Mintha a luxus jelentené a szabadságot. Furcsa, hogy én is részese voltam annak a folyamatnak, ami ezt a helyzetet teoretikusan megalapozta. Erre a new yorki kritikusuk kitaláltak egy félig meddig pejoratív kifejezést az ún. elegantizmust. A művészet elegáns kidolgozott és mértéktartó megjelenését jellemezték gyakran abban a vonatkozásban, hogy a megjelenés gyakran unalmas és semmit mondó, de kulturált, felesleges, vagyis luxus.

A durva brutális szertelen, népművészetet a „gyönyörű szemét” (beautiful trash) kifejezéssel illették

A szocialista országokban nem a tárgyak bősége, hanem a *minőség* iránti vágy, a lefokozott egzisztencia, az önálló gondolkodás hiánya váltotta ki a konceptuális törekvéseket. A 60-as évek elejétől a 70-es évek végéig rendszeresen (kávéházakban, kocsmákban) a minőség fogalma is állandó központi beszédtema volt. (Ha Pierce: „Zen, Art of the Motorcycle Maintenance”-t olvasva, Amerikai kampuszokban is). A festészeti minőségek az *országhatárokon belül* Szőnyi, Bernáth, Domanovszky, Barcsay kikezdhethetetlenül érvényes koordináta-rendszerében jelentek meg. Merev tradicionalista rendszer. Nem volt minőség nélküli, de szomorú. Állandóan felidéztek a pszeudó-nemzetieskedő, de lényegében polgári rossz ízlést az elmúlt és elérhetetlen kényelem szeretetét. A finom festői megoldásaikban csak az elbújás félnksége és gyakran csak buta álmatagság látszik.

A legnagyobb csapást a festői gondolkodásra és ízlésre Altorjai Sándor Gyagya bácsi festményei mérték. Nem hiszem, hogy sokan osztoznának ebbeli véleményemben. Nem is valami látványos bravúrról van szó A. S. esetében. A szabadsága volt példamutató. El kellett néhány évnek telnie, mikor beláttam az adott paraméterek között talán a festészettől kell megválni, hiába felvételiztem 6-szor a Főiskolára. Annak elvégzése után abba hagytam a festészetet egy időre. Vállaltam, hogy a művészközösség „értelmiségnek” fog megbélyegezni és nem fogad be festőművészként, ahogy ez meg is történt. Az értelmiség ma már ködös ellenszenves társadalmi réteg. Valamikor csak ingadozók voltak. Hiába, egy festő ne legyen értelmiségi, de ma már egy értelmiségi is jobban teszi a ha értelmetlenségivé vedlik

Bonyolult és homályos történet. Mai fiataloknak elég nehéz elmagyarázni, hogy nem mindig hasznosítható múlttal állnak szemben, ahol a jó és rossz, az értelmes és buta küzdelmében vérzett el a jó. Ahol csak a besúgók és besúgottak csatamezején dőlt el az avantgárd és szocialista realizmus sorsa. Visszaemlékezve, a magyar szellemi vonatkozásban egyáltalán nem látszik sorsdöntőnek a galériák hiánya, a kritikai élet hiánya, a korabeli múzeumok ignoranciája. Ezek hiánya legfeljebb csak fokozta az általános szomorúságot. A hatvanas években bőven akadtak volna gondolkodók, akik egy ilyen mondatkezdésben, hogy a „mai fiataloknak nehéz elmagyarázni” rögtön egy szemantikai laposságot, szokványos retorikát, a gerontokrácia visszaéléseit lássák. Igazuk is lenne: a mai fiataloknak és *öregeknek* nehéz elmagyarázni.



Sajnos Mo.-n a konceptualizmus is szomorú dolog volt, de hamar elterjedt. Erdély műve: *Böröcz nem Kafka*, tökéletesen visszaadja azt a rezignációt, ami hangulatilag meghatározó volt. Az általános és látszólagos filozófia igényesség sem volt más, mint szigorúság és kietlenség. Minden fajta áramlat negatív szűrőn ment keresztül. Arkagyij Rajkin (szovjet humorista a magyar TV-ben): „van, valami van, de nem az igazi” szatirikus mottója nemcsak az életünkre, hanem a művészetünkre is igaz volt vagy még ma is az?

*„Oda kellett zúlleni az erkölcsöknek, hogy egy festő (Mathieu), mint verhetetlen világrekordot állítsa, hogy tokiói kiállításának képeit reggel 9-12-ig ott a helyszínen megfestette. Oda kellett zúlleni, Yves Klein egyetlen képet akasztott a falra és ezen a képen kék festéknél nem volt egyéb látható.... és akkor Y.K. még önmagát is le tudja tromfolni... A megnyitó közönség szeme láttára meztelen nőket, a vödörökben álló festékekkel kent be, s utána az aktokat a kiállítási fehér falához nyomta. Az így keletkezett ábrákat kellett a közönségnek, mint műtárgyat szemlélni.”*

(Bernáth. A. *A múzsa udvarában.*)

## Fesd feketére

Amerikáról, New Yorkról sok mindent gondoltam, de azt nem, hogy mire megérkezem pont a festészet kerül a művészet középpontjába a „konceptualizmus” után. Az eltemetett Festészet tömegeket mozgósított. A postástól az utcalányig, a telekspekulánstól a pártaktivistákig, tanult és tanulatlan „művészek” ezrei ásták ki a „csataecsetet”. Művészeti háborúról beszéltek a fiatalok, főleg a „graffitisek”. Az utca művészei a kiállítótermekbe kerültek és igen rövid idő alatt az anonimitástól a szupersztárságig verekedték fel magukat. Gyakran szó szerint is, már-ami a verekedést illeti. Anina Nosei a kor akkor híres galériása, erről tudna néhány szót mondani. Előfordult, hogy művészei bántalmazták.

New York a 80-as évek elején a festői izgalmak városa volt. A karrier, a gyors meggazdagodás, és a romantikus bohémia teljesen összemosódott. Még a józan Adam Smith követők is megrészegülve vetették magukat nemcsak finánciális kalandokba, hanem „földi örömök” hajhászásába is. Hatalmas pénzeket harácsolnak az újjgazdagok, hogy a Royce-uk belső terét is Picassoval díszítsék. Az egész város forrongott. Az évente több mint kétezer gyilkosság NY-ban azt mutatja, hogy emberek nem csak ecsettel vívtak háborút. Gyakran úgy tűnt, hogy ezt annyira senki sem bánja, sőt azt találták ki, hogy a halál nem is más, mint firnájsz az egyébként fénytelen életben. A halál, az AIDS-járvány nem csak, hogy nem lassította, de kifejezetten felfokozta a művészeti életet.

A 80 s évek művészete a festészet volt minden más művészeti ággal szemben. Ezt az állítást egyszer majd antropológusok fogják igazolni, de én is. Természetesen az új festészeti mozgalom egész Amerikán végigsöpört, de egyidejűleg Európában, sőt Magyarországon is. Nálunk drogok és vér nélkül, lényegében „felkészült” művészek és teoretikusok álltak csatasorba, hogy bevegyék Grácot, Bécsét és Berlint. Galériát (Rabinec) alapítottak és átrendezték a hazai művészeti életet. Ez utóbbiról első kézből értesültem. Kelemen, Károly, Birkás, Erdély meglátogattak NY-ban.

A 80-as évek elejét „magyar szemmel” láttam és ítélt meg, sok mindent nem értettem és érthettem meg. Praktikusán, a nyelvtudás hiánya is megnehezítette az életemet. Évek teltek el, amíg megtanultam angolul annyira, hogy részt tudjak venni művészetről folyó beszélgetésekben, folyamatosan olvassak könyveket vagy folyóiratokat. A nyelvi hiányosságok miatt talán nem is vesztettem túl sokat. Mindent a szemnek semmit az észnek lehetne a korszak mottója. Mint amerikai polgár, az első elnököm, Ronald Reagan minden idők leghülyébb elnöke volt (történelmileg a legeredményesebb, egyben). Kötetek jelentek meg elszólásairól, butaságairól. A trickle down gazdaság (pénzt felül szórják, és akkor lecsorog alulra) természetesen a szellemi életre is behatolt.

Úgy tűnik, hogy a korszak természetes reakciója volt a korábbi évek intellektuális (kulturális) forradalmának. Mégis a neoexpresszionizmust, a heftige malerei-t, olasz transzavantgárdot, az amerikai New Wave-et különösen a francia gondolkodók igyekeznek megmagyarázni. Derrida, Foucault, Lyotard stb. Nagyon keveset olvastam tőlük, de ami abból árad az fellengzőség és az elvesztett szellemi, művészeti hegemonia visszaszerzésének vágya. A fluxus, a konceptualizmus internacionalista művészet volt. A poszt és neo mozgalmak a nacionalizmust és a

lokalitást hozták vissza. Francia bölcselekedőkről szólva, a korszaknak egyetlen nemzetközileg jegyzett francia művésze sincs. Yves Klein halála, Ben Vautier sikere óriási vesztesége a francia művészetnek. Nincs az az akadémikus zsonglőrködés, ami pótolhatja a valódi művészet jelenlétét, a Tettet.

Talán lehet azt mondani, hogy a pénz formálta a korszak ízlését. Talán a vásárló is részt kért a művészetből? Talán a pénzes ember lett volna, aki visszahozta az atmoszférikus festészetet? A geszturális festészetet? Talán az antikvitássá szelídült modernista képek rendszeres árveréseken elért sikereinek köszönhetjük a fellendülést? Nem zárom ki a lehetőségét a pénz hirtelen szerepének. Beuys korának egyik leggazdagabb művésze lett, Warhol is figyelmeztetett, hogy a művészeknek semmi más dolguk sincs, mint pénzt csinálni. A szocializmus szociális egyenlőséget hirdető vihara is elmúlt. A polgárság sem volt a régi (el is tűnt), senki nem szégyenkezett, hogy „filthy rich” ként a nyilvánosságra lépjen. Jól emlékszem Leo Castelli cikkére a New York Times-ban, könyörög az újdonsült kollegáknak (Mary Boonnak nevezetesen), hogy ne verjék föl a fiatal tehetségek árát a szédületes kereslet ellenére sem. Egyrészt így sok művésznek nem marad, másrészt a felkapott művészek árai évek után tarthatatlanok lesznek. A rablógazdálkodás ne érintse a nehezen kivívott eredményeket. Leo Castelli szerepe a művészetben egy csoda volt, soha hatásosabb szövetségese a művészetnek nem volt. Nem volt különösebben művelt, de az esze és szíve helyén volt. Jasper Johns írja róla, hogy egy festményét (még a kezdetekkor) Castelli egy papírzsebkendőre emlékezetből felkiccelte és így adta el vacsora közben a kliensnek. Nem Castelli alapította, de ő finanszírozta a PS1-t. Project Studios One. Áldásos működésének így én is haszonélvezője lehettem.

Mike Bidlonak melettem volt a stúdiója, a PS1-ban gyakran összejöttünk. Ő ellentétben a „festőkkel” művészettörténésznek tartotta magát. Pollock festményeiről készült „másolatai”, ami népszerűvé tette sokkal viccesebb és eredetibb volt mint az egyszerű hamisítóké. Gary Indiana, Roberta Smith, Kim Levin, Gary Saltz pont vele kapcsolatban írták le, hogy művészete a szimulákrum és az appropriation art szélsőséges megjelenése. Bidlo sokkal egyszerűbben képzelte a művészet történetét, mint én, sőt túlságosan is egyszerűen, viszont engem inspirált hogy nézzek körül és próbáljam megérteni, hogy van Amerikának művészettörténete, mitológiája. Bidlo demonstrálta is, amiről beszélt. Stúdiójában rekonstruálta Peggy Gugenheim szalonját (teli vicces tárgyakkal, bútorokkal nem a pontossággal, hanem a hangulatokkal törődve) felbérelt egy Pollockhoz hasonló színészt, akinek az volt a dolga, hogy

állandóan a nyitott tűzhelybe vizeljen, Peggyt egy fiatal színésznő játszotta. A híres történetet állítólag minden iskolás gyerek ismeri. Pollock az amerikai festészet Munkácsy-ja.

Ami a művészettörténetet illeti, könnyű volt inspirálódnom. Gyakran és szívesen jártam a Metropolitan Múzeumba. 7 utcával volt távolabb lakhelyemtől és olcsó is volt. Főleg az ún. amerikai szárnyban voltam gyakori látogató, sőt a „study-room”-ban is, ahol vitrinek alatt a „lokális” történelem tárgyai elsősorban az arra járó kutatók igényei, és nem az általános közönség szerint van elraktározva. Whistler „fekete” festmény tanulmányai érdekelték legalább egy évig. 82-ben „fekete festményeket” készítettem. Nem ide tartozik, de a „fekete festmény” annyira elharapódzott, hogy egy idő után kínosnak éreztem, hogy azt csinálom, mint a többi, és abba is hagytam.

Érdeklődésemnek más oka is volt. A nagy mesterek, mint Rothkonak, Rauschenbergnek, DeKoonignak, Newman-nek, Warhol-nak kellett, hogy legyenek sajátos amerikai előzményei is, azon túl, ami nyilvánvaló. Léteznie kell egy rejtettebb hagyománynak, ami érvényes akkor is, ha az alkotók azt nem manifesztálják. Jó néhány kiváló mester nem is Amerikában született, de munkásságukat ott fejtették ki, nemcsak adaptálták az „amerikanizmust”, hanem alkotóivá lettek.

Amerikában, valójában az Indiánok művészete lenne az igazi, ha utána gondolunk. Mi európaiak irtottuk ki és töröltük ki a földrész ősi kultúráját, hogy hamvain újat teremtsünk. Még a szellemeinket is magunkkal hoztuk, akikkel a Spirituális Telegráfon tartottuk a kapcsolatot. Álgótikát és álkastélyokat építettünk és különleges bázisokat az UFO-k tárolására. Szóval nemcsak az őslakosok szellemeit győztük le, de a jövőre is be vagyunk biztosítva. Ettől függetlenül az én legkedvesebb szellemem Philip Guston festményén látható. A képen egy kis csuklyás szellem figurácska a festőállvány előtt, éppen fest. A kép címe: „A festészet szelleme”.

Az amerikai művészetnek, mindenkori sajátossága volt, hogy képes volt integrálni a nemzetközi művészetet. Gyerekesnek tartom, hogy az amerikai festészetről úgy beszélnek (Amerikában is), hogy mindent Európában találtak ki és lényegében valami provinciális művészet, amit a katonai győzelmek, a pénz és a birodalmi hatalom manipulációi emelték a „legjelentősebb művészetté” a 20. század második felétől. Sőt pontosan a nemzetközi stílusok szintézise az amerikai stílus, attól, más, amitől más az amerikai életforma. Ugyanakkor azt is kell éreznünk, ha ez nem is látható, hogy az

amerikai stílus, mint önálló karakteres stílus, aranykorának vége. (40-80-ig az aranykor)

A 80-as évek a szellemi infláció éve. A jelen tanulmány egyik állítása ez. Nem kétséges, hogy ambiciózus állítás. Vállalom annak a kockázatát is, hogy a bizonyítás meghaladja az erőmet, képességeimet. Ha megkérdeznék egy művelt amerikait, valószínű, hogy visszakérdezne „miért. volt egyáltalán aranykorunk”? Ezekben az években újból Európa vette át a hatalmat. A német neoexpresszionisták és az olasz transzavantgárd (a tengelyhatalmak... Japán szupra-ultra-koncepcionalista művészei már amerikaiabbak lettek az amerikaiaknál), blitzkrieg-szerűen jelentek meg. Hatalmas állami és privát galériás támogatással. Kiefer, Immendorf, Baselitz Chia, Cucchi, Paladino robusztus festményeinek óriási hatása volt.

A névsor nem teljes. Akkor is, utólag is .egyedül Baselitz festészetével volt bajom. Fejjel lefelé ötletét halálosan gyengének tartom, festés módja ócska artisztikum. Nem a butasága zavar, a giccsparasodás az OK., erkölcsileg érzem a romlottságát. Ugyanazt a szakköriséget látom benne, amiből disszidáltam 8 éves koromban.

A 80-as évek művészete szinte soha nem látott sokszínűséget mutat. A nemzetköziségére, pluralizmusára, multikultúrájára büszke amerikai intelligencia talán sokkal optimistább volt, mint ahogy az elviselhető. A NY-i lokálpatriotizmus már globális szerepről álmodozott. Ha a művészek nem is helyi születésűek, NY-ban dől el a sorsuk. Arra jól emlékszem, hogy a város öngratulációktól volt hangos. Az a kijelentés, hogy valami baj volt, az én személyes megítélésem, nem várom el, hogy érvényes megállapításnak tekinthesse bárki. Ahogy mondani szokták, „megjászom magam”. Viszont ez a mondat nem véletlenül került ide. A korszak művészközössége a legnagyobb bűnnek a pretentious (megjászós, nagyképű) viselkedést tartotta. Általánosítások hamisan csengtek, a beszélgetések egyre jobban a pénzügyi győzelmekről és vereségekről szóltak. Ugyanakkor főleg a biennálék, és az elszaporodó alapítványok adtak arra, hogy a művészek „statementekben” fejezzék ki magukat nagyon okosan és művelten. Az állandó pályázati lehetőségek végül is rengeteg művészből kényszerítették ki statementeket ha akarták, ha nem. Ez a statement „izé” a konceptualizmus kép-szöveg szimbiozisából nőtt ki de csak a 80-as években terjedt el általánosan. Azt akarom hangsúlyozni, hogy itt a szereplés bürokratikus diktátumáról van/volt szó, ami mind a mai napig működik. Nem mondom, hogy káros, de azt sem, hogy segítené a szellemi horizontok kiszélesítését. Más oldalról, nagy tömegű művész juthat szerepléshez, pénzhez ez által emeli a kulturális

szintet. E sorok írásakor elolvastam a „Művészet és kutatás” című (MKE Intermedia Tanszék 2006) symposionon elhangzott előadásokat. Kivétel nélkül, az előadások „statement” értékűek stílusukban is nagyban hasonlítanak a pályázatokra beadott kérvényekre. Vagyis az a tény, hogy a művészetnek kell lenni egy racionálisan a saját logikán belül jól körvonalazható „elméleti élete”, arra a mintára van ez elképzelve, hogy vannak elméleti fizikusok és vannak a tudomány „hangyái”. De nemcsak erről van szó. Idézek Peternák Miklós előadásából: „Egy image-t megalkotni és látni: két különböző tudás, de mindkettő hasonló jártasságot (ügyességet - frodítás tőlem) követel.” Szívesebben fogalmazok úgy, hogy ezek ugyanannak a folyamatnak a részei. Legfeljebb valaki megelégszik a nézéssel is, és valamit lát, amit pszichéje vagy felkészültsége megenged. A látással szerzett tapasztalatok, vagy további alkotások (verbális vagy vizuális) forrása, vagy csak egy élmény... Kétségtelenül a verbális alkotás (írás, beszéd) is jártasságot igényel, igénytől függően.

A vizualitás költészete, akár a szó és a tett költészete, pont a „tudás” ellen fordul és az elérhetetlen 0 felé mutat. Túl sokat tudunk, a nem tudásunkat is a tudásban képzeljük el. A kérvények mindig csúnyák, ennek ellenére egy jó kérvényt megírni nem kis dolog, felér egy művel. A 70-es évektől volt ennek egy vicces vonatkozása is, hogy egy ügyesen megfogalmazott szöveg segített nemcsak javasolt művek gyengeségeit leplezni - a korszerűség ilyen turpisságokban is benne van - de néha a beadványok mögött egyáltalán semmilyen mű nem állt. A javaslatok műfaja a konceptualizmusban terjedt el és azóta is virágzik. A par excellence festőknek mi lehet a javaslata: „szeretnék festeni egy rózsacsokrot, kérek 500 dollárt terveim megvalósításához”. Rögtön látható, hogy egy ilyen javaslatot, sem állami, sem magánalapítványok szabályzatilag sem támogathatnak. A jövőbeli kutatóknak fontos adalékul kell, hogy szolgáljon, hogy a művészeti életlehetőségeket ilyen és hasonló paradoxonokkal lehet majd csak leírni.

Én elsősorban a 80-as években a festészet, a neoexpresszionizmus dominanciájáról beszélek, de a konceptualizmus is túlélte a változásokat. A konceptualizmust a feminista, gay-power mozgalmak mellett a különböző művészegyéniségek is életben tartották és új lendületet kaptak napjainkban a komputerizációval. A konceptualizmus külön műfaj lett, oktatható. Ha nem hangzik túl önkényesnek, lehet, hogy a festészet vívja szabadságharcát most az első szülöttével és fordítva? Szót kér a festészet? Ahogy mondják a bíróság még ülészik. Inkább érezzük, hogy a „seregszemléken” unalmas lenne tízezer festményt látni, de a különböző

műfajok közt már látható szakadék tátong. A modern konceptualizmust a „vizualitás” választja el a festésztől. Nem annyira égető kérdés, hogy kormányhatározattal kéne eldönteni. 81-től az alternatív helyek, múzeumok nem veszítették a konceptualista években megszerzett státuszukat teljesen, azonban a szinte naponta nyíló galériák átvették a vezetést. A Whitney múzeum (amerikai művészetre specializálódott) biennáléin már csak a galériák által javasolt művészek vehettek részt. Mary Boon nevét már említettem, az általa felkarolt művészek David Salle és Julian Schnabel „fantasztikus árai” tömegeket vonzott. A két festő lokális és nemzetközi hatása vetekedett a német neo-expresszionistákéval, vagy az olasz transzavantgárdéval.

## David Salle szemmel láthatóan



James Rosenquist *F111* (3,5mx29m)

vagy a hard edge esztéticizmusától. Amerika a központi témája, úgy, ahogy arról a beatnikek, a hippik, a yuppik beszéltek. Hatalmas képei a közérdekű, nem-spirituális amerikai életforma parafrázisai, nem az apotheózisa. Semmi groteszk nincs benne, főleg semmi személyes. Kegyetlenül nagyvonalú, és elegáns. Teljesen hiányzik belőle a főstő-böstő anyaggyúrás, de az absztrakt festők primitívsége (együgyűsége) is.

Rosenquist festészetét követte, folytatta. Rosenquist festészete a nagy szociális tendenciáknak, az új történelmi festészetnek a modern alkotója. Nála a billboard stílus, a pop art már teljesen mentes az absztrakt expresszionisták csorgásaitól, a-

A híres F111-es festménye (melléklet) méretben a legnagyobb pop festmény 10 láb magas (kb. 3,5 m) és 86 láb széles (kb. 29 méter). 13 lábbal hosszabb, mint a nevezett vadászbombázó. A festmény direkt ítéletet az amerikai háborús politikával szemben. R. mindkét elemet kombinálta és húzott egyenlőségjelet formai hasonlóságok - nevezetesen az amerikai konzumerizmus és az F111 pusztító hatása - alapján. (idézet, fordítás tőlem) A konzumerizmus marad, a pusztulás asszociációi eltűntek D.Salle osztott festményeiben. Személyes történetet ábrázolnak, lehetnének ilyen címei: az én konzumerizmusom. Mindjárt az elején: Salle festményeit, de a kortársakra is érvényesen, nem érdemes egyenként szemügyre venni. Rosenquist vagy Warholhoz képest ez óriási különbség. Salle-ról elmondhatjuk, hogy Warhol szerializmusa szintetizálódott benne Rosenquist „főmű”-szemléletével. Sok-sok egymás mellé rendelt motívum, a „stream of consciousness” irodalomból örökölt technikájának az eredménye egy Salle festmény. Salle összehatásra törekszik, nincs főmű. Azért is fontos ez, mert különös módon, ez a tendencia artikulálódni látszik a jelenkor festészetében. Ha ma valaki szeriális képet fest, akkor az igazán csak egy képet akar csinálni, de az nem lenne gazdaságos. A Warhol utáni szerialításra reagáltam a „Katona sorozatban” vagy a „Biliárd festményeimben”. Ezek csak azért lettek sorozatok, mert a téma így kívánta meg. Időbeli szekvenciák a szóban forgó rajzaim és festményeim. A katonaság 24 órája, vagy a biliárdjáték „shot”-onkénti bemutatása. A warholi szerialítás Salle festészetében is megszűnt.

Paradigmatikusan: Egyik nap kokakolát iszom, másik nap kesztyűt veszek, harmadik nap feleségemmel „szexelek” stb. sorozatosan személyes történések. Ez művészetének egy vicces aspektusa, amit a még élő (nálam fiatalabb) mester mára már elfelejtett, de egyszer jelen volt, maradéktalanul. Azóta leszokott magáról. Salle nem elég zseniális, hogy a világ dolgairól érvényesen szóljon. Nem az ő hibája, a világ nem elég zseniális ahhoz (80-as évek), hogy megengedje, hogy róla szóljon az ének. Ezt és pont a korban kezdődő tendenciát: „a suszter maradjon a kaptafánál” szindrómának tartom.

Salle rám nagy hatással volt. Két nagyméretű festmény erejéig ki is próbáltam milyen elemekből áll össze festészetem. Kellett egy kis idő, amíg megértettem, hogy mi is a lényege. Mire megértettem el is hagytam a „történetes-tablószerűséget” és csak a személyeset vettem célba úgy, hogy abban lehetőleg semmi személyes ne legyen. Talán a festészet az egyetlen műfaj, ahol ezt meg lehet csinálni. Lehet hogy a költészet, filozófia magasabb rendű, de a festészet, ahogy ma ismerjük a személyes



személytelenségéről szól nem az én uralmáról, pszichológiailag szólva, hanem a partikularitás egyetemességéről, a véletlen hatásáról az egzisztenciára nézve. A festészet a véletlen művészete is, ha nem, akkor csak szobafestészetről beszélünk. Nem mindig volt így, de a festészet története nem feltétlenül logikus. Még ebben az írásban sem ragaszkodom a logikához. A diszkontinuitás éppúgy része a kiterített művészettörténetnek, mint a kontinuitás. Salle különlegesen „jó festő”, főleg ezért érdekes. A durván elnagyolt vonalháló figurái szintén végtelenül leegyszerűsített fotó-applikációi, ornamentális díszítményei látszólag nélkülözik az elődök kimérttségét, ökonomikus megoldásait, de azoknál sokkal érzékibb. Igen a naplószerűség! (Naplószerűség? Kedvenc megközelítés a magyar művészeti kritika korabeli gyakorlatában).



David Salle ,

A leggyakrabban előforduló motívum: a „domesztikált” pornográfia erőteljesen jelenik meg a Salle műveiben. A szexuális forradalom lezajlott Amerikában, szólás-szabadság címén gyakran láthattunk erotikus filmeket, kiállításokat, bőséges irodalmi források minden igényt kielégítően rendelkezésre álltak. Általában rengeteg

példát tudnánk felhozni, az erotikus művészet és a pornográfia szövetségére a 20. század második felében. Az élet is felszabadultabb volt, talán túlságosan is az. Minden esetre nem látszik hőstettnek a kifejezetten pornografikus image-ek használata. Két lényeges vonása van, amiért különbözik az átlagtól: ezt nem olvastam sehol, de az ábrázolt jelenetek önéletrajzi dokumentumok, beállítások. A monokromatizált fotóról festett fragmentumokban nem felismerhető a figura, csak érezni lehet, hogy köze van a művészhez. Valódi nőről készítette szószerint „ideális” helyzetben. Nem ironizálok, magam is átérzem a kettős standardot, egyfelől az iparosított szexualitást, másfelől a szexualitást szabályozó hagyományos erkölcs rendszerét. A szerelem nem az erkélyen zajlik, csak az ágyban, képletesen szólva. A szerelem korunkban iparilag lett megidealizálva. Miért baj ez? Mert az emberek millióit löki még mélyebbre a statisztikák, a piaccgádzázkodás legalsóbb „bugyrába”, ott ahol már a legmélyebb ösztönök totális kifosztásáról van szó.

Salle esetében elég nyilvánvaló az ambivalens megjelenítés, akár tud róla akár nem. Nem könnyű feladat, ha valaki festészet céljaként az emberi szexualitás aktuális problémáit tekinti, minden más háttérbe szorul. Például, Sallenál fiatalabb Cecily Brown ilyen festő. Képei szinte kegyetlenül kapcsolja össze az iparosított festészetet az iparosított érzékiséggel. Aki Klimt és Schiele képein nevelkedett az érzi, hogy itt másról van szó. Más a pszichikus környezet (a szellemi is, általánosságban), de ha valaki mégis nosztalgiát érez, akkor forduljon Lucien Freudhoz. Talán véletlen, talán tudatos, hogy Salle vitathatatlan hatása (vagy kicsit később Jeff Koonsé) váltotta ki a new yorki közönségben a Schiele-kultuszt, ezt követően a Lucien Freud kultuszt, a 90-es években.

Salle pornografikus korszakában nagyon sok humor van. Ez a humor néha csak kamaszosan hormonális, ez egyáltalán nem baj. Ha valami baj van, akkor az, hogy későbbi periódusaiban humortalan, viccnélküli grafikus képeket festett. A mobilitást és az érzékenységet felváltotta a nosztalgia, a bántóan műves groteszk előadásmód, a dekoratív halandzsa.

Kiváló mesterekkel a történelem tanulsága szerint is előfordult, hogy elfáradtak, vagy volt néhány év sikertelen korszakuk. Ahhoz is kell szerencse, hogy az emlékezet a csúcsteljesítményeket őrizze meg. Élő művészeknél különösen veszélyes, hogy egy gyengébb periódussal azonosítva soha nem kerül vissza az őt megillető helyre (már ha van ilyen). Salle-hez hasonló stílusban mások is dolgoztak a 80-as években. Például a szexualitás is elég sok változatban jelenik meg a festészetben. A

„szintén groteszk” Francesco Clemente önerotikus képei is egy kiváló példája az amúgy társadalmi problémára való reagálásnak. Clemente rendkívül artisztikus festményei és festői rajzai az önerotikát az indiai miniatúrákkal, a hinduizmussal kapcsolja össze. Az autó-erotika Clementénél transzvesztita jellegű, legalábbis kétértelmű. Gyakran ábrázolja magát hatalmas (félig el van takarva és még így is) péniszével együtt. A heroikus body arttal mutat rokonságot és az ábrázolás tantrikus jellege valahogy intelligensen jelenik meg benne.

Ha már az erotikánál, gender problémánál tartunk: A 80-as években a feminizmus az egyik legerősebb irányzat volt, de nem tudom, hogy ennek bármilyen fontossága lenne a festészetben. A feminizmus fegyvere a fotó és a szöveg, a „médiumi rajz”, performance, néha szobrászat és az installáció. Ez nem jelenti azt, hogy nem voltak kiváló női festők (Judy Chicago, Sue Cue, Pat Steir és még mások). Sőt még bizonyos artisztikus megoldások, amik csak a női érzékenységet reprezentálják nagy általánosságban is megjelentek. A nagy felismerés, hogy a női művészet a test belső organizmusának folytatása csak didaktikusan, propagandisztikusan kapott formát. A korszakkal foglalkozó teoretikusoknak természetesen figyelembe kell venni a kapcsolódó műfajokat, annál is inkább, mert néha sikeresebbek, mint a festészet. A női művészek, és az „írástudók” többek között Cindy Shermant tűzték lobogójukra. Cindy jó színésznő annyi köze van a művészethez, mint Cindy Laupernek a zenéhez. „Girls just wanna have fun”. Lehet, hogy rosszindulatú vagyok, ami itt fontos, hogy a New Wave (81-85) festészete nem csak a festészeztől beszélt, hanem a gesamtkunstról, Zeitgeistről is inkább festői eszközökkel.

El kellett telnie egy kis időnek, számomra is, hogy a festészet(-em) visszataláljon a saját rendszeréhez. Legfurcsább paradoxon az, hogy ténylegesen nem kellett eltelnie fizikai időnek, de a közízlés és érdeklődés egy kicsit később követelte a tisztán festői festészetet. Például Peter Halley vagy Ross Beckner festészete még sorba állt az elismerésért. Basquiat, Schnabel, Melamid és Komar, Pat Steir, Elisabeth Murray, Susan Rothemberg már soron volt. Ha valaki felületesen szemlélte a kort, akkor éppolyan fontosnak, ha nem fontosabbnak ítéli meg Agnes Martin vagy Jasper Johns jelenlétét. De Koonig Alzheimeres képei is kifejezetten a kor szenzációja volt. Cy Twombly-t is a New Wave „fedezte fel”. Lehetetlen kihagynom a felsorolásból Philip Guston-t, Leon Golub-ot, akik az absztrakt expreszionizmusból váltottak az újfiguralitásba. Magyarországon (főleg Birkás jóvoltából) az idén 80 éves Alex Katz neve is akkor vált igazán ismerté. A nagy mesterek többsége váltott, de nem mindenki

sikeresen. Véletlenül láttam Jim Dine „figurális” szuper-festői próbálkozásait randa volt és korszerűtlen.

Megjelenésében különböző, de lényegileg Salle-hez hasonló erők munkálnak Julian Schnabel festészetében is. Az operás szenvedélyességgel átítatott festészetét Rauschenbergtől örökölte. *combine*jait folytatta. Szakácsként kezdte, teljesen kézenfekvő, hogy a széttört tányérjai életrajzi vonatkozásúak. A szabad naplószerűség, a folyamatos festői monológ jellemzi. Megint az ún. stream-consciousness festői megjelenését láthatjuk. A felismerhető és felismerhetetlen elemek lüktetnek a képsíkban és törnek ki a „térbe”.

D. Salle és J. Schnabel között a különbség, többek között hogy Schnabel mozdulatai szabad ecsetvonásai hol képrontó, hol megidéző jellegűek. A kritikusi észrevették woodooizmusát. J.M. Basquiat tudatosabb ebben a vonatkozásban, róla majd később lesz szó. Későbbi éveiben, talán, hogy elhárítsa a woodooizmust, megjelennek keresztény mitológiai elemek. Szent Anthony (Antal) megkísértése. A festményen csak festék és geszturálisan felfestett képcím, „Temptation of Saint Anthony” látható. A viharos, széles ecsetvonások festői hallucinációk. Nem vagyok benne biztos, hogy ki kezdte, de a „festői hallucináció” kifejezés rendkívül elterjedt volt a kritikai szóhasználatban. Schnabel gyakran megidézte a barokk festészet extázisát, amitől mégsem az, hogy gyakran csak a festék viselkedése érdekli, ami a barokk mellett szól, kapcsolatot keres az európai művészet történetével. Meg egyfajta bizonyításkényszer, hogy intelligensnek, tanultnak látsszon. A pop művészetben is volt ilyen törekvés, lásd Andy Warhol. A kereszténymitológia ismerete kötelező és pont.

A híres, tányérokra festett portréiban a látszólagos szenvedélyesség mögött anyagkísérletezés folyik. Ennek, ha ez így van, az az oka, hogy a konceptualizmus „tudományhoz” való vonzódása még nem múlt el, sem az, hogy a konceptualizmus diktátumai a médiumi festészetet részesíti előnybe az ábrázoló festészettel szemben. Schnabel, szemmel nagyon is láthatóan, mindkét mód kisajátítására törekszik. Itt is érvényes, amit Salleről mondtam: főmű nincs. Különböző ötletek kavalkádja itt is az „ami éppen velem történt”-ről szól. Volt valami, ami nagyon emlékeztet Erdély Miklós személyiségére: minden mozdulata egy felkiáltás: ez az enyém!

Az „ez az enyém” kiáltás, nemcsak a szerzői jog védelméről szól, hanem gyerekes omnipotenciáról és kifejezetten a gyerekes kapzsiságáról. 82-ben E. M. meglátogatott és nálam lakott egy hónapig. Nem nagyon szerette a Squat színházat, de azért elmentünk megnézni őket. A Squatban egy külön szobát rendeztek be neki, arra

az esetre, ha esetleg át akarna költözni. A beszélgetés Amerikáról szólt, a squatosok bizonygatták Amerika intelligens hely, Miklós megunt, a kétségbeesetten körülnézett: „hozzatok ide egy nálam intelligensebb embert!”. Ugyanezzel a totális meggyőződéssel kezdett el festeni. A festményeit is úgy nevezte: „az én drágáim”.

Külön megjegyzem, hogy az irodalomban a 80-as években jelent meg a „me” regény. Nem „I” mint narrátor hanem a „me” mint szereplő jelenik meg. Párizsban egy gyűjtőnél Peter Saul csodálatos festménye mellé került egyik festményem. Peter Saul kaliforniai művész Robert Crumb barátja, tanítványa. A komikszok nyelvét használják igen nagy jó kedvvel. Saul említett festményének címe: My brain bigger than Yours (96-ból) bele is van festve a képbe. A festmény önarcépszerű, a figura koponyájának a teteje tomahawkkal levágva látni engedi a hatalmas agyat. Íme: az én agyam nagyobb, mint a tiéd.

Schnabel sok irányban dolgozó művész „ösztönös anyagkezelése” a brut art jellegzetességeit őrzik. Nem a városi folklór része mégsem, öntudatos művész, hős tenor szerepét is tudatosan vállalja. Tehetsége is valódi, koreografált festészete sokkal érzékenyebb a kor átlagánál. Lényegében buta érzéki festészetet művel okosan.



Schnabel: Ross Beckner portréja (tányérok, olaj)

szeti „no-no” magyarázatra szorul. Tendenciájában félt volt, hogy a festészet visszakanyarodik a festészeti szubkultúrába. Az ún. jegyzett amerikai festőkre gondolok, kiknek működése az „avantgárd romboló mozgalmak” alatt sem szüneteltek. Folyóiratok pl. Az American Painter hetente mutatnak be „friss műveket”. Ide csak

Volt rajtuk kívül még sok hatásos művész, festő. Sokféle stílus volt egyszerre jelen. Sallera és Schnabelra szívesen hivatkozok, mert élnek és még nem váltak Imágóvá. Nem lennék meglepődve, ha egy-két évtized múlva feledésbe merülnének. A felejtés nem baj, de Salle is és Schnabel is sok lehetőséget nyitottak meg Rengegeteg mindent felszabadítottak, ami művészeti „no-no” volt, de az is lehet, hogy egyszerűen a festészet örömét fedezték fel újra. A művé-

felkészült, de szerény, „hagyományos” festők kerülhetnek be. Itt még a giccsfestők is profik. Jasper Johns neve itt nem fordulhat elő, mert a „szakszerű festők”-nek Johns művészete szakmai festői kvalitásait tekintve nondeszkríptív. Ez nem jelenti azt, hogy a szubkultúra nem veszi át a divatokat, de csak fáziskéséssel. Bárki-művész, aki minden egoisztikus elemet kihagy, a festői kidolgozottságot, a lokális hagyományokat, tanárait tartja az egyedüli mértékadónak. Sok van ilyen, hogyan fessünk olajjal, vízfestékkel stb. oktató könyvek, videók. A festészetet tanító lokális TV műsorok sikeresebbek, mint a pornó csatornák. A művészies lazaság is megengedett, a színes absztrakt kifejezetten támogatott képtípus. A geometrikus absztrakt festmények keresett cikkek a weekend vásárokon, üdülőhelyi galériákban. Természetesen realista, szürrealista képek is egyenlő mértékben megjelennek.

A festészeti szubkultúra kínosan közel van a „magas kultúrához”. Az amerikai festészetben különös csodája volt, hogy a keveredést az óriási méretek és mennyiségek ellenére is megakadályozta. A grand art törekvéseket jól meg lehet különböztetni a „hobby” szerű kraftman-tól. Európában ez nem így van (legalább is ott, ahol jártam-éltem). Például a német monokróm minimalista festők a galériákban komoly megbecsülést élveztek a neoexpresszionisták sikerei ellenére. Bonyolult „stratégiákkal” kidolgozott arányrendszerekkel, történelmi és tudományos ismeretekkel készült tárgyaik látszólag még magasabb polcon helyezkedik el, mint a múltó „divat diktátorok” felelőtlen hipje.

Másutt, a finomabb laza New Wave-es artisztikusabb (hol Picassó-s, hol Kandiszki-es, Arschile-es, Gorkijos) festészet is határesetként értékelődött. A kellemes dekorációktól, a színes karikatúrás csipkelődésig minden van ebben a köztes területben. A bútorboltok, lakberendezés még a névben is a névtelent keresi, a „periódusművészet” relikviáit. Azt hiszem, hogy Amerikában a szubkultúra festő problémái azért is válhatnak/tak el élesen, mert a szubkultúrában is vannak jegyzett sztárok és megélhetésük is gyakran biztosítva, van. Morálisan sem, de fizikailag sincsenek kiszolgáltatva az újdonság kényszerének, Egy új stílus szerény utánpótlása sem szúr szemet. Sőt még egy kis renitenskedést is elbír. Nevük is van, gyűjtőik is vannak, pont, azért mert bírnak bélyegszerűen viselkedni.

A 80-as évek elején a festői „ügyetlenség”, a konceptuális ügyesség, a politikai korrektség és a „cinizmus” határolták be azt az energiamezőt, amiben az újfestészet zajlott. A festészet leválását az „avantgádról” a jelenkorunkban a szubkultúrával való teljes szolidaritás vállalásában fedezhetjük fel, ami egyben a jelenkor legadekvátabb



művészeti jellemzője. A 80-as években még nem így volt, bár minden fajta eszköz még Robert Moritz festőkönyve is felhasználásra került, mint eszköz, az eszközlét örökkévalóságában.

Van ebből a korszakból még egy művész, aki hatott rám, de főleg technikailag, Eric Fischl, aki Salle barátja. Az amúgy sikeres művészt nem mindig az „első 10 között” emlegetik. Érdekes, hogy Fischl visszafelé hat. A letisztázott szürke fátyolba beledobott figurák nyitották meg a kaput pl. Richter felé, ti. újra felfedezték az olajfestészetet, mint médiumot és annak fotószerű alkalmazását. Nevezetesen a Tonalitást, féltónusok, árnyalatok illuzionisztikus használatát. Többnyire szürke, de ez nem monokróm festészet. A szürkesség izolálja a látványt, kiszakítja a valóság kontextusából. Sokan ebből Goya-ra következtettek és Fischl beindított egy Goya kultuszt. Fischl munkását nem érzem teljesnek, mert van benne mindig valami kellemetlen vágy, hogy megtanuljon festeni „mint a régiek”. Vagyis el akarta rejteni a dilettantizmusát pedig az örök szabály a művészetben, hogy pont azt nem szabad elrejteni, a dilettantizmust. Dali-t nemcsak a bajusza védi, de dilettantizmusa is. Dali Leonardóhoz, Raffaelóhoz képes módfelett dilettáns.

Végül, Fischlnek sikerült utolérnie a nagymestereket. Nichols portréja gyönyörű és tökéletes, a Metropolitan múzeum büszkesége. Unalmas, nem más, mint egy gyönyörűen megfestett portré. Az öreg-mester stílus az új festészet megjelenésekor nem kívánatos járuléka, maradványa volt a nehezen megoldható festői kihívásoknak. Ma már „maradék”-festészetről is beszélhetünk. Sokan művelik, jól/rosszul, tőlem sem idegen.

Salle és Schnabel nem vádolható öregmester stílussal, talán a német neoexpresszionisták ellenhatására hideg fejjel szenvedélyeskedtek. Büszkék voltak „cinizmusukra”, hogy mégis képesek színpadias-cinematikus hatásokat elérni (mindkettő dolgozott színházi díszleteken is). Salle is, Schnabel is szokatlanul művelt művészek, gyakran részt vettek ún. panelbeszélgetésekben. Feszés kijelentéseik szokatlanok voltak a korban és sokirányú művészetszeretetük sem elhanyagolható. Schnabel verseket is irt, és olyan képcímeket adott pl. önarckép, amikor gyűlölöm magam. Gyakran a gyerekrajzokból, örült festmények izgatottságából merítve egészítette ki a művészeti eszközeit tudatosan, de felhasználta az angol metszetektől az afrikai plasztikáig mindent, hogy egy nagyon gazdag textúrát érjen el. Minden erőfeszítése arra irányult, hogy a minimalizmus és a puritán konceptuális előzményeket „átlelkesítse” és kiszabadítsa a megrekedtségéből (kátyúból? Ez se rossz).

Az amerikai művészetben több példa (Pirkham Ryde) is bizonyítja, hogy az örültség akár színlelt, akár valódi, végül is meghatja a burzsoáziát vagy a középosztályt és a felső tízezret is, bár állítólag ott önellátóak az emberek, nem szorulnak a művészekre. A magyar művészetbe csak a Csontváryt fogadtuk be örültként, az” örült” festészet világszerte elfogadott dolog.

A kor művészkocsmái beszélgetésekben a „cinizmus” sikk volt. Nem volt ez igazi cinizmus, de a siker, a hatalmas pénzek lehetősége a világbajnok atléták mintájára hihetetlen fegyelmet, munkabírást követelt, főleg hideg fejet. Másoldalról, az örültséget mímelni, még ha kontrol alatt van sem veszélytelen. Már maga a művészeti tevékenység általában erősen toxikus, a megszállottság és a normális közötti védelmi falak igencsak vékonyak. A sikeres művészeknél is gyakran tényleg eldönthetetlen hogy valódi kreatív energiák működnek, vagy csak a meggyötört idegpályák inerciájának vagyunk szemtanúi. Néha tragikus jelenség, a művészet nitzchei apollói és dionüszoszi párharca ide nem vonatkoztathatók. Itt kifejezetten a 80-as évek pszichikumát próbálom érzékeltetni. Nem lehetünk elég hálásak az emelkedő lakbérének és villanyszámlának, ami mégis földhöz köti a legelszállottabb művészt is. Talán már lehiggadtunk az óta. Sokan örültek meg egészen tudatosan. Emlékszem például Susan Rothemberg fejest ugorva a férfias festészet küzdelmeibe, azt nyilatkozta: „engem minden ecsetvonás izgalomba hoz”. Sajnos ma már ez látszik a képein, mintha óriási fölborzolt fogkeféket nézegetnénk. Nem akarok igazságtalan lenni, például a fehér festésze korszerű változata volt Ryman fehér tanulmányainak. Nem véletlen, hogy Bonnard neve is közszájon forgott. Bonnard igaza példája a sikeres megőrülésnek. Tökéletesen azonosult a feleségével, aki óránként fürdött. Bonnard festőileg semmi újdonsággal nem járult hozzá a festészet történetéhez. Gyakran elnagyolt befejezetlen, ködös. Az emberek szeretik a ködöt, elnagyoltságot és a befejezetlenséget, ha festészetről van szó. Európa és Amerikaszerte ezrével bonnardosítottak festményeiket. Lehet, hogy nem így volt, ez az én művészet-történetem. „Hozzatok ide valakit, aki nálam jobban ismeri”.

A NY-i kritikusok ma Singmar Polke festészetét tartják a legmeghatározóbbnak (NY 80-as évek), de ez nem így volt. Az utólagos hamisítás megítélésem szerint azért van, mert Singmar Polke manifesztáltan folytatta Andy Warholt, kissé degradáló kifejezéssel megfestőizélte. A nem teljesen normális Polke kiváló mester, ha még oly eklektikus is. Egy Polke kép gyakran úgy néz ki, mintha egy



Warhol „image”-ére „szórta volna magját”. Más szóval W. Ikonjaira mint erotikus fétisekre tekint. A magát különösen abban a korban dekadensnek tartott NY külön szerette ezt a felfogást. A drogok, szex és vér kultúrája, így együtt dekadens és „glamorous”. Dekadencia =erotika, öntudat, ritualizáció. Az igaz, hogy “mindenki homoszexuális, kommunista és marihuánát szív”(Donald McDowell fotós, Yonkers), de az is, hogy a túlélésért való küzdelem kemény, effektív és kijózanító. Valahogy ez NY igazi csodája, hogy mégis kialakul valami egyensúly és nagyon kellemesen és egyszerűen is lehet élni, talán inkább, mint bárhol másutt.

A festészet a 19 század elejétől már egyre szervezettebben volt része a város szövetének. Ma már a több ezer galéria, múzeum és alternatív hely azt bizonyítja, hogy szükség van művészetre, vagyis a festészet képessé vált, mint önálló iparág kifejlődni. Azt a kijelentést, hogy a művészetre nincs szükség csak Európában hallani, Amerikában soha. Ma Greenwich Village, Soho, Eastvillage, Tribeca, Williamsburg, Dumbo, Chelsea művésztelepek. Az infrastruktúra is úgy alakult, hogy kiszolgálja a bohémiát akik, cserébe hihetetlen mértékben hozzájárulnak a város gazdasági életéhez. Próbálja valaki felszámolni - és erre volt kísérlet - nem fog sikerülni. Erről már írtam másutt: Giuliani erősen fasisztoid polgármester (1992 –2002) sportlétesítményekben képzelte el NY jövőjét. Úgy képzelte, hogy a családok 2,5 gyermeket neveljenek fel. Vasárnaponként baseball meccsre járjanak, a hét többi napján koncentráljanak, hogy semmilyen kihágást ne kövessenek el, beleértve a dohányzást is, aminek kriminalizációját a szövetségi kormány amúgy is megkezdte.

## **Cinematizmus**

Rosenquist szenzációs festő, de néha „mozivásznat” fest (amikor billboardot akkor teljesen rendben van, a kettő nem ugyanaz). Ez sokat leront az értékéből. Salle és Schnabel határozottan a mozi-gondolkodásból is építkeznek, ha mégoly kiváló festők is. Schnabelnek talán több affinitása van a festészet anyagságához, mint Sallenak mégis

szinte mindig azt érzem, hogy úgy fest, mintha egy filmrendező állna mögötte. Nem véletlen, hogy két nagyfilmet is csinált, Hollywood módra. A NY Times újságírója a Before the night fall osztatlan sikere után megkérdezte tőle, minek gondolja magát filmesnek vagy festőnek? Így válaszolt: I made more than a thousand paintings, only two movies. What do You think?

Warholtól soha nem kérdeztek ilyesmit. A Warhol filmek a Blowjob, a Stock exchange, a Chealsea Girls nem „játék filmek”. Ha Warhol finanszírozott játékfilmet, azt nem ő rendezte. Az is igaz, hogy bizonyos „árukapcsolások” például a Szűz Mária és a body building egy képen jelenik meg. A vámpír és a sarló, kalapács is cinematikus ötlet. A Schnabelnak feltett kérdés a művész tiltakozása ellenére nem jogtalan. Schnabel és Salle festészetében a cinematizmus nagyon is korszerű. Ez a vonásuk is hatott rám. Több vázlatot készítettem Fred Astair-ről és az egyik Salle-s képembe be is került egy jelenet amint Fred Astair és Ginger Rogers táncol.

Ami engem illet, 82-ben még emlékeztem Erdély „Montázs” című előadására. A „jelentéskioltásról”(Erdély) annyit gondoltam, hogy ha jelentést akarok kioltani, kell, hogy elegendő számú jelentés álljon rendelkezésemre, hogy legyen mit. Ha művészetet csinállok, akkor a „szuperjel” semmijéhez kell, hogy jussak. A semmi sem könnyű. Fred Astair-t, és Latyit (Latabár Kálmánt) mindig szerettem. Mindkettő angyali, földi angyalok mintha szárny helyett korcsolyán siklanának. Amúgy a mozi nagy általánosságban vigasztalanul deprimál.

Hangsúlyozom, hogy a konceptualizmus szigorú évei után természetes, hogy egy nagyon sokrétegű művészet következett, és miért pont a mozi maradt volna ki. Rengetegen egy mozikockát, jelenetet festettek, anélkül, hogy más elemmel összekapcsolták volna. Valami ismert filmből, például Hitchcock valamelyik filmjéből „kimásoltak” hol festőien, hol szárazon. Ezek többnyire harmadosztályú művészek. Már maga az ötlet is harmadosztályú. Az ötvenes évek amerikai konjunkturális imágói is visszakerültek a palettára. Disney rajzfilmjei, Bug Bunny, a Pink Cadilac, Tatoo (tetoválás) is elárasztották a galériákat. Már-már azt hittük, hogy Marylin Monroenak örökre vége, pedig mindenütt jelen volt.(Madonna érdemei elévülhetetlenek ezen a téren). A nosztalgikus festmények tömege ijesztő volt. A viszolygás lehet, hogy gőgösség nálam és előítéletes. Fiatal művészek csinálták a fiatalság jogán és én meg elmúltam 35 éves 81-ben, tehát gyanús voltam.

A 81-ben feltűnt Melamid és Komár felvértézve a művészettörténettel éppúgy, mint a konceptualizmussal a bukfenc mindent tud kétértelműségével olyan festészetet

produkált, ami éreztette hatását, főleg NY-ban. A korabeli kritika a festészet Ilf-Petrovjának hívta őket, amivel csak az volt a baj, hogy az akkori harminc évesek nem tudták kik voltak az Ilf-Petrov. Dicséretére legyen mondva Shejdalnak, hogy feltételezte, hogy művelt közönséghez szól. 81-82-ben a NY-i közönség nem is volt műveletlen. Sokféle referenciával rendelkeztek azok, akik eljártak kiállításokra. A divatvilág még csak Warholt ismerte azt is azért, mert azt mondta, hogy 15 percre mindenki híres lehet. Warhol „rangja” (celebrity status) ”nemművészeti-művészeti” tevékenységének köszönhető és a popkulturában betöltött szerepének.

Melamid és Komár első generációs emingráns művészek voltak. A konceptualizmus különböző nemzetközi mozgalmában még, mint orosz művészek, lényegileg mindent csináltak, amit a kor diktált, de semmi olyat, amitől az indulás figyelemre méltó lett volna. Szerencsájukra (és a miénkre is) váltottak. Közösen festett hatalmas vásznak a közös gyermekkor a sztálini szocreál szenzációs felidézései-parafrázisa.

A tüntetők hazatérése (Fragonard) akadémikus stílusú pannó. Kipirult arcú munkások még kezükben a zászló, ijedten megtorpannak a küszöbnél. A padlón előttük egy kis zöld sárkány (dinó) állja útjukat. A festmény botránnyosan teátrális és röhejes. Igényes néző hiányolja a mélységet esetleg megalázkodónak érzi, hogy ilyen „olcsó” viccel „szórakoztatják”. Felmerül a kérdés komoly vice vagy komolytalan vice? Fedotov festészetét én már gyerekkoromban is szerettem, tehát a festői szatírának külön orosz hagyományai is vannak. Ilf-Petrov 12 széke is kedves olvasmányom volt. A szóban forgó festmény lehet karikatúra-illusztráció, műfajilag komolytalan. A szocreál pellengérré állítása is megkésett vállalkozás. Megnyugtató választ nem tudok adni. Ebben a viccbe azonban van egy naivitás, amit nagyon szeretek, felszabadultság és jókedv árad belőlük. Aztán van néhány dolog, ami implicite nagyon komoly és súlyos következményekkel jár. A kommuna műfaj már kihalt, a festőpáros meg ritka, mint a fehér holló. A kollaboratív munkában az egót vissza kell fogni. Az együttműködésben mindig ott van a despotizmus, ez egy vastag rétege a munkának. Kell egy dialógusrétegnek is léteznie a „közös téma” megközelítésében. Aztán, van egy színházi dimenziója, az „előadás” kollektív ereje. Melyik réteg, ami igazán kommunikál velünk, a nézővel? Különösen olyan nézővel, aki többet lát egy festménybe akaratlanul, is mint amennyit az alkotók szándékoztak mutatni. Mit is gondol az a néző, aki megtanulta, hogy a festménynek nincs mögöttes tartalma? Az van, amit látunk. Aki azt is tudja, hogy a művészet a kép és a kerete között van.

Melamid és Komárban van Don Quijote-izmus is. Szándékaik szerint a festmény olyanoknak is szóljon, akik soha, vagy keveset jártak kiállításokra, tehát popkulturális rétege is van. Tudatos művészek, akik nem ösztöneikre hallgatnak, a kultúrának paradigmaticus művekkel áldoznak. A kiszámított, megtervezett hatás a „vezetett” szem lenne a legfelső réteg?



Komar & Melamid: *America's most wanted painting*

A vicc elcsattant, két tenyér által, vagy egy tenyér által, ha pofonról van szó. Persze, amit viccnek szántak annak ugyan van esélye komollyá válni, de a szándék felmenti az alkotót, hogy nagyobb terhet cipeljen, mint amit elbír. Vannak nagy teherbírású művészviccek is. Duchamp jutna eszébe mindenkinek. Nekem is, azonban vannak aktuálisabb változatok, de először egy olyan festő példájáról beszélek, akinek ereje a „gyenge” teherbírásról szól, hatása óriási és nem is tehet róla. Vicces kisképeket festett, de nagy feltűnést keltett a 80-as években George Condo az „újgalériások” „neo-álma”. Kis, szalonképes képei viccesen, költőieskedő festőieskedő festőséggel szürreálisak, a rég elfelejtett giccset keltette életre. Általam közepesnek ítélt művész, hatalmas karriert futott be. „Veszik, mint a cukrot” és mint a cukrot. Látunk itt groteszk emberkéket, akiknek smaragdból van a feje, látunk monokróm vedutát, mintha 50 évvel ezelőtt készült volna. Egyik kép sem nagyobb, mint 60X40cm és mind garantáltan elsőrangú prima linenen és drága olajfestékkel kenve. Alig van nála ügyetlenebb festő. Talán ő is tudja, olyan viccesen „humorosak” a festményei, mint azok a szemgyulladásos ölebek. Andy Warholt nem követnek annyian a világon, mint

ezt a szellentő művészt. Ahol kisgaléria képet lát egy mai néző, gondoljon Condora, ő kezdte... egy bolond százat csinál. Elisabeth Peyton, Tuymans, Boreman, Curin sokat köszönhet neki. Mint mindig, most is tévedhetek. Miért nem szeretem a bolhapiacot? Talán félek, hogy ott kötök ki, vagy már ott is vagyok.

Komolyan veszi a művész azt, amit a „civilek” komolytalannak tartanak és fordítva. A dolog természete, hogy az emberek a fordított esetben háborodnak fel. A tárgyalt időszak tanulsága szerint a vicc újból harsányabb lett. A fluxusban és a konceptualizmusban gyakran komolykodó kreatív vicc nem boldogságról, hanem alternatíváról szól, rendszerint „gondolkodásra” készítetett, nem nevetésre. A pop art sem készítet nevetésre, de kifejezetten derűs műfaj. Gondolom, hogy Lichtenstein légi csatája, a Warhol villamoszéke, senkit sem fakaszt könnyekre. Mindkettőben van kópesség. Nam Jun Paik vagy Beuys komoly, mégis van bennük egy kedves nagyzolás ami jól esik. ”Én a nyugati civilizáció atomerőműve vagyok”, J. Beuys. Példa bőven akad. A viccek lejöttek, ha nem is a széles közönségnek, de a szűk rajongóknak feltétlenül. 80-tól megváltozott a helyzet. Nem mintha nem akadt volna elég vicces alkotó, a finom humort brutális karrierista hatásvadászat váltotta fel. Schnabel, de Salle is már nagyon komolyan vették magukat. Nagyzolásukban van kedvesség, de a műveiket nehéz lenne elviselni, ha nem húzódna meg bennük egy valódi érdeklődés a festészet iránt. A festői ötleteikben van igazán sok szellemesség. Ebből a szempontból nem véletlen hogy nem az avantgárd kínálta mátrix folytatásai, hanem műfaji-formai újítások miatt váltak életképessé.

A kulturális forradalom már rég lezajlott, a New Wave ebben a vonatkozásban mindent készen talált. A tabuk már ledőltek, viszont az történt, hogy visszaállították a tabukat, hogy újból le lehessen azokat dönteni. A „Johnny come late” stílus mégis széles érdeklődést váltott ki, azon az alapon, hogy az újszülöttnek minden vicc új. Más oldalról, nem is olyan biztos, hogy nem maradt semmi döntögetni való. Az AIDS váratlanul ért mindenkit, óriási csapás volt a művészeti életre is. A gay mozgalmak kiharcolták, hogy a kormány több pénzt adjon gyógyszerkutatásra. A mozgalom továbblépett, hogy kiharcolják a gay-ek emberi jogait. Történelmileg teljesen új dologról van szó és még nincs vége. A polgárpukkasztást az életigenlés váltotta fel a festészetben. (A versenytárspukkasztás sem volt ritka). Összegezve: fontosabbnak tündek a geszturális energiák, mint az intellektuális megfontolások.

Szintén van a korban együgyűség, nevezetesen a festők visszaszivárognak a történelmileg megszokott keretbe, minden más médiumtól egyre merevebben

elhatárolódnak. A New Wave kezdetén még voltak kombinációk, ti. a festmény egy installáció része. A festők, ha komolynak akarnak látszani, számolniuk kell az előző korok divatjával.

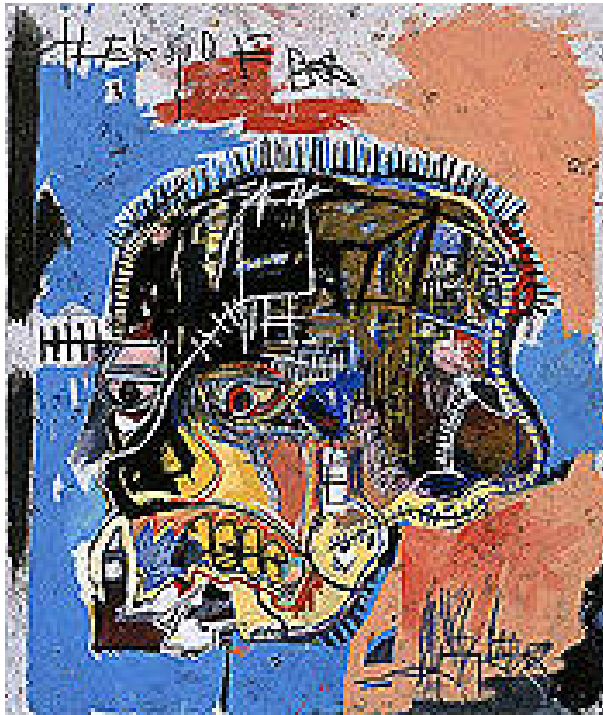
## Misztikus utazás

*A saját életem misztikus utazás, amit nem előre gondoltam ki, aminek utólag tulajdonítok értelmet. Keleten születtem, itt tanultam a konceptualizmust. Nyugatra mentem, ott tanultam meg a festészetet. Majd visszatértem.*

85-től már sokan nekiláttak, hogy megtanuljanak festeni, a „művészháborús” izgalmak is lecsillapodni látszottak, hogy átadják a helyüket a gettóházadásoknak. New York hangulata enyhén szólva nem volt rózsás. A „roaring eighties”-nek idő előtt vége lett. Aki bekerült jó galériába, az továbbra is művész volt, aki nem, az...? Választhatott a szobafestés, illusztráció, kereskedelmi, pincér, taxisofőrség között. F fiatal nők és férfiak, akik 84-ben foglalkozási rovatba beírták: *artist*, gyakran prostitúciónak adták fejüket. A lakbér korábban szabályozó szerepe most már az elnyomás félelmetes ostoraként gályarabságra ítélte mindenkit. A lakásárak megduplázódtak.” Hosszú forró nyarak következtek”. Eredetileg a déli államokban született kifejezés a fekete gettókról szól. NY a nyári hőségben néha elviselhetetlen. A gyilkosságok száma megnövekszik a lakótelepeken. A bezártság a kilátástalanság pattanásig feszíti az idegeket. Nem dramatizálom a helyzetet, de nagyon dramatikus volt. A különböző mozgalmak, végső soron kitörési vágyak, csak ritkán tartalmaztak valami követhető programot. A „művészháborús” 80-81 körüli meghirdetése egy volt a sok közül, mely talán minden dők legintelligensebb művészmozgalma volt 85-ig. Szégyellnem kéne, hogy a korábbi

fejezetekben említésre sem méltattam mozgalmukat. Nem véletlenül. Nem tudok mindent leírni. Ennek az írásnak a kronológiája többszörösen szubjektív, mikor, mi jutott el a tudatomig.

A graffiti, rap, breaking lélegzetelállító kreatív energiákat mozgósított. A városi népművészet a szemünk láttára virágzott ki. A drugturf-ért folytatott harc véres volt a gettókban. A fehér világ félt, hogy a fiatal (gyakran tizenéves, néha 8-9 éves) fekete művészek sleppje fokozza a fizikai veszélyt. Rejtett rasszizmus is, nem is volt annyira rejtett. A fehér „kultúra” bármennyire is toleráns volt fenyegetve érezte magát.



J. M. Basquiat: *Skull*

Pedig a srácok a „kis ragadozók” Kandinszkijt tanulmányozták, mozgalmukat gótikus futurizmusnak hívták. A szövegek meg arról szóltak, hogy a „kereszt Rómából jön”. Tudniillik a kereszt T alakú és nem kereszt. A gótikus futurizmus: Batman és a felhőkarcolók világa. A fekete „small predator”-ok félelmetesebbek voltak, mint a „Big Bad Ass Nigga’z”, gyorsabbak és feletlőtlenebbek. Az iskolákba miattuk vezették be a „metal detektorokat”. Az iskolakezdéskor a pedellus begyűjtötte a pisztolyokat, Uzikat, késeket (kézi gránát és bazooka nem volt) és jó pénzért az iskola után visszaszolgáltatta azokat. A fehérgyerekek később kapcsoltak, lásd Columbine, de ők is halomra lőtték kispajtásaikat.

Fiatal feketeművészek, pl. Jean Micheal Basquiat, ebben az időben robbant be a művészvilágba. Festészete Warhol, Dubuffet hatása alatt bontakozott ki. Graffitiként

kezdte de nem a Merry Christmas typo anonym stílusában. Samo király legendájához jobban illett a tudatos gyerekrajz stílus. A gyerekrajz stílushoz valami magyarázat kell. Picasso, Klee rögtön eszébe jut minden művészetet ismerőnek, de az, hogy Cy Twombly egész pályafutása alatt a gyerekrajz stílusban dolgozott az már kevésbé. Van Twomblynak felnőttesebb festménye is, de kevés, azok is csak annyiban, hogy a vonalak egyenesebbek. A szállongó bevásárlócédulák egy korai korszakában még a tanult perspektivikus téralakítás jegyeit hordozza. Twombly és Basquiat stílusa nagyon hasonló. A nagyon fiatalon elhunyt Basquiat minden valószínűség szerint Twombly művészetét is ismerhette, de szabadabb, energikusabb volt, főleg több köze volt az életmitológiához. Költészete a gettóköltészet. Twombly hozzá képest „artsy” viszont kimunkáltabb. Basquiat nem utánozta Twomblyt, ha valakit utánzott az Warhol volt, pontosan annak szellemiségét a nem-művészet művészetét.

Basquiat értékelői és vásárlói mind a fehér elitből kerültek ki. Elég sok fekete művész bekerült galériába, sőt múzeumba, biennálékra is. Némelyikük sikeres is lesz, különösen ott ahol alternált multikulturális szociális „gondoskodás” hivatali kötelesség. Nem könnyű erről beszélni. Saját álláspontom az, hogy valahol el kell kezdeni. Összehasonlításképpen Magyarországon is megindult a roma művészek bevonása a magasművészetbe a korábbi multikultúrától való viszolygás ellenére. Ezt ma még csak „államilag” lehet megoldani, ami érthetően további viszolygást fog szülni.

Rita Fetcherrel NY-ba érkezésem másnapján találkoztam. Gyakorlatilag a Squat színház állandó beépített közönségéhez tartozott. Rita az egykori rabbifeleség, három gyermek anyja, művészetet tanított az Irving place művészeti középiskolában. Nem tudom miért, de a tanulók kivétel nélkül feketék voltak. Imádták Ritát és a törekeny asszony is nagyon közel került „a vadállatokhoz”. Sokáig nem említette, hogy az iskola fekete. A „vadállatok” csak kamaszok voltak a szemében, valahogy rajtuk keresztül belekerült a drog kereskedelembé, ő maga is félig meddig junky lett, de gondolom, hogy tökéletesen ellátta munkáját. Ritával sok időt töltöttem, sokat segített a nyelvtudásomban, és bemutatta a híres művész hotelt a Chelsea-t. A hotelben Warholtól Sid Wishes-ig (Sex Pistols) Larry Riverstől Singmar Polkéig sokan megfordultak és laktak is. Műveiket a számla fejében ott hagyták. A Chelsea Girls Warhol filmje is ott készült. A film főszereplői, akik túléltek, talán még most is ott laknak. Rita a hotel egyik felső emeleti lakosztályát bérelte, nem a tanári fizetésből természetesen. Ritát sokra tartottam, ő viszont elég megvetéssel vette tudomásul festészetemet (Fred Astair, Fekete festmények stb.). Szerinte én akadémikus voltam a



„bullshit” világhoz tartoztam. Ő maga színes rajzokat készített avantgárd színházakról a Performance garrage-ban (Soho) vagy a Squatban előadás közben, szabadon, úgy tűnt, hogy minden rajztudás nélkül. Lapjai strukturálatlanok voltak, de nem nélkülöztek bizonyos gráciát. Azért ha nem Rita csinálta volna, akkor nem néztem volna meg. Arra határozottan gondoltam, ha a gyerekek tőle tanulnak, akkor a perifériális helyzetükben lesznek megerősítve. Egyszerűen semmilyen eszközt nem kapnak a „kitörésre” csak bátorítást és elégedetlenséget.

Millióan abban a hülye tévhitben vannak, hogy a művészetet nem lehet tanítani. Az emberiség normálisabb fele nem így gondolkodik. A fekete művészeket gyakran a dilettantizmusba gyömöszöli vissza a megértés, még a jó szándékú is. Fafaragás, totem, háncsszoknya, banán szoknya? Az afrikai-amerikai művészek a 80-as évek végétől szabadon tanulhatnak, a művészeti iskolák kvótarendszere is megszűnt. Mint tanulók egyenrangúak voltak. 85-ben a művészeti életnek voltak más bonyolultságai is, ami ezzel a multikulturális helyzettel járt. A fehér galériások közül jó néhányan még emlékeztek a black panthers mozgalomra. A panthers több zurnalisztikai figyelmet kapott, mint a hippy megmozdulások.

New York szellemi művészeti életére a zsidó polgárság nagy hatással van, volt. A feketék 85-ben különösen ott, ahol a szegényzsidók gettójának szomszédságában éltek kifejezetten antiszemiták lettek. A Nation of Islam új erőre kapott, a korábban erős, a zsidók által támogatott fekete polgárjogi szervezetek tehetetlenek voltak. A festészethez ennek annyi köze van, hogy a fekete tehetségek kibontakozását az iszlám belső terrorja is hátráltatta. Megjelent pont ezekben az években a „reverse rasszizmus” is, a polgárjogaikban megerősített feketékből proligóg és felsőbbbségtudat tört ki. Gondolom ma már más a helyzet, de nem tudom.

Az újnacionalizmus, feminizmus, gaypower, multikulturalizmus, a „keresztény jobboldal”, a holywoodi „nagyiparosok”, a környezetvédők amúgy is hihetetlenül megterhelték a kultúrát. Nem az volt a kérdés, hogy kinek van igaza, hanem, miért kell csak azokban a lényegileg csak politikailag érvényes kategóriákban gondolkodni, amik ha nem is idegenek, de alapvetően nem költészet-barátok. „Megfogalmazásilag” így nem korrekt. A nevezett tendenciákban főleg a levegőtleniséget éreztem. Mielőtt a feminista művészek rohadt paradicsommal dobálnának meg sietve hozzáteszem voltak művészek és tudósok, akiket azért szerettem, mert nők és voltak nők, akit azért szerettek, mert művészek és tudósok. A saját életemben én is az egyenjogúságért küzdök, ami engem illet állandóan alulmaradok.

## A Komputergalaxis kezdete

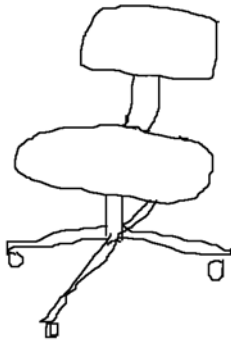
A tőzsdei krach fekete csütörtökje méreteinél fogva többszöröse volt a 29-es katasztrófának. A különbség annyi volt, hogy a kispénzű milliók fizetésből éltek, legfeljebb az öregségre tartogatott pénzüket veszítették el. Reagan Alzheimer betegségét már nem lehetett titkolni, ennek ellenére 86-ban újraválasztották, elsőprő győzelmet aratott. Valami rettenetesen furcsa dolog mentette meg Amerikát, hogy a hidegháború is nyilvánosan a végét járta. A glasznoszty nem annyira a felületen, de éreztette hatását. A lázongások ellenére tulajdonképpen egyszerre lett csönd. Szóval, mindenütt kidobálták az utcára lomtalanítás ürügyén a festményeket. Ezrével. Valamikor az elavult TV készülékeket dobálták így ki. Én tettem néhány bátortalan lépést, hogy bekerüljek jó nevű galériába. Barbara Gladstone szívesen fogadott, de csak abban maradtunk, hogyha szobrokat csinállok, akkor tud velem foglalkozni, a festmények eladhatatlanok voltak. A „szobor”. Jeff Koons és Kiki Smith által lett hirtelen érdekessé. Tom Otternes váratlan sikere is hozzájárult, hogy a galériások érdeklődése a festészetről a szobrászat felé forduljon. Sokan kérdezhetnék hova lettek a múzeumok, alternatív helyek. A helyzet már ekkortájt világos volt, a galériák tudták mit kell csinálni, az alternatív intézmények nem.

Ahogy ezt már korábban jeleztem én nekem is megoldást kellett találnom. A kereskedelmi illusztrációt választottam. Döntésemben közre játszott, hogy az amerikai festők kevés kivétellel illusztrációs munkát is végeztek. A modern korban gyakran illusztrátorként kezdték. Warhol, Rosenquist, Lichtenstein a legekleatásabb példák. A hyper- vagy fotórealizmus meg kifejezetten a kaliforniai grafikából nőtt ki. A hatvanas években és a 70-es évek elején ez volt a Festészet. Szinte hihetetlen, hogy milyen reneszánsza van ma (2006) Európában a hyperrealizmusnak. Gerhard Richter aktualitását sem igazán értem. Félek hogy a német romantika, a könnyebb eladhatóság, és az egyetemes szuper-vizualizáció váltja ki az amúgy sekélyes festői mozgalmat. A reklám már régóta nem ismer könyörületet. Azt szokták mondani: a jó bornak nem kell cégér. Már amikor én bekerültem a ”szakmába” kiderült, hogy a jó cégérnek akármilyen bor is jó. Azóta a jó cégérnek semmilyen bor nem kell se jó se rossz.

Illusztrátorként sok szemetet gyártottam. Végül is engem csak a formai technikai megoldások érdekeltek és nem törődtem a témák visszásságával. Menet közben azonban kitűnő emberekkel dolgoztam akiktől sokat tanultam. A műfaj

alapvetően anonim, akárcsak a kolostori illuminátorok és initiátorok voltak a középkorban. Roy Askling, Robert Hegel, Anthony Benjamin art direktorok nem ismerték a festészet történetét, általában a művészet történetét sem. Minden, amit tudtak - és ez nagyon sok volt - a hirdetés gyakorlatában tanultak meg. Pontosan tudták mit várnak egy rajztól, festménytől, és a milyen hatást vált ki a nagytömegű nézőben. Tudták hogyan, hol lehet a kereteket áttörni, hol lehet a kreatív energiáknak is utat engedni. Az évek során több ezer illusztrációt csináltam, néha ún. comp-ot (vázlatot) néha „befejezett” illusztrációt. A legsikeresebbeket az ő irányításuk alatt csináltam, Kötelességemnek érzem nevüket megemlíteni. Ha valaki utána akar nézni kik is ezek csak a telefon könyvben fogja őket megtalálni.

A legérdekesebb „tanításuk” az upscale és downscale tudatos, mindenki számára érvényes technikája. Az utolsó ötven év művészetében jártasok tudják, hogy a Szék, mint motívum milyen változatos kontextusokban jelent meg. Antigravitációs készülék (Feynman), kompozíciós elem (Rauschenberg), megtestesült koncept (George



Brecht). A székekkel kapcsolatban a következő feladataim voltak: rajzoljak egy bizonyos márkájú széket, hogy azt el lehessen adni; másik: tervezek egy széket, amiről nem lehet kitalálni, hogy ki gyártotta, mert csak szimbólum. Nem a széket adjuk el. Van több variáció is. Az első esetben upscaling (magasabb minőségi osztály) a második esetben downscaling (alacsonyabb minőségi osztály) a követelmény.

Idáig egyszerűen belátható: az első esetben a részletek elegáns megjelenítése a második esetben megfosztottság az épphogy alkalmasság szolgálja a célt. Kis előképzettséggel, elméletileg simán meg lehet oldani a feladatot. Gyakorlatilag azonban kiderül, hogy a megrendelőnek, hogy megkülönböztesse az árúját olyan részletek fontosak, amik esetleg lerontják a látvány értékét, amikor az a papírra kerül, magyarul hasznos, de rosszul néz ki. A testi valóságában esetleg nem néz ki rosszul, mert a formatervező sikeresen „elrejtette” azt, amit nekem most előre kell hozni. Természetesen egy mellérendelt inzertben a külön felnagyított részletet be lehet mutatni és az nem zavarja meg az alap-design folyamatosságát eleganciáját.

Viszont erre nincs idő. A vásárlónak egyetlen szempillantás alatt kell döntenie. Esetleg a magyarázkodás már meghaladja a figyelem állóképességét. Néha meg pont az kell, hogy a hirdetés „gondolatébresztő” legyen. A néző lássa, hogy mennyi tördés, értelmes megfontolás van az amúgy egyszerű tárgyban. A második esetben a

downscaling, szimbolikus ábrázolás. Egy gazdagságtól, személyességtől lefokozott, megfosztott tárgy ideájáról van szó, nehogy azt valaki a boltokban keresse. Kicsit bonyolult de az ábrázolás nem olyan nehéz. Az emberi figuránál is hasonló a feladat. Például le kellett rajzolnom egy csinos áruházi dolgozót, aki „akár a szomszédom” is lehetne. A rajz által mondjuk nem szexisnek kell lennie, hanem méltósággal felruházott embernek, hősnek, akivel a vásárlók tökéletesen azonosulni tudnak. Aszexuálisan vonzóznak.

Nem folytatom, hasonló példák ezreivel találkoztam. Az ebből eredő tapasztalatok kimeríthetetlenek. A „művészfestészetben” azonban ezek a tapasztalatok nem mindig integrálhatók, és a művészet szabadságáért vívott harcban érdektelenek is. Az amerikai festészet szövetségében szinte mindig jelen van a közérdekű vizuális jelrendszerek használata. A funkcionalitás is beépült az „arany korig”. Ha valaki csendéletet festett mondjuk sótartóval, akkor számíthatott rá, hogy egy étterem megvásárolja munkáját. Ezt értem funkcionalitásnak. A lakásdekoráció nem ilyen egyszerű. Vállalatok, intézmények gyakran vásároltak képeket, amik valahogy a saját működésüket reprezentálták, vagy legalábbis tartalmaznak valami hasznosítható elemet. Warhol előtt sem volt ez ritka, de kétségtelen, hogy ő manifestálta a jelenséget. A New Wave erőteljesebben akart a funkcionálistól megszabadulni, mint bármikor a korábban. A művek mindenről és mindenkinek szóltak valahogy. Vad romantikának is nevezhetnénk ezt a festészeti korszakot, ha nem az újraéledő festészeti ipar kibontakozásáról lenne szó. Visszatekintve, harminc év után írom ezeket a sorokat.

Akkoriban zavartak az új tapasztalatok, nem láttam, hogy lesz ebből önálló festészet. Akkor is, most is előjeleket keresek. Hol negatív, hol pozitívokat. A komputernek már a kezdeti grafikai használata is új távlatokkal kecsegtetett. Ebben a vonatkozásban pozitív, romlatlan. Szűz terület volt. Viszonylag kevesen vállalkoztak kiaknázásukra „művészileg”. A kompjutergrafika szuperfunkcionális lett a kezdetektől fogva. Más oldalról, csak a konceptualizmus direkt eszközhasználatával lehetett megközelíteni. Egyéni vállalkozások a művészetben csak akkor érvényesek, ha egyéniségek vállalkozásáról van szó. Félő, hogy a végtermék nem igazolja vissza létrehozóját, és nem erősíti meg a komputer esetében.



Halász András (háttérben: *Kompjuter*, olaj, vászon (80cm x 120 cm))

Már 83-ban volt lehetőségem kompjuteren dolgozni. Egy lengyel grafikus jóvoltából, textiltervezőknek készített szisztémán gyönyörű textilhatású grafikát lehetett létrehozni. A gép nehézkes és primitív volt, természetes artisztikummal rendelkezett. Még nem tudott ügyes lenni. Rekonstruáltam „katona élményeimet” „kompjutergrafikai” módon. Hiába éreztem, hogy valami nagyon sikeres dolgot csinálok, nem tudtam „átváltani”. Beke László jóvoltából ezek a rajzok egy része a Nemzeti Galériába került (Budapest 1990), korábban New Yorkban a Richard Anderson galériában bemutattam. A megnyitón szó szerint sorba álltak a kíváncsi nézők. Kritika nem jelent meg. Maga R Anderson telirakta a kiállításon „kezdő” „haverjaival” akiket fontosabbnak tartott, hogy eladjon. Ezekből féltékenységi rohamokat váltott ki (és belőle is) a nagyon hatásos és újdonságnak számító komputersorozat.

Nem sok esélyem volt és örültem, hogy Budapesten bemutathatom a kis katonaságomat. Tolvaly Ernő írt kritikát rólam, amiért rendkívül hálás vagyok. Károlyi javasolta, hogy fessek meg a katonákat nagyban a Liget galériabeli megnyitóhoz, mert

fél, hogy a közönség nem fogja elég látványosnak tartani a kiállítást. Vele, Tolvallyal és Lengyel Andrással megfestettünk három nagy képet.

A festészet fontosabb lett, annál is inkább, mert a nevezett kiállítások idején a komputerek túlságosan tökéletesek lettek és annyira elterjedtek, hogy elvesztették az újdonság varázsát. Mit tud a kompjuter? Úgy látszik, a több ezer „utcára” került művész életét megoldotta. A grafikai illusztrációs munkákhoz tehetség és szakértelem kellett. A kompjuterhez egyik sem, pontosabban mindenből kicsi, az is játékosan 1-2 hónap alatt elsajátítható. Megjelentek a Mc Earnie-k ( Having a Mac: earning little money) a yuppiek mellett. Az internet bevezetésével már végkép egy új korszak kezdődött. Talán nem véletlen, hogy a berlini fal leomlása és a technológia forradalma egybeesik.

86-88-ig, két évig egyáltalán nem festettem. A kompjuterrajzok és az írás minden időmet igénybe vette. Az illusztráció már nagyon rutinszerűen ment, könnyen megéltem, műtermet is tudtam bérelni. A festészethez visszatérés azért nem volt nehéz, technikailag nem volt problémám.

Mi történt ekközben a nagyvilágban? A galériás művészek mint Johnatan Lasker, Ross Beckner, és hasonlóak „új szériákkal” jöttek ki. Laskeren még érezhető volt a mescaline mámor a Mexiko City repterén. David Read ? Terry Winters... Festészetük jó, kidolgozott galériafestészet volt, de unalmas. Az „absztrakció” nagy volt és merev. Beckner néha egész gyönyörű dolgokat csinált, különösen a „fénypontozásos szürke képei, de mégis inkább a félszeműek között volt a császár. Persze sok név volt még most is, naponta felbukkantak új tehetségek. A korábbi csinnadratta nem jött vissza. Az olasz transzavantgárd, de a német is lelassult, el is tűnt. Baselitz maradt és Kiefer. Enzo Chuchcinak volt egy gyűjteményes kiállítása 88 táján. Nem volt érdekes. A „roaring” 80-as éveknek vége is volt.

A festészetben az újabb ugrás Lucien Freud elangolosodott „terrible yid” (valamilyik korai gyűjtője egy hercegnő - talán szeretője - hívta így) öregkori művészete hozta. Egészen egyszerűen az amerikai festészet csak a nagy öregekben volt jelen. Rauschenberg, Frank Stella, Alex Katz és Rosenquist „visszavették a hatalmat”, mindig is festettek és tudtak festeni. Warhol meghalt. Schnabelt kifütyülték egy aukción. Salle eltűnt évekre. Sok tehetség próbált szerencsét az angol festészet átvette az irányítást, Kitaj, Freud, Bacon. A Királyi Akadémia sikerével csak a Picasso és Manet versenyezhetett.

## A festészet lecsillapodott, hogy a

szobrászat vegye át a helyét átmenetileg. Már az újfestő mozgalmakkal rengeteg „szobor” is megjelent. A graffiti szelleméhez hasonlóan spontán brut szoboralkotások jelentek meg. Villanypóznák tövét műsziklakkal, terazzo szerű burkolattal tapasztották be a névtelen idióták százai. Megszállott hegesztők vas és alumíniumból stabil mobilok ezreivel árasztották el az East-Village elhagyott parkjait. Amúgy ez egy külön érdekes történet. Az East Village lakói többségükben, abban az időben, a welfare-en élő portoricóiak voltak. A város elhagyott, gazos telkeit önként „megkertesítették”. Porto Ricóban csak dzsungel van, kert nincs. De valami megmagyarázhatatlan oknál fogva a félig írástudatlan, nyelvet (semmilyet) alig beszélő szerencsétlenekekből kitört a „tenni akarás”. A forró nyári éjszakák is elviselhetőbbek a giz-gaz között. Ezekben a kertekben nőtt a giz-gaz (élő növény), ezeket nem bántották, de valahogy alumíniumból, farost lemezből, felismerhetetlen hulladékokból „menedék” lugasokat építettek. A kidobott plasztikpalackokból, üvegekből, gyerekjátékokból, esernyőből „cozy” kis pihenő sarkokat alakítottak ki. A gazos hulladék-labirintusok is a város „forgatagából” való menekülést vagy a forgatag felidézését szolgálta, attól függően honnan nézi az ember. Padokat is *szerváltak*, esetleg egy nyugágyat vagy töröttlábú asztalt, amit aztán „megbarkácsoltak”.

Mint a város illusztrátora (négy évig volt szerződése) volt egy olyan megbízásom, hogy rajzoljam le ezeket a kerteket és javasoljak (tervrajzban) „kulturáltabb” megoldásokat. Pl. hogy lehetne veteményes kertet csinálni és akkor, hogy kell termőtalajt varázsolni a hulladékból. A tökéletesen ostoba megbízásnak eleget tettem. Természetesen eredménytelenül. Végül a város úgy döntött, hogy visszaveszi a „parkokat” és eladja építkezési vállalkozóknak. Egy ismert komikus színész nő megvásárolta az egészet és visszaadta a portoricóiaknak.

A történet azért fontos, mert a szobrok, amik a 80-as években születtek, sokat köszönhetnek ennek a hordalék-kultúrának. Például a Gas Station (ami szintén az East Village-ben volt egy elhagyott autószerelő műhely telkén) „jelentős” galériává avanszált. A telket improvizált monstrumok lepték el, röhejesen ronda tákolmányok, de nem csúnyábbak, mint az állami megbízásból épült hatalmas konstruktivista „absztrakt” szobrászat. Ha ebben az időszakban a festők „hülyék” voltak, a szobrászokkal földet lehetett volna döngölni.

Voltak elegánsabb törekvések is például Hambleton, és Borovszky hatalmas kivágott kraftwerkes sziluett figurái, ami tudatosan a graffiti szobrászati megfelelője lett volna. Az installáció, objet trouvé, ready-made azzal fenyegetett, hogy a szobrászat donatellói értelemben eltűnik, dekorációvá és emlékművé degradálódik. A pop art, és a hyperrealizmus (szobrászati) is a „tegnap divatjaként” volt jelen. Nem látom értelmét neveket felsorakoztatni. Egy szobrász túlélte ezt a tendenciát és kikupálódott, bizonyos Tom Otterness. Gömbölyded figurái igényesen és néha szellemesen jelennek meg. A város több köztéri munkával is meg bízta. Kedves, gyerekes kis figurái sok helyen láthatóak.

Igazán valami más is történt. Az a szobrászat, amiről szó lesz, a festészeti-konceptuális elgondolások térbeli megjelenése. Rettenetesen érdekes kísérlet és nagyon sikeres mozgalom volt. A századelei modernizmusban rengeteg szobor készült festők által. Nagy valószínűséggel a piac telítődött a festészettel, de a festők is megunták, hogy állandóan mázoljanak. Szóval nem számított újdonságnak egy festő szobor a század végén.

A hetvenes években a Bread and Puppett színház hatására a Soho lefutotta a papírmásé szobrászatot. A 80-as években már senki nem művelte, kivéve néhány off Broadway (pl. Squat) színház kivételével. A szobor a New Wave időszakában a mozgalmi nőművészeknek például Kiki Smithnek, vagy Chery Levinnek fő tevékenysége lett. A fotózás mellett a feminista mozgalom teli volt „anyag-szobrásszal” (üveg, homok, zsír, cukor és főleg só), minden valamire való nőművész só és üvegszobrot készített. Kiki Smith bronz szobrai szenzációsak voltak, amire legszívesebben emlékszem tőle egy baba életnagyságú alakja és mellette a falon a szoborról készült röntgenfelvétel.

Különös módon, nagyon kevésbé hatottak a nőművészekre a Beuys legautentikusabb követője, Rebecca Horn installációi és kinetikus szobrai. Rendszeresen szerepelt New Yorkban. A vért csapkodó csirkeláb, vagy a páva mozgását utánozó szobra csodálatos felfedezések. A német és olasz neo-transz-expresszionisták is állandóan „bronzszobortak”. Az újfestészetben ezek kissé érdektelenek voltak. Ezen a ponton gyakran finom ötleteik nem voltak olyan hatásosak, mint a festészetük. Sok ellenvetés lehet az olvasó részéről: Kiefer, Baselitz, Cuchi vagy Chia szobrászilag is „hozták” a szellemiségüket, de semmi több. Kiefer szalmaragasztásai csak a festészetben belül jelentős, „repülőgépszárnya” kissé linkség,



„Földkönyve” konceptuális vállalkozás stb. Valójában ilyeneket már korábban is láttunk, ha nem is ilyen méretben.

A festészet tendenciájában elsősorban retrográd avantgárd pont a szobrászatban kapott lélegzetelállító gellert. Már Schnabel applikációi is tért követeltek. „Mimmi álma” című festményén egy fekvő kislány sziluettjéből egy hatalmas bikaszarv „szúr szemet”. Bruce Neuman, Robert Gober szobrai nem elhanyagolható teljesítmények. Mindkettő kiváló művész, de korábbi divatok szerint dolgoztak. Arról nincs szó, hogy elavultak volna, csak egy adott pillanatban Roberto Longo rajzaihoz csatolt térplasztikai szenzációsan aktuálisak voltak és messze elkerülték a Rauschenbergen és Frank Stellán nevelkedett művészek izgágaságát. A hagyományos „konstruktivista-sírkő” is, de az Anish Kapoor-os (híres és rendkívül közepszerű művész) széplelkűségére nagy csapást mértek a New Wave-ből kilépő „antropologisták”. Ez az elnevezés tőlem származik. Itt három művészt szeretnék bemutatni. Jeff Koons-t, Ray Charles-t, és Paul McCarthy-t. Az utóbbi kettő felvett művésznevek, nincs közülük a zenéhez. A Chapman testvérek és mások is ide sorolhatók, de ők Angliából valók, én viszont továbbra is a NY-i „élményeimről” számolok be.

Mielőtt részletekbe belemennék, néhány szempontot szeretnék bevezetni. Szobrászatuk kirakat-modell szobrászat, vagy szellemvasút szobrászat. Megjelenésüket a vidámpark (Coney Island) plasztikájából kölcsönözték. Szándékaik szerint szemmel láthatóan szórakoztató attrakciónak készültek. Nélkülöznek minden „grand art” elemet, semmilyen absztrakt térformálás nem fedezhető fel a munkáikban. Legközelebbi rokonaik a pop art, a stílusukra a legjellemzőbb az ún. Americana. Oldenburg, Walter de Maria, Duane Hanson, Rosenquist, Wesselman, Warhol kerül megőrzésre és megszüntetésére. A kegyetlenségük szinte határtalan, de a humoruk is. Ugyanakkor mindegyikükben van egy kedves derű, amitől remekül közel lehet férközni műveikhez. attrakció, teljesítmény, pompázatos, gátlástalanul és hibátlanul kivitelezett főművek jellemzik antiművészetüket. Erotikus és kifejezetten pornografikus ábrázolásaik sokjelentésűek, ugyanakkor az élességük kikerülhetetlen. Valami olyasmi, ami kontinentális Európában nem születhetett volna meg.

„Így néz ki a művész baszás közben” lehetne Jeff Koons üveg-szobor sorozatának a címe (Kama Szutra az eredeti címe). Feleségével Cicolinával (magyar származású prostituált, akit Olaszországban képviselőnek választottak meg) folytatott szerelmi életét kerámiában, üvegben, fotón, plakáton stb. megörökítette.

Jeff Koons konceptualista művészként indult. A művészettel egy darabig felhagyott és egy kisebb vagyont kalapált össze a tőzsdén, mint ügynök. Pénz birtokában a szobrait a konceptuális hagyomány szerint (Sol Lewit) csináltatja és elkerülte a „saját kéz” tökéletlenségét. Az első nagy kiállításának (Sonabend galéria, 1988) szenzációja volt a Michael Jackson majommal című színes porcelánszobor. A szobrot Svájcban készítette el a legjobb mesterekkel. A gazdagon aranyozott „figurine” (porcelán nipp) stílusú szobor 6 millió dollárért kelt el, figyelembe véve, hogy „kezdő” művésztől volt szó hatalmas összegért. A szobrot többször láttam. Eltekintve a gyönyörűen bájos és tökéletes megmunkáltságtól, valójában egyszerre tartalmazza a legélesebb társadalomkritikát, de egyfajta csodálatot is. Michael Jackson valódi „americana”, gyerekkora óta kiképzett szórakoztató sztár. Úgy táncol, mint Fred Astair (jobban, akrobatikusabban) és úgy énekel, mint Brenda Lee. Androgyne figurája világszerte ismert. Őrületi, pedofilíája is elég közismertek. A minden eresztékében fellazult sztárnak (állandóan érdekesnek kell lenni) valójában egyetlen kinyomozható személyes vágya van/volt, hogy fehér akar lenni. Miért? Ki tudja. Illetve tudjuk és bizonyos szimpátiával is talán meg is érthetünk ebből valamit. Amúgy, nevetséges, de hát az egész popkultúra melodramatikus és nevetséges. Ez is a lényege: melodramatikus és nevetséges. Mert a tömegek is azok: melodramatikusak és nevetségesek. J. Koons ötlete, hogy M. Jacksont kedvenc majmával ábrázolja nem véletlen. Természetesen nevetséges, de nem annyira. M. Jackson nem próbál komolykodó lenni, nem az Elnökről van szó, akivel nem lehet viccelni. Az evolúció jut eszünkbe, a tökéletesen elgiccsesített evolúció. A hiányzó láncszem? Sok minden más is. Sokszor gondolkoztam, hogy miért nem rasszista ez a mű? Lehet, hogy az, de J. Koons mintha rátalált volna egy különös politikai kapcsolódáshoz, mintha a pornográfia és a politikai korrektség között analógiát vélne felfedezni. Megint valami olyasmi, amit nem tudok bizonyítani, igazán nem is érdemes. Megkérdezhetném a művésztől magától is. J. Koons okos művész a legszélsőségesebb műveiben is van egy mentális éberség, ami mondjuk egy Pátzay féle szobrászban soha nincs meg.

Pátzay állítólag akár Bernáth, művelt művész volt, de a szobrain ez látszik a legkevésbé. Merev rugalmatlan érzéketlen klasszicizmusa rémesen buta. Az amerikai szobrászok George Segal óta törekszenek intelligenciára, és ez sikerül is, jobban, mint az Európai “counterpart”-nak, de csak a 60-as évektől. Richard Serra csodálatos dolgokat művel, bár időnként a megalomániája elviselhetetlen. Beuys szobrászata nem igazán kapott lángra az amerikai művészetben. A nőmozgalom vett át néhány elemet,

de nem jelentősen. Az is igaz, hogy J Koonsnak van egy kis ezüsből kiöntött játék vasútiszerelvénye, reminiscence Beuys hasonló munkájával. „Korai” munka és a felfújható nyuszival eltűnt. J. Koons szobrai csupa idézetek, „appropriációk” a giccsszobrászatból, az olcsó vásári portékából, de a legigényesebb kritikusnak is észre kell venni, hogy így vagy úgy valódi szobrokkal áll szemben . Nem installáció, nem talált tárgy, nem ready made. Nem kiöntött (casted) önarckép, hanem megmintázott műveket hoz létre. Műfajilag valami olyasmi történik, ami az újfestői mozgalmakban a visszautalás a műfaji hagyomány rendszeréhez. Az olvasó könnyen rávághatja, na és akkor mi van? Nem az történik, hogy Michelangelóhoz nyúlnak vissza, hanem esetleg Michelangelo szobrászata is bővíthet új, korszerű szempontokkal. Más oldalról a kétféle szobrászatnak semmi köze egymáshoz. Ha mégis van, akkor ez majd idővel kiderül. Persze ehhez az is kell, hogy J Koons ne tűnjön el a süllyesztőbe, ami oly gyakori korunkban. Nem annyira a mai művészet efemer, a mai környezet sem bírja elviselni az állandóságot. A modern ember számára az állandóság nem létezik-Ebben nagyban különbözünk minden más kortól. Pontosabban nincs igényünk új állandóságokra, megelégszünk a régiekkel. Ilyen és hasonló bölcsekedéstől próbálok távortartani magam. Magam is enyhe túlzásnak tartom Michelangelót és J. Koons-t egy lapon emlegetni. (különösen a magyar szobrászok haragjától tartok, akik vésővel és kalapáccsal szétverik a fejemet). J. Koons mellé nem állt a politikai-, vallási hatalom, hiába sikeres. Az „MJ”-k (museum jockey = kurátor, saját elnevezés) szeretik, a



gyűjtők szeretik, de érezzük, hogy ebből nem lesz Kossuth-díj, képletesen szólva. Már korábban említettem a domesztikált pornográfiát Salle-vel kapcsolatban. J. Koons pornográfiája (egyik központi témája) fordított irányú Egy valódi pornostárt domesztikált és ő maga is szexobjektumként jelenik meg műveiben. Mi is ez?

A nőknek, férfiaknak szánt divat és egyéb magazinokban állandó tárca a szexuális tanácsadás. A 80-as években elárasztották a magazinokat, hogy lehessünk szexobjektek. Voltak hetek, amikor úgy tűnt, hogy az emberiség, mint olyan csak orgazmusra termett. A szexuális kielégülésnek a társadalom nem szabad, hogy ellenálljon. Nincs az a vallás, ami megakadályozza, hogy az emberek örömet találjanak a szexuális életben. Különböző úrlapok kitöltése és határozottan pozitív szándék csodákat művel. Kurvának vagy stricinek kell öltözni, a szégyenlős 50 év körüliek sokat tanulhatnak a transzvesztitáktól és így tovább. Az S&M és a Swing klubokat a javasolt szombatesti szórakozások között emlegették: „Ha férje szexuálisan nem kalandvágyó, keressen magának másikat” írták a tárcavezetők. J. Koons, de már Salle sem jártak „tilosban”. Azt hiszem ez egy fontos szempont J. Koons esetében. Vulgáresztétikával szólva „tükröt tart kora társadalmának”. Rosenquisthez hasonlóan, direkt közvetlen pontos ábrázolásnak lehetünk szemtanúi. A Káma Szutra sorozata szuper downscaling (lefokozás) a vizuális kultúra földalatti csatornájáig. Talán szerette a heroint (downer), bocsánat a viccért. Itt tartunk, idáig jutottunk, mondhatnánk. Itt kiszámított, végrehajtott minden esetlegességet kizáró művekkel szembesülünk. Akinek egy kis pénze, fantáziája van, bárhol bármikor legyártathat magának egy J. Koons művet. Ezen a ponton ténylegesen már csak a kor szerinti antropológiáról beszélhetünk. A túlélés az ember számára már nem a food chain csúcsának meghódítása, hanem a totálisan kisajátított khtonikus alárendeltségektől való megszabadulás. Az ember mégsem szabad, saját érzékei kötik gúzsba, ez a miértje létezésének. Formai vonatkozásban J. Koons kedveli a „sleezy” anyagokat porcelán üveg újabban plasztik és fém is szerepel. Ez utóbbiak már hanyatló és aszexuális tárgyak.

Szobrokat nem, de természetesen csináltam pornó-képeket. Pangloss mester (Erdély) tanítását követve rövid kaland után a rendes erényes festészetbe „csaptam át”. Ellentétben Pangloss mesterrel, aki megvetette a szexet, műveiben is távolról elkerülte, én alaposan tanulmányoztam a dolgot. Egy időben még bordélyház állandó vendégének tudhattam magam, (Lautrec), de nem lettem tőle „okosabb”. Úgy látszik, nem tudom magam rábeszélni, hogy a festészetemben ezzel foglalkozzak. Szeretek olyasmiket

festeni, amik semmiről sem szólnak. Sem a szerelmet, sem a pornó-képeket nem lehet hazudni. Magyarországon nőttem fel, az egyetlen pornó, amivel találkoztam a Toldi átírat. A nacsalnyik szex sem volt étvágygerjesztő. Szerelmi életünk szegényes, személyes és szomorú volt.

J. Koons még a művészet és az antropológia határán működik. Az ember azt hinné, hogy az erotikus művészet a csúcsra érkezett, mint a japán fametszetek. A határátlépést a művészetből Ray Charles Család című szoborcsoportja „teszi meg”. Ez a kis szoboregyüttes a Moma-ban van. Körülbelül 140 cm magasságú figurák, egyformára nőttek. Az elgondolás, ahogy elképzelem elég egyszerű. Mint apának nekem is volt egy visszatérő rémálmom , hogy a fiam akkor, 1-2 hónaposan, megszólal és „felnőttként jön-megy”. Néhány humoros hollywoodi film is készült a témában. A fotón nem igazán érzékelhető, itt egy reális szituációról van szó. Lehet egy ilyen család is. Így is borzalmas, akár van ilyen akár kitalált. Az egyformaság távlatai ijesztőek. Ezt a látványt teljeségében semmilyen más médiummal nem lehet visszaadni, csak a 3 dimenziós szoborral. Ahogy az látható, minden, amit a család szentségéről gondoltunk ebben a műben megsemmisül. Ray Charles valószínűleg csak művészviccnek szánta, (komolykodó merev aggyal ezt nem lehet kitalálni), ez garázshumor a legjavából, de a megjelenés komoly. Megjelenik, mint egy rossz álom, megjelenik, mint egy látomás. Bálvány születik, az önképünk karikatúrája. Sorolhatnék jelzőket és jellemzőket, a nyelv nem alkalmas, még csak meg sem közelíti ezt a különleges remekművet.

# Kiegészítések

## A konceptualista évek

### (Vallás)

„Oh, Lord buy me a Mercedes-Benz”.

(Janis Joplin)

Nem akartam lendületet veszteni vagy azt a benyomást sem akartam kelteni, hogy Mo.-n a konceptualizmus csak a vallásról szólt. Az istenkereső művészet a hatvanas évek főirányvonalában volt, sok minden mással együtt. Erdély nagy hatással volt rám. Isten konceptje valahogy ma is érvényes. Ilyesmiket írt, „az úrhajósok azért mentek fel, hogy Istent találják meg, de nem találtak semmit”. Másik idézet: „a pásztorok a repülőgépet keresztnek nézik”. Emlékszem, hogy miket gondoltam, de most nem tartom érdekesnek. A 80-as években írtam egy kisregényt New York is my Vietnam címmel. Ebben azt írom, hogy nem hiszek Istenben, de azt remélem, hogy Isten hisz bennem. Nagyon trükkös! Ma már nem szeretem ezt a mondatomat, de quo dixi dixi, vissza sem akarom vonni.

Amerika első telepesei a vallási üldöztetések elől menekültek, és még sok minden más elől is. Az európai uralkodók megbízásából tengerészek, katonák, kereskedők, de kalandvágányok, és közönséges bűnözők mind részesei az új földrész birtokbavételének. A vallási víziók és a túlélés gyötrelmei keveredtek egymással. A legdurvább rablás és a legszigorúbb vallásos erkölcsök metszésében jött létre Észak Amerika kultúrája. Mind a két pólusnak váltakozó a dominanciája. Ez a dinamikája az amerikai életnek. „Tension beetwen religious faith and commercial wealth.”

A portrék kezdetben is az anyagi jólétről szólnak, a világi sikerekről, de a morális elkötelezettség is jelen van bennük.

Kétségtelen, hogy a tételes vallások jelentős torzuláson mentek keresztül, az óhazában gyakorolt vallásokhoz képest. Az első Britanniából érkező telepesek számára az Anglikán Egyház elvesztette a jelentőségét a puritanizmussal szemben. A római katolikus Egyház Észak Amerikában küzdött a jelenlétéért, de várnia kellett az ír katolikusok megjelenéséig. A spanyol és portugál hittérítők (Jezsuiták,

Franciskánusok) a rabszolgákon keresztül értek el sikereket, de nekik is várniuk kellett, és nem is sikerült az eredeti formátumot érvényesíteni. A TV evangélisták, az ad hoc prédikátorok képviselik ma mindazt, amit a rendek képviseltek egykor. A protestánsok támadták a katolikus egyház bálványimádó természetét. Sőt például a puritán vallási vezetők Bostonban eltiltották a vallásos ikonokat. Samuel Willard prédikátor szavait idézem: „Mennyire nem illő reprezentálni az Isteni természetet a testies hasonlósággal, hogy lehetséges helyesen árnyékolni a szentlelket?”

Mégis, a Keresztrefeszített kultúrája megjelent 17. században Pennsylvániában. A nevét is tudjuk John Valentine Haidt (1700-80) Festménye Betlehemben (kisváros neve Pennsylvániában), a Moraviai Templomban látható. A festő Németországban tanult, festménye művészi szempontból érdektelen, mintegy protestáns verziója a katolikus hagyományoknak. A Moraviai Templom (Egyház, ebben az értelemben) egyébiránt nagyon hatásos. Még ma is nagyon elterjedt a rabszolgák leszármazottai között. Az afrikai-amerikai baptisták védőszentje, Husz János nekünk is ismerős. Többször is voltam Betlehenben, ma már főleg vallásos zsidók laknak ott és senki nem említette a festményt, úgyhogy eredetiben nem láttam.

Az ikonok elutasítása csak a köztemplomokra vonatkozott, a holland telepések vallásos képeket is hoztak magukkal egyebek között. Ezek a képek többnyire az ószövetség illusztrációi voltak. A képek gyakran kifejezték a bálványimádás és földi bűnök miatt érzett szorongásaikat, ugyanakkor elég erotikus motívumok is tarkították azokat a képeket. A lényeg mégis az, hogy az első polgároknak fontos volt, hogy őket istenfélő erkölcsös embereknek lássák.

A Quakerok szélsőséges formája a puritanizmusnak, már templomot sem építettek. A találkozóhelyeken nem volt szószék sem hivatásos pap. Amúgy, az istenfélő, szorgalmas quakereket, talán a pénzspórolás is motiválta. Minden esetre, ahogy gazdagabbak lettek, ha templomra nem, de a világi luxusra kifejlődött az igényük. Főleg használati tárgyakban jelentkezik pl. „quilted” takarókban, székekben és egyéb bútorokban. A quaker stílus mai is elevenen él.

A korai Amerikában természetesen a protestantizmus minden változata megtalálható, de ami közös bennük a zsidó-keresztény ószövetség látomása volt. Talán furcsának tűnik a mai olvasónak, Észak Amerikában az első zsinagógákat keresztények, építették.(ennek közvetlenül nincs jelentősége a festészet történetében). A koloniális időszaktól kezdve az új amerikaiak mindig a biblián alapulva azonosították magukat Izraellel. Az új telepések Új Jeruzsálemet akarták megalapítani.

Az Amerikai nép az új kiválasztott nép. Ide kívánczik egy történelmi anekdota. New Amsterdam első igazgatója (nem polgármester, a Holland Kelet-Indiai Társaság megbízottja) bizonyos Stuyvesant nem engedte huszonöt, Brazíliából az inkvizíció elől menekült zsidó partra szállását. Haza írt a Társaságnak, hogy mi tévő legyen. Mire Amszterdamból visszaírták, muszáj beengedni őket, mert ők a Társaság főrésztvényesei.

A komplikált helyzetet továbbkomplikálta, hogy New Amsterdam (később New York) első telepesei nem is hollandok voltak, hanem katolikus Vallonok (belga franciák). Mielőtt az angolok birtokba vették, Amerika (New Netherland, New Sweden, New France, New Portugal stb.) nem volt más, mint az európaiak „lakatlan szigete”. Lényegében az etnikai és vallásos különbségek hamar összeolvadtak, az angol modor és ízlés tovább közelítette egymáshoz az őslakosságot.

A *Free Mason*, a Szabadkőműves páholy a magyar történelemben sem ismeretlen. A Skóciából származó szociális és vallásos testvériséget hirdető egyesületet a kőművesek alapították. Később filozófusok, arisztokraták, a politikai elit, a gazdag polgárok vették át a vezető szerepet. Ami itt érdekel bennünket, hogy a magas tagsági díj ellenében itt fiatal emberek tanultak is - a szociális felemelkedés reményében - többek között szépművészeteket is. Természetesen, főleg építészetet, klasszikus római-görög építészetet tanulmányoztak elsősorban és ezzel magyarázható, hogy a meghatározó a klasszicizáló stílus lett a 18 század elején. A dekorációs igények is antik mitológiákból építkeztek. Ennek hatása sem múlt el a reprezentatív stílusokra egészen a huszadik századig. A Palladian villa (Andrea Palladino (1508-80) Anglián keresztül került Amerikába és mindenütt jelen van.

Bizonyos: Berkeley teológiája (majd lesz róla szó) és a szabadkőművesség szimbólumai, az Isten szeme sugarai beragyogják az egydollárost. A TV sztárnak is kiváló Joseph Cambell az egydollárost tekinti a Legújabb Szövetség képi megjelenésének. A Kis Pecséten látható (a piramis csúcsán) az Isten szeme. A hátoldalon Washington portréja. Washington az új Mózes. Az „Isten szeme” kultuszának köszönhető, hogy Amerika „optikailag korrekt” (elnézést a szójátékért). A természetben, festészetben és mindenben a láthatóság központi fogalommá vált. Van ebben ellentmondás. Európában bármennyire is látványos a liturgia, a templomi dekoráció, biblia illusztráció, de a látványnak az érzelmekre és a lélekre kell hatnia. Bármennyire is áthatja a keresztény festészetet az életszerűség, a „nem látható” indokolja a vallásos tárgyak egzisztenciáját, magyarul pusztá létét. Kénytelen vagyok



kiigazítani az iskolában tanultakat: nem az élet jelenik meg vallási köntösben, hanem a vallás jelenik meg az „élet köntösében”. Bonyolultabban szólva, az érzékelhető látványnak vissza kell hatnia az egyszerűség kedvéért a tudattalanba.

A kialakult vallásos gyakorlatban, Amerikában a látvány a látás tárgya marad. Az egyszerű „rácsoálkozásokon „(központi magyar művészetkritikai fogalom volt a rendszerváltásig) túl, további nézésre biztat. Az egyszerű következtetést mindenki tudja, valami minél tovább látható annál értékesebb. Esetleg túlzás, csak érzékeltetni akarom, hogy olyan modern stílusok, mint a California Graphics, vagy az Absztrakt expresszionizmus „spiritualizmusa, „megértése nem teljes a „nem áhítatos nézés” nélkül. Az ún. Hudson school festészete is erről szól. A „látvány mögött nincs semmi”, nem ismeretlen a Warhol rajongók számára, de a John Kensett, vagy Edwin Church rajongók számára sem. Az áhítatos, kontemplatív, meditatív látás-látvány természetesen az európai festészetben jelen van, mindig terhelt költsézzel, művészvallással, vagy tételes vallással, a kereszténység elterjedése óta. Ha nem hangzik túl önkényesnek, Európában talán egyetlen művész sincs az impresszionistákon (és Picassón) kívül, akik ne lennének mélyen vallásosak. Én John Kensett rajongó lettem. Óceánpartról festett képei a soha nem csökkenő festői szenzációk, ha valahol az „idő tremorja”(Barth) él, *akkor* az itt van.

A dionüszoszi extázis, a felesleg, az amerikai művészetben gyakorlatilag hiányzó barokk helyett jelen van másutt, az absztrakt expresszionizmusban. A festmények energiák primer vetületei, mint ilyenek vallástagadók. Az amerikai művészek vívmánya, hogy a vallás opiat-je helyett gyakran valóságos opiat-t használnak, ha ezt vívmánynak lehet nevezni. Természetesen ez nem azt jelenti, hogy a művészek - jelen esetben a mesterek - junky-k lettek volna, hanem azt, hogy a művészeti tudat teljesen levált a „bor-vér” kultuszáról.

A korábban emlegetett puritanizmus és a tételes vallások, valamint a legújabb szekták (adócsalós) tanításai ritkán vagy egyáltalán nem jellemezik az Újvilág művészetét, miközben az életben állandóan jelen vannak, de csak az iparosodás ellenhúzásaként. Komoly művészettörténészek rögtön megkérdőjeleznék ezt az állítást, mondván, hogy hova sorolom Sigleton Copley keresztényi-történelmi kompozícióit, ami pont nem klasszicista festészet, a festő szándéka ellenére. Vagy hová tartoznak Barnett Newman biblikus címei. Az előbbi nem annyira de az utóbbi érzésem szerint kiváló művészvicc, zseniálisan cinikus, a potenciális vásárlók igényeit „legmesszebbmenőkig kielégíti”.

Nem egészen tagadásról van szó, hanem a primér félelem modernizálásáról. Az ösfélelem szorongásai... Minden telepesnek az eredete elhomályosult, az istenfélelem önkéntes. A halál? Jefferson Szabadság, egyenlőség, boldogság-keresése a testvériség helyett. A testvériség gyilkossághoz vezet (talán)?

Egészen biztos, hogy az amerikai festészet, ami a szimpla kézművességtől a legmodernebb költői magasságokig jutott el tendenciáját tekintve ritkán szorongásos, ha mégis, akkor az abnormálisan kiterjesztett fantázia, az erotikus képzelet függvényben magyarázható, még akkor is, ha a 20. században a szociális feszültségek szorongásosan jelentek meg mondjuk Ben Schan vagy Andrew Wyett festményeiben.

Ami a fizika és művészet viszonyát illeti Erdély csak egy –egy szóba kapaszkodott bele soha nem derült ki, hogy mit is tud. A fizika inspirálta, felhasznált elemeket itt-ott. A relativitási elmélet, a bizonytalansági princípium, kvantummechanika, vagy a newtoni fizika?

Úgy ahogy átrágtam magam Capra „A fizika Taoján”. Csodálatos könyv. Schrödinger macska paradoxonán (élő vagy halott macska van-e a virtuális dobozban) már kifejezetten elgondolkoztam. Döglött macskát és élő macskát is tudok festeni. Ha sikerül, úgy ahogy azt Chardin tette a nyulaival, talán én is hozzájárulhatok az emberi tudáshoz. Hogy csinálta Chardin? Festészetével életre keltette a döglött nyulakat. Feynmann azt írja, a fizikusok figyelnek a hétköznapi jelenségekre... A jó festők is.

Kénytelen voltam évek kemény munkájával rájönni, hogy ez csak egy vágykép: A fizika és festészet mégsem képes találkozni. Eredendően mást akarnak a festők, mint a fizikusok. Ráadásul mi nem tudunk számolni, ők nem tudnak festeni.

## **Fesd Feketére**

*„A Festészet legyen örökké bebörtönözve az utánczó ábrázolásnak koszos, fáradságos anyagias munkájába? Csupán halandó, a lényeg eltűnése legyen (a Festészet) és ne emelkedjen fel - mint a költészet és a zene - az őt megillető szférába, a föltalálás (invenció) és a látomás koncepciójába? Nem, ne így legyen, a Festészet, akárcsak a költészet és a zene él és ujjong a halhatatlan gondolatokban”*

*William Blake*

(fordítás tölem)

## David Salle szemmel láthatóan

Pénz, palota. Az 1730-as évekre igazi festő is kellett, aki képes teljes nagyságban hivatalos portrékat festeni. John Smibert az első tanult professzionális művész Bostonban működött 1729-től. Skóciából érkezett. Az első megrendelője a filozófus George Berkley volt (róla elnevezett) anglikán egyházi ember és filozófus a Bermudákra készült, hogy ott egyetemet és akadémiát is létesítsen angol pénzen, amire kérvényt nyújtott be. A kérvényhez csatoltak volna egy festményt, ami a Bermuda Groupot ábrázolja. Berkley irányításával Smibert is tagja lett volna a „csoportnak” azzal a megbízással, hogy festészetet és rajzot tanítson, az újonnan megtérített hívőknek.

Szimbólumoktól, allegorikus elemektől terhes kép, mint reális szituáció lett összedolgozva. Leltárszerűségtől, túlsúlytól, sokjelentéstől szenved a kompozíció. Minden igyekezet ellenére a festmény nem érte el a célját, a királyi támogatást, és a festmény a művész stúdiójába maradt kifizetetlenül. Vicces, 240 portrét festett, de nem ebből élt, hanem festéket árult. Mindent egybe vetve jól élt és részt tudott venni a felső körök életében. De azért nem volt szimpla kraftmen, hála a vallási vezetőknek. Ők voltak az első kritikusai vagy méltatói:

*„Te, Nagyszerű Mester, csak vonalaid nyomán látjuk  
A felkelő távlatot, vagy a szeretetre méltó Arcot.  
Az a tökéletes gömbölydeden kidomborodó fénylő arc  
Gondolattal telíti az árnyékot, és felülmúlja Színeid beszédjét”.*

(fordítás tőlem)

## Magas és alacsonyrendű művészet (lowbrow–highbrow)

Salle házias pornójáról már tettem említést. A 18. században, Amerikában volt pornó. Természetesen mitológiai, bibliai illusztrációk ürügyén. Rembrandt Peale Lót és lányait megfestette. Botrányos kép sok kritikát váltott ki. Az igazi művészbotránnyok csak a huszadik században jelentek meg Amerikában. Courbet-szerű botránnyról azért

nincs szó. Charles DeMuth homoerotikus képei legfeljebb el lettek hallgatva. Cadmus aki kommunista és nyíltan gay volt, hosszú élete során, kifejezetten be volt tiltva. Még a teljesen nyitott 80-as években sem szívesen mutatták be a Whitney Múzeumban. Nem vagyok biztos, de Chuck Close-nak lehet köszönni, hogy a nagyon eredeti (alapjában véve regionalista) festő végül is visszakerült a Történetbe. Ne felejtjük el, az amerikai művészet a 60-as évektől a minimalizmus poklában sínylődik. (Én magam is a minimalizmus poklában sínylődök). Más dolog a tényleges minimalizmus, mint művészeti irányzat. A „Say it and make it short” militarista szellemű esztétika mindenben jelen van, volt.

Tom Wesselman bedroom festményei azok, amiben sikeresen szintetizálódik a minimalizmus, pop art és erotika. Wesselman nagyon erotikus bír lenni. A fémkivágásait is szeretem, de azokban csak egy gyönyörű kiüresedést látok. Szó szerint a körvonalak mentén kivágott felületek, lukak. Kép-csontvázak. Természetesen, a fotó, a szobrászat, a performansz, a videó stb. át van itatva az erotikával. A festészetben is van bőven. A kiragadott példák nem az erotikát interpretálják, hanem sikeresen erotikus hatást is keltenek. Valójában nagyon nehéz műfaj. Az irodalom a legalkalmasabb a megnemesített erotikára, pont azért mert egy könyv olvasása kapcsán el kell képzelnünk és nem kell látnunk semmit. A festészet stílus és formai korlátai nehezítik nagyban az erotikus megoldásokat. Minden igyekezetünk ellenére érezzük, hogy az anyag (anális – Freud) már önmagában erotikus, a színekről nem is beszélve. A sárga nem csak fény de vizelet, és enyészet is, a vörös és lila izgató és buja is a fehér festék maga az ondó, ha nem az, akkor mész, ha az sem akkor hó.

Highbrow-lowbrow. Volt egy ilyen című kiállítás NY-i MOMA-ban. A vitathatatlanul tanulságos és pedagógiai értékű kiállítás a kollázs úttörőitől (kubista, szürrealista) a legújabbkori pop művészekig bebizonyította, hogy a magasművészet gyakran az alacsonyból táplálkozik.” So be it!” ahogy NY-ban mondják.(Gyönyörű műveket lehetett látni, kárpótlásnak az sem rossz.) A kérdésfeltevést valahol Komar és Melamid szenzációs festménye válthatta ki, melynek címe „Amerika legkeresettebb festménye” volt. Az Ilf-Petrov humorú, orosz származású festőpár közvéleménykutatást szervezett, mik lennének az átlagközönség számára a legkedveltebb festői motívumok. Állítólag 90 ezer embert kérdeztek meg és az adott válaszokból közösen megfestették a festményt. Washingtonnak rajta kell lenni, kék az alap szín, szerepeljen egy család is legalább két gyerekkel, hegy is legyen tó is legyen

és szarvasok. Voilá! A méret galléra méretű, kisebb egy átlag nézőnél, karnyújtásnyira átlátható.

B. Morse megbukott, mint történelmi festő: átlépi a megszabott határokat és politikai propagandát üz megbízók nélkül. Morse alapította 1825-ben a NY-i Akadémiát. Pénzével nagyban hozzájárult New York szellemi életéhez általában. De nem csak neki, hanem az újságírásnak, azon belül az ún. a pennypressnek is oriási szerepe volt a New Yorki művészet fellendülésében. Az első kritikusok egyikétől, William Dunlap-tól idézek:

*„A törvények itt az egyedüli védelem. Ipar, erény és tehetség az egyedüli patrónus. Az ignoráns, az értetlen, a gyenge és a szerencsétlen akarhat segítséget, instrukciót és védelmet az erőstől és a gazdagtól és a bölcstől, de a művész – a férfi, aki zseniális, ügyes és rendelkezik a tudással, amitől megérdemli a művésznevet - az keresni fogja a megbecsülést és értékelést a polgártársaitól: nem keres védelmet tőlük? Legalább ismerjék el! Ennyit csak megér!” (...).hogy ne szolgáljon, hanem mint önálló mesterember dolgozzon. A művész elkötelezi magát erkölcsileg is és abban is, hogy az ő ízlése döntsön... Végül nemcsak a gazdag patrónussal de ellen kell, hogy álljon a tömegizlésnek és az olcsó szórakoztatásnak...*

(fordítás tőlem)

## **Cinematizmus**

Igen, Panglos mester tanításai alapján, ott ahol montázst látunk joggal feltételezzük a mozi hatását, és derűs alternatívákat. A cinematizmus nem vert gyökeret a magyar képzőművészetben. Vannak kísérletek. Újbóli olvasásban kiderül, hogy a magyar művészekkel mostohán bánok, én is folytatom azt a kritikát, ami szokásos művészek között. Kelemen Károly örült mackói nem kis teljesítmények, gyakran remekművek. Picassó mackóval lehet cinematiskus montázs. Károlyi tangram képei nagyon nagy ígéretek voltak, kár, hogy Erdély és mások kifejezetten elutasították. Hegyi is úgy tűnik, elutasította, nem értette az újdonságait. Saját „kettős” képeimnek semmilyen visszhangja nem volt (Ernst Múzeum 1995)

Birkás szintén meghatározó egyéniség. Az arc festészet „úttörője”. Birkás talán a legfelkészültebb festő azok közül, akiket én ismerek. Professzionalizmusa az utóbbi időben furcsa montázsokba sodorja, mintha valami nagyon fontos mondanivalója lenne.



Halász András: *Sál* New York 2003

## **Komputer Galaxis**

Gyakran játszom az ún. Hearts nevű kártyajátékot a kompjuter ellen. A játék a Solitaire-rel együtt „beépített” program. Valamikor sokat játszottam a valóságban. Általában nyerek, a játék nem túl bonyolult, azért néha vesztek is, ha a kártyajárás úgy hozza. A többszöri leosztásban végül a legalacsonyabb pontszám győz, ha a 4 játékos (egyik én) közül bármelyik eléri, vagy túllépi a 100-as pontszámot. Itt jön, amit nem

érték: amikor a komputer észreveszi, hogy behozhatatlanul vezetek (én az ember) elkezd öngyilkosan játszani. Vereségét felgyorsítja logikátlan lépéseivel. Nem tudom, hogy ezt belettervezték-e vagy sem, de ijesztő. Az „öngyilkosság” valami nagyon emberi dolog. Mi köze van ennek a művészethez, festészethez? Nem tudom. A komputerrajzaim kort megelőző vállalkozások voltak, sem nekem sem másnak „nem jött be”. Azt hittem, hogy valami olyan története lesz, mint a fotónak. Eddig nem lett. A fotó manipulációra alkalmas (retusálás), bizonyos geometrikus (2D és 3D) megoldásokban esztétikailag érdekes, de mint műfaj nem lesz egyhamar önálló. Azt hiszem nehéz elviselni az új technológiákat. Ha meggondoljuk a telefonnak sincs művészete, nem lehet defunkcionalizálni. A fénymásolót is próbálgattuk a 70-es években, már az se jött be. A távirójelet a feltalálása után spiritualista szeánszokban használták. A szellemekkel a kopogás útján lehet érintkezni. Mért van az, hogy értik a kopogást, a beszédet nem? Miért hittek ebben a spiritualisták? A videoművészek esküsznek, hogy megtalálták Orfeusz lantját. Igen, ők a televíziózás csalogányai. Művészetközvetítők? Helyszíni?

Természetesen kipróbáltam a videózást. Miklós és Dixi (főszereplőim) minden igyekezete ellenére a „művem” dilettáns maradt. „Filmet” nem akartam csinálni, de hogy mit akartam, arra csak nagyon gyenge koncepcióm volt. Talán nem kéne mindent megművésziesíteni, másfelől miért ne?

A „gyenge koncepció” a festészet ereje. A gyenge koncepcióban van a festészet ereje. Ezen még dolgozni kell. Minden esetre megfestettem a mindenkori komputeremet, mint új jövevényt a környezetemben. Nekem ezek a komputerfestmények portrék is és csendéletek is.

Nem biztos, hogy egy amerikai művésznek könnyebb érvényesülni, mint másutt. A játszótér óriási méretei nyomasztóan hathatnak törékenyebb tehetségekre. Az igaz, hogy a nagy méret gravitációja nagyobb és tisztább megoldásokat eredményez elméletileg, gyakorlatilag mégsem egészen így van. A 80-as években amennyi tehetség felbukkant annyi el is tűnt. A reklámügynökségek, stúdiók valódi tehetségtemető. Aránytalanul nagy intellektuális energia fektetődik be, hogy kiszárással az emberiség „másik részét”. Még a háború előtt nem volt olyan nagy üzlet, csak éppenhogy tisztas megélhetést biztosított a reklám. A reklám nagynevű őse P.T. Barnum volt. Humbug cityje, ha nem is volt „tisztességes”, kópessága, ötletessége ma már a becsület bajnokává avatná. P.T. Barnum találta ki a sztár csinálást. Egy Svéd operaénekesnőt reklámozott évekig, teljesen felcsigázta a 19. század Amerikáját.

Pletykákat közöltek az énekesnőről. Operaházakat alapítottak, hátha a művész nő kisebb városba is eljut. Az operaélet jelentős lendületet kapott, hogy az énekes nő méltó környezetbe gyűjtsa lángra a szíveket. P.T. Barnum, amikor már megfelelőnek látta a pillanatot, csak bemutatta a hölgyet. Kornyikálása igazi botrány volt. P.T. Barnum mégsem bukott meg jobban, mint más vállalkozásával. Mindig megbukott, de közben jól élt, és nagy tekintélynek örvendett. Azóta a művészet és a képzőművészet is teli van „sztárcsinálással”. Nem baj, nincsenek királyok, hercegek és püspökök, akik el tudnák választani az „ocsút a búzától”.

Upscale, downscale, a Divatból jön. Ha valaki esztétikai, művészettörténeti tanulmányokban utána akar nézni, hogy ezek tényleg érvényes kategóriák-e, nem fogja megtalálni őket. Ez nem azt jelenti, hogy „szerintem” kategóriákról van szó. A művészeti iskolákban, a reklámstúdiókban, az animációs stúdiókban ezek pontosan és jól működnek. Egy művész irányultsága nagyon jól leírható míg Európában a bagatell és a fennköltet mondunk de ez a tevékenység iránya. Bagatellizál? Ez mást jelent. Bár a fennköltesség Amerika kezdeteikor szinte kötelező volt, a polgárháború után már nem sok maradt belőle. Van egy szubkultúrába utalt „nemzeti” lelkesedés, allegorikus sasok, old glory starspangeld banner és ennek festői illusztrációi száraz humortalan „redneck” festészet.

## **Limnerek**

Lehet, hogy napjaink festészete egy új kezdet, mint Amerika első festői, a Limnerek? A limnerek az első telepes művészek a New England periódusban egyszerű kézművesek voltak. Többnyire Angliából jöttek. Kígyóolaj árusítástól, szőrmekészítéstől, asztalosságtól ezüstkovácsolásig portréfestészetet is műveltek maguk készített vásznon vagy fatáblákon maguk készítette festékekkel. A történet szerint már látatlanban előfestették a leendő modell ruháit és a portrét már a megrendelő családnál félkész képbe belefestették. A kutatók azonban egyetlen ilyen előre festett félkész képet sem találtak. A Tudor házbéli portrétílus naiv ügyetlen utánérzéseivel állunk szemben.

A naiv művészet szívhez szól és könnyű vele azonosulni. Sejtteni lehet a limnerek alkalmazói is elnézték, hogy nem nagyon hasonlítanak a festményen látható portréra. Azért gyakran nagyon realiztikus portrékról van szó, amiket úgy is értelmezhetünk, hogy épen a limnerek írták be az első szavakat az amerikai festészet



szótárában. Egészen a huszadik századig a kezdetről egyfajta szégyenkezéssel írtak. A 17. századi limnerektől mindössze 50 kép maradt fenn.

A szerény kezdetek után, Smibert megjelenése már az önálló festészet példája. Aztán a holland stílusról, az ún. patroon stílusról beszélnek a történészek, akik valamivel „tanultabb és tudatosabb festők és nevük is van. A hasonlóság bár szempont volt, de megoldhatatlan, tanulatlan mesteremberek számára. A 80-as évek elején East-Willage ontotta a naiv művészetet. Tanult festők is elnaivosodtak. Az amerikai közönség és művészet az aranykorban nagyvonalú volt pl. egy Larry Rivers kép alig van megcsinálva. Andy utolsó vacsorája kifejezetten dekoncentrált laza figyelmetlen körvonal stb. viszont lenyűgöző. Less is more!



Halász András: *Water gallon* 2002 New York

Minden kornak meg van a művészete, akár jobb, nemesebb, akár nem. A vizuális művészetek a festészetten kívül kifejezetten a szórakoztatóipart szolgálják. Pont ezért, még mindig a festészet, ha szegényesen is, de legközelebb áll az Eredeti Szándékhoz.



Halász András: *Buborékos Fólia*

## **Bibliografia**

David Bjelalac

*American Art A Cultural History*

Published 2000 by Laurence King Publishing  
London

Davidson, Abraham A.

*The story of American painting.*

Published 1974 by Harry N. Abrams, Inc.  
New York

Edward Robb Ellis

*The epic of New York City*

Published 1997 by Kodansha America , Inc  
New York

Schnabel, Julian

*Julian Schnabel: Malerei = Paintings 1978-2003*

Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. 2004

Salle, David

Interview by Sarah French

*Immediate Experince*

Published 2002 by Alberigo Cetti Serbelloni Editore.Milano

Camille Paglia

*Sexual Persona*

Published 1991 by Vintage Books a Division of Random House, Inc.  
New York

Saltz, Jerry

*Lost Horizon: The Ego, libido, ambition, and adolescent energy of  
New York's most volatile art scene*

Village Voice January 4th, 2005

Saltz , Jerry

*Beyond Boundaries*

*Foreword by Roberta Smith ( idézet a konceptualizmus fejezethez)*

Published 1986 Viking Penguin Group .New York

Klanicai Julia és Sasvári Edit szerkesztésében

*Törvénytelen avantgárd*

Publikálta 2003-ban az Artpool Alapítvány, Budapest

Bernáth Aurél

*A Múzsza udvarában*

Publikálta 1967-ben a Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest

