

Hornyik Sándor

# A festészet mint kritika

## Uglár Csaba

### „monokróm festményei”<sup>1</sup>

■ A történészek és a képzőművészek többnyire nagy elbeszélések foglyaiként élik le a nyilvánosság számára látható életüket. Ezek a bizonyos nagy elbeszélések persze már JEAN-FRANÇOIS LYOTARD előtt is léteztek, mégis valahogy úgy alakult, hogy reflexív, posztmarxista filozófusként először ő mutatott rá markánsan és széles látókörűen ezen elbeszélések korlátjaira, elhasználódására és hiteltelenné válására.<sup>2</sup> Ráadásul Lyotard szándékosan és provokatívan azt a látszatot keltette a posztmodern bevezetésével az ismeretelmélet fennkölt és súlyos vidékére, hogy a modern gondolkodás és a modern művészet immáron (vagyis a hetvenes évek végén) elavult dologgá vált. A szöveg, amely – jegyezzük meg jól – egyáltalán nem reflektál a képzőművészetre, igen sikeressé vált, számos vitát élt meg, és idézettsége talán csak THOMAS KUHN legendás könyvéhez mérhető.<sup>3</sup> E két – természetesen eltérő célú és horizontú – könyv sorsa annyiban is közös, hogy a filozófusokon és a társadalomtudósokon túl a képzőművészet kritikusai is sokat idézgettek, vagy legalábbis előszeretettel gondoltak rá elméleti legitimáció gyanánt. A „paradigmaváltás” és a „posztmodern állapot” azonban nem csak elmélet, hanem gyakorlat is. A kulturális politika és a kritikusai praxis egyik lehetséges retorikai fegyvere, amely éppen azért képes nagy pusztítást okozni (vagy legalábbis komoly elrettentő erőt képviselni), mert rendkívül nagy a szórása. Tessék mondjuk egy nagy kaliberű, lefűrészelt csövű vadászpuskára gondolni, amely ugyan pontatlan, de hét méterről simán lerombol egy közfalat. Szóval a paradigma és a posztmodern ilyen fegyver: pontatlan ugyan, mivel jelentése egykönnyen nem definiálható, erősnek viszont erős.

Az erős fegyverek pedig viszonylag gyorsan eljutottak a volt keleti blokk országaiba is. A kilencvenes évek magyarországi generáció- és szemléletváltása például jórészt a Kuhnhoz és a Lyotardhoz hasonló, nagy kaliberű elméleti fegyverekkel vívták meg, és talán ennek is köszönhető, hogy szinte senki sem szenvedett komoly sérüléseket.<sup>4</sup> Az viszont tagadhatatlan, hogy a posztmodern és a paradigmaváltás azóta kilúgozhatatlanul beleivódott a hazai kritikai közbeszédbe. Ez két okból is probléma. Egyrészt azért, mert most már összevissza lövöldöznek velük, és olyan vitákban használják őket érvként, amihez Kuhnnek vagy Lyotardnak semmi, de semmi köze sincs. A másik probléma meg az, hogy a posztmodern paradigmaváltás „meghatározásának” könyvnyúsága felmenti a képzőművészet kritikusait az alól, hogy az euroamerikai kritika élet olyan meghatározó figuráit olvassák, mint CLEMENT GREENBERG,

MICHAEL FRIED vagy ROSALIND KRAUSS.<sup>5</sup> Ha pedig olvassák, akkor ne újra és újra a posztmodernnel és a paradigmákkal jöjjenek elő, hanem mondjuk a síkszerűséggel, a színpadiassággal vagy a specifikus médiumokkal. Persze annak is megvan a maga oka, hogy miért nem teszik ezt. Jobban mondva: megvolt, és meg is van. Fennebb említett kritikusok olvasásával és továbbgondolásával ugyanis az a probléma, hogy ők bizony amerikaiak. Vagyis nemhogy nem magyarok, de még csak nem is európaiak. Eme érvet régen nagyon komolyan alátámasztotta a vasfüggöny léte, ma pedig komolyan indokolhatóvá teszi a berlini fal kísértete. A gond csak annyi, hogy – kolonializmus ide, önkolonializáció oda – az amerikai eredetű diskurzus mára tényleg globálissá vált, így ha nem olvassuk és nem használjuk, akkor továbbra is láthatatlan marad a kortárs magyar képzőművészet. De talán még ennél is nagyobb probléma, hogy láthatatlanok maradnak olyan művek, amelyek például nem – vagy éppen nem látványosan – illeszkednek be a kilencvenes évek paradigmaváltó művészetébe, amely formailag az installációkat, tartalmilag pedig a társadalmi érzékenységet (mondjuk a *Polifónia* és a *Vízpróba* kristályosodási pontjai körül) kultiválta.

A továbbiakban egy ilyen műről, illetve műcsoportról lesz szó, UGLÁR CSABA 1994-es fekete festményeiről, amelyek meglepő módon még ma, tizenöt év távlatából is aktuálisnak és erősnek tűnnek. Annyira erősnek, hogy akár még újrafestésük is vállalható művészi tett lehet a kereskedelmi galériák szép új világában. Mielőtt azonban egyáltalán leírnám e festményeket, érdemes egy, illetve két kis kitérőt tenni, hogy elkerüljük azt, hogy „pusztán” fekete zománccfestékben csillogó (vagy éppen rozsdásodó) csapágygolyókat lássunk. Ezek a kitérők konkrétan két további célt szolgálnak. Egyikük bevezet a nyelvi fordulat régi és kissé feledésbe merült világába, azt állítván, hogy a kritika lényege nem az értékelés, hanem a szótár. Másikuk pedig ahhoz kínál virtuális fegyvereket, de legalábbis protéziseket, hogy a festészet még mindig lehet radikális, kritikai médium, ha nem hajol

1 A tanulmány a MODEM (Debrecen) által szervezett „Miért nincs magyar műkritika?” című konferencián (2010. január 15-16.) elhangzott előadás bővített, szerkesztett változata.

2 Jean-François Lyotard: *A posztmodern állapot*. (1979) Ford.: Bujalos István és Orosz László. Századvég, Budapest, 1993.

3 Thomas Kuhn: *A tudományos forradalmak szerkezete*. (1962/1970) Ford.: Bíró Dániel. Gondolat, Budapest, 1984.

4 A kilencvenes évek magyarországi „rendszerátváltó” szerzői persze reflexívebbek és realistábbak voltak annál, hogy magukat a posztmodern elbeszélések rajongóinak tekintsék, de az tagadhatatlan, hogy András Edit, András Gábor és Sturcz János egyként a modernizmus és a modernista művészet bírálóiként léptek föl. Ezzel a horizonttal csak az volt a baj, hogy a magyar modernista művészet 1949 utáni története mindmáig megiratlan, így egyrészt olyan művészek kerülnek a barikád másik oldalára, akiknek volna miért harcolni egymással is, másrészt a retorika jellegeből (elég már a múltból) adódóan nem is eshet szó arról a modernista paradigmáról, amelyet az említett szerzők le óhajtottak váltani egy- vagy több másik paradigmával. V.ö.: András Gábor: *A modernizmuson túl. Generáció- és szemléletváltás a kilencvenes évek magyar művészetében*, és András Edit: *Fájdalmas búcsú a modernizmustól. Az átmenet időszakának terhei*. In: Néray Katalin (szerk.): *Omnia Mutantur*. 47. Velencei Biennálé Magyar Pavilon katalógus, Budapest, 1997. 5-8. és 17-21. Továbbá: Sturcz János: *Üzenet a mestereknek. A kortárs magyar művészet megítélésének és önértékelésének problémáiról az átmenet időszakában*. Új Művészet, 1998/6-7-8. 37-40.

5 Magyarországon Krauss vagy Fried egyetlen egy könyvét se fordították le, Greenbergtől pedig csak az 1939-es *Avantgárd és giccs* olvasható magyarul, de érdemes megjegyezni, hogy a hetvenes években még a sztálinizmust bíráló utolsó passzust nem tették közzé. Azt is tanulságosnak gondolom, hogy a technorealizmus-vitában Mélyi József ebből a szövegből idézett egy olyan passzust, amelyik nem a képzőművészet médiumára vagy tartalmára reflektált, hanem társadalmi funkciójára és ideológiai felhasználására. V.ö.: Mélyi József: *Kis kitérő – Greenberg és a techno. Műértő*, 2003/11. 12. További referenciák: Clement Greenberg: *Avant-Garde and Kitsch*, Partisan Review, 1939/4. 34-49. Magyarul a tanulmány két részben jelent meg, egymástól függetlenül: *Avantgarde és giccs*. In: Józsa Péter (szerk.): *Művészetszociológia*. Gondolat, Budapest, 1978. 93-103. és *Avantgarde és giccs*. In: Gillo Doerfler: *A rossz ízlés antológiája*. Gondolat, Budapest, 1986. 109-118. Az előbbi az eredeti tanulmány első három fejezetét, az utóbbi pedig a harmadik és negyedik fejezetét tartalmazza.



UGLÁR CSABA  
Cím nélkül 1-3., részlet, 1996, alumínium, zománcfesték, csapágygolyók, lakk, 140 × 100 cm egyenként  
© Fotó: Eln Ferenc

meg a sekélyes és szenzációhajhász közízlés előtt, melynek termékeit Greenberg már hatvan évvel ezelőtt is giccsnek nevezte.

### **Radikális festészet**

Ez a nyelvi kitérő elsősorban a helyről és az időről szól, vagyis azokról a nyelvjátékokról és nyelvi játékokról, amelyek minden egyes kritikai szöveget és minden egyes műalkotást meghatároznak. Uglár fekete festményei a festő emlékei szerint először 1994-ben, az Újlak csoport Tűzoltó utcai terében voltak kiállítva BARANYAI LEVENTE és KORODI JÁNOS festményeivel együtt. Az is tudható, hogy Uglár Károlyi Zsigmond növendéke volt, aki a kilencvenes évek elején, a Képzőművészeti Főiskolán monokróm kurzusokat tartott diákjainak. Eme radikális, monokróm kísérletek akkoriban ugyan kaptak némi publicitást (jórészt PÁLDI LÍVIA jóvoltából), de meghonosodni nem nagyon tudtak a budapesti művészeti életben.<sup>6</sup> (Az egyetlen kivétel talán ERDÉLYI GÁBOR lehet, illetve GÁL ANDRÁS, de ő nem Károlynál kezdte, és nem is Budapes-

ten futott be monokróm festőként.<sup>7</sup>) Ennek van egy nyilvánvaló, és egy kevésbé nyilvánvaló oka. A nyilvánvaló az, hogy a poszt-szocializmus és a régóta esedékes intellektuális és piaci felzárkózás lázában a monokróm vásznak egész egyszerűen unalmasnak tűntek. Pontosabban Páldi Lívián és Gál Andráson kívül nem nagyon volt senki, aki ne látta volna őket unalmasnak, mivel ehhez ismerni kellett volna a monokróm festészet elméleteit és ideológiáit. Eme ismeretek hiánya jelentette tehát a kevésbé nyilvánvaló okot, melyhez még egy további is társult, melyet a hely-specifikusság hiányaként lehetne definiálni. A radikális festészet nem csak az volt a gond, hogy idegen testként ízesült a magyar művészet konstruktivista hagyományához, mely a MADI alkotóin keresztül a kilencvenes években is életképes volt, hanem az is, hogy nem sokan gondolták, hogy egy vörös vagy egy fekete vászonnal ki lehetne fejezni hely- és ideológia-specifikus tartalmakat. Mégpedig olyan helyspecifikus tartalmakat, amelyek felmutatásával a magyar művészet érdekessé tehetné magát a volt keleti blokk országai között, ahol egyrészt a Lipcsei iskola, másrészt pedig a délszláv háború jelentette a legfontosabb technikai, illetve ideológiai vonatkoztatási pontokat. Így aztán a monokróm festészet szép lassan, úgy nagyjából a *Legkevesebb* című kiállítás<sup>8</sup> tájékán, kiveszett a honi művészeti életből, miközben azért hátrahagyott néhány figyelemreméltó alkotást is.<sup>9</sup> Ezek közé tartoznak HAVAS BÁLINT sötétszürke grafit-festményei, SZABÓ DEZSŐ színes-buborékos lakk-kepei (a kilencvenes évek közepéről, majd tíz évvel később a 2000-es évekből), valamint Uglár csapágygolyós fekete zománc-művei.

6 Páldi Lívia: *Terepnyakarat: Beszélgetés Szabó Dezsővel és Gál Andrásal*. Balkon, 1998/7-8. 22-26. Páldi a szakdolgozatát is erről a témáról írta: „A monokróm kaland.” Szakdolgozat, ELTE, Budapest, 1995.

7 Aknai Katalin: *The Thin Red Line. Beszélgetés Gál Andrásal a Szín önálló élete című kiállítás kapcsán*. Balkon, 2002/7-8. 24-27.

8 *A legkevesebb*. Ernst Múzeum, Budapest, 1996. február 21 – március 17.

9 Talán az egyik végpont, mely egyben mutatta azt is, hogy Szabó Dezső és Havas Bálint milyen irányban folytatta, az 1998-as dunaujvárosi (ICA-D) Holtjáték című kiállítás lehetett. Lásd erről: Készman József: *Az avantgárd avantgárdja?! Egyéves a dunaujvárosi Kortárs Művészeti Intézet*. Új Művészet, 1998/12. 19-21.

Ez utóbbiak egy szerencsés montázsnak köszönhetően tűnnek még mindig frissnek és izgalmasnak. Uglár ugyanis csak részben tekinthető Károlyi Zsigmond tanítványának, másrésztől viszont az utca nevelte, egészen pontosan a Tűzoltó utca, ahol ÁDÁM ZOLTÁN és RAVASZ ANDRÁS szellemi vezetésével, néhány évvel vagy talán egy fél (na jó, inkább egy negyed-) generációval korábbi festő-társaság tengette napjait. Vagyis hát nem tengette, hanem festett, zenélt, és tárgyakat meg installációkat rendezett össze. Ebben a társaságban azonban, mely nyugodtan tekinthető a kor avantgárdjának, valahogy ciki volt festeni, pontosabban csak úgy önmagában festeni, tehát autonóm módon, vászonra, galériáknak, ahogy ezt a nyolcvanas évek transzavantgárd új festői tették. Uglár ezzel együtt is néminemű sikereket aratott e szubkultúrában, bár azért a spiritus rector, Ádám Zoli megjegyezte az ováció szünetében, hogy „Csabikám, akkor te mostantól golyókat fogsz festeni?” Uglár nem ezt tette. Talán azért sem, mert mestérének, Károlyinak egyáltalán nem tetszettek a képek, és a növendék egy rövid neoexpresszionista kitérő után dadaista pseudo-festményekkel diplomázott. Vagyis olyan Seurat-nyomatokkal, pontosabban Seurat-festmények A4-es, tintasugaras színes printjeivel, amelyekbe kicsit belerondított. (Ezek kései utóda a 2009-es AVIVA-díj kiállításának cukorral leszórt madámja is.) De nem csak torta-cukorral színezte át a „szent” képeket, hanem még zizivel is beszórta a modernizmus egyik atyamestérének, Seurat-nak női portróját, ami után legalábbis kérdésessé vált, hogy az ő esetében miként is folytatható, illetve írható újra a modernista festészet nagy tradíciója. Az viszont nem kétséges, hogy a radikális festészet Károlyi Zsigmonddal és MARCIA HAFIF-fal ehhez a hagyományhoz izesül. A radikalizmus két képviselője között szinte csak annyi a különbség, hogy Hafif addig és olyan szellemi háttérrel nyomta a monokrómot, amíg gazdag lett belőle, Károlyi pedig Fényes Adolf, Birkás Ákos és Konkoly Gyula nyomán visszatért a



KÁROLYI ZSIGMOND  
Két csík, 1992–93;  
Két kék ék, 1992–93  
© Fotó: Rosta József



MARCIA HAFIF  
Black Painting: Ultramarine Blue and Burnt Umber I  
1979–80, olaj, vászon, 215 × 200 cm  
© <http://www.npgallery.com/exhibitions/hafif.html>

figurális festészethez, hogy plüssállatokon folytasson életképe hajló portrékísérleteket. Uglár útja is másfelé (helyspecifikus installációk és filmek) vezetett, talán azért is, mert az amerikai radikális festők precizitása és monomániája nem az ő világa volt, meg talán azért is, mert Budapesten nem volt egy helyi Greenberg. (De ha volt is Greenbergünk, csak én nem tudok róla, akkor is utálta volna az Újlakos buherát.) A radikális festészet ugyanis minden ellenkező híresztelés ellenére sem a posztmodern gyermeke, hanem a modernizmusé, pontosabban azé a hagyományé, amelyet Greenberg Manet-től és Cézanne-től Pollockig és Rothkóig modernista festészetnek nevezett.<sup>10</sup> Ez a festészet nem konceptuális, de még csak nem is posztkonceptuális, hanem inkább prekonceptuális. Hafifot és Marionit a vászon és a festék érdekli, amely persze Barnett Newmann vagy Clyfford Still felől akár még posztmodernnek is tűnhet, de nem az, ugyanúgy modern, mint ahogy a színmező-festészet is az. Ideológiailag persze sokat köszönhet a minimalizmusnak, illetve a minimalizmus sajátos festészeti irányzatának, a hard edgenek (Kenneth Nolanddal és Frank Stellával), meg persze Ad Reinhardt konceptualizmusának is, de valójában igazi, kökemény visszatérést jelentett Greenberg ama elveihez, amelyhez igazán csak Greenberg volt hű, nem pedig azok a festők, akiket ma az absztrakt expresszionizmus alá sorolnak. Mégpedig azért nem, mert az absztrakt expresszionisták Newmannal és Stillel az élükön egyáltalán nem gondolták azt, hogy a festményeik tartalma csupán festmény voltuk lenne. Természetesen Greenberggel, és Manet-től kezdődően az összes valamirevaló moder-

<sup>10</sup> V.ö: Clement Greenberg: *Art and Culture. Critical Essays*. Beacon Press, Boston, 1961. Továbbá az előadásból lett pamflet és egyben kései programadó tanulmány: *Modernist Painting*. Arts Yearbook, 4, 1961. 101–108.



UGLÁR CSABA *A bútorok bejövetele*  
című képével (2009) az AVIVA  
Képzőművészeti Díj 2009 kiállításának  
rendezésekor a Múcsarnokban  
© Fotó: Gerencsér Attila

nista festővel együtt tisztában voltak azzal, hogy a festészet egy specifikus és önreflexív médium, de nem ezt tekintették a festészet egyetlen tartalmának és értelmének, mivel egyrészt – Greenbergtől eltérően – nem tartottak attól, hogy eladható giccset gyártsanak, másrészt úgy vélték – Greenberghez hasonlóan –, hogy ha témáikat ellioti vagy kanti magasságokban jelölik ki, akkor nem fenyegeti őket a kommercializálódás.

### Radikális modernizmus

Greenberg ettől jóval szigorúbb volt, így – minden formalizmusa ellenére – tekinthetjük őt nem csak a radikális festészet, de akár még az ÚJLAK-CSOPORT szellemi elődjének is. A differencia „csak” annyi közöttük, hogy mást tartottak giccsnek. Greenberg a pop artot, az Újlak meg az új szenzibilitás – paradox módon greenbergi – festőiségét. Radikalizmusuk és formalizmusuk viszont hasonlóan mondható. Mert az Újlak azért elsősorban új formát jelentett, egyfajta új neoadatát az asszemblázs, a zene és a medialitás kultuszával.

(A hasonlóság meglátásához persze az kell, hogy az Újlak helyspecifikusságát és specifikus ideológiáját modernista zárójelbe tegyem.) Így most azt állítanám provokatívan, hogy az Újlak csoport és Uglár tudtukon és akaratukon kívül nemcsak a dada és a happening avantgárdizmusához, hanem Greenberg avantgárd modernizmusának tradíciójához is ízesült. E kapcsolat pikantériája az, hogy nálunk Greenberg neve egyet jelentett azzal a magas modernista tradícióval, amely a társadalmi problémáktól és a való világtól (egészen pontosan: a világháború és a tömegpusztító fegyverek borzalmától) elfordulva a fennkölt művészet formalizmusához menekült. A helyzet viszont az, hogy ez a posztmodern ellenség-kép nem teljesen felel meg a valóságnak, de ennek belátásához röviden át kell futni Greenberg amerikai (magyarul sajnos nem létező) recepcióján.

Először is, minimum két Greenberg volt: a korai és a későbbi. A korai Greenberg a legnevesebb amerikai marxista folyóiratnak, a *Partisan Review*nek írta meg két tételben (*Avantgárd és giccs, Egy újabb Laokoón felé*) a modernista festészet elméletét.<sup>11</sup> Ennek lényege nagyon röviden a „specifikus médium” fogalmában ragadható meg. Greenberg a történetekben gondolkodó, populáris giccsel szem-

ben az absztrakcióban, vagyis a nem ábrázoló művészetben látta a festészet jövőjét. Egészen frappánsan azt állította, hogy a festészet tartalma nem lehet más, mint a festészet maga. De ne gondoljon senki a képi toposzokra és az ikonográfiai hagyományokra, hanem idézze fel a festészet kézzelfogható valóságát, anyagszerűségét a festékekkel és a vászonnal. Az újabb Laokoónban ezt azzal bővítette, hogy a festészetnek vállalnia kell önnön síkszerűségét (flatness), és fel kell adnia a mimézis és az optikai téralkotás vágyát.

A későbbi, a hatvanas évekbeli Greenberg annyit változott korábbi önmagához képest, hogy a marxista kultúrakritika a hidegháború éveiben átadta helyét a minimalizmus és a pop art tematikus ostromlásának. Ennek a folyamatnak egy termékeny pillanatában született meg az egyik tanítvány, MICHAEL FRIED tollából a *Művészet és tárgyiaság*, amely egy újabb fontos adalékot tett hozzá Greenberg és Manet modernizmusához: a színpadiaság fogalmát.<sup>12</sup> Nagyon egyszerűen, Fried azt állította a térbe komponált, minimalista művekről, hogy azok literálisak (tehát szó szerinti, vagyis nem mások, mint önmaguk, tehát a tárgyiaságukra bázisznak), és színpadiasak, sőt giccsesek, mert téralkotásukkal (ahogy teret teremtenek maguk körül) kiszolgálják a nézők színházi igényeit. Röviden itt kell kitérni arra, hogy a Greenberg-féle modernizmusnak létezik egy

11 Clement Greenberg: *Towards a Newer Laocoon*. *Partisan Review*, 1940/4. 296–310.

12 Michael Fried: *Művészet és tárgyiaság*. (1967) Ford.: Kiséry András. Enigma, 1995/2. 62–83.



nem formalista értelmezése is, amely T. J. CLARK nevéhez fűződik.<sup>13</sup> Clark Friedtől eltérően nem az állítást, hanem a tagadást tartja központi jelentőségűnek a modernizmusban. Vagyis nem azt, ahogy a művek felállítanak egy autonóm, öntörvényű világot, hanem azt, ahogy a modernista művészek megtagadják a valóság ábrázolásának igényét, és ebből adódóan el is idegenednek (az általuk felszínesnek tartott) valóságtól, miközben mégsem tudnak elszakadni attól az „arany köldökzsinórtól”, amely a burzsoáziához kapcsolja őket. Ez azonban már a nyolcvanas évek eleje, és nem szabad elfelejteni azokat a hetvenes éveket sem, amelyek lerántották a leplet az absztrakt expresszionizmusról, és megmutatták, hogy Greenberg milyen fontos szerepet játszott abban, hogy New York és az Amerikai Egyesült Államok ellopta Párizstól és Európától az avantgárdot, amelyet aztán arra használt, hogy a posztkolonialista imperializmust, pontosabban annak szabad és fennkölt szubjektumát népszerűsítse a világban.<sup>14</sup>

A nyolcvanas évek végén azonban furcsa dolgok történtek Greenberg és a modernizmus környékén: revízió alá vették a revíziókat. Megmutatták, hogy az absztrakt expresszionizmus nem elsősorban egy hidegháborús fegyver volt, de még csak nem is egy retrográd, köldöknéző irányzat, hanem komplex problémákra adott komplex válaszok sorozata. Ebben a revízióban egyrészt a besározott MoMA művészettörténeti jeleskedtek, másrészt pedig az October folyóirat szerzői, élükön ROSALIND KRAUSSzal. Kraussnak, illetve későbbi szerzőtársának, Yves-Alain Bois-nak jelentős szerepe volt abban, hogy a politikai és ideológiai vaksága miatt diszkreditált absztrakció, illetve annak legitim, formalista elmélete visszakerüljön a kritikai diskurzusba.<sup>15</sup> Kraussnak még az is sikerült, hogy valamennyire magát Greenberget is rehabilitálja az optikalitás fogalmán keresztül. Persze ezt úgy tette – például Jackson Pollock elemzése során –, hogy Greenberghez hozzátette a maga homlokegyenest ellenkező értelmezését: Pollock festészetének „materialista” olvasatát. Pontosabban megmutatta, hogy Pollock műveinek izgalmát éppen kettősségük adja, vagyis az, hogy nem csak kizárólag a szemnek szólnak – az

13 A Clark-Fried vitához lásd: T. J. Clark: *Clement Greenberg's Theory of Art*. *Critical Inquiry*, 1982/1. 139-156. Michael Fried: *How Modernism Works: A Response to T. J. Clark*. *Critical Inquiry*, 1982/1. 217-234. T. J. Clark: *Arguments About Modernism: A Reply To Michael Fried*. In: W. J. T. Mitchell (ed.): *The Politics of Interpretation*. University of Chicago Press, Chicago, 1983. 239-248.

14 Max Kozloff és Eva Cockroft „leleplező” cikkei után Serge Guilbaut írta ezt meg a legnagyobb terjedelemben. V.ö.: Max Kozloff: *American Painting During the Cold War*. *Artforum*, 1973/9. 43-54. Eva Cockroft: *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*. *Artforum*, 1974/10. 43-54. Serge Guilbaut: *How New York Stole the Idea of Modern Art*. University of Chicago Press, Chicago, 1985.

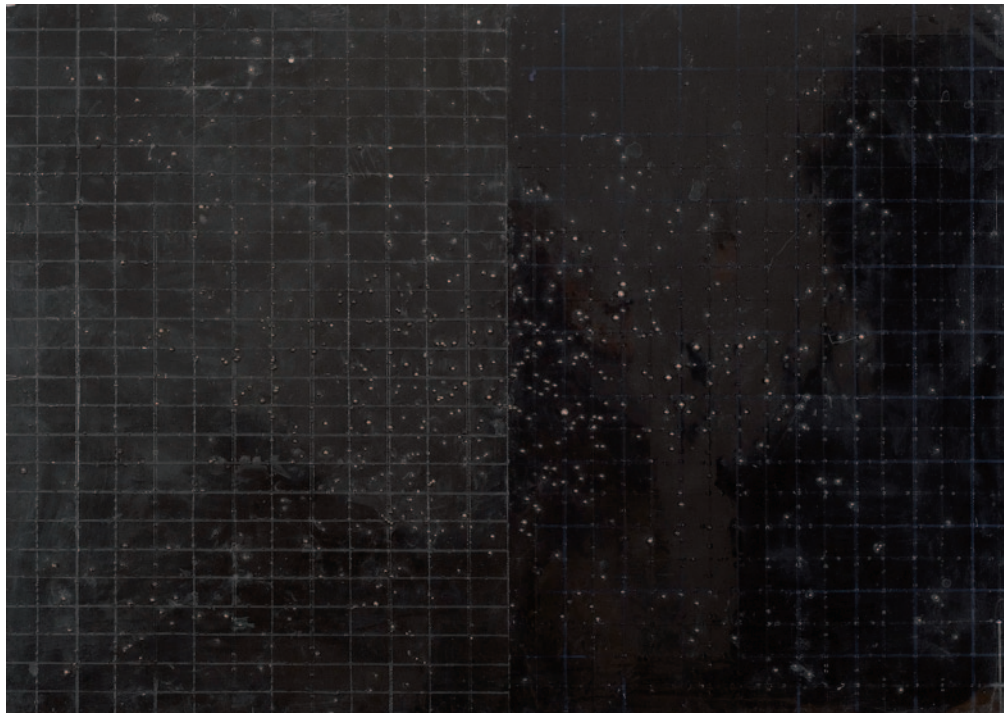
15 V.ö.: Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, Cambridge, 1986. és Yves-Alain Bois: *Painting as Model*. MIT Press, Cambridge, 1990.



oll over hatással és a káosz optikai illúziójával –, hanem a testnek is, a maguk horizontális alantasságával és sűrű anyagszerűségével. Ha tetszik, Krauss azt mutatta meg, hogy mennyire erősen kapcsolódik Pollock a szürrealizmushoz, ahhoz a másik avantgárdhoz, amely a dadával együtt sosem tudott igazán beköltözni Fried vagy Greenberg szívébe.<sup>16</sup> És most huszárosan visszakapcsolnék Uglárhoz és az Újlakhoz, pontosabban ahhoz, hogy Uglár fekete festményei csurgatott festmények. Sőt, ha tetszik, gesztusfestmények, amelyek úgy készültek, hogy a festő a festékesdobozból ráöntötte a lemezre a festéket, hagyta folydogálni, kicsit talán terelgette is, majd gyorsan felállt egy létrára és beleszórta a csapágygolyókat (kezdetben random módon) a még folyékony festékbe. Voilà! Villámgyorsan el is készült a csillagos ég fenséges képe!<sup>17</sup> Uglár ráadásul egy olyan fenségest hozott létre ezáltal, amely nemcsak az északi romantika tradíciójához kapcsolódik, hanem a dada, a neodada és a happening kritikai hagyományához is.

16 Az October körének, jelesül Krausson kívül Hal Fosternek és Yves-Alain Boisnak nagy része volt abban, hogy Amerikában napvilágra került a modernizmus – és azon belül a szürrealizmus – másik arca. Mondhatni, nem André Breton légiés arca, hanem Georges Bataille nyüzött koponyája. Azé a Bataille-é, aki nem a szellem és a képzelet, hanem a test és az élet filozófiája mellett kötelezte el magát, és így ikonikus figurája lehet a modernizmus avantgárdnak is nevezett másik, politikai és szociálisan érzékeny oldalának. V.ö.: Hal Foster: *Compulsive Beauty*. MIT Press, Cambridge, 1993. Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious*. MIT Press, Cambridge, 1993. Yves-Alain Bois – Rosalind Krauss: *Formless. A Users Guide*. Zone Books, New York, 1997. Ez utóbbi kifejezetten Bataille „informe” fogalma felől értelmezi a „formátlan”, „deformált” szürrealizmust.

17 V.ö.: Robert Rosenblum: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*. Harper and Row, New York, 1975.



UGLÁR CSABA

Cím nélkül 1-3., 1996, alumínium, zománcfesték, csapágygolyók, lakk, 140 x 100 cm egyenként  
© Fotók: Sulyok Miklós

### Uglár Univerzuma

Az Irokéz-gyűjteményben (Szombathely) is megtalálható Uglár-festmények, vagy inkább acél-zománc-alumínium képek témájuk szempontjából nem csak a gyűjteményen belül társtalanok. A művek ugyanis nem a kilencvenes évek közepén divatos populáris kultúrát, de nem is a posztkonceptuális művészetet (avagy mifelénk az érzéki konceptualizmust) reprezentálják, hanem magát a fenségest, illetve annak egyik etalonját, a csillagos égboltot. Az érdekes persze az – és ettől igazán magányosak ezek a képek –, hogy ezt nem szimplán Caspar David Friedrich és Barnett Newmann északi, romantikus hagyományához híven teszik. Ezeken a sötét, fémesen csillogó és lakkosan tükröző képeken egy másik monokrómia, egy másik modernizmus, egy másik radikalizmus jelenik meg. Mondhatni, a dada és Bataille (nálunk meg a bitumenes Erdély és a kénes Szentjóby) szürreális radikalizmusa a hétköznapi és a közönséges transzcendenciájával, a mocskok és a perverz, sötét éjszaka fenségességével. Tehát az a fenséges, ami nem a látáshoz és az optikához, hanem a tapintáshoz és a testiséghez kapcsolódik. Ebben a fenségesben ráadásul az a pláne, hogy ez magának az életnek, a biológiai életnek a némiképp taszító, esetenként undorító fenségessége. Innen nézve értékelhető az is, hogy a képek nem lassan, meditatív készültek, hanem „negyven perc alatt”, egy létráról, a merő véletlenre hagyatkozva. Így Uglár rapid akcióinak végtermékei arra is képesek, amire Rothkó hatalmas, abszorpciós vásznai nem: par excellence festői eszközök (olaj és vászon) nélkül adják vissza az Univer-

zum embertelenségét.<sup>18</sup> Sőt még azt is megengedhetik maguknak, hogy ne legyen címük!

Ezzel a grandiózus értelmezéssel persze van egy kis probléma. Mégpedig az, hogy maga is – hasonlóan Greenberg és Fried modernizmus-elméleteihez – az optikalitás foglya marad. Az anyaghasználat (csapágygolyók, alumínium, zománcfesték) ugyanis ahhoz a minimalista esztétikához (Judd és Morris specifikus tárgyaihoz) kapcsolódik, amely éppenséggel Rothko és Newmann festői, ködös fenségességével óhajtott szakítani. A minimalizmus ugyanis olyan konkrét, mint a konkrét művészet, miközben annyira populáris és köznapi is, mint a pop art. És éppen ez a bizonyos feszültség, ez az ideológiai paradoxon adja Uglár képeinek erejét. Sőt, nem csak az erejüket, hanem az értelmüket is. Hiszen Malevics, Reinhardt és Hafif után már nem sok értelme lenne egy újabb fekete festményt festeni. A mértani formák és a festék fenomenológiája a szellemi szinteken már több ízben is eljutott legmagasabb rendű megvalósulásáig. Így maradnak a mindmáig kihasználatlan hétköznapi és az ipari formák, amelyek láthatóan tartogathatnak még olyan meglepetéseket, mint Uglár csapágygolyós képei. És ha még azt is hozzávesszük, hogy a művek nem csak a posztformalizmus esztétikája, hanem a társadalomtörténet ideológiakritikája felől is nézhető, akkor újabb értelmet kap az a tény is, hogy ezek a művek először a Tüzoltó utcában voltak kiállítva. Azon a szabad és eufórikus helyen, amely rövid ideig lehetőséget adott arra, hogy néhány művész kiélje a maga rendszerváltó fantáziáit a képzőművészet virtuális terében, amely a való világban egy valaha volt ipari kultúra romos épületét jelentette. Vagyis Uglár az intézmény-kritika (mi a művészet, hol a helye, mit reprezentál) terébe vitte be a radikálisan autonóm festészet vizualitását, de ezt úgy tette, hogy az ipari eszközökkel leképezett Univerzummal egyszerre kritizálta a radikális festészet üres radikalizmusát, és az absztrakt expresszionizmus illuzórikus fenségességét. Sőt, mindezeket túl az Univerzum fenségességének leképezésével a művész még azt is megmutatta, hogy a mindenkori avantgárd vég nélküli negativitásának fekete lyukaiból akár még ki is lehet szökni pozitív állításokkal és látványos, festői kritikákkal.

<sup>18</sup> A szerkesztett „univerzumok” esete némiképp más. Van olyan csapágyas kép is, amelyen egy finom rács, egy belekarcolt háló található, amely természetesen a geometrikus absztrakció és a csillagászati térképezés konnotációival bővíti és szűkíti is egyben az értelmezés lehetőségét. Hasonló a helyzet egy másik, nem teljesen sztochasztikus szerkesztés esetében, ahol Uglár a kép centrumába szórta a különböző méretű golyókat, melyek így egyrészt a matematika (geometria és statisztika), másrészt a részecskefizika világa felé mutatnak.