

## IV. MŰVÉSZET

### AZ ABSZTRAKT FESTÉSZET KIALAKULÁSA ÉS HELYZETE KORUNKBAN

Írta: MAJOR JENŐ

1. Az absztrakt művészetnek, a művészet fejlődésében betöltött szerepét illetően sokat vitáznak. Nálunk a festők körében az utóbbi években élénkültek fel ezek a viták. Vannak akik az absztrakt művészet hatását általában pozitívan értékelik. E felfogás szerint az absztrakt művészet a kifejezés eszközeit nagymértékben gazdagítja. Formai „felszabadultságánál” fogva olyan tartalom kifejezésére tartják képesnek, mely a hagyományos festői módszerekkel elképzelhetetlen.

A kiállításokon ugyan újabban nem jelentkeznek a festők absztrakt képekkel, de az absztrakt művészetet tanulmányozzák, és a képépítés absztrakt módszereit alkalmazzák. Az így kialakult helyzet sok problémát vet fel. Nem szabad ugyanis elfelednünk, hogy az absztrakt művészet a kapitalista társadalom felépítményeként jött létre. Számolnunk kell viszont azzal is, hogy a technika mai fejlettsége mellett a rádió, repülő, televízió korában a kultúrák nem fejlődnek elszigetelten. A kölcsönhatás minden feltétele megvan. Nem is lenne helyes mechanikusan elzárkózni a megismerés lehetősége elől még akkor sem, ha közben negatív jelenségekkel is találkozunk. Viszont lényeges, hogy a dolgokat a helyükre állítsuk és helyesen értékeljük. Vizsgáljuk meg tehát, hogy indokolt-e azok állásfoglalása, akik az absztrakt művészetben a művészet formavilágának gazdagodását és a modern életforma kifejezésének mélyebb lehetőségét látják.

Ezt a kérdést csak úgy válaszolhatjuk meg, ha ismerjük az absztrakt művészet keletkezésének okait. Ennek érdekében célszerű végig követnünk a modern művészet fejlődésében azokat a jelenségeket, amelyek az absztrakt művészet kialakulásához vezettek.

A legújabbkori művészet problémái rendkívül bonyolultak és sokszor el-lentmondásosak, éppen ezért minden olyan törekvésnél, amely az egyszerűsítésre irányul, fennáll a vulgarizálás veszélye. Mégis célunk érdekében szűkítenünk kell a vizsgálódás kereteit. Úgy gondolom, hogy a témánk szempontjából alapvető művészeti irányzatoknak elsősorban a valósághoz való viszonyát szükséges elemeznünk ahhoz, hogy a kérdés lényegéhez közelíthessük. Ezzel kapcsolatban a művészi absztrakció jellegét is felfedjük, hiszen ez éppen a művészetnek a valósághoz való viszonyára utal, a mindenkori művészet központi kérdésére. Pontosabban: a művészetnek a valóságtükrözési funkciójával kap-

csolatos ez a folyamat, amelyben a tartalmat kifejező, megjelenítő művészi forma az absztrakció egyik fajtája.

2. A modern művészet gyökere a XIX. századba nyúlik vissza és fejlődése éppen olyan ellentmondásos, mint az a társadalom, amelynek talajáról sarjadt.

A kapitalista társadalom belső ellentmondásainak okait a marxizmus feltárta. A XIX. századvégi polgár számára azonban a társadalom mozgástörvényei, a saját osztálykorlátai és a mind bonyolultabbá váló gazdasági és társadalmi viszonyok következtében áttekinthetetlenek voltak. Még az írók is, akik legkinkább képesek a társadalom mélyebb összefüggéseinek meglátására, még azok sem tudják a részletről az egészre irányítani figyelmüket. Balzac egyetemes társadalom rajzához képest Zola inkább töredék, amint Daumierhez képest Bastien Lepage sem hatol az összefüggések mélyére. Mintha csak a művészet a maga módszerével nem lenne képes többé a sűrítésnek arra a fokára, amire az előző korokban természetes módon vállalkozott. A jellemző művészeti stílus a század első felének realizmusával szemben a század végén a *naturalizmus* és az *impresszionizmus*. Létrejöttüknek egyik oka az, hogy a művészek érzik a hagyománytisztelő akadémikus módszereknek alkalmatlanságát a kor művészi tükrözésére. Viszont a naturalizmus és hasonlóképpen az impresszionizmus a társadalmi, emberi problémák felvetését tudatosan kerüli.

Az impresszionizmus ellentmondásokkal terhes stílus. A főellentmondás abban van, hogy lényegében a rideg és teátrális akadémizmussal szemben az impresszionizmus az élet melegét, a valóságos élmény közvetlenségét jelentette, de ugyanakkor első lépcsőfoka egy olyan folyamatnak, melyben éppen a művészet valósághoz való viszonya válik problémátikusná.

Nézzük meg részletesebben az impresszionizmusnak ezt a kétarcúságát. Az impresszionizmus keletkezése idején a polgárság által elfogadott „hivatalos” művészet, az akadémizmus, tematikus művészet volt. A témák azonban és ezek eszmei tartalma hamis volt. A nagypolgárság csak luxusnak tekintette a művészetet. Nem a mélyebb problémákat, az élet megértését, az esztétikai élményt kereste, hanem legfeljebb a felszínes szórakozást. (Nem is akarta megérteni a társadalom valódi mozgását, mert az nem sok jót mondott számára.) Így pl. különösen kedveltek voltak még mindig a már régen értelmüket veszített mitológiai témák. A nagypolgárság minden törekvése az volt, hogy hasonulhasson az arisztokráciához, amelytől a vezető szerepet már gazdaságilag átvette. Az alkotások formavilága is méltó volt a tartalomhoz. A precíz, rideg rajz, a figurák teátrális elrendezése, a konvencionális színezés, a képből száműz minden közvetlenséget.

(Pl. kedveltek voltak J. Lefebvre, Jean — Jaque Henner E. Meissonier stb. képei, ugyanakkor Millet őszinte és bensőséges parasztábrázolásain, valamint Courbet erőteljes munkásképein megbotránkoztak.)

A kispolgárság szerényebb, abban megegyezik ugyan a nagypolgársággal, hogy nem igényli a nagy emóciókat, nem égetik a problémák. Mindennapi szürke, de viszonylag nyugodt, eseménytelen életét hűen kifejezte a XIX. század biedermeier-naturalizmusa. (Greuze, J. Danhauser, F. Amerling, Waldmüller stb.)

Bár a gazdasági és politikai hatalom nélküli proletáriátus számbelileg állandóan növekszik, művészeti igényével a társadalom nem törődik.

A művészeti erjedés mégis megindult. A társadalmi ellentmondások feszítő ereje olyan nagy, hogy időnként forradalmakban csap ki. Törvényszerűnek

foghatjuk fel, hogy a legőszintébb, legemberibb hangú művészi alkotások éppen a kismiszetteket életét tükrözik, a proletársors átéléséből fakadnak. (Pl. Courbet: Kötörők.) A XIX. század második felének képzőművészetében a realista igényű törekvés csak elszigetelt jelenség. A fejlődés vonala más irányban halad, a vezető szerepet a polgári szemléletű művészek veszik át, akik téle jószándékkal, a művészi igazság igényével keresik a kibontakozást. A megoldás, mely arra irányult, hogy az akadémizmus szorításából szabaduljanak, nem lehetett tökéletes. A művészek osztályhelyzete lehetetlenné tette a teljességre való törekvést. A társadalom mozgásiránya épp úgy rejtve maradt előttük, mint osztályuk előtt, amelyhez tartoznak. Érezték, hogy a közízlés által elfogadott festészet hamis hangvételű, hogy tematikája, tartalma idegen a művészettől, de nem arra a következtetésre jutottak, hogy az a bizonyos tartalom és tematika hamis, hanem arra, hogy egyáltalán az eszmei tartalom idegen elem a festészetben. Mindez azért történhetett így, mert maguk a festők idegenedtek el a társadalomtól. Érezték a polgári társadalom ellentmondásait, embertelenségét, és elfordultak a társadalom egészétől. Érezték, hogy a szabadság hangoztatása ellenére a polgári társadalom ezer láthatatlan szállal béklyózza az egyén kezét és szellemét, de nem ismerték az okot, nem hitték hogy kiút is lehetséges belőle. Kárpótlásul a művészet szabadságát hirdetik meg, a l'art pour l'art elvét. A természet jelenségeiben elgyönyörködés, az érzékek látványöröme lesz a festészet bevallott célja. Az impresszionizmusban az ember a maga problémáival nem képtéma többé. Továbbra is szerepel ugyan az emberi figura a képen, de nem több jelentőséggel, mint a fa, bokor, vagy más képi tárgy. (Monet: Karneval a Kapucinus Bulevardon). Nincs szükség képi szerkezetre sem, kompozícióra, amely valami eszmei tartalom kifejezésének sűrítését célozza. A természetnek valamely kellemes részletét, jelenségét ragadja ki, olyat, ami a szemet gyönyörködteti [1]. Ez az elvi magatartás szükségképpen természetelvű szemléletet feltételez, de ugyanakkor az érzéki öröm igénye, követelménye nem elégedhet meg a naturalista köntössel. A tudományok fejlődése, (a fizika, lélektan, színelméletek) nagymértékben közrejátszott abban, hogy a festők a látvány élményét, szépségét, mindnagyobb hatóerővel fejzhessek ki. Bár kezdetben valószínűleg csak az lehetett a törekvésük, hogy a természet különböző változásait, a természet valamely állapotáról szerzett szinte pillanatnyi benyomásaikat minél maradéktalanabban rögzítsék, lassanként rájöttek a színek hangulathordozó szerepére is [2]. Ez a festészetben rendkívül nagy jelentőségű felfedezés. Ezen keresztül lett az impresszionizmus élettelibb, bensőségesebb az előző irányzatoknál. Képes lett hangulatot, élményt tolmácsolni. Ezt nyújtja kárpótlásul — ha annak nevezhető — a társadalmi, emberi mondanivaló helyett.

Íme az impresszionizmus két arca:

1. A közvetlenség, hangulati tartalom.
2. Eszmei mondanivaló kiesése.

Elfogadottá tett egy elvet: a l'art pour l'art elvét, megszakítja a művészet közösségvállalását a társadalom fejlődéséért vívott küzdelemben, de bizonyos vonatkozásban még mindig a közösséghez tud szólni, mert ha nem is harcol, de gyönyörködtet. A művészet korábbi társadalmi funkcióját csak részben vállalja. A valóságot tükrözi, de csak felszínről. Azt adja nagyobb hatóerővel,

amit a természetben gyönyörködni tudó szem egyébként is meglát. Mélyebb összefüggésekre nem hívja fel a figyelmet.

A renaissance a perspektívát, a térábrázolást ajándékozta a festészetnek, ezzel az ábrázolást tárgyiasabbá, földibbé, racionalisabbá tette, az impresszionizmus az érzelmi gazdagodás lehetőségét villantotta fel, de háttérbe szorította a racionális elemet.

3. A művészetnek a valósághoz való viszonya az impresszionizmusban tehát más értelmet vett, mint azelőtt általában. A felületen maradt, de azt sokrétűen ragadta meg. A végsőkig elment a látvány elemzésében, a tapasztalati illúzionizmus művészi rögzítésében. Pillanatnyi állapotot tükröz, de a rögtöni változás érzését közvetíti. Az akadémizmus statikus hatású formavilágával szemben sokkal mozgékonyabb, de a XIX. század rendkívül mozgalmas korának csak felületi hullámain jelzi, mint egy nemes veretű, de beteg műszer, mely már nem képes a teljes rezgést visszaadni. (Monet: Napkelte impressziója).

A XX. század elejének képzőművészete a polgári művészet agóniáját még hívebben tükrözi. Ez elsősorban talán abban jelentkezik, hogy az impresszionizmus után az „izmusok“ szinte áttekinthetetlenül megsokasodtak.

Már az átmeneti korszak, a *posztimpresszionizmus*, amely még bizonyos teljességre törekszik, sejteti az utak szétágazódását, a művészet formaelemeinek önálló életrekelését, azt a folyamatot, amelyben egy-egy formaprobléma a művészeti irányzat tartalmává magasztosul.

A művészettörténészek az áttekinthetőség kedvéért a tágértelmű posztimpresszionizmus [3] fogalmával olyan különböző egyéniségeket és művészeti törekvéseket fognak egybe, mint Cézanne, Van Gogh, Gauguin, illetve az általuk képviselt irányzatokat. Persze minden különbözőségük ellenére van olyan vonásuk, amelyek alapján az impresszionizmussal egyaránt szembeállíthatók, és ez abban az őszinte törekvésben nyilvánul meg, hogy a valóságot mélyebben megragadják. Hogy ez milyen mértékben sikerül és milyen ellentmondásokkal vívódnak, majd a továbbiakban térünk rá.

A posztimpresszionizmus azonban csak átmenet, ugródeszka, melyről a XX. századi forгатagba jutunk. A művészettörténelemnek nincs még egy olyan viharos korszaka, mint amilyen a XX. század eleje volt. E vihar sodrása, kitérőkkel ugyan, de az absztrakt (non figuratív) művészetek kialakulása felé vezetett.

A posztimpresszionizmus úgy tűnik fel, mint kétségbeesett küzdelem a művészet teljessége érdekében. Tiltakozás az impresszionizmus felületi szépségeket kereső, passzívan gyönyörködő álláspontjával szemben, küzdelem az ernyedés, a széthullás, a művészet halála ellen. A művészek vállalkozása nehéz volt és súlyos ellentmondásokkal telített. Valójában a kiélt nyugati festészetbe akartak új lelket önteni [4]. Hogy a széthullás felé tartó folyamatot nem tudták feltartóztatni, nem rajtuk múltott. Őszinteségükhöz kétség nem férhet. Életük szakadatlan munka, anyagi és erkölcsi elismerés nélkül.

A művészet léte társadalmi szükségszerűség. A múltban a tömegeknek a valósághoz való esztétikai viszonyát tükrözte. A művész csak eszköz volt, melyen keresztül a társadalmi tudatnak ez a formája megnyilvánult. A XIX. század végével a művészek, a társadalommal szemben elfoglalt álláspontjuk következtében ezt a hagyományos szerepet nem tudták betölteni. A művészet individualizálódik, a művészek sajátos helyzetének tükörképe elsősorban annak

az állapotnak és problematikának vetülete, amelyben a művészek élnek. Közvetve természetesen a kort is tükrözi, amennyiben erre a korra a nagymértékű, szinte a közösség-ellenességig fejlődő individuálizmus a jellemző. Az új művészet egyik alapvető belső ellentmondása abból adódik, hogy mint tudatforma társadalmi eredetű, de mindinkább az egyén, a társadalomtól elszigetelt művész belső életének tolmácsolójává kell válnia.

Ebben a korban alakul ki a művészeknek az a sajátos életformája, amely még ma is él a köztudatban. A „bohémélet“ romantikusan hangzó fogalma sok nyomorúságot, meghasonlást, vitát takar és nem utolsósorban megfutamodás a társadalom problémái előtt. Nemcsak a polgár veti meg az üzleti érzék nélküli, rendszerint koplaló, nyomorgó művészt, de az is a polgárt társadalmával együtt: A művészek külön kasztot alkotnak, idegen testet a polgári társadalmon belül. Az elszigetelődés, amely a szűklátókörű polgári életforma tagadásából ered, művész-magatartássá vált. Ez a kényszerűségből létrejött helyzet semmi esetre sem kedvezett annak, hogy a festők figyelme a társadalom, de egyáltalán az ember égető kérdéseire terelődjék. A művészek szűk körében természetes folyamatként válhatott központi kérdéssé a művészet formai problémája. Sok izgalmas lehetőséget ígért az impresszionizmus által felvetett színprobléma, és talán még vonzóbb volt az a művészi szabadság, amit az impresszionizmus a „művészet a művészetért“, a l'art pour l'art elméletében hirdetett meg. Ez a szabadság azonban csak a művészi forma szabadsága lett, ami végül oda vezetett, hogy egy-egy részprobléma abszolutizálódott a különböző művészeti irányzatokban.

Sajátságos, de törvényszerű, hogy később, ha egyik-másik művész keresi is a társadalommal, emberrel való intenzív kapcsolatot, akkor is mélységesen magára marad. Van Gogh példája meggyőzően szemlélteti ezt az állapotot. Az sem véletlen, hogy e kor másik két nagy festőjének: Cézanne-nak és az önkéntes száműzetést vállaló Gauguin-nak is a legteljesebb magányosság jutott osztályrészül.

Szinte különös, hogy ilyen körülmények között a posztimpresszionizmus említett képviselőinek volt erejük a teljesség igényére törekedni, ez azonban csak törekvés maradhatott, mert a társadalomtól való elszigeteltségükben egyúttal elvetették a későbbi formabontás csíráit is.

Cézanne-nak a „múzeumi klasszikus festészet“ a mintaképe. Poussin-tól és a velenceiektől tanul kompozíciót, de meghirdetett geometriai alapelvei miatt a kubisták benne vélik megtalálni elődjüket [5]. Ez a jelenség arra mutat, hogy Cézanne festészetében olyan mozzanat tűnik fel, ami a régebbi, egyenes vonalon fejlődő európai festészettől idegen. A kubizmus a térábrázolás és a képszerkesztés újszerű felfogásának problémáját veti fel. Ha ilyen szempontból vizsgáljuk meg Cézanne műveit, valóban érdekes megállapításokat tehetünk.

Elég rápillantanunk pl. a „Fürdőzők“-re vagy bármely tipikusan Cézanne képre, határozott térélményünk van. A három dimenzió erőteljes hatását érezzük, mégis ha közelebbről vizsgáljuk a képeket, szinte nyomát sem leljük a tradicionális, perspektivikus térábrázolásnak. A tér kifejezése más eszközökkel, más felfogásban történik. A renaissanceval kezdő illuzionista térábrázolás a centrális látásából eredően, a tárgyak távlati elváltozására épül. Ahhoz, hogy a festészetben olyan elemi fontosságú térhatás kifejeződhessék — konven-

cionális módszerrel — a tárgyak pontos perspektivikus megfogalmazására van szükség.

Az impresszionisták még szintén a mélység irányába nyitják a teret, de a vonaltávlatot nagymértékben mellőzni tudják, mert a szintávlatlaltal, a színek térértékének (valeur) alkalmazásával helyettesítik. Így laza, tárgyi formát bontó előadásukban nem érezzük hiányát a precíz perspektivikus megfogalmazásnak. Erre vonatkozó kevés utalással is beérjük.

Cézanne viszont már szinte síkra feszíti a teret. A kép egész felülete hullámzik, feszül, de szinte csak egyenletes kis térmélységekig (majdnem relief-szerűen). Ilyen szempontból a képfelület minden részlete egyenlő jelentőséget nyer, a levegő is testszerűen tapinthatóvá válik, de a testek is levegősen plasztikusak. Egy új világkép formálódik meg művészetében, a világ egyből öntöttségének, érzékileg tapinthatóságának élményét közvetíti. És ez a világ ugyanakkor dinamikus, változásra kész. Különösen erőteljes ez az élmény, ha egy Cézanne kép mellé helyezünk egy klasszicista képet (pl.: Ingres valamelyik művét).

Cézanne lelkileg kétszeresen is megbántva vonul vissza Aix-i magányába. Nemcsak a társadalommal hasonlott meg, de művészbártaait is elveszti, közöttük Zolától, fiatalkori barátjától is elidegenedik. Aszkétikus zárkozottságában mérhetetlen erőfeszítéseket tesz, hogy művészetét kibontakoztassa, hogy magát kifejezze. A kifejezésre érdemes lényeges mondanivalót, nem az emberi viszonylatokban, hanem a tárgyak sajátos szerkezeti felépítésében véli megtalálni. „Minden a természetben a gömb, henger és a kúp mintájára alakul” — hangoztatta bizalmas ismerőseinek, mint olyan igazságot, amellyel a festészetet a zsákutcából kivezetheti [6].

A tárgyak mértanias felfogását impresszionisztikus formabontással ötvözte, ami sajátos belső feszültséget ad képeinek, és ezt még tovább fokozza képeinek rendkívül érzékeny sárga, kékeszöld egymást átszövő kontrasztjával.

Zsenialitásán múlik, hogy formavilága több emberi tartalmat sűrít, mint amit talán szándékolt, és képei a századvégi ember zaklatott lelkivilágának, márcsak egyéni sorsánál fogva is, sokkal hűbb tolmácsolói lehetnek, mint a passzív impresszionizmus. Nem Cézanne hibája egészen, hogy később a kubisták egyoldalú következtetéseket vontak le művészetéből és csak formavilágának újszerűségét látták meg, nem érzik mögötte a vergődő embert, a tartalmat, ami hitelesíti a formát. Így elődje lesz egy olyan irányzatnak, melyben a tartalom valóban csak formai elem.

Van Gogh művészete egyértelműbb. Nem mintha élete kevésbé zaklatott lenne, mint Cézanne-é. Sőt, még kiszolgáltatottabb és hajszoltabb is. De nem tagadja meg az embert. Művészetével szolgálni akarja. A társadalom azonban nem igényli művészetét. Nagyon is emberi, de túlfűtött hangja nyugtalanítja a polgárt. Mondanivalóját rendkívüli intenzitással fogalmazza meg. Szín- és vonalritmus újszerű eszközeivel fokozza fel, és teszi élménnyé a néző számára a kép tartalmát.

A szín szerepe tehát itt a kifejezés lesz, eszköz a kép igazságának mélyebb, élményszerűbb megragadásához. A kifejezés új lehetőségével gazdagítja Van Gogh a művészetet, a szín és ritmus szerepének új értelmezésével.

A korábbi festészetben a szín lényegében csak járulékos eleme a képnek, az ábrázolt tárgy tulajdonsága volt, mint a tárgy alakja vagy mérete. Az impresszionizmus már az ábrázolt táj, valóságreszlet pillanatnyi állapotának

jellemzésére (napsütés, borús idő stb.), valamint a távlat kifejezésére alkalmazta. Van Gogh a szín érzelmi vonatkozásait fedezi fel és alkalmazza képeiben.

A színekben rejlő lehetőségeket a továbbiakban az expresszionisták áknázák ki nagymértékben, és a végső következtetéseket az absztrakt festészet hívei próbálják levonni.

A harmadik nagy festőegyénisége e kornak Gauguin. Az ő félrevonulása a társadalomból szösz szerint érthető, kivándorolt Tahiti szigetére.

Művei az ősi, primitív emberi életformát tükrözik, ahogyan azt a kapitalista társadalom felszines civilizációjától megcsömörlött kulturált ember látja: a civilizáció ellentmondásától mentesnek, idillikusnak. A nagy, nyugodt, színekben jól összehangolt felületek, képeinek szinte szönyegszerűen dekoratív hatást kölcsönöznek, és egyben maradéktalanul tolmácsolják azt az életérzést, ami az önmagával és az új világgal megbékélt Gauguin-nak e szigeten sajátja lehetett.

Gauguin képeinek békés, harmonikus világa egyáltalán nem jellemző e kor európai valóságára. Mégis művei nem maradnak hatástalanok. Mint új lehetőségre, a színek dekoratív értékére tereli a mindinkább formai problémákkal viaskodó, szinte mániákusan új lehetőségeket hajszoló festők figyelmét.

A XX. század első évtizedének rövidéletű, de jellemző csoportosulása az ún. *Fauves*-ok [7], élén Matisse-al.

Gauguin és Van Gogh színproblémáit tovább fejlesztve és mintegy ötvözve, a *Fauves*-ok elementális erejű szín-forradalmat hoznak létre. Műveiknek szinte kizárólagos eleme a szín lesz. Teljesen elvetik a posztimpreszionistáknál csökkenő jelentőségű, de még fellelhető hagyományos illuzionista fényárnyékot. Képi szerkezetük teljesen a színre épül. Keresik a drámaiságot, de tartalmilag nem mentek túl az impresszionizmuson. A drámai jelleget csak a színek feszült-ségére épített képszerkezet sugallja, tartalmi vonatkozás nélkül. Belső ellentmondásai következtében pár éven belül felbomlik mint irányzat, képviselői nagyobb részben a kubizmushoz csatlakoznak. Szinte csak Matisse marad hű mindvégig a század elején kialakított rendkívül kulturált stílusához.

4. A posztimpreszionizmus és a *Fauves*-ok alapjaiban rendítik meg a hagyományos festészetet. Támadásuk a klasszikus perspektíva és ezzel összefüggő illuzionisztikus ábrázolás ellen irányul. Ugyanakkor felvetik a lehetőségét az új képszerkesztési módszereknek. A kép felépítésének ez az új esztétikai rendje, bár határozottan jelentkezik a művekben, a végső következtetéseket mégsem ők, hanem a későbbi irányzatok képviselői vonják le.

A továbbiakban a „fejlődés“ rendkívül bonyolult módon történik.

Az első világháború felé sodródó kapitalista társadalom belső feszültsége robbanásig fokozódik. A tőke kénye-kedvének kiszolgáltatott embert, testi és szellemi elnyomódása mellett a közelgő háború réme megsemmisüléssel is fenyegeti. Ugyanakkor éppen a legelnyomottabb, de számbelileg mind jelentősebb osztály, a proletáriátus már erejének tudatára ébredt. A korábban magabiztos polgár mozogni érzi lába alatt a talajt. E kor forradalmi tendenciái még feszültebbé teszik a társadalom légkörét.

Erre a helyzetre a kapitalista társadalom valóságától már korábban elidegenedett művészek többféleképpen reagálnak. Egyrészt még teljesebb elzárkózással, végleg lemondva arról, hogy a valóságot a maga ellentmondásaival művészileg megragadják, a művészet formaproblémáihoz menekülnek. De

akadnak olyan festők is, akik vállalják a forradalmat, és nem ritka az olyan sem, aki rapszódikusán hol a legnagyobb együttérzéssel tükrözi műveiben a válságokkal küzdő embert, hol kiábrándulva a kilátástalannak vélt küzdelemből, a művészet formavilágára fordítja teljes érdeklődését.

Egyaránt jellemző azonban e kor festőire, hogy a formát forradalmasítani akarják. Egyik része azért, mert a festészet fejlődését egyszerűen csak a formán keresztül tudja elképzelni, mások azért, mert a forradalmi tartalomhoz csak az új forradalmi formát tartják megfelelőnek.

Egymás után és egymás mellett hamarosan sok irányzat kel életre, és mindegyik a kifejezésnek valami újszerű lehetőségét ígéri. Sok esetben azonban tisztázatlan kérdés marad, hogy mit akarnak kifejezni. Az irányzatok közül csak a témánk szempontjából legfontosabbakra: a *kubizmusra* és az *expresszionizmusra* térünk ki. Ezen a vonalon jutunk el az absztrakt művészet kialakulásához, mint az általuk felvetett formai problémák végső konklúziójához. Ez a végső, lényegében negatív irányú fejlődés nem jelenti azt, hogy mind a kubizmusnak, mind az expresszionizmusnak ne lettek volna érdemei a művészet formai kérdéseinek tisztázása szempontjából.

A kölcsönhatás a törekvések között nem vitatható. Mégis lényeges a különbség. A *l'art pour l'art*, a „tisztá művészet“ elvét valló festők műveiben a központi kérdés a formai probléma, s ha valamely tartalmi vonatkozással találkozunk is, ez csak ürügy, a forma kedvéért van, a felvetett probléma megoldását szolgálja. Ez a folyamat végül is ennek a művészetnek tartalmi és formai elszegényedéséhez vezet.

A társadalmi haladás gondolatát vállaló festők az új formai lehetőségeket, mint a tartalmi kifejezés teljesebb eszközét veszik igénybe. Művészetük éppen ezért többszólamú, soha nem redukálódik egyetlen formaprobléma variálására. Ennek még az sem mond ellent, ha történetesen a művekben valamely formalista irányzat stílusjegyei hangsúlyozottan jelentkeznek. (Pl. Kollwitz-nál az expresszionizmus, Picassó-nál a kubizmus.) A XX. század művészetének ez a vonala, ha egyes szempontokból problematikus is lehet, mégis az új valóság teljes megragadására törekszik, jelzi a polgári társadalom mélyében meginduló forradalmi mozgalmakat. Ismételten azt bizonyítja, amit a múlt időálló műalkotásai, hogy a teljes értékű művészet törvényszerűen a társadalmi valóság előrehaladó mozgásához kapcsolódik. De egyben azt is dokumentálja, hogy az adott kor meggyőzően csak a neki megfelelő formanyelven fejezhető ki. A különbség tehát a formalista irányzatok képviselői és a haladó gondolkodású festők között nem az új forma igényén, illetve annak elvetésén múlik, de nem is a polgári társadalommal szemben elfoglalt álláspontjukon. Egyaránt igénylik az új formát, és egyaránt szemben állnak a polgári társadalom életformájával. A különbség a társadalmi valóság törvényszerű mozgásának felismerésében van. Ennek megfelelően vállalták a harcot vagy nem, és ennek megfelelően lett központi kérdés művészetükben: az új valóság kifejezése vagy elfordulás a valóságtól. A valóságtól való elfordulással természetesen a művészet az éltető talaját is elvesztette.

Mivel mindkét folyamat ugyanazon korban, ugyanazon társadalmon belül zajlik le, kölcsönhatásban vannak, élesen nem szigetelhetők el egymástól. A kibékíthetetlen ellentét a két irányzat között akkor válik nyilvánvalóvá, mikor a Szovjetunió létrejön és az új szocialista kultúra igénye is jelentkezik. De ez



már későbbi probléma, most kövessük nyomon a polgári társadalmon belül a művészet valóságtól távolodó útját.

Az elszakadás folyamata elsősorban és következetesen a már említett kubizmus vonalán zajlik le. A kubizmus központi kérdése a tér kifejezésének újszerű lehetősége. A folyamat — amint láttuk — már előbb megindult. A kubisták nem tagadják a tér kifejezésének szükségességét, de a statikus hatású, egy nézőponthoz kötött perspektivikus térképzést elavultnak érzik, új lehetőségeket keresnek.

A *korai kubizmusnál* ez az igény egyáltalán nem a valóságtól való elszakadás jegyében vetődik fel. Sőt a dolgok szerkezetének és anyagosságának kézzelfogható valóságát igyekeztek kifejezésre juttatni.

Az első fázis a prekubizmus, amely Cézanne és a néger plasztika tanulmányai alapján a perspektivikus térhatást a testek mértanias szerkezetének erőteljes hangsúlyozásával helyettesíti. A kép síkját szinte betördeli, kristályrendszerre építi ki. A színnek redukált jelentősége van, csak annyi, hogy fokozza a sík reliefszerű feldaraboltságának hatását. (Picasso: Három nő).

A második fázis az *analitikus kubizmus*, a képfelület síkját tiszteletben tartja, érzi, hogy lényegében a korábban elvetett illuzionista módszert (persp. térhatást) plasztikus hatással pótolta, és ez még akkor is ellentmond a sík valóságának, ha azt csak kismélységekig szaggatta meg. És nem mondott el mindent a tárgyról sem, mert csak egy nézőpontból mutatja be. Most spekulatív megfontolások alapján lebontja a testről a különböző nézeteket (aspektusokat) és ezeket a lapokat egymás mellé, néha egymást részben takarva, a kép síkjára préseli. Ezáltal a képfelület elrendezésének egészen szokatlan lehetőségéhez jut el. A térhatást az egymást részben fedő síkok közvetítik, de ugyanakkor a foltok síkszerű jellege az elrendezés sajátos dekoratív lehetőségét biztosítja. A szín szerepe egészen redukált, szürkésbarna hatású. A kép már majdnem absztrakt, mert a tárgyakról önkényesen lefejtett nézetek tárgyi vonatkozás szempontjából önkényes, csak a képi szerkezetnek alárendelt elhelyezése, a felismerhetőség rovására megy. Az analitikus kubizmus tehát a valóságból indul ki olyan értelemben, hogy racionálisan elemzi a természeti formát és a motívumot, amit a kép alakítására felhasznál. A valóságról fejt le a szó legszorosabb értelmében, mégis nagymértékben eltávolodik a természettől, mert a formákat nem a természetes látásnak, illetve a forma szerkezetének megfelelően illeszti össze a képen, hanem spekulatív úton, több nézőpontot egyesítve a kép felépítésének szüksége szerint. Tehát a képszerkezet esztétikai rendjét nem hozza összhangba (nem is akarja) a természetes látásélménnyel, a kettő elszakad egymástól. (Braque: Gitárjátékos).

Az analitikus kubizmusban is mindinkább nyilvánvalóvá vált az ellentmondás. Elemző módszerének célja eredetileg a tárgyi világ szerkezetének mélyebb megismerése volt. A végsőkéig fokozta a szerkezeti elemzést. A tárgyak felbontása lehetővé tette, hogy eredeti szerkezeti kötöttségeik helyett egy új térfelfogás általános elveit juttassák kifejezésre. Képi megfogalmazásuk azonban éppen a valóságról mindinkább kevesebbet mondott.

A harmadik szakasz, a *szintétikus kubizmus* nem is kísérletezik tovább a természetből vett tárgyi formákkal. Szabadon kitalált síkmértanias jellegű foltokkal, jelekkel építi a képfelületet úgy, hogy azok elrendezésükkel, kölcsönös viszonyukkal némileg utaljanak a természeti formára. Megtartja és fejleszti a kép felépítésének előbb felfedett lehetőségeit. A szürkésbarna tónu-

sok helyett gazdagodnak a színek és hangsúlyosabb szerep jut a foltok síkszerű, ritmikusabb elrendezésének. A kép kompozíciója dinamikusabbá válik. (Picasso: Három muzsikus).

A további lépés már a teljes absztrakciót jelenti. Érdekes, hogy itt már szétágaznak az utak, a kubizmus eredeti célkitűzéseinek megfelelően tovább nem fejleszhető. A kubizmus legnagyobb képviselői: Picasso és Braque, nem is mennek tovább az absztrakció felé.

A kubizmus a térhatás újszerű lehetőségeinek kísérlete mellett a sík felület dekoratív elrendezésének újszerű megfogalmazását is kialakítja. A régebbi korok dekoratív jellegű felület kiképzésénél lényegesen kifejezőbb. Azelőtt ugyanis a dekoratív értelmű megoldások, rendszerint a kötött formájú motívumok kötött ritmusú szabályos rendjére vagy éppen a szimmetriára épültek. Ez minden esetben kellemesen harmónikus hatást biztosított, de a kifejezés szűkebb skáláját jelentette. A kubisták kísérletei a formák szabad ritmusának, az aszimmetria alkalmazásának és a képi egyensúly elvének bevezetésével, ennek a skálának bővítését eredményezték. A hatása elsősorban a dekoratív művészeteken mutatkozik. A modern plakát, könyvcímlap, belső építészet stb. nagymértékben felhasználja a kubizmus tanulságait.

A kubizmusból tovább haladó irányzatok már az absztrakt festészet keretébe sorolhatók. Csak a legjellemzőbbeket említem meg:

A *konstruktivizmus* egyetlen problémája a horizontális és vertikális vonalak ritmusa (Mondrian: Kompozíció), vagy egy adott felületen a síkmértani alakzatok harmonikus elrendezése (Malewitsch: Szuprematista kompozíció). Ezek a kísérletek lényegében már nem is illeszthetők a festészet keretébe. Inkább a modern építészetre voltak hatással.

Ugyancsak a kubizmusból ered a *Section d'Or* (arany metszés) mozgalmá. A kellemesen összehangolt színfoltokat az arany metszés szabályának megfelelő arányban viszonyítják egymáshoz. (Jaques Villon: Versenyló).

Egy további irányzat az *Orfizmus*, bár részben a kubizmus talajáról szakadt el, lényegében visszahatás a kubizmus klasszicizáló jellegével szemben. Az a pont, ahol a kubizmusból kiinduló absztrakt festészet vonala az absztrakt expresszionizmussal találkozik. A képek a színek hideg-meleg kontrasztjára és a színfoltok ritmusára épülnek. A közelítő hatású meleg és távolodó hideg színek a tér mélységi hatását a ritmikus elrendezés időbeliségével próbálják ötvözni, a tér és idő egységének megfogalmazása érdekében. (Delaunay: Levegő, tűz és víz).

Amint látható, a kubizmusból kiinduló irányzatok problematikája még tovább szűkül. Az egész folyamat lezajlása persze bonyolultabb volt és több kitérővel történt, mint ahogy vázlatosan bemutattam. De nem volt szándékomban teljességre törekedni, csak a főirányvonalat szemléltetni annak illusztrálására, hogy az eszmei tartalom kiesése, tagadása hogyan vezet szükségképpen a művészeti forma elszegényedéséhez.

Az előbbihez hasonló folyamat tapasztalható az expresszionizmus keretén belül is. Csakhogy amíg a kubizmust a teljes objektivitás, a művész szubjektumának háttérbe szorítása jellemzi; (már amennyire ez lehetséges művészi jellegű alkotásnál), az expresszionizmus a művész érzésvilágának szinte beteges kivetítése. Annak a szorongásnak és tragikus életérzésnek jelentkezősége, amely az embert az első világháború körüli időkben jellemezte. Formavilága sokkal dinamikusabb, mint a kubizmusé és nem véletlen, hogy azok a festők, akik

ebben a korban vállalják a haladás gondolatát, nagyobbbrészt az expresszionizmus nyelvén szólnak. Azok viszont, akik elfordulnak a társadalom problémáitól, műveikben a saját szubjektív világukat tárják fel, az énjük lesz művészetük középpontja. A fejlődésnek ezen a vonalán végül már csak legfeljebb a külső világ által ébresztett érzelmeket akarják tolmácsolni anélkül, hogy konkrétan vonatkoztatnák valamire. Így hamar eljutnak az ábrázolás teljes tagadásához.

Míg a kubisták, mint közvetlen ősré Cézanne-ra hivatkoznak, az expresszionizmus a kifejezésnek azokat a lehetőségeit fejleszti tovább, melyeket korábban Van Gogh művészetében és a Fauves-oknál láttunk feltűnni.

A valóság talajáról való elszakadás azonban itt sem történik egyik pillanatról a másikra. Kezdetben még a színek kifejező erejét valóságból vett témára vonatkoztatják és így konkrét tartalmi megfogalmazáshoz jutnak. Oskar Kokoschka az expresszionizmus egyik legnagyobb képviselője, a szín és formaritmus rendkívül mesteri alkalmazásával a legmélyebb pszichológiai elemzésre képes portréiban. De még tájképei is szinte emberi életet élnek. Művészetére jellemző példa arra, hogy milyen gazdag lehetőség rejlik az új művészi formában, ha mély emberi tartalom telíti.

Franz Marc erősen szubjektív, a misztika felé hajló művész. Az első generáción belül azt a típust képviseli, aki az absztrakció felé törekszik, éppen a túlzott szubjektivitásánál fogva. A valóságból vett motívumokkal teljesen szuverén módon bánik, a kifejezés érdekében torzítja és alárendeli a képi felépítésnek. A kép gondos szerkesztése a kubizmus hatására is utal. (Franz Marc: Kék lovak).

Nem lehet véletlen jelenség, hogy míg a kubizmus a nem ábrázoló állapot felé haladva színesedni kezd, tehát az expresszionizmusra jellemző elemeket vesz át, addig az expresszionizmus a valóság tárgyi elemeinek mértanias redukálásán keresztül közeledik az absztrakcióhoz. Végül is a két különböző formai célt kitűző törekvés az absztrakció fokán találkozhat, mert önmagában mindegyik elégtelenné bizonyult. Az absztrakt festészet a kubizmus képszerkesztési elveit az expresszionizmus színproblémáival egyesíti.

W. Kandinszky-ról, az *abszolút* (absztrakt, non figuratív) festészet meghirdetőjéről és egyik fő teoretikusáról nehezen lehetne eldönteni, hogy a kubizmus vagy expresszionizmus képviselője-e. Legtöbb képe kubista és expresszionista elemek szintézisét jelenti. Ez a szintézis azonban a festészet formaelemeinek rendkívül leszűkített skáláját tartalmazza. A formának csak a legáltalánosabb jelentésű, legelvontabb elemeit: a színt és a rávonatköztartott ritmust foglalja magában. De Kandinszky nem is akar többet. A festészetet a zenéhez szándékozik közelíteni. Ezért vet el minden olyan elemet a képből, amely a külső valóságra utalna. Az ember belső világának, érzelmeinek zenei értelemben vett vizuális kifejezésére a színt tartja a legmegfelelőbb eszköznek, mint a legáltalánosabb tartalmú, legtárgyatlanabb esztétikai minőséget.

Ez a törekvés teljesen szakít a festészet hagyományos szerepével, lényegében egy másik művészeti ág, a zene feladatait akarja betölteni. Felesleges bővebben fejtegetnünk, hogy ezen az úton ugyanolyan hibához jutunk el más vonatkozásban, mint azok a XIX. századbeli festők, akik a festészet eszközeivel irodalmi jellegű témákat akartak megjeleníteni. (Greuze). Akkor a festészet

elirodalmiasodott, most elzeneiesedett. Lényegében mind a két törekvés me-  
rénylet a festészet ellen.

5. A XX. század második évtizedének végéig kialakult az absztrakt fes-  
tészet. Ezideig még ezt a folyamatot nem lehet egyértelműen csak negatív  
jelenségnek minősíteni, különösen akkor, ha a kubizmus és az expresszionizmus  
képviselőinek személyét és szándékait tekintjük. Negatív jelenség ugyan olyan  
értelemben, hogy a festők elfordulnak a társadalom és az ember problémáitól.  
Ez a passzivitás azonban, mint az előbbieken láttuk, éppen a polgári társa-  
dalomtól való elidegenedésből ered és abból, hogy reménytelennek látták az  
ember jövőjét a kapitalista társadalom keretein belül. Művészetükkel nem akar-  
ták ezt a társadalmat szolgálni.

Poszítív vonásként foghatjuk fel, hogy törekvésük őszinte volt, a művészet  
határait akarták kiterjeszteni és inkább tragikus mozzanat, hogy miközben  
úgy vélték, teljesebb értékű művészetet hoznak létre, részproblémákon rágód-  
tak. Viszont kétségtelen, hogy a részproblémák tisztázása terén kifejezett érde-  
mük van, ez már a korabeli realista igényű művészetben lemérhető. És ugyan-  
csak befolyásolták a modern iparművészet, formatervezés és építészet fejlő-  
dését is, amint a tapasztalat bizonyítja, nem előnytelenül [8].

Az absztrakt művészet további fejlődése egészen más értelmezést kíván.  
A Szovjetunió megalakulása után az ideológiai harc világviszonylatban meg-  
erősödik. Ebben a küzdelemben az absztrakt művészet az idealizmus olda-  
lára áll.

Az absztrakt irányzatok ideológusai az absztrakt műveknek misztikus,  
„természetfeletti“ tartalmat tulajdonítanak. Itt már nem formaproblémák tisztá-  
zásáról van szó többé, nem is a valóság által ébresztett érzelmek vizuális ki-  
fejezéséről, — Kandinszky értelmében —, hanem egy misztikus világkép meg-  
fogalmazásáról. (Fritz Winter: A Föld hajtóerői).

Lehet, hogy vannak olyan absztrakt festők is, akik bevallottan csak a  
színvariációk lehetőségeit kutatják, sok esetben utalnak erre a képcímek is  
(pl. Bissière: okker és kék), vagy éppen valamely valóságtartalom kifejezését  
célozzák (Manessier: Éjszaka), mégis közvetve a reakció ideológiájának tesz-  
nek szolgálatot, amennyiben elterelik a figyelmet a művészet valódi felada-  
táról. És azt is megállapíthatjuk, hogy bár a színek variálása szinte kimerít-  
hetetlen, az alapvető elvi problémák kb. az első világháború befejezéséig tisztá-  
zódtak.

A Szovjetunió és később a népi demokráciák megalakulása meggyőzően  
szemlélteti, hogy a kapitalizmus kultúrát elsorvasztó világa az ember társa-  
dalmi fejlődésében nem a végső állapot. A reménytelenség és passzivitás ma  
már nem menthető olyan értelemben, mint az első világháború előtt, amikor  
még a fejlődés távlatai bizonytalanok voltak, és a kapitalista életformával  
szembeni passzív magatartást is haladónak lehetett minősíteni. Különösen vo-  
natkozik ez a művészekre, akiknek ősi örökségük, hogy kezüket a társadalom  
életének útjában tartásuk és a fejlődést jelző minden mozgást művészetükkel,  
mint erre legérzékenyebb műszerrel kifejezzék.

Ugyanakkor helytelen lenne a művészeket az olyan kutatásban korlátozni,  
amely arra irányul, hogy a mély emberi tartalmat korszerűen, a legnagyobb  
hatóerővel fejezzék ki. Sőt örömmel kell venni minden olyan erőfeszítést, mely  
a korszerű művészi forma kialakítására irányul.

A korszerű művészi forma és az absztrakt művészet közé azonban nem tehetünk egyenlőségi jelt. Az absztrakt művészetet a formai elszegényedés jellemzi. Mint művészeti fejlődés: mellékvágány. A leszűkítés és nem a teljesség felé halad. Ha a múltban, főleg előzményeiben voltak is érdemei a forma-problémák tisztázása terén, ma éppen leszűkített formavilága teszi lehetővé jelentéstartalmának tág értelmezését, a ködösítést, misztika belemagyarozását, amit a reakciós ideológia saját céljára eszközként felhasználhat. Az absztrakt művészet ma feltétlenül negatív jelenség.

A szocializmus korának művészi realizmusa viszont csak úgy tölti be hivatását, ha bátran alkalmazza azokat a legkorszerűbb kifejezési eszközöket, amelyekkel meggyőző erővel tudja tolmácsolni és élményesíteni a ma igazságát. Nem vehet ki eszközei közül egyetlen formaelemet sem azon a címen, hogy az valamikor, mint részprobléma esetleg az absztrakt művészetben is szerepelt. Ehhez természetesen nincs szükség arra, hogy a festők absztrakt képeket fessenek, de szuverén módon kell bánniuk minden olyan eszközzel, amire a tartalom kifejezése érdekében szükség lehet. A társadalmi valóság mozgását felismerő művész a tehetségéhez mérten mindig meg fogja találni a kifejezés legmegfelelőbb formáit és módszereit.

#### JEGYZETEK

- [1] Cézanne mondja Monet-ről: „Monet csak szem, de jó isten, micsoda szem“. (HANS GRABER, Paul Cézanne).
- [2] Monet, Pissaro, Sisley művei meggyőzően bizonyítják, hogy a színek elsősorban nem a tárgyak tulajdonságaként jelentkeznek (mint általában a korábbi festészetben), hanem egyrészt a tárgyak térértékét (valeur!) másrészt összhatásukkal a látvány hangulatát fejezik ki. Monet pl. a Roueni katedrálisról egész sorozat képet festett, a nap különböző szakaszaiban, hogy a fénynek a színekre gyakorolt módosító hatását tanulmányozza.
- [3] *Posztimpreszionizmus* alatt azok a különféle áramlatok értendők, melyek az impresszionizmus tanulságait leszűrték, részben magukévá tették, de lényegében eltérnek az impresszionizmustól.
- [4] Cézanne a képépítés klasszikus szilárdságát kereste, Van Gogh újra ki akarta fejezni az emberi tartalmat, Gauguin a széthullott képfelületet dekoratív egységgé alakította.
- [5] Cézanne művészetével a kubizmus első korszaka, az ún. *prekubizmus* hozható kapcsolatba. A kubizmus ebben a szakaszában még nem csak megtartja a formák természetes összefüggését, de a szerkezetet és a plasztikát nagymértékben hangsúlyozza is.
- [6] Leo Larguier fiatal francia író megemlékezéseire hivatkozva közli HANS GRABER Cézanne-ról írt könyvében.
- [7] *Fauves* (Vadak) a Henri Matisse körül 1905 tájt csoportosuló francia festők gúnyneve. Az elnevezés Luis Vauxcelles művészeti kritikustól származik és később hivatalosan is elfogadják.
- [8] A legújabbkori épületek homlokzati kiképzése, a modern kisbútorok formai megoldása, a kárpitok színhatása, a belső építészet, a modern járművek és használati eszközök formái stb. erre a hatásra utalnak.

#### IRODALOM:

- GUSZEV, Alkotás és világnézet (Realizmus és Modernizmus c. kötet) 1959.  
 NEDOSIVIN, Művészet és társadalmi élet (Művészetelméleti tanulmányok Képzőműv. Alap Kiadó V.).  
 BORJEV, A művészeti módszer természetéről (Realizmus és Modernizmus c. kötet).  
 VANSZLOV, A szép problémája (1960).  
 FISCHER, A valóság a modern művészetben. Valóság 1959. 2. sz.  
 FISCHER, A művészet szerepéről. Valóság 1959. 4. sz.

KOMLÓS JÁNOS, Modernség és mesterség. Valóság 1959. 4. sz.  
 KOCZOZH ÁKOS, Muzikális korszakába lépett a festészet. Muzsika 1960. 5. sz.  
 BÓKA LÁSZLÓ, Modernség, modernizmus, kritika. Élet és Irodalom 1959. 28. sz.  
 KANDINSKY, Über das Geistige der Kunst. München 1912.  
 HEVESY IVÁN, Őt esztéta az absztrakt művészetről. Szabad Művészet 1949. 7—8. sz.  
 GENTHON ISTVÁN, A posztimpresszionizmus. 1960.  
 HANS GRABER, Paul Cézanne. Basel, 1942.  
 NÉMETH LAJOS, Képzőművészet 1919-től napjainkig. 1960.  
 NÉMETH LAJOS, Képzőművészet a XX. sz. elején. 1960.  
 KÖRNER ÉVA, Picasso. 1959.

## ВОЗНИКНОВЕНИЕ И ПОЛОЖЕНИЕ АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ В ИСКУССТВЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

И. МАЙОР

В наши дни идут споры среди художников о роли абстрактного искусства в развитии изобразительных искусств. Некоторые из художников положительно оценивают абстрактное искусство. По их мнению оно обогащает средства художественного изображения, и даёт возможность более глубокому художественному изображению действительности.

Возникается вопрос, что действительно обогащение художественной формы и более глубокий подход к действительности характеризует ли абстрактное искусство?

Следуя за направлениями искусства XX века, указывающими посредственно или непосредственно на абстрактное искусство, можно установить, что для них характерна постепенная оторванность от действительности. Вследствие этой оторванности идейное содержание в живописи отодвигается на задний план и проблемы формы становятся первичными. Выдвижение на первый план проблем формы значило одновременно уменьшение данного вопроса. Это течение началось импрессионизмом и становится всё сильнее при приближении к абстрактной (абсолютной, *non figurativ*) живописи.

Абстрактная живопись сохраняет в сущности только цвет и ритм, как эстетическое качество самого общего значения, и отрицает каждый элемент формы, указывающий на действительность. Вследствие этого она имеет такой широкий смысл, что по сущности уже не говорит ничего, именно поэтому даёт возможность любому пониманию её содержания.

Абстрактное искусство возникло как надстройка капиталистического общества. Буржуазно не интересуется художественное раскрытие общественной действительности, она поддерживает абстрактное искусство, ибо оно отводит внимание от истинной задачи искусства.

## Die Entwicklung der abstrakten Malerei und deren Lage in der Kunst unserer Zeit

Von

J. MAJOR

Über die Rolle, die die abstrakte Kunst in der Kunstentwicklung spielt, wird in den Kreisen der bildenden Künstler auch heute noch debattiert. Es gibt Künstler, die die abstrakte Kunst positiv bewerten. Ihrer Auffassung nach bereichert die abstrakte Kunst die Mittel des Ausdrucks und ermöglicht so die tiefere künstlerische Darstellung der Wirklichkeit.

Ob wohl tatsächlich Bereicherung der künstlerischen Form und tieferes Erfassen der Wirklichkeit die abstrakte Kunst charakterisieren?

Wenn man in der Kunst des XX. Jahrhunderts jene Richtungen verfolgt, die mittelbar oder unmittelbar auf die abstrakte Kunst hinielen, kann man feststellen, daß diese Richtungen durch ihre sukzessive Loslösung von dem Boden der Wirklichkeit gekennzeichnet sind.

Dies geht in der Malkunst Hand in Hand mit dem Zurückdrängen des ideellen Gehalts und dem inden-Vordergrund-stellen der Formenprobleme. Das Vordringen der Formenprobleme bedeutet zugleich auch das Einengen des Problemenkreises. Dieser Prozeß beginnt mit dem Impressionismus, und tritt markanter hervor, wenn wir uns der „non figurativen“ (abstrakten, absoluten) Malerei nähern.

Die abstrakte Malerei hat im wesentlichen nur mehr die Farbe und den Rhythmus — als ästhetische Qualität allgemeiner Bedeutung — behalten, verleugnet aber alle solchen Elemente, die auf die konkrete Wirklichkeit hinweisen würden. Infolgedessen läßt sie sich so dehnbar deuten, daß sie eigentlich schon nichts mehr sagt. Eben deshalb gibt sie die Möglichkeit, jeden beliebigen Sinn hineinzudeuten.

Die abstrakte Kunst ist als Überbau der kapitalistischen Gesellschaft entstanden. Die Bourgeoisie, in deren Interesse es nicht steht, daß die gesellschaftliche Wirklichkeit künstlerisch dargestellt und so vor Augen gebracht werde, unterstützt die abstrakte Kunst, weil diese die Aufmerksamkeit von den wahren Aufgaben der Kunst ablenkt.