

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

***HIGH ART – LOW ART,
AVAGY A KÉT KULTURÁLIS VILÁG***

DLA értekezés

BUJDOSÓ ERNŐ
2007

TARTALOMJEGYZÉK

Bevezetés	3
Ez még művészet?.....	10
Korlátozott felelősségű elméletek és a művészet vége	26
Autonómiák.....	47
A befogadás-elméletek határai, és egy új értelmezés	56
Képek	75
Irodalomjegyzék	83
Képjegyzék	86

BEVEZETÉS

„Minthogy ugyanis mindenkit megillet a Szentírás értelmezésének korlátlan joga, azért az értelmezés normája nem lehet más, mint a természetes világosság, amely mindannyiunkban közös. Nem lehet tehát semmiféle természetfeletti világosság, sem semmiféle külső tekintély.”

Spinóza

A tabuk és kinyilatkozások nyelvéről, a kódok megfejthetőségéről van tehát szó, az avatatlanok hozzáférési jogáról, valamint az autenticitás képességéről és a képviselőtől fűződő jogról. Arról továbbá, hogy a kinyilatkoztatások megállnak-e önmagukban, miközben az alig megközelíthető szenteket távolról tisztelő (vagy már nem is tisztelő) tömeg más isteneknek hódol, miután a szentek, próféták és papjaik nyelve oly megalázóan érthetetlen számára, és hovatovább talán valóban nem is jelent semmit. Ha hihetünk a borúlátó vízióknak, a „művészet vége!” felirat notórius felfestőinek, a „nagy kultúra” és a „magas művészetek” piramisa széttöredezve áll. A szakértők új és új magyarázatot találnak, ellentmondó teóriákat konstruálnak: hogy a fragmentumok a piramis részei-e még, megszentelt kultikus darabok, vagy csak kövek és törmelék. A piramison túl pedig valóban csak a sivatag van-e, vagy vannak folyók és termékeny völgyek is?

A modern művészetről szóló minden kérdésfeltevés és válaszkísérlet magában hordja az ellentmondást, hogy a zászlóra tűzött program, de a teória, és akár a definíció is korlátozott érvényű. Így, miközben az egész korszak a „nagy piramis” lerombolásáról szól, új piramisok épülnek, amelyek éppoly fenyegetően megközelíthetetlenek, — és a bejutni kívánóknak még csak a nagy titkok: „a szépség szépségé”-nek, az „igazság igazságá”-nak, a „művészet művészségé”-nek (Almási Miklós)¹ felfedését sem kínálják. Az sem világos, hogy melyik

¹ Almási Miklós 1992. 7. o.

piramis romjainál állunk. Annál-e, amelynek lerombolásán az utókor művészete egy évszázadon át szorgoskodott, vagy az utódokénál, amely önmagától omlott össze (ha összeomlott). Mindez mennyiben jó vagy mennyiben rossz hír számunkra?

És akkor mi a teendő? Végül is kinek a nevében tehetünk fel kérdéseket, és milyen alapon?

Értekezésem megkerülhetetlen kérdése az általam használt „közönség” fogalom értelmezése. Az esztétika, a kultúrtörténet vagy a szociológia számos kifejezést használ a művészetek célalanyának jelölésére a tudományág szakmai szempontjai alapján kiemelt tulajdonságok szerinti csoportokat képezve. E helyen csak annyit szükséges előrebecsánom, hogy az általam használt közönség fogalom a lehető legpontosabban fedje azt a jelentést, amit e fogalom nyelvtani alakja takar. Tehát ahogyan ezt a fogalmat a közhasználat általában a művészethez kapcsolja, nem leszűkítve, de nem is parttalanra bővítve. A kifejezés tehát nem takar semmilyen előjelű ítéletet, semlegességet, érdek- és elkötelezettség-mentességet sugall. Nem jelöl sem beavatottságot, hozzáértést, de a hozzá nem értés minősítését sem előlegezi. Nem elkötelezett, de nem is eleve elutasító. Lehet nyitott, vagy előítéletes. Önmagát sem kiemelni, sem kivonni nem kívánja. A választás előttség pillanatának szabadságát, a bármikor kiváltható aktivitás felfüggesztett állapotát látom benne.

A modernizmus a 19. század utolsó évtizedeitől a II. világháborúig terjedő első szakaszában a polgári ízlés és szemléletmód, a megcsontosodott művészeti doktrínák és intézményrendszer elleni lázadásként az uralkodó művészeti paradigmák tagadásával önnön autonómiájának kivívásáért szállt harcba. Ebben a harcában az „ez művészet!” jelszavával természetes módon kerül szembe a hivatalos művészeten és művészetszemléleten nevelkedett közönséggel — amely mindemellett nem ellenségesen, csupán gyanakvással, és kíváncsi értetlenséggel szemléli az új művészetet.

A II. világháborútól a '80-as évekig terjedő második szakaszban a neoavantgárd az önkifejezés új és új formáit keresve megszerzett autonómiája biztonságával figyelmen kívül hagyja, és lekicsinylően elfordul az őt követni egyre kevésbé képes közönségtől. A sokasodó definíciók, elméletek és

értelmezések, nem kevésbé pedig a gyakorlat egyre szűkülő elérhetést biztosítottak a berkeken kívül rekedők számára, a produkciók egyre szűkebb körű bennfentes elit, vagy magát annak vélő közönség tetszését vagy figyelmét célozzák meg, hovatovább a szakma önreflexióinak színterei lesznek. A művész fél szemmel a másik művészre, a kritikus elvárásaira figyelve alkot, a modernség-paradigma egy egyre gyorsuló licit formáját ölti.

A '80-as évek közepétől — a harmadik szakaszban — miután a művészeti autonómiák útjában álló utolsó bástyák, a közép- és kelet-európai diktatúrák is felpuhultak, és kulturális nyitást engedélyeznek, a nyitódó kulturális közegben, ahol az esztétikai tabuk már rég eltűntek, most a politikai tabuk leomlásával az avantgárd mozgalmak légüres térbe kerülnek: az ellenállás megszűnésével a lázadás utolsó legitimációja is megszűnik. *„A neoavantgárd az avantgárdot művészetként intézményesíti, és ezzel épp az avantgárd eredeti szándékát tagadja meg.”* — írja Peter Bürger.² Az intézményi elfogadottságot gyorsan követi a piac érdeklődése. A polgárpukkasztó botrányok újsághírei éppúgy piaci ártényezők lesznek, mint a galériák reklámfogásai, vagy az interpretációk sokasága. Az elfogadottság ára, hogy az avantgárd művészet feladja legalapvetőbb programontját is, a piacosodás elutasítását. Az avantgárd üzletté válik.

Ezzel a lépéssel a kortárs művészet egésze és a közönség kapcsolatában új helyzet áll elő. A kortárs művészet a hatalom és a hivatal elleni harcában őt támogató, vagy rokonszenvvel figyelő értelmiségi szemében is elvesztette hitelét. A hitelvesztés belülről, a művészet felől is megtörténik. Az önellentmondás identitászavarhoz, végül válsághoz vezet. A válság '80-as évek közepére a művészetben új folyamatokat indít el, amelyet a „transzavantgárd”, a „posztmodern”, az „új eklektika” stb. megnevezésekkel jelöl a szakirodalom. Az új irányzatok a kibontakozás különböző útjait ígérik, közös vonásuk, hogy a destrukció és expanzió feladásával megváltozik elutasító attitűdjük, egyre békülékenyebb hangot ütnek meg, és keresik új kapcsolatukat a közönséggel is.

A '90-es években a volt szocialista országokban végbement politikai és társadalmi változások egybeestek a globalizáció léptékváltásával és a világmédia szerepének megerősödésével. A médiagazdaság térnyerése ezekben az

² Bürger, 1974. 80. o.

országokban — az előző évtizedek tapasztalatai miatt — magát a szabadságot jelentette, így a '90-es években a kortárs művészet is a megjelenés és a közönséggel való kapcsolatteremtés új lehetőségeit remélte a gyorsan növekvő médiafelületektől. Kétszeres csalódás érte. A médiát a kortárs művészet változásai, megújulásának hevülete nem hozta lázba. Az áttörés elmaradt. A közönség pedig, amellyel korábban önnön autonómiáját hangoztatva a modern művészet szembe fordult, és méltatlannak ítélve lenézett, később pedig a hatalommal kiegyezve cserbenhagyott — most saját autonómiát építve tőle fordul el, és szövetségest talál a médiában. A média pedig gazdasági érdekei szerint soha nem látott kínálatot teremt, és az árút a keresleti piacot felmérve „művészet” címkével látja el. A művész/művészet és a közönség kapcsolatában a hatalom, az intézmények és a műkereskedelem mellett egyre nagyobb szerephez jut a tömegmédia, a művészeti piacon pedig a populáris művészetként megjelenő kreatív médiatermék és mediagiccs. Az elit kultúra képviselője által elutasított és immár önmagát is autonómnak érző közönség a populáris művészet új műfajait látja a felkínált médiatermékekben.

E termékek sokasága, a bennük megjelenő képtelenül alacsony szellemi és esztétikai minőség és a hatás sokszerűen érte a „nagy művészet” eddig magabiztos képviselőit és a kulturális elitet. Az elbizonytalanodás és kiút keresés a '80-as, '90-es években nemcsak a művészet, de az elmélet, a műkritika és művészettörténet-írásnak is meghatározó tünetévé válik. A '80-as évek elejétől elkezdődő átértelmezési folyamat (*Achille Bonito Oliva, Hans Belting, Arthur C. Danto, Craig Owens*) az egész modern művészet, de különösen a II. világháború utáni korszak megítélésében újszerű, kritikus látásmóddal, új szempontok szerinti értelmzésbe kezd.

A kulturális média Magyarországon is új diskurzust indít el a „nagy művészet” és „populáris művészet” territóriumai között évszázados faktumnak tekintett átjárhatatlanságról.³

De valóban evidencia-e a kulturális világ kettőssége? Már is a kérdések centrumában állunk: a beomlott szentélyekben őrzött tudás a hieroglifák megfejtése után, amikor a titkot lehántottuk róla, teljesíti-e majd a várakozást, ami

³ György Péter és Ungvári Tamás, 1998. december 18. 13. o. /1999. január 8. 6.o.

hozzá fűződött. Nem derül-e ki, hogy legnagyobb értéke a hozzáférhetetlenség, a misztikum, amely körülengte? A teoretikusok és magyarázók elméletei által ráragasztott jelentésrétegek mennyiben származnak a mű szövetébe kódolt tartalmakból, és mennyiben az értelmezés, a másik szubjektum teremtményei, rávetülései a műre, netán érdekek és hatalmi ambíciók által is befolyásolt ítéletek? A művészet, amelynek definíciója revízió alatt áll, jelen van-e magában a műtárgyban az értelmező, vagy/és a „befogadó” alany nélkül? Illetve ami benne van, megnyilvánul-e művészetként önmagában? A kontextus (intézmény, kézjegy, műfaji attributumok, hagyomány stb.) milyen szerepet játszik a műtárggyá válás/avatás folyamatában? Miben állnak a hatás, megértés, elutasítás okai, és az okok mennyiben háríthatók az egyik vagy másik félre? A „hozzá nem értés” státusának elfogadásából származó autonómia szabadság-e valójában? Történelmi evidencia-e a két kulturális világ?

A modernizmus kezdetét— tehát a 19. sz. utolsó harmadát — megelőzően ez a kérdés élesen nem vetődött fel, alapvetően két okból: a művészet jelentős megrendelőjeként a szélesebb értelemben vett tömegek nem jöhettek szóba — a gazdag, vagy tehetős polgárság az arisztokrácia ízlésvilágának és életstílusának lemásolását követte. Másrészt a domináns művészeti eszme és uralkodó korstílus meghatározta azt a művészeti mintát, amelyet mind a példaadó nagyművészet, mind az azt utánzó kismesterek és a műkedvelő közönség egyaránt elfogadott. A populáris művészet és a magas művészetek mai értelemben vett elkülönülése a modernizmussal jelent meg, amikor a művészet egyik alapkategóriája, a mimézis elv megrendült, és a művészet, nem „ábrázol” többé, hanem „kifejez”. A mimézishez kapcsolható ábrázolás a megértés számára — legalábbis ezen a ponton — közvetlenül megragadható, hozzá értékítélet kapcsolható. A közízlés által elfogadott értékvilág ezen a fundamentumon nyugszik, a hétköznapi élettapasztalatok is ezt igazolják vissza.

A művészet és a közönség kapcsolatának másik pillére, hogy a közönség csodálattal vegyes elnézéssel szemléli mind a művész, mind a művészet viszonyát az általa tapasztalt hétköznapi valósághoz. Elfogadja, vagy megpróbálja elfogadni azt a világkonstrukciót, amit a művészet az őáltala ismert helyébe állít, ezt a konstrukciót azonban mindvégig valamilyen lényeg megéléseként, és nem a

megtapasztalt élet alternatívájaként szemléli. Elfogadja tehát a szerepet, de nem téveszti össze az étellel. A modern művészet által felkínált pozíciót: „mindenki művész” — „do it yourself” (csináld magad) — viszont nem fogadja el. Amikor pedig a művész először a hétköznapi élet megmunkálatlan tárgyát (ready made), majd magát az élő testet vagy annak biológiai funkcióit, megsebző, csonkító aktusát (body art), teszi elé, mint művészetet, gyanakodni kezd. Gyanakvó érdeklődését és szolidaritását akkor mondja fel, amikor az önmagát héroszként feltűntető művész kiegyezik a hatalommal és a piaccal.

A kortárs esztétika — bár számos megnyilatkozásával a „befogadó” új státusba helyezését ígéri, ezt az ígéretét mindmáig nem teljesíti, és magát a fogalmat homályban tartja, vagy megkerüli. A klasszikus esztétika által megteremtett „befogadó” fogalom lényegében változatlan formában és tartalommal él tovább a kortárs esztétikákban. Neves esztéták és filozófusok (*Wolfgang Iser, Umberto Eco, Hans Belting, Almási Miklós*) a „befogadó”-t alkalmanként a szó jelentésén túlmutató aktivitásként értelmezik. Egy-egy megfogalmazásuk pedig — mint később látni fogjuk — nemcsak a „befogadó” új értelmezését jelenti, de rajta keresztül a művészet ontológiai meghatározását is átértelmezi. Ez a fel-felvillanó átértelmezés azonban nem válik koherenssé és következetessé, a modern esztétika következetlenül visszatér az eredeti értelmezéshez.

Értekezésemben a „befogadó” új értelmezésére teszek javaslatot azzal a reménnyel, hogy a fogalomhoz kapcsolt új értelmezés kiindulópont lehet a művészet szintjeinek, köztük - a magas és „populáris” művészet problematika — új kontextusban való látásához.

Ez az értekezés nem kíván a művészettörténet, az esztétika, vagy a művészetfilozófiák területén tudományos igényű ítéleteket alkotni. Azt a célt tűzi ki, hogy e tudományterületek határain átjárva, kérdéseket tegyen fel, és válaszokat keressen a területek szakértőinek a tárgyban fogant gondolataira, kutatási eredményeire támaszkodva, és esetlegesen javaslatot fogalmazzon meg az alkotó képzőművész perspektívájából tekintve. A kortárs esztétikák és a művészettörténet (talán itt is megengedhető lenne a többes szám használata), régen feladták azt a törekvésüket, hogy a szerteágazó, és gyakran ellentmondó

művészeti folyamatokat, azok akár egy műfajon belüli különbözőségeit harmóniába illesszék, és egységes diszciplínák határai közé szorítva valamilyen tudományos építmény hierarchiájához igazítsák. Az új és új utak felrajzolása, az egymást követő, vagy párhuzamosan együtt élő stílusirányzatok megjelölése igen gyakran saját terminusz technikuszokkal történik, amelyek a konkrét eseten túl alig érvényesek. Mindezekre figyelemmel értekezésem nem kívánja átlépni a képzőművészet határait.

A két kulturális pólus közötti fal átjárhatatlansága olyan szembetűnő, hogy evidenciának tekintjük. Maga a probléma a kortárs művész számára oly triviálisnak tűnik, hogy mint rá nem tartozó, lealacsonyító kérdéstől szemérmesen fordul el. A kortárs művész nem kíván gyanúba keveredni a közönséggel, de szorongva vágyik a tömeges ismertségre. *„...a pop mesterei irigylük a klasszikus/avantgárd művészet előkelőségét, szentesített birodalmát, míg amazok (a”magas művészetek”) kongó kiállítási termekben, alig fogyó könyvek polcain vágyódnak a pop tömeghatására.”* (Almási Miklós).⁴

Miközben tehát olyan területre merészkedem, amellyel kapcsolatban az ellentmondó nézetek és elméletek nem találnak kibontakozást, *Hans Belting* bátorító gondolatát hívom segítségül: *„Aki ma valamilyen kijelentést tesz a művészetről vagy a művészettörténetről, azonnal látja, hogy minden tételét, amelyet a talán még létező olvasóval közölni igyekszik, eleve számtalan más tétel érvényteleníti. Nincs olyan álláspont, amelyet valaki előttünk már ne képviselt volna valamilyen más formában. A leghelyesebb, ha kitartunk egyszer elfoglalt álláspontunk mellett, és egyúttal számítunk arra, hogy mások hamisnak ítélik, vagy — ha esetleg egyetértenek vele —, valószínűleg félreértik. A monológok korát éljük, nem a párbeszédét.”*⁵

Legyen ez az írás egy ilyen monológ, azzal a reménnyel, hogy a párbeszédok kora is eljön.

⁴ Almási Miklós, 1992. 15. o.

⁵ Belting, 2006. 17. o.

EZ MÉG MŰVÉSZET?

„Kell-e legalább egy ráma (a vászon kifeszítésére)? Nem kell. Hát színek? Malevics fekete négyzete fehér alapon már 1915-ben megadta a választ a kérdésre. És tárgyra szükség van-e? A body art és a happening azt szeretné bebizonyítani, hogy nincs rá szükség. Vagy legalább egy helyre (.....)? Daniel Buren tanúsíthatja, hogy még ez is kétségbe vonható.” (J. F. Lyotard)⁶

A 20. század művészeti forradalma és avantgárd mozgalmi a művészet minden principiumát és korábban kikezdetlennek hitt paradigmáját megkérdőjelezték, majd érvénytelennek nyilvánították, vagy még ennyi figyelemre sem méltatva, egyszerűen elvetették. Az új művészet a „fenséges”-t, majd az „eszményi”-t, vagy „emelkedett”-et mint művészeti irányelvet hatályon kívül helyezte és helyükbe a „bármit lehet” agresszív szabadságát állította. A folyamat *Thierry de Duve* megfogalmazásában „az ábrázolt bármitől a csak egyszerűen bármiig” tart. ⁷

Az avantgárd, mint a 20. századi művészet meghatározó jelensége, valójában a „bármi” diadalra jutásának, autonómiájának, majd apológiájának útja a művészet történetében. E történetben a bármi folyamatosan alakul, változik. Mást jelent pl. *Picasso: Az avignoni kisasszonyok* című képénél, mást *Duchamp Palackszárító*-ja, *Beuys* zsírplasztikai (8. kép), vagy *Manzoni* szardobozai esetében.

Az első lépcsőben a művész a bármit a művészet tárgyaként emeli be a műbe. A korábbi művészeti kánonok által megkövetelt „kifinomult”, „emelkedett”, „letisztult” folyamatosan veszítette el pozícióit, és érdektelenné vált. Helyébe olyan új jelenségek, dolgok, az élet olyan eseményei kerültek, amelyeket korábban a művész, az intézmény és az elmélet, de a közvélemény is méltatlannak ítelt a művészet rangjához és presztizséhez.

Thierry de Duve *Manet Spárgák* című festményének megjelenésétől datálja a bárminek, mint a művészet tárgyának megjelenését a festészetben. Mondhatjuk

⁶ Lyotard, 1988. 114. o.

⁷ de Duve, 2001. 61. o.

persze, hogy egyszerű, hétköznapi tárgyak korábban is megjelentek művészeti alkotásokon, miért éppen a spárgák lennének kivételek? A korábbi művekben azonban ezek a tárgyak sohasem önmaguk jelentéktelenségét hangsúlyozva, kifejezetten jelentéktelen és érdektelen mivoltukat középpontba állítva jelentek meg, mintegy a művész kizárólagos döntési jogát hirdetve. Ha vitatnánk is *de Duve* konkrét példáját, abban igazat kell adnunk, hogy a tárgy megválasztása szoros összefüggésben van azzal a művészet lényegéig hatoló szemléleti megújulással, amit a *l'art pour l'art*, majd az impresszionizmus megjelenése hozott ebben az első szakaszban. A jelentéktelen hétköznapi tárgy, a „bármi” (De Duve a „*le n'importe quoi*” kifejezést használja) ábrázolása során, amikor a mű tárgya önmagában semmi fontossággal nem bír, és újszerűsége révén ábrázolását nem kötik az előzmények és a hagyomány által kialakított konvenciók, a művész felszabadul a tárgyához kapcsolódó minden kötöttség alól, így a mű lényegévé maga az ábrázolás módja válhat. Szemben a klasszicizmussal vagy a romantikával, így az impresszionizmus művészete kizárólag a megformálás érzéki pillanatát hangsúlyozhatja, még a kompozíció szabályait is az esetlegességre és véletlenszerű képkivágásra cserélve.

A *második lépcsőt* a bármi ábrázolásában az jelenti, amikor azt nem az ábrázolás tárgyaként választja a művész, hanem a bármi, mint immanens létező jelenik meg, és művészeti kontextusba lép. Ilyennek tekinthetjük, amikor a dolog vagy jelenség ábrázolása helyébe a dolog vagy a világ új értelmezését állítja a művész, és valami nem létező ábrázolatában az *értelmezés objektív létezőként* maga tárgyasul a képen. Itt a bármi maga az ábrázolat, *nincs eredetije*, vagy ha van, az csak elmélet. Ilyennek tekinthetjük pl. a kubizmust, vagy az absztrakt művészet különböző módozatait.

A *harmadik lépcsőfok*, amikor ábrázolat nincs, *csak az eredeti van*, ez lép elő művé. A megmunkálatlan, pontosabban a művészi célú megformálásnak alá nem vetett hétköznapi, vagy talált tárgy (objet trouve), a késztermék (ready made) új kontextusba kerülve (kiállító terem, múzeum stb.) műtárgyként jelenik meg.

Marcel Duchamp 1914-ben elkészíti első ready made-jét, a *Palackszárító-t*. (1. kép) Hogy melyik ready made-jét tekinthetjük elsőnek, azt az a vita dönti el, hogy melyik ilyen műformaként számon tartott művét fogadjuk, vagy fogadta el ő

maga valódi ready made-nek. Az e műformába tartozó, egy évvel korábbi művét, a Biciklikerek címűt maga *Duchamp* nevezi „gyámolított” ready made-nek, tehát még nem sorolja a valódi ready made-k sorába. A *Palackszárítón*, szemben a Biciklikerek-vel (amelyet egy konyhaszékre applikálva állított ki a művész), semmilyen átalakítás nem történt, egyszerű, kereskedelmi forgalomban kapható használati tárgy.

„Hát most már mindent lehet?” „Ez művészet?” — kérdezi a hétköznapi kiállítás-látogató. „Ez művészet!”- írja a kiállított tárgy alá magabiztosan a művész. Művészetről beszélnek, de nem ugyanarra gondolnak. A fogalom mindkettőjük számára mást jelent. Most válik nyilvánvalóvá, hogy a folyamat, amely a modern művészet kezdetétől tart, nemcsak a művészet gyökeres átalakulásához vezetett, de a művészet és a közönség kapcsolatában is új időszámítás kezdetét jelenti. Másrészt az is nyilvánvalóvá lesz, hogy míg az előző két esetben a változás a művészet fogalmát alapvetően nem érintette, most a művészet mibenléte, *a definíció kerül revízió alá.*

A fordulópont a ready made. Elsősorban nem azért — vagy nem elsősorban azért —, mert megjelenése a művészetben megelőzte (ha megelőzte) az objet trouve-t, vagy a jóval később, a pop art-ban megjelenő junk-ot (az eldobható készterméket, vagy szemetet). Valójában ugyanaz a tárgy (pl. egy piszoár) mindhárom szerepkörben feltűnhetne: lehetne ready made a dadában, objet trouve a szürrealizmusban, de lehetne a fogyasztói társadalom szemete is a junk-ban. Tehát miért éppen a ready made?

Marcel Duchamp leghíresebb ready made-je, a *Fountain* (2. kép), mint köztudomású, mielőtt kiállítási zsűri elé került, egy ugyanolyan piszoár volt, mint a Mutt Iron Works kereskedő cég által árusított akárhány ugyanilyen sorozatgyártott használati tárgy. Ha *Duchamp* ezt a tárgyat mint objet trouve-t egy empire komódra helyezi (netalán egy másik talált tárgy, pl. egy esernyő vagy sétabot társaságában), létrehoz egy bizarr (mondjuk így: szürreális) kompozíciót, nem történik más, mint hogy egy művészeti szándék kifejezésére a művész egy önmagában kész, saját funkcióval is rendelkező tárgyat beemel a kompozícióba. Ezáltal a tárgy a kompozíció elemeként a szándékolt kifejezés szolgálatában, mint a művészet anyaga, új funkciót kap — miközben meg is őrzi eredeti tartalmát.

Ebben az esetben szokatlansága ellenére alapvetően egy hagyományos művészetértelmezésről van tehát szó. Az újdonság csak az, hogy a talált tárgy változtatás nélkül, a mű alkotóelemeként kerül a kompozícióba, eredeti funkciója pedig mint jelentés kapcsolódik a mű jelentésrétegeibe, és hozzájárul az új jelentés-lehetőségek megjelenéséhez.

Amikor *Duchamp* a piszoárt „*R. Mutt 1917*” aláírással ellátva a műtárgy státusába helyezi, ezt nem a tárgy és a világ, a tárgy és az élet valamilyen különös metafórikus kapcsolata alapján teszi, hanem kizárólag a saját ítélkezési jogára hivatkozva. Ezt a tárgyat műtárgyként ítéli meg, pontosabban művészeti kontextusba helyezve műtárggyá avatja. A műtárgy-lét igazolásához nincs tehát szükség a tárgy — a bármi — ontológiai létén túlmutató képességére, vagy jelentésre. De nincs szükség a tárgy bármilyen átalakítására, vagy valamilyen kompozícióba helyezéssel bármilyen jelentés tulajdonítására sem. A művész nem azért állított elénk egy megformált tárgyat, hogy a világról, vagy az életről szóljon — ellenkezőleg: azért állította elénk az élet közönséges használati tárgyát, hogy a művészetről szóljon.

A ready made azért is fordulópont a bármi művészeti megjelenésében, és így a modern művészet történetében, mert a modern művészet gyakorlati megújulási kérdéseiről a hangsúlyt az *ontológiai kérdésre* helyezi. A művészettörténet során folytonosan változó művészetfogalomra azonban nem a megszokott módon kérdez rá. Ahogy *Arthur C. Danto* megjegyzi: „*Duchamp nem egyszerűen azt kérdezte, mi a művészet, hanem azt, miért lehet valami műalkotás, ha valami más, ami pontosan ugyanúgy néz ki, nem az.*”⁸ *Duchamp* a választ is megadja, és így hangzik: mert én művészetté avatom.

A bármi megjelenése más tekintetben a művészet demokratizálódási folyamatába illeszkedő mozzanat, bizonyos plebejusi attitűddel rendelkezik. Nem szorul magyarázatra, hogy a bármi megjelenése a művészetben, a „jelentéktelen” művészi ábrázolási jogának kivívása, és a művészet arisztokratizmusának, kivételezett státusának elvesztése összetartozó folyamatok. Ezért aztán nem meglepő, hogy a polgári közönség körében amellet, hogy idegenkedést vagy megbotránkozást váltottak ki, bizonyos érdeklődés és rokonszenv is kísérte az új

⁸ *Danto*, 1997. 29. o.

művészeti törekvéseket — ha úgy tetszik, a bármi megjelenését a 19. század utolsó harmadában. *Jose Ortega y Gasset*⁹ hívja fel a figyelmet, hogy a közönség, a „tömeg” mindenkor örömmel vesz védelmébe bármiféle kiváltság és különbségtétel eltörlésére irányuló szándékot. Üdvözl tehát minden trónfosztást, így a kulturális vagy művészeti trónfosztást is, amelyben „plebejusi jogainak” erősödését látja. Ez az igény motiválja azt az érdeklődést, amely az impresszionista szalonok szokatlan, új kiállításait kísérte, és ez a szolidaritás elég munícióval rendelkezik ahhoz is, hogy fenntartsa a rokonszenvet a század eleji avantgárd egyre kevésbé követhető törekvései iránt.

A ready made e tekintetben is fordulópont, mert miközben a művészet normatív struktúráját támadja, az ismét a kivételezettek privilégiuma lesz, azoké, akik képesek, vagy úgy gondolják, hogy képesek a művészeti folyamatok követésére és megértésére, netán alakítására is. *Ortegát* idézem: „*Nem arról van szó, hogy az újak művei a kisebbségnek tetszenek, és a túlnyomó többségnek nem: itt ugyanis az történik, hogy az újak műveit a túlnyomó többség nem érti meg....az új művészet jellegzetessége, legfőbb jellemvonása éppen ez az osztályozás, amelyet a közönségen hajt végre.*”¹⁰ A ready made a művészet-élet kontextusban sajátos módon a művészet oldalára állt, és legfontosabb szerepét a művészet autonómia harcában tölti be. A művész és a művészet leszakadása a társadalmi elvárás és gyámkodás biztonságot nyújtó hálójáról, másfelől a rárótt ilyen irányú felelősségtől általa teljesedik be.

A ready made tehát megteremtette — legalábbis deklarálta — a modern művészet autonómiáját azzal, hogy kinyilvánította: „bármit lehet”. A „bármit lehet” *Duchamp* megfogalmazásában követelésként jelenik meg. A művész és a művészet autonómiájának, *de nem a bármi autonómiájának* a követelése.

A *bármi autonómiáját a dadaizmus* teremtette meg. *Thierry de Duve* vitát provokál azzal az állításával, miszerint *Duchamp* maga nem volt dadaista. Több tételben kifejtett érvelésének legfőbb értéke nem az, hogy eldönti (vagy nem dönti el) a kérdést, hogy *Duchamp* valóban dadaista volt-e életének valamelyik szakaszában, vagy sem, hanem az, hogy ráirányította a figyelmet arra a

⁹ *Ortega y Gasset*, 1993/2003.

¹⁰ *Ortega y Gasset*, 1944/1993. 8. o.

különbségre, amely a ready made-ben megtestesülő Duchamp-i gondolat, és a dada között van. A különbség pedig valószínűleg nem kevesebb, mint általában a forradalmak korai tiszta korszakai, és beteljesedésük tébolyult tombolása között.

A dadaizmus a modern művészet történetében, és a „bármi” történetében egyaránt újabb fordulópontot jelent. A művészettörténet új szakaszát nyitotta meg, amelyet a bármi autonómiájának folyton megújuló megnyilvánulásaiaként írhatunk le, és amelynek diadalútja éppen a szemünk láttára ért véget. (Ha végetért.)

A dadaizmus találmánya az volt, hogy magát nem a művész, hanem az ítélkező, a zsűri szerepébe helyezte. *Duchamp* (a művész) követelése, a „bármit lehet!”, a „tiltott határ” átlépésének követelése a művészet számára, amelyre a zsűri és a műkritika válasza, hogy: „tilos bármit tenni!”, „ez nem művészet!”. A dada pedig az „ez nem művészet!” ítéletét semleges tényközléssé, információvá alakítva mintegy engedélyezi a bármit. „Nem művészet”-ként határozza meg önmagát, hangsúlyozva, hogy tevékenységét nem az esztétikai mezőben értelmezi, és ezzel a művészet történetében első irányzatként kivonja magát az esztétikai megítélés alól. A dadaista művész nem a művészet, hanem a bármi autonómiáját hirdeti — a bármi már maga a törvény. *„Nem vindikálom magamnak a szakértő jogát, épp ellenkezőleg, a hozzá nem értő vagy profán szemével ítélek, aki úgy találja, hogy a kortárs művészetet a dadaizmus óta a bármi uralma jellemzi.”* — írja *de Duve*.¹¹

A dadaista attitűd, amely a „bármi”-t egy új művészeti alkotóelv doktrínájaként hirdeti meg, a művészt az „antiművészet papjára”-vá avatja, ahogy a kritikust és művészettörténészt az „antiszakma szakértőjévé”, a „hagyománynélküliség hagyományörzőjévé” (*de Duve*), nem azonos a Duchamp-i felfogással. Duchamp premisszája, miszerint a művész bármit megtehet, a művészet bármit a művészet tárgyává avathat, a dadaizmusban önellentétébe fordul, ahol a „bármi”-törvénytől válik.

Duchamp a szabadság-szituációt (bármit lehet) a művész számára mindvégig fenntartja, mintegy lebegtetni. A dadaista művész ezzel szemben elkötelezett. Lenéző magabiztossággal harcra készen áll, kezdetben a művészet még

¹¹ *de Duve*, 2001. 67. o.

megmaradt sáncait védő szakértelemmel és intézménnyel, valamint a közönséggel — majd a dada recepciója után már csak a közönséggel — szemben.

A dada máig fel nem tárt körülmények miatti gyors befogadása (recepciója) a művész és intézmény hagyományos kapcsolatában is fordulópont. Miközben nem művészetként deklarálta önmagát, feltűnő módon gyors befogadást és kanonizációt ért el mint művészet, és — ellentétben a belőle sarjadó neoavantgárd irányzatokkal — recepciója nem a hatás elvesztését és az érdektelenné válást, hanem az új formákban történő továbbélést hozta számára.

A dada tehát több, mint fordulópont: egy művészettörténeti kor lezáródása, és egy új művészeti és művészettörténeti kor kiindulópontja. A későbbi avantgárd folyamat, bár folyton *Duchamp*-ra hivatkozik, nem a duchampi, hanem a dada alapvetésén épül, azt is nyilvánvalóvá téve, hogy ez az alapvetés szinte semmilyen szabályt vagy követelményt nem tartalmaz, vagy ha igen, azt bármikor átlépi, ahogy a dada is tette. Minden bizonnyal megalapozott tehát *de Duve* álláspontja, miszerint az ötvenes évektől induló neoavantgárd különböző irányzatait a dada egymást követő recepcióiként értelmezi. „*A dadaizmus időben egymást követő recepcióinak utolsó állomását a Pop art és a Minimál Art jelentette, innét kel útra a Konceptuális Művészet, hogy szükségszerűen belefusson az itt kezdődő zsákutcába...*” — írja.¹²

A zsákutca pedig, a legutóbbi másfél évtized, jórészt a *bármilyen apológiájának* évtizede volt, melyet az *Achille Bonito Oliva*¹³ által bevezetett terminussal „transzavantgárd” néven jelölnék a művészettudományok. „*Az avantgárd végül oly diadalmasan képviselte a modernség történelemképét, hogy a modern művészet menetét egyhangúlag az avantgárd történeteként írták meg, illetve állították ki a múzeumokban. (.....) Ezért okozott olyan nagy zavart, hogy 1960-ban hirtelen bizonytalanná vált az ebben az egyoldalú értelemben vett haladás iránya, s (.....) nagy robajjal összeomlott. (.....) már az avantgárd mítoszáról kezdtek beszélni....*” — állapítja meg *Hans Belting*.¹⁴ A recepció, amely a dadának sikert hozott, a talaján fejlődött avantgárdnak a végét jelentette.

¹² *Duve*, 2001. 80. o.

¹³ *Oliva*, 1981.

¹⁴ *Belting*, 2006. 204. o.

Eddigi áttekintésünk a modern művészet fejlődését/változását csupán az elmélet, ha úgy tetszik, az ontológiai kérdésfeltevés sajátossága felől közelítve vizsgálta. Látnunk kell, hogy a kivívott autonómia következményei, különböző formákat öltve, más, ehhez hasonló fontosságú változásokat is elindítottak, és visszahatnak a művészetre, tovább alakítva mind a művészetet, mind kapcsolatát a külvilággal, a művészettudományokkal, és a közönséggel.

A paradigma folytonos változása olyan *formai változásokat* indukál, illetve az új megnyilatkozások olyan tágasságú szellemi térben mozognak, az utalások és asszociációk olyan kevésbé egyezményes szemiotikai mintákban jelennek meg, vagy ahogy pl. a koncept art, a happening, vagy a mail art esetében, gondolattá, nyelvi szimbólummá redukálódnak, melyek a szakértőket is inkább a kommentátor, mintsem az elemző bíráló szerepébe helyezik. Máskor pedig ezek a műformák műszaki leírássá, receptté stilizálódnak, és a diszciplína határait átlépve, a tudomány vagy a technika területére tévednek.

A művészet mibenlétének folyamatos felvetése egyre inkább nem a teoretikusok, hanem a művészek oldaláról történik. Az elmélet a korábbi művészeti korokkal szemben, mint látjuk, immár nem a művészet külső meghatározottsága, hanem belső indítéka. A művészet-funkció elbizonytalanodása következtében az egyén (a művész) feladata lett a funkció, (ha úgy tetszik, a kereslet) kiprovokálása. Emiatt a művészek, művészcsoportok és a körjük szerveződő szakértők a sokasodó tartalommal és formában jelentkező ajánlataikat elméleti indoklásokkal, koncepciókkal és útmutatókkal látták el. A képzőművészet bizonyos irányzatai folyamatosan *elméletté válnak*, és csak a koncepció marad (koncept art, mail art), vagy olyan formákat találnak, amelyek teóriák egyidejű elfogadását és képviselését igénylik (dada, pop art, minimal art, society-art stb.). A filozófus *Danto*-val szólva: a filozófia bekebelezi a művészetet — a „hozzá nem értő” státusába helyezett közönséggel szólva: művészet ez még?

Könnyű belátnunk, hogy a művészet külső determinációjának megszűnése, a transzcendentális művészeti eszme, a korstílus és domináns művészetfunkció — vagyis a klasszikus raszter felbomlása az *individualizálódás* folyamatát indítja el. Az egyéni stílus és látásmód felértékelődik.

A modernizmus, miközben újra és újra felveti az ontológiai kérdést, a művészetfogalom újradefiniálását, a gyakorlatban a *művészetfogalmat* a *stílusfogalomra* cseréli. Kovács András Bálint szerint a stílusfogalmat felfoghatjuk korlátozott érvényű művészetfogalomnak: „.....a stílusra, mint az értelmes forma nemfogalmára azért lett szükség, hogy a történeti kutatások által feltárt sokféleség ne magát a művészet fogalmát relativizálja.”...¹⁵. A kivívott szabadság azzal jár, hogy a modern kor művészenek újra és újra meg kell fogalmaznia az alapdefiníciót. Nemcsak arról van tehát szó, hogy a művésznek valamelyik kortársához képest kell sajátos formát teremteni az adott paradigmán belül — a paradigma sem adott. Talán ez az egyik magyarázata, hogy az avantgárd egy-egy új paradigma köré csoportot szervez, vagy fordítva, egy-egy új csoport új paradigmát („izmust”) teremt. A folyton megújuló paradigmához tartozó új formálólvek a korábbi művészeti korokban ismeretlen méretű megértési nehézségeket és befogadási problémát jelentenek.

A modern művészet sajátos jelensége a *reflexivitásra* való hajlam. A hivatkozás és reflexió mindig része volt a művészetnek, mint a múlt műveibe írt tudás, a megszentelt és mértékül szolgáló nagy művészet öröksége és hatása. Miközben a modern művészet folyton a művészet és élet kapcsolatának szorosabbra fűzésén fáradozott, és az eredetiség, újítás kérdését mindenek elé helyezte, alig van művészeti kor, amely nagyobb szükségét érezte, hogy magát az előző korokkal, stílusokkal összekapcsolja, mint a modern művészet. Így a művek túlnyomórészt reflexív közegben, ahogy *Pierre Bourdieu* mondaná, a „művészeti mezőben” mozognak. „Semmi és senki nem kötődik jobban a művészeti mező múltjához — ideértve a felforgató szándékot is (...), — mint az avantgárd művészek. Az avantgárd művésznek elkerülhetetlenül el kell helyeznie magát a művészeti mező történetében lezajlott összes korábbi, meghaladásra irányuló kísérlethez képest.”¹⁶

A tagadás már önmagában reflexió, amely (akár a primitívség és antikultúra látszatát is magára véve) hozzáértést és intellektust feltételez. Amikor a művészettörténet azt a kérdést teszi fel: mitől műalkotás a műalkotás, *Duchamp* (a

¹⁵ Kovács András Bálint, 1992.

¹⁶ Bourdieu, 2001. 105. o.

művész) kiállítja a palackszárítót. Azt a választ adja: mert én, a művész, műalkotássá nyilvánítom. A palackszárítót vagy a piszoárt nem egy vaskereskedő vagy piaci árus állította ki, és nem egy vásári standon. A reflexió ez esetben a művészeti intézmény és a művész társadalmi státusára vonatkozik, ezáltal lesz a palackszárítóból „Palackszárító”, a piszoárból „Forrás”.

A reflexióval teremtett művészeti kontextus *relativizálhatja a művészeti önértéket*. Janine Antoni műve például (15. kép) —a művész saját mellbimbóit öntötte 18 karátos aranyba és az ékszerek tárolására használatos dobozban állította ki — önmagában aligha bírna művészeti önértékkel, ha nem lenne hozzá kapcsolható a művészettörténeti reflexió, miszerint: „az első generációs nőművészet női testet triumfáló hagyományát ironikusan megfricskázva” (Sturcz János)¹⁷ a nőművészet újabb, önkritikus, önironikus irányzatát kell látnunk benne.

Ami az avantgárdot illeti, alkalmanként ugyan kilépett a reflexió teréből, akkor azonban gyakran közvetlenül az élet terébe került át: mint rituális föláldozás, vagy szadomazo-hisztikus szertartások a freudizmus, a szexualitás, a pszichiátria vagy a szociológia határterületeire tévedt (pl. bécsi akonisták), vagy a tudomány, technika, multimédia diszciplínája bűvkörébe került (pl. kinetizmus, luminokinetizmus, op art stb.). A reflexivitás másik (igen sajátos) formája a kortárs művészetben végsősoron az értékre vonatkozik, és a recepcióban, végül a kanonizációban nyilatkozik meg. Ennél közelebből ezt a kérdést nem érintjük, mivel e dolgozat témája szempontjából a kortárs művészet reflexív jellege csak annyiban releváns, amennyiben mindez, mint korábban említettem, a kapcsolatteremtésre és a befogadás iránti aktivitásra hatással van.

Az ideiglenesség, tűnékenység és *mulandóság felvállalása*, sőt demonstrálása, az eredetit felváltó kópia ekvivalenciájának hirdetése, a képzőművészetnek korábban nem volt sajátja. Az időmotívum a futurizmussal, mint a mozgás illúziója került a képzőművészetbe. Az environment, az event, a happening a legjobb esetben is múló élmény, a videóanyagok eltűnnek, az installációkat pedig lebontják. *Andy Warhol Marilyn* és *Elvis* nyomatain az „eredeti” is kópia. Mi több szinte köztudott, hogy *Warhol* néhány munkatársát feljogosította, hogy miután

¹⁷ Sturcz János, 2006. 114. o.

kézírásának utánzását (a „hamisítás” szó talán itt nem lenne helyénvaló), hiszen a szerző engedélyével történt) elsajátították, a nevében szignáljanak műveket (főleg nyomtatásokat). Kérdés, hogy ezek után nem kell-e azonnal revízió alá vennünk, amit a művészeti kontextus hitelesítő erejéről mondtunk.

A *hiba* felfedezése a művészet számára már a modernizmus hajnalán megtörtént. Korábban a művészet, ahogy az élet is, a hibát, mint az élet sajátos negatív kísérőjét, a véletlen vagy a rosszindulat bosszúját egyértelműen a „rossz” oldalára sorolta, és kijavítandónak ítélte. A görögök óta az esztétikus, a tökéletes, a hibátlan összetartozó vezérfogalmi az esztétikának. A művészet történetében a tökéletességre törekvés folyton megújuló útjai a művészet ideológiai és elméleti háttérének változásaira reflektálva teremtik meg az esztétikus forma új és új minőségeit. (Bizonyos korszakokban ugyan — pl. ókeresztény vagy román művészet — ez a tökéletesség háttérbe szorul az eszmével és hittel szemben, de ez egyszersmind az esztétikai megítélés szempontjainak a háttérbe szorulását is jelenti. Azaz a műalkotás megítélése elsősorban nem esztétikai alapon, hanem más ikonográfiai szabályok alapján történik — vagy az esztétikum középpontjában ezekben a művészeti korokban nem a formai tökéletesség áll.)

A hiba esztétizálódásának folyamata a modern művészethez kötődik. Az impresszionisták kihagyott vászonfelületei, befejezetlen ecsetvonásai immár nem kitöltendőnek és befejezendőnek minősültek, hanem szépnek és a szándékhoz adekvátnak találtattak. *Van Gogh* javítás nélküli, egyetlen lendülettel festett, az ecsetvonások esetlegességét és lendületét megőrző felületei előkészítik a hiba esztétizálódását, művészi formaként történő elismerését. A hiba, amit a művész szándékosan hagy benne a műben, vagy amit szándékosan követ el, annak az elismerése, hogy a művészet a transcendenciából az immanencia birodalmába lépett. A hiba szépsége a disszonanciában van. Az elkövetett hiba megtetszik a művésznek. Megérzi benne, hogy a művészet útja fordulóponthoz ért. A mimézistól a konstruálás, az ábrázolástól a kifejezés, a képzelőerő szabadsága felé. A kulcs a hiba esztétikumának felismerése. A hiba, amely már nem hasonlít, és nem is akar hasonlítani többé. Új és korlátlan lehetőségek kiindulópontja.

Cezanne „elrajzol” egy kezét. Az ecsetnyom nem a „helyére” kerül. A kontúr leválik a formáról. Az eltévedt ecset nem létező formát teremt. Hiba, amit a laikus

azonnal javítani akar. A művész pedig rácsodálkozik. Észreveszi, hogy a természeti élmény elvesztésével egy szellemi élményt nyert. A vonal, a forma, a szín öncélúvá, önlényegűvé válik, és megszabadul a korábbi tapasztalat kötöttségeitől. A kubista vonal nem formahatár, hanem szellemi építőelem. A fauve-ok, *Picasso*, a kubizmus, majd az informel művészetében a korábban hibának tartott formák, véletlen gesztusok, az alkotói aktus folyamatát és intenzitását jelző lecsorgások, festékmaradványok, faktúrák és üresen hagyott felületek (hiányok) már a hiba tudatos fenntartását, és mint esztétikai minőség alkalmazását jelentik. (3. kép) De *Kooning* hanyagnak tűnő expresszivitása, *Bacon* fotórealisztikus felületeibe behasító, esetlen rajzossággal átírt figurái és motívumai a hiba esztétizálásának új állomását jelentik. (9. kép) A hiba a „nyitott képforma” (a képmezőn túlterjeszkedő gesztus) megjelenésével a kompozícióba is behatol, és a képforma, a képfelfogás további módosulásai irányába mutat. A '70-es évek végén jelentkező *Heftige Malerei* (indulatos festészet), majd a '80-as évek elején feltűnt „Új vadak” csoportja, és mások a figuralizmus durva, nagyvonalú, de igen szuggesszív, a képfelületek átfestésével szokatlan, durván artikulált képtereket építő gesztusaiban már a hiba tudatos túldimenzionálása és agresszivitása kelt figyelmet. (10. kép) Az avantgárd történetében a hiba új és új formái esztétizálódnak. „Az *avantgarde* — úgy tűnik — nem más, mint a csodák pótlására bevezetett szándékos hibák története ...(....).Mert miután a *transzcendens* utakat mind lezárták, és az égő csipkebokrokat mind eloltották, csupán ez maradt: a hiba.”...vélekedik *Perneczky Géza*.¹⁸

Amikor a hiba a jövő művészetének pozitív szereplője, mi több, a megmentője jelmezét öltötte fel, a felfedezés örömeben mindenki megfeledkezett eredeti, természetes arcáról. Vagy valójában nem is a hiba, hanem a művészet (a kultúra) természete jelenti a problémát? Mint *Sebők Zoltán: Élősködő kultúra* című esszégyűjteményében megjegyzi, a *fertőzés metaforája* a művészettel kapcsolatban már *Tolsztoj* és *Malevics* írásaiban is felmerül.¹⁹ *Sebők Richard Dawkins* „Az önző gén” c. 1976-ban megjelent könyvét idézi, miszerint a kultúra (és így a művészet) a vírusokkal megegyező szerkezetű u. n. mémek formájában reprodukálja és

¹⁸ *Perneczky Géza*, 1988. 7. 10. o.

¹⁹ *Sebők Zoltán*, 2003. 170, 171. o.

sokszorozza önmagát. „Ha egy termékeny mémet ültetsz az agyamba, akkor szó szerint élősködsz az agyamon, mert a mém terjesztésének eszközévé teszed, pontosan úgy, ahogy a vírus élősködik a gazdasejt genetikai mechanizmusán.”²⁰

Ha a replikációs folyamatba valamilyen hiba kerül, kiszámíthatatlan mutációként másolódik tovább — írja Dawkins.

Sebők Zoltán analógiát tételez a vírus és az avantgárd művészet között. „A virális programokban fontos szerepe van a véletlennek — amit már a dadaisták is istenítettek ...(...), maga a komputervírus pedig, miként az 1960-70-es évek domináns művészeti irányzata, tulajdonképpen nagyon is konceptuális; racionális agymunka eredménye, még hozzá adott esetben igen magas szintű agymunkáé.” — írja.²¹ Ha tudományosan nehezen igazolható is a hipotézis, miszerint a művészet és a hiba egymásra találása a mémelmélet által leírt folyamatot indított el, kísért a gondolat, hogy az avantgárd néhány megnyilvánulását és produktumát efféle elmélet alapján magyarázzuk. „Az egymást felváltó és egymást tagadó izmusok úgy élnek velünk, mint óriás rovarok , amelyek szinte évente vedlik le kényelmetlenné vagy megunttá vált köntösüket(.....). A szünet nélkül munkálkodó és meghasonlásra ingerlő hiba legfontosabb szervük, és az állandó haláltusa a leghatásosabb és legtermékenyebb életenergiájuk.” — írja Pernecky Géza.²²

Amikor pedig a hiba kötelező lett, és a rutinos hiba – György Péter kifejezésével – a „késő modern műipar” részévé válik²³, a permanens licit, megtagadás és érvénytelenítés sodrásában visszaalakul-e azzá a kizárólagosan negatív és destruktív erővé, ami a modern művészet előtt volt, vagy a csoda földi másaként a kortárs művészet része marad? A kérdés tehát az, hogy van-e valamilyen határ. Ennek eldöntését ne vállaljuk magunkra, ehelyett idézzünk néhány művet és alkotót:

²⁰ Dawkins, 1986. / Sebők Zoltán 2003. 175. o.

²¹ Sebők Zoltán, 2003. 170. o.

²² Pernecky Géza, 1988. 18-19. o.

²³ György Péter, 1995/1. 12.o.

George Maciunas:

„A Fluxus művészet-szórakozásnak (.....) bizonyítania kell a művész nélkülözhetőségét, (.....) a közönség saját maga számára elégséges voltát (.....) a művészet-szórakozásnak igénytelennek, jelentéktelenségre vonatkozóan, ügyességet, és számtalan próbát nem igénylőnek kell lennie(.....)sorozatgyártással, mindenki számára hozzáférhetően és végül mindenki által jön létre.”²⁴

Janine Antoni:

„A hajam hajszínező festékbe mártottam, és felmostam vele a padlót”
(Performansz)²⁵

Shigeko Kubota:

Vagina painting című 1965-ös New York-i akciójában a nemiszervéhez applikált ecetszerű eszközzel fest a padlósíkon fekvő vászonfelületre (akció).²⁶

Robert Mapplethorpe:

Homoszexualitásának provokatív megnyilvánulásaként Self-Portrait with Bullwhip című fotóján sajátos, hátul kivágott öltözékben fallikus szimbólumként végbélnyílásába nyom egy kötelet.²⁷ (11. kép)

Gina Pane:

„Hirtelen a közönség felé fordítottam az arcom, s a pengével közelítettem felé. A robbanó feszültség akkor tört ki, amikor mindkét arcfeletem elkezdtem vágni. A közönség felsikoltott: ne, az arcát ne. Így egy lényegi kérdést érintettem — (.....) Az arc tabu, az emberi esztétikum központi magja.” performansz²⁸ (12. kép)

²⁴ Beke László, 1994. 113-114. o.

²⁵ Sturcz János, 2006. 27. o.

²⁶ U. o. 26. o.

²⁷ U. o. 54. o..

²⁸ U. o.. 82. o.

Hermann Nitsch:

„Mint egy keresztre feszített, a hátsó lábánál fogva felhúzott, levágott, vérző, lenyúzott állat, Isten bikaalakban mindenekfölött láthatóvá válik. A kiszigerelt állattest tömege megsziuli a belek puha, testmeleg tömegét, ürülékkel telve, ürüléktől rugalmasan. Nyers húson taposunk. A kiterített belek bőrrel körülzárt, testmeleg ürülékében ugrálunk. A kiterített, megterhelt bőr szétpukkad, ürülék folyik ki a tiszta, fehér csempepadlóra. Szétvagdosott inak. Vér spriccel a fehérre meszelt falakra. Vér spriccel melegen, forrón és langyosan a fehér ágyneműre. Öt érzékszervünk fájdalmas igénybevétele tudatosítja bennünk a mámort, a teremtés féktelen valóságát. ..”²⁹ (Prinzendorfi Orgia-Misztérium Színház; performamce leírása)

Daniel Buren:

„1969. május (június). Öt nagyméretű hirdetőtábla teljes lefedése fehér-rózsaszín és fehér-zöld csíkokkal. Színhely: Párizs, galéria, meghívás nélkül. A felületek leborításának problémája. Nyilvánvalóvá válik, hogy a felület teljes lefedésének szándéka a hirdető funkció megakadályozása.”³⁰ (Akció leírása)

Chris Burden:

1971. október 9. „A galéria helyisége 30 cm magasságban vízzel lett elárasztva. 4 m magas létrákra kapaszkodva rajtam kívül még négyen néztük a vizet. Egy 220 voltos vezetékot ejtettem a vízbe. Éjjeltől hajnalig tartott a jelenet, kb. 6 óra hosszat A résztvevőkön kívül nem volt jelen senki.” (akció)³¹

„Sose látjátok meg az arcomat.” (1971. november 6.): „Egy panel mögött 3 óra hosszat ültem mozdulatlanul. A panel eltakarta az arcomat és a nyakamat. Senki se látott a panel mögé, mert alsó részét egy másik lemez határolta. Amíg ez alkalommal Kansas Cityben tartózkodtam (november 5-7.), az utcán csak álarcban mutatkoztam.” (akció)³²

²⁹ Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény 1995. 117. o.

³⁰ U.o., 263.o.

³¹ U.o. 99. o.

³² U. o. 99. o.

Michael Asher:

„...a Pompidou központban (.....) fogta a könyvtárban található pszichoanalízissel kapcsolatos könyveket és megnézte, hogy talál-e bennük az olvasók által otffelejttett cetliket és aztán ezeket állította ki, bemutatva az emberek és a művészeti intézmények közötti interakció nyomait.”³³(nyomkövetés)

Piero Manzoni:

„1961 májusában 90 doboz művészsart (merda d’artista) állítottam elő, 30 g-os csomagolásban, természetes állapotban konzerválva (made in Italy). Már korábban megformálódott egy olyan tervem is, hogy palackozott művészvért (sanguis d’artista) bocsátok közre.”³⁴(Néhány eredmény, néhány kísérlet, néhány terv című önvallomásából)

Tania Kovats:

Cím nélkül című műve: „...az angol művész egy 15 cm-es kocka alakú plexitömbbe öntve, s éles fénnel megvilágítva állította ki (levágott) lábkörmeit (.....) testének elhaló részeit bebalzsamozva, ereklyetartóhoz hasonlóan öröklétre emelve, szakralizálva.”³⁵

Visszajutottunk tehát az ontológiai kérdéshez: mi a művészet? Vagy a „mester nevének fétisét” (Walter Benjamin) talán még mindig tisztelni akaró közönséggel szólva: Ez még művészet?

³³ Legrady, 1995/1. 39. o.

³⁴ Kortárs Szöveggyűjtemény, 1995. 61. o.

³⁵ Sturcz János, 2006. 116. o.

KORLÁTOZOTT FELELŐSSÉGŰ ELMÉLETEK ÉS A MŰVÉSZET VÉGE

A 19. század közepére, utolsó harmadára — mint korábban láttuk, a művészet metafizikai fundamentumának — az egységes valóságszemléletnek és ideológiának — felbomlása végérvényessé vált. Az új helyzet a művészet ontológiai meghatározottságát is megszünteti. A művészet mibenléte és státusa megkérdőjeleződött. A definíciót a művészet új törekvései ingatják meg, az elmélet a definíció újraértelmezésével és művészetfilozófiai, esztétikai igazolásával csak bizonyos ellenállás és késlekedés után vállalkozik az új törekvések legitimálására. „A szépség művészetfilozófiai vezérfogalmából elfogyott mind a szervező energia, mind a művészeti relevancia. Ezzel azonban az esztétika elvesztette iránytűjét is. (.....) a filozófiai esztétika zavarba kerül: metafizikai alapzata eltűnt.....³⁶ — írja Almási Miklós *Antiesztétika* című könyvében. Az addig stabil ideológiai és társadalmi fundamentumon épülő elmélet — éppen a fundamentum megingása miatt fokozatosan elveszti meghatározó pozícióit a kezdeményezőként fellépő művészettel szemben, amely a társadalmi szituáció változásait érzékenyen reagálva új formakonstrukcióinak kialakításakor figyelmen kívül hagyja az elmélet szabályait és elvárásait, vagy éppen hogy érvényét kétségbe vonva és tagadva alkotja meg műveit. A művészetkritika és az elmélet az új formálólvekhez és kifejezési formákhoz adekvát és az új paradigmának megfelelő terminológiák és szakzsargon létrehozásával a változásokat követve és kommentálva igyekszik régi tekintélyének és vezető szerepének visszaszerzésére.

Mindeközben nyilvánvalóvá válik, hogy az esztétika Hegelig tartó nagy álma, a művészetek egységes rendszerének elmélete szertefoszlott. Az új művészetek nemhogy a különböző műfajokban, de még azonos műfajon belül sem írhatók le ugyanazokkal a fogalmakkal. Az egyedi művek öntörvényűsége az individualizálódási folyamatban a 20. század közepére azt eredményezi, hogy a műalkotások nemhogy előre meghatározott elvekhez és szabályokhoz nem

³⁶ Almási Miklós, 1992. 10. o.

igazodnak, de még olyan közös formáléelvek és szemléleti alapok is alig körvonalazhatók, amelyekhez egy rövid időszakon túl egy-egy művészeti csoport deduktíve kapcsolható lenne. A műalkotás maga teremti meg nemcsak stiláris eszközeit, de gyakran műfaji és elméleti alapjait is, amelyek saját keretein túl alig érvényes terminológiák és szakzsargon segítségével interpretálhatók. A következmény *Almási Miklóst* idézve az, hogy: „.....a teória, fogalmainak öntörvényű homályával oly messzire került a köznapi esztétikai tapasztalattól és élményvilágtól, hogy belterjességét már csak e madárnyelv révén tudja fenntartani. (.....) Az elmélet nemcsak az egyszerű műélvezőt, de a teória művelőit is cserbenhagyta. Ma már úgy tűnik, hogy a fogalmak sormintái csak a szakmán belüliek számára íródnak, a brancson kívüliek alig értenek belőle valamit.”³⁷ Anélkül, hogy az elmélet 20. századi története főbb tendenciáinak, vagy egy szegmensének akár vázlatos áttekintése is a célom lehetne, csak a téma okán fontos, néhány kiragadott probléma felmutatására vállalkozhatok egy-két példa, mint illusztráció segítségével. Egy ilyen kérdés lehet, hogy *hogyan tételezi az elmélet a modern művészetet*, és hogyan határozza meg önmagát ebben a kapcsolatban.

Kiindulópontként tekintünk „a művészet hármass univerzumának” (*Almási Miklós*) elméletét³⁸. Ez a teória, ha nem is mindig deklaráltan, de a modern művészet kezdetétől elfogadott a művészettudományokban. A művészetnek a világhoz, a művészeti hagyományhoz és a művészhez, mint kifejező individuumhoz való viszonyát megjelenítő *klasszikus, avantgárd és populáris* paradigma *Almási Miklós* szerint bár jelentős átfedésekkel, mégis alapvetően pontosan körülhatárolhatóan fedi le a művészeti tevékenységet.

Almási Miklós még egy disztingciót tesz: a klasszikus és avantgárd paradigmát összekapcsolva a high-art, míg velük szemben a populáris paradigma körébe sorolt művészetet a low art körébe sorolja. Ez a meghatározás és egyben osztályozás az elmélet bizonyos kritikai viszonyulását is megjeleníti. A művészetkritika és művészettörténet, mint művészethez elsősorban az első két univerzumhoz alakítja ki a viszonyát, a kortárs elmélet pedig — mint korábban

³⁷ *Almási Miklós*, 1992. 11. o.

³⁸ U. o. 14-26. o.

utaltam rá — a modern művészetet alapjában véve az avantgárddal azonosítja, fogalmait és terminológiáját is e paradigma alakítja. Így, bár ezek csak (vagy elsősorban) itt érvényesek, használatukat kiterjeszti és ítéleteit ennek alapján hozza. Az elmélet szerint a három paradigma az átfedések mellett jelentős cserekereskedelmet is folytat egymással. Ez egyes motívumok, ikonok és módszerek átvételét éppúgy jelenti, mint bizonyos általánosabb, nagyobb áttételekkel létrejött hatásokat. Ahogy a pop art például a városi folklór és utcai művészet motívumait és hívószavait kölcsönzi a populáris művésztől, az u. n. klasszikus hagyományokat követő művészet sem hagyhatja figyelmen kívül a megemelkedett ingerküszöb, a lerövidült idő és az információdömping hatásaira adott avantgárd válaszokat.

Az elmélet így felvázolt képe a modern művészetről kereknek, egésznek és igen használhatónak tetszik. Az időnként megjelenő krízishelyzetek ugyan felvetnek kételyeket ha nem is a besorolást, inkább a kritikai viszonyulást és az ítélkezés legitimitációját illetően, az elmélet ilyen önvizsgálatai és belső forradalmi nem jutnak el a status quo érintéséig, legfeljebb a kategóriákon belüli viszonyok és szerepek változását, bizonyos nézetek uralomra jutását, vagy háttérbe szorulását eredményezik. Pedig az olykor igen szellemes érveléssel és talán valódi indulatokkal megvívott csaták a kívülálló elé a paradigmaváltás képét festették: „.....itt az alkalom arra, hogy (.....) végre újraértelmezzük a magas/népszerű kultúra kettősségéről vallott nézeteinket .(.....) A magas kultúra hőseinek erődjéből mára mandarinok elitklubja lett, amelynek tagjai kiváltságaik és befolyásuk elvesztését panaszozzák....”³⁹ — írja György Péter az Élet és Irodalomban 1998-ban.

Bizonyos távlatból azonban ezek a heves ütközetek alig szemlélhetők másként, mint nosztalgikus pillanatok a kulturális emlékezet tablóján ,amelyeknek valódi eredménye a tünetek felrajzolásán túl alig van. A felszínen úgy tűnik, hogy a szereplők — ha időnként megirigylik is egymás privilégiumát, alapvetően elfogadják a szerepeket és saját kulturális kategóriájuk határait tiszteletben tartják. Ezáltal a mutató tudományos diszciplínák által felmutatott és rendszerezett modern művészet egésze alig tűnik másnak, mint a művészeti termelés és

³⁹ György Péter, 1998. december 18. 13. o.

megélhetés három „univerzuma”, vagy inkább territórium. A művészet és az elmélet nagy lázadásai nemhogy nem törik át a határokat, hanem mint sajátos autonómiákat — a szabadság féltett és önkéntes köreit — még védettebbé és átjárhatatlanabbá teszik. *„Ha tanultam, tapasztaltam valami fontosat az Egyesült Államokban, akkor az épp az elitkultúrán kívüli társadalmi rétegek kulturális magabiztossága és elismertetésükért folytatott küzdelmük higgadt nyugalma”...⁴⁰* — írja György Péter.

Ahogy a modern művészet, az elmélet is az immanencia és transzcendencia kettősségének fogságában vívódik. Az előbbi, miközben nem győzi hangoztatni, hogy műve csupán önmagát jelenti: a festék festék, a tárgy (ready made) önmagán kívül semmit nem kíván jelenteni — a művészeti kontextussal (múzeum, kiállítási csarnok, stb.) mégis azt követeli, hogy művét a szentesített művészet birodalmába helyeztesse, és így önmagán túli jelentéssel ruházza fel. Miközben tagadja a szakralitást, művei a metafizika (pl. trepanáció), a totemizmus, sámánizmus, mágia (pl. testművészetek, akcionizmus) vagy a mitológia (pl. magánmitológiák) vonzásában és reflexív szférájában születnek.

Az utóbbi — tehát az elmélet — pedig, miután régen feladta, mi több, tagadja az „Eszme érzéki látszása”-ként tételezett művészet Hegel-i definícióját, új elméletei — miközben a művészet immanenciáját hangsúlyozzák, a művészetet mint: magában való eszmét (l' art pour l'art), a „tiszta érzékenység” elvont eszméjét (szuprematizmus), az anyag és tér abszolút ideáját (konstruktivizmus), az abszolút tagadás eszméjét (dadaizmus), a koncepciót mint művészeti eszmét és alkotóelvet (koncept art) — tételezik, tehát valamilyen eszme alá rendelik. Nincs művészeti kor, amely önnön legitimitációját erősítendő annyiféle elvont, önmagában való és megfellebbezhetetlen elvet és eszmét vonultat fel, mint az avantgárd. Elméleteiben és formakonstrukcióiban mindig valamilyen eszmét lát megtestesülni: mint az „igazság” és „szabadság” művészi arca, a „progresszió”, az „autonómia”, a „meghaladás”, a „nyitottság” a „szenzibilitás” stb. Interpretációiban legtöbbször az egyedi mű önértékei valamilyen eszméhez tartozás fényében jelennek meg. A művészeti világ új jelensége, hogy egy-egy képzőművészeti kiállítást — akár egy művész önálló kiállítását — nem a művek

⁴⁰ György Péter, 1999. január. 15. 6.o.

önértéke miatt, hanem magának a kiállításnak is címet adva, a címben megjelenő eszmével indokoltan, mintegy annak illusztrációjaként látja hitelesnek. (Ez az eszme ad abszurdum bármilyen eszme tagadása is lehet).

Újszerű kommunikációs problémát és kihívást jelent az elmélet számára az a fordulat, amely a látvány felbomlásával keletkezett, amelytől kezdve a művészet mint kifejezés a látványt, vagy annak elemeit öncélúan mint egy művészeti nyelv kifejező eszközeit kezdi használni. Természetes létüktől vagy funkciójuktól idegen jelentés alá rendeli, vagy a tapasztalati valóságban nem létező formákkal magát a formálólvet jeleníti meg (tárgyasítja).

„*A művészet önmagáról mint nyelvről kezd beszélni*” (Beke László) — *metanyelvvé* válik. Beke László A. A. Moles-ra hivatkozva rámutat⁴¹: a művészet metanyelvvé válásának első lépcsője a tiszta nonfiguráció megjelenése, ahol az elvont „közeg” nem mint üzenethordozó, hanem mint maga az üzenet lép fel. A konkrét festészet, az informel, ahol a struktúra és az anyag láthatóvá tétele kerül a középpontba a mű tárgyaként, ugyanúgy nyelvi értelmezésnek tekinthető, ahol az ábrázolat, mint jelentés nem ragadható meg üzenethordozóként, csupán fogalmi úton közelíthető. Ebben az első szakaszban a művészet mint *vizuális metanyelv* jelenik meg. Hasonlóan értelmezhető a ready made vagy később az assemblage, ahol az új kontextusba helyezés önmagában szemantikai tett, a jelentés nyelvi úton (átnevezéssel) történő megváltoztatása.

A nyelvvé válás történetének második szakaszában a művészet a *verbális nyelv* területére is belép. A tudatosan „nyitott művek” (koncept art, mail art) már kifejezetten nyelv jellegűek, a beszélt vagy írott nyelv útján, szavakkal nyilvánulnak meg. Ezek a munkák szintén nem formális tárgyukról beszélnek, de már nem azt tekintik elsődleges feladatuknak, hogy bármilyen saját jelentést hordozzanak, valójában magát a művészetet definiálják újra meg újra. „*A művészi mondatoknak nem tárgyjellegük, hanem lingvisztikai jellegük van — azaz nem fizikai, sőt mentális dolgok megnyilvánulását írják le, hanem a művészet definíciójának kifejezései*” — idézi Joseph Kosuthot Beke László.⁴²

⁴¹ Beke László, 1994. 24. o.

⁴² U. o. 26. o.

Az elmélet számára az jelenti a problémát, hogyan építsen fel egy „nyelvtant”, amelyben már nem utalhat a tárgyra mint jelentéshordozóra. Ennek következtében, úgy tűnik, hogy miközben a művészet önnön identitását dokumentálja, a művészettudomány ezt az eseményt kommentálja. Az interpretáció azonban hermeneutikai problémák elé kerül, és ez arra kényszeríti, hogy vagy elutasítsa a művészet e metanyelvi formáját, vagy ezzel az új művészeti nyelvvvel koherens terminológiát és interpretációs struktúrát építsen ki. *„A nyelvészeti orientáltságú strukturalizmus és a vizuális kódokat tipológizáló képi szemiotika csak nehezen tudja értelmezni a nonfigurációval elinduló művészeti fejlődés következményét: egy megszokott üzenetközvetítő apparátus – a művészet — nem dedukálható üzeneteket sugároz, hanem magáról a csatornáról kezd el információkat közvetíteni.”*⁴³ — írja Beke László.

A művészettudomány tehát nagy probléma elé került. A kihívás nem kisebb, mint hogy vissza tudja-e szerezni a művészettől a kezdeményezést, amely korábbi befolyását biztosítja, és amely a minőség és rendszerben látás (kanonizáció) feletti ellenőrzést jelenti, vagy a művészet folyton megújuló önidentifikációja megakadályozza ebben. Másrészt hogy képes-e teljesíteni a művészettudomány iránt támasztott évszázados követelményt: az értelmező tudat és az értelmezett mű közötti megfelelés szavatolását — az interpretáció hitelességét. Ahogy *Hans Belting Wilhelm Dilthey-t* idézi: *a „tudományosan bizonyos igazság kérdése merül fel”*⁴⁴

Az interpretációt illetően a legújabb-kori művészettudományban két ellentétes: az interpretáció mindenhatóságát és az interpretáció tagadását képviselő nézet áll szemben. Korunkban a művészetelmélet legnagyobb csábítása nem is az, amely a korábbi művészetfilozófiát és esztétikát mozgatja, hogy egy mindent átfogó rendszerként, esztétikai és tudományos doktrinákkal körülbástyázva és a művészettől kellően távol tartva magát rendszerezzen és ítélkezzen, hanem éppen fordítva: a magára maradt értelmező a saját maga által alakított értelmezési struktúra rabjaként vagy a mindent megmagyarázni képes hermeneutikai parttalanság útvesztőjébe kerül, vagy az interpretáció „alkalmazott

⁴³ Beke László, 1994. 26. o.

⁴⁴ Belting, 2006. 216. o.

példájaként” tekintve a művet, az interpretációt mintegy a kortárs művészet új műfajaként értelmezi. „A művészeti kommentár minduntalan arra törekedett, hogy megszüntesse közte és a mű közötti különbséget (.....). A helyre, ahol korábban egy művészcsoporthoz közös kiáltványban állapodott meg, most a műkritikus lép, aki saját tételeivel önhatalmúan új művészeti irányzatot vezet be.”⁴⁵

A művészettudományos értelmezés által „előállított mű” eszméje már Hans Sedlmayr elméletében⁴⁶ is megjelent, mint a „szemlélet alkotó aktusa”. Sedlmayrnál azonban ez inkább a művészethez való közelítés egyetemes szabályainak megalkotását jelentette, és nem az interpretáció mai értelemben vett műalkotássá válását. Az értelmezés által „előállított mű” mai fogalma (éppúgy, mint az intézmény által „előállított néző, vagy közönség” fogalma az elmélet és a mű/az elmélet és a közönség mai viszonyát pontosan megjelenítő terminológiák a kortárs szakzsargonban.

Az elmélet és a művészet egymásba oldódása és egymásra utaltsága minden bizonnyal egy töről fakad. Mint korábban láttuk, a művészet számára úgy vált egyre fontosabbá az interpretáció, ahogy egyre közelebb került önnön definíciójához, vagyis az elmülethez. Az elmélet pedig amilyen mértékben feladni kényszerült objektivitását és tudományos argumentumai biztonságát, oly mértékben vesztette el a kívülállását és avatkozott be a műbe. Ez az összeolvadás azonban mind a művészettudomány, mind a művészet saját vesztesége is. „Őszintén szólva inkább azt szeretnénk tudni, mi hogyan történt, és inkább kultúránkat szeretnénk megérteni, mintsem hogy szájtátva és kételkedve olyan elméletek koncertjét hallgassuk, amelyek csupán a szerzőiket jellemzik.”⁴⁷ — írja Belting.

E veszteségre utalnak az interpretáció tagadásának elméletei, amelyek az intepretációt illetéktelen beavatkozásként látják. Kemény kritikát fogalmaz meg az intepretáció gyakorlatával szemben a művész/elméletíró Donald Judd⁴⁸, aki az értékelési követelmények hiányában a pozitívista leíró interpretáció és az álfilozófus semmitmondás gyakorlatát kritizálja, szemben állva a Nelson

⁴⁵ Belting, 2006. 44. 47. o.

⁴⁶ Sedlmayr, 1978. 107. o.

⁴⁷ Belting, 2006. 48. o.

⁴⁸ Judd, 1963/1990. 139. o.

Goodman-i állásponttal is, amely a minőségfogalmat szerinte a művészettől elválasztva értelmezi. *Susan Sontag*⁴⁹, az interpretáció tagadásának talán legismertebb képviselője azt állítja, hogy csak a műre kell figyelni, az ember mindent megkap a műtől — az interpretáció eltorzítja mind a művészi szándékot, mind a műben formát öltő tartalmat. Az interpretáció-szkepticizmust erősíti az esztétikában közismert „kettős félreértés” elmélet is, amely mind az interpretáció és művészet, mind az interpretáció és közönség (vagy alany) kontextusában jelen van. A kettős félreértés elméletéről itt csak annyit, hogy a félreértés (ahogy a 20. század elején *Popper Leó*⁵⁰ zseniálisan felismerte) a művészet természetéhez tartozik. A közvetítő interpretációtól tehát nem várható el, hogy a kívülálló számára a mű teljes kódját átnyújtsa, másrészt, ha megtehetné sem volna lehetséges, hogy ezt az információt a konkrét kívülálló alany a befogadó interpretációban teljes egészében megérteni vagy elfogadni legyen képes/hajlandó.

Az elmélet és a közönség lehetséges és valós kapcsolatának problémájáról beszélünk tehát — ha jól értelmezem -, az interpretáció lényegéről. Azt látjuk, hogy ugyanaz az ambivalencia jellemzi ezt a kapcsolatot is, mint az elmélet és művészet kapcsolatát. Az előbbiben az egymásra utaltság és a hegemóniára törekvés eredménye az egymásba csúszás lett. Az elmélet és a közönség esetében is alapvető az egymásra utaltság: a közönség igényli az elméletet a számára nem megfejthető kód feloldásához — az elmélet pedig feltételezi a közönséget mint felhasználót, a művészet és az interpretáció „használóját”.

A klasszikus esztétika befogadás-elmélete valójában mindig is idealisztikus és hipotetikus volt, így végeredményben a kivételes helyzetre vonatkozott. Azaz a műbe kódolt üzenet egyetlen lehetséges megfejtését várta az interpretációtól és az értelmezés teljes befogadását látta a műélvezetben vagy a katarziszban.

Ezzel az esztétikai beállítódással szemben a *használat* a kortárs esztétikában általánosabb, és a modern művészethez jobban alkalmazkodó kifejezés. A köznapi használat a grand art körébe tartozó műveket gyakran az alacsonyabb, populárisabb művészeti kódjuk okán részesíti figyelemben. Egy *Picasso* vagy

⁴⁹ *Sontag*, 1966.

⁵⁰ *Popper Leó*, 1983. 116. o.

Tapiés reprodukció, vagy egy eredeti kortárs mű nem azért kerül a nappaliba, vagy az iroda falára, mert a felhasználó a mű teljes esztétikai minőséget befogadta, formai értékeit és újdonságait művészettörténeti kontextusban látja, hanem például azért, mert a számára kevésbé érthető konstrukció a titokzatosság és a saját interpretáció izgalmával ajándékozza meg, vagy a mű szokatlan, merész szín- és formavilága a nappali vagy az ügyvédi iroda belsőépítészeti megoldásaival olyan új aurát teremt, amely nagyobb és tartósabb érdeklődést vált ki, mint a már megértett és beépült formatartalmak.

A „heterogén igény-kielégítés” (*Almási Miklós*)⁵¹ jellemzi a használatot, amelynek számtalan motivációja lehet: tetszés, tudásvágy, presztizs, érdeklődési terület (pl. erotikus, ezoterikus stb.) vagy az elérhetőség. Szemben a klasszikus esztétikával, amely a műnek szinte egyetlen — a *Riegl-Wölfflin-Sedlmayr* elméletei által meghatározott — csupán az esztétikai beállítódás által képviselt értelmezést tekinti befogadáshoz vezető útnak, a kortárs esztétika szerint ez a pragmatikus viszony, a használat is elvezethet a műélvezethez. Pontosabban: ez az út felel meg a klasszikus művészet homogén értelmezési teréből az autonómiák következtében kivált „önálló mű és magányos befogadó” helyzetének. A művészettörténetre visszatekintve — ahogy *Almási Miklós* megjegyzi: „...az autonóm művészet rövid korszakát leszámítva mindig ez a kettős mód, a használatba csomagolt esztétikum számított normálisnak. Raffaello Stanzái a Vatikánban éppúgy használatra készültek, mint ahogy Shakespeare véres tragédiái vagy Bach passiói vagy kantátái⁵² Az esztétikai beállítottság a művészetelmélet viszonylag késői fejleménye: az érdeknélküliség elméletében *Kant*nál jelenik meg, és csak viszonylag rövid ideig, a 19. század közepétől vált uralkodóvá. A modern művészet újításai is kezdetben (amíg új, ismeretlen, taszító, érthetetlen) csak ezen az úton közelíthetők. Ugyan a modern művészettudomány ismerte el a használatot mint a befogadáshoz vezető lehetőséget, a modern művészet radikális irányzatai elutasítják és a művészeti cél lealacsonyítását látják benne. Műformáikat szándékosan igyekeznek használatra alkalmatlanná tenni. A használat elutasítása és a hozzájuk kapcsolódó

⁵¹ *Almási Miklós*, 1992. 234. o.

⁵² U. o. 239. o.

interpretációk az avantgárd irányzatokat még inkább elszakítják a közönségtől. A laikus szemlélő úgy érzi, hogy ezek kifejezetten megkerülik őt és csak az elmélet vagy a múzeum számára készülnek.

A kortárs elmélet és interpretáció — nem utolsósorban a *Clement Greenberg-i* tradíció alapján⁵³, vagy a korábban bemutatott interpretációs nehézségek okán — mindenekelőtt az intézményrendszer irányában történő interpretációt tekinti feladatának, közönség irányában ez inkább mint a kanonizált értékek bemutatása vagy mint hivatkozás jelenik meg. Az egymásra utaltság közönség felől tekintett arca ugyanakkor azt mutatja, hogy a közönség igényli az interpretációt a mű megértéséhez, de csalódik, miközben azt látja, hogy az elmélet művészetté akar válni ahelyett, hogy segítené ebben. Gyanakodva néz az elméletre, valójában ellenséges vele, idegen hatalomnak érzi, amely közé és a mű közé áll. (Ne feledjük, a közönség eredetileg a művészettel volt szövetséges a hatalommal szemben.) Amikor a művészet közvetlen megértésének lehetőségét elvesztette, méginkább a hatalom szövetségesének tekinti az elméletet, amely az ő „kordában tartására” (*De Duve*⁵⁴) törekszik, ezért az elmélet minden zavarát, interpretációs problémáját szándékos elutasításnak tekinti, és kismémmizésnek a tudás birodalmából.

Ez az előítélet nem alaptalan. Neves művészettörténészek és művészetfilozófusok mutatnak rá, hogy az elmélet és persze a modern művészet egyes irányzatai - a tömegmédiával karöltve, bár éppen ellenkező kulturális elvek alapján állva — akarva-akaratlanul eszközzé lettek a hatalom kezében a tömegek kézbentartására. A művészet és az elmélet gyakran a politikai társadalom jelszavait: nemi identitás és másság, a white and male (fehér és hím) előjoga elleni tiltakozás, a feminizmus és női emancipáció, a politically correct stb. nemcsak a témáiban jeleníti meg, de olykor a politika által képviselt álláspontot mint a haladás kötelező irányát harsogja vissza. „*Ám a political correctness játszmája csupán egyetlen (a saját) álláspont szabadságát hagyja meg a*

⁵³ *Greenberg*, 1973.

⁵⁴ *De Duve*, 1989/2001. 69. o.

művésznek, a szemlélő számára ezt a szabadságot pusztán a vak egyetértés aktusára korlátozza.”⁵⁵ — vélekedik *Belting*.

A futurizmus és a konstruktivizmus kalandja után a hatalom a művészethez fűződő viszonyát új elvek alapján alakítja. A kiindulópont az lehet, amikor a dada „megtetszik” a hatalomnak. A dada művészeti és művészetelméleti álláspontja oly mértékben végletes volt, és olyannyira távol esett minden köznapi tapasztalattól és racionalitástól, kiáltványaiból oly mértékben hiányzott minden koherencia, és olyan nyilvánvalóan alkalmatlan volt a rendszerré válásra és a tömeghatás elnyerésére, hogy a hatalom számára teljesen veszélytelennek, ugyanakkor alkalmasnak látszott a tömegek feletti kulturális hegemonia fenntartására. Tartalmi telítetlensége és elkötelezetlensége alkalmassá tette a felhasználásra, de nem olyan módon, hogy valamilyen ismert vagy hatalomra jutott ideológia szócsövévé váljon — ellenkezőleg, hogy a benne lévő ellentmondás és ideológia-hiány fennmaradjon, a tisztán művészeti cél és funkció imázsával. A tisztán művészeti szerep eltakarta a kiszolgáltatottságot: hogy művészeti példái önértéküket vagy a mozgalomhoz tartozástól független tényezőkből merítették (egyéni művészeti múlt) — vagy valamilyen külső akarat, kontextus „ítélkezési joga” által, minden esztétikai megítélés alól felmentve kerültek művészeti státusba.

Az intézmény és a kritika hagyományos státusa, hogy az „esztétizált”-ban testet öltő hagyomány fundamentumán állva opponálja a művészeti újítást, és ebben az oppozícióban nyer bizonyítást az újítás sajátos értéke. A dada recepciója hatásaként, a neodada, az ötvenes évektől a „második modernség”, a Western Art európai térhódítása után a nyugati művészet elérte, hogy a művészeti intézmény az opponáló státusából az új és újabb utáni igény táplálója, az újítási verseny inspirálójának szerepébe került. Az intézmény (és a mögötte álló politika) felismerte érdekelttségét a recepció felgyorsításában. A művészeti újításnak nem kell megküzdenie a befogadásért. *„A 20. század művészete a múzeumból való kimeneküléssel akarta kivívni sajátosságát. A század második felében a társadalom erre azzal válaszolt, hogy kiterjesztette a múzeumi hálózatot, mint ahogy a halász is szélesebb hálót vet ki, hogy biztosan kifogja a halat. (.....) Így*

⁵⁵ *Belting*, 2006. 73. o.

*a marginalizált vagy kiátkozott művész modellje megszűnik. A társadalom öngyilkosa helyére a társadalom kegyeltje lép — írja Catherine Millet.*⁵⁶

Ennek az ára azonban az, hogy a politika és az intézményrendszer azonnal domesztikálja is az új művészetet (művészeti irányzatot vagy egyéni törekvést). Innentől kezdve az a saját hagyományának őrzőjévé válik, az oppozíció helyzetéből a defenzió pozíciójába kerül, és veszélytelenné válik a hatalom és a politika számára. Új szerepében a hatalom és az intézmény a modernitás szakértőjeként a folyamat vezénylőjévé lép elő, a művész pedig igyekszik megfelelni az elvárásoknak. „*A mintegy háromnegyed évszázada alapján véve lázadónak tartott művészet teljesen alkalmasnak bizonyult arra, hogy tökéletesen eleget tegyen a közmegrendelés kívánalmainak.*”⁵⁷ — írja Catherine Millet.

Így felel meg a hidegháború politikai céljainak és válik szinte hivatalos művészetté az Egyesült Államokban az absztrakt expresszionizmus, ahogy: *Erica Doss: Benton, Pollock and the Politics of Modernism, from Regionalism to Abstract Expressionism* című könyvében erre rámutat. Az az avantgárd irányzat, amelynek szellemi vezére *Clement Greenberg*, aki a reprezentációt és a piacot a modern művészet elveivel összeegyeztethetetlennek hirdette. Igaz, később maga fáradozott azon, hogy *Pollock*-ot az amerikai *Picasso*-ként ünnepelje a világ. (4. kép) Hogy Amerikában miért éppen ez a művészet válhatott „művészettörténeti példázattá”, és hogy miért volt előnyös „*egy olyan képzőművészetet diadalra vinni, azaz kiemelni a szubkultúrából és mainstream-mé tenni, amely úgymond semmiféle konkrétumot nem ábrázolt.*”⁵⁸ (*György Péter*) — a korábbi feltevést látszik erősíteni.

Ez után nem kelt feltűnést, hogy a pop art, amely az absztrakt expresszionizmus elitizmusa és hivatalossá válása elleni lázadásból, és elfordulásból született, hamarosan önként és megfontoltan fordult a reprezentáció és fogyasztói lét napos oldala felé, miközben egyre áttételesebb és egyre kevésbé megfejthető metaforákban fejezte ki fenntartásait a konzum-lét iránt. (5. 6. kép) Végül ezt az idézőjeles tiltakozást is megvásárolta az intézmény és a politika. A

⁵⁶ *Millet*, 1987. 271. 280. o.

⁵⁷ *Millet*, 1987. 274. o.

⁵⁸ *György Péter*, 1995/1. 12. o.

pop emblematikus figurájáról, *Andy Warhol*-ról írja *Dantó*: „....”jellegzetes tulajdonsága volt, hogy mindenhol kiszagolta a pénzt...” — majd a művészt idézi: „..” lehet, hogy legközelebb igazi kommunista festményeket csinállok. Rengeteget tudnék belőlük eladni.”⁵⁹

Végül hasonló utat járt be az avantgárd legtöbb irányzata. Az egyik legradikálisabb csoport, a bécsi akcionisták botrányhősei (miközben néhányan a börtönököt is megjárták, mások pedig veszélyes akcióik áldozatai lettek) — a 90-es évekre a lázadást jól fizetett egyetemi katedrákra és hivatali tisztségekre cserélték. „A *Frankfurti iskolától kezdve a diákvezéreken át az akcionistákig — mind-mind jól fizetett menedzserré, bankárrá, tanácsadóvá, professzorrá, intellektuális bestsellerek és filozófiai rémregények jól kereső szerzőivé vagy az ördög tudja, mi mindenné vedlettek át...*” — írja *Bárdosi József*.⁶⁰ A polgárbosszantó műveket a polgári társadalom bosszankodás helyett felvásárolja, piaci reklámja, vagy intézményei és hivatalnokai által reprezentációja részévé teszi. Mindezek után a következtetés hogy”*a késő modern műipar (.....) sorsa immár nem pusztán a művészettörténészeken, majd nem is csak a politikusokon, hanem a nagybefektetőkön múlt*”⁶¹ (*György Péter*)- nem is tűnik olyan túlzónak.

Gombrichtól Dantóig, Beltingől Owensig számos művészettörténész és esztéta figyel fel a 80-as években a művészet új típusú kiszolgáltatottságára. Ezekben az években a reprezentációról folytatott vitákban a képzőművészet által felvetett ontológiai kérdés — pontosabban a kérdésre adott válaszok és a reprezentáció viszonya mint politikai probléma jelenik meg. A viták *Craig Owens* reprezentáció értelmezése körül élesednek ki, amely az önnön definíciójába dermedt művészet reprezentációját nem művészettörténeti aspektusából — azaz a *Foucault* által kidolgozott klasszikus rendszer⁶² szabályai szerint -, hanem kizárólag politikai/hatalmi kérdésként veti fel.

⁵⁹ *Danto*, 1997. 174. o.

⁶⁰ *Bárdosi József*, 2005. 308. o.

⁶¹ *György Péter*, 1995/1. 12. o.

⁶² *Foucault*, 1971. /2000, I. fejezet

A *Foucault*-i hatalom elméletet⁶³, amely a fegyelmezés és kizárás helyébe lépő integrálás és beillesztés alávetettségét vizsgálja, és az önkéntes ellenőrzöttség állapotát mint a hatalom új módszerének eredményét írja le, *Owens* összekapcsolja a művészet és a reprezentáció mai problémáival. *Foucault* reprezentáció-elemzés példája (*Velazquez: Las Meninas* című művének elemzése) alapján *Owens* *Foucault* következtetését: akié a reprezentáció, azé a hatalom – saját korára vonatkoztatja. (*Velazquez* korában a kérdés nem problematikus, nem áll szemben a művészetfogalommal és művészetfunkcióval.) A művészet autonómiájának kivívása után, különösen az avantgárd definíció-kísérletei kapcsán a reprezentáció fogalma maga is problematikussá válik. *Owens* a korszak alapkérdéseként ismeri fel, hogy az egyén (a kortárs művész és a kortárs műkedvelő) a reprezentáció és marginalizáció vonzó-taszító alávetettségében hogyan válik a hatalom kiszolgáltatott tárgyává, a reprezentáció pedig a hatalmi stratégia részévé, és mi a hatása ennek a kortárs művészetre. Következtetései megerősítik *Foucault* vízióját: „Az új társadalom, amely a fegyelmi társadalom helyére készül lépni, az ellenőrzés társadalma lesz.”⁶⁴ *Thierry de Duve* a mai intézmény (a hatalom) tömegkommunikációs paradigmáját a *Beaubourg* (Pompidou Center)-ban látja megtestesülni. „Bármilyen legyen a *Beaubourg*-hoz hasonló intézmények pedagógiai célja, valóságos funkciójuk mégis a <nézők előállítás>Az autentikussá tétel rituális mozzanatával él, ami a *Beaubourg* esetében kiegészül a felavatás rítusával.”⁶⁵

Végül vissza kell térnünk kiindulópontunkhoz, a művészet hármasságának elméletéhez. Mint láttuk, mind a modern művészet, mind az elmélet központi kérdése önnön definíciója — tágabb értelemben a művészet definíciója, amelynek megtalálásához a század eleji kérdésfeltevés óta nem került közelebb. A művészet tehát e definíció hiányában hozza létre műveit, az elmélet pedig ennek hiányában osztályoz, kategorizál, ítélkezik. Arról dönt, hogy valami (a konkrét mű), amely létezik, definiálható, meghatározott paraméterekkel rendelkezik, milyen nagyságú és fontosságú részt foglal el valamiből, amely a 20.

⁶³ *Foucault*, 1990.

⁶⁴ *U. o.*

⁶⁵ *de Duve*, 1982. 69. o.

században érvényes definícióval sem rendelkezik. „ *A műalkotás fogalma a mai művészetben nyitott kérdés.*”...⁶⁶ — írja *Belting*. A valamiféle történelmi beidegződöttséggel működő gyakorlat, ízlés, belátás és konzervativizmus mégis működteti a mechanizmust: születnek művek, beszélnek, írnak a művészetről, döntéseket hoznak, viszonyítanak, ítélik. De többnyire csak az „*univerzumok*” határain belül. Így válik érthetővé és igazolttá az elmélet törekvése, hogy a tudományosság felelősségét a költészet korlátozott felelősségére váltsa — pontosabban: a személyes szférába terelje, véleménnyé tegye. A művészetelméletet pedig stíluselméletté változtassa.

Úgy tűnik tehát, hogy a hármas univerzum elmélete valójában a művészetfogalom stílusfogalommá szűkítésének technikája a célból, hogy a művészettudomány mint átmeneti rendszert a művészetfogalom hiányában tájékozódási pontul használhassa. Így azonban az egyes univerzumok — pl. az avantgárd —, vagy a populáris művészet csak mint tevékenységek vagy elméletek, és csak önmagukon belüli terminológiák használatával vizsgálhatók. A kérdés azonban nem megkerülhető: az univerzumok határain kívül is van valami. Az pedig a „*nemművészet.*” A kérdés tehát nem az osztályzáson van, hanem a határon. Ami a határokon belül van (a művészet) és ami kívül. Arra azonban, hogy valamit nem-művészetté nyilvánítsunk, szükség lenne a definícióra: mi a művészet? (Az interpretáció biztonsága, vagy bizonytalansága odáig jutott, míg 1969-ben Amerikában az *Art and language* című művészeti folyóiratban művészek és műkritikusok arról kezdeményeztek nyilvános vitát, hogy a vezércikk a műalkotás kategóriájába tartozik-e.) Az elmélet úgy kerüli meg a kérdést, hogy amit el akar utasítani, valamelyik kategória képviselőjében utasítja el az illető kategória terminológiáival mérve, mint oda nem tartozót. De nem mint nem művészetet. Így aztán tulajdonképpen mindent művészetként fogad el, ami annak nyilvánítja magát. Azt is mondhatnánk, teljesül az avantgárd szlogen parancsa: minden művészet, mindenki művész. Ez teremti meg a tömegmédiát és a politika számára a pozíciót. A média és a politika valójában nem hoz formális ítéletet. Nem mondja, hogy ez jó, ez rossz. Azt főleg nem, hogy ezért vagy azért.

⁶⁶ *Belting*, 2006. 12. o.

Csak informális ítéletet hoz. Nyilvánosságot/lehetőséget, pozíciót teremt — vagy nem teremt. Itt lép be az új kontextus mint ítéletalkotó pozíció.

És most itt nyissunk egy zárójelet és tegyünk egy kis kitérőt: *Duchamp* kiengedte a szellemet a palackból. „Bármit lehet!” „*A művészet síkraszállt az autonómiáért*” — tudósít az elmélet. A fluxus továbblép: „do it yourself”. „A művészet harcba indult az elitizmus ellen, a demokratizálódásért!”

De valójában mit jelentenek ezek a mondatok? *Danto* fiktív sztorija röviden így szól⁶⁷: *Picasso* saját kezűleg pirosra festi egyik nyakkendőjét és beküldi egy kiállításra. Valaki ellopja a nyakkendőt, hazaviszi és ugyanúgy befest egyet, hogy a helyébe állítsa. A rendőrség elfogja a tolvajt, megkerül a nyakkendő, de senki sem tudja eldönteni, melyik az eredeti. Ugyanis csak az eredeti a mű, a másik csak egy tárgy.

Duchamp első *Forrás* című ready made-je is eltűnt. Csak fotóról ismerjük. De állíthatna-e a helyébe ad absurdum egy ugyanolyan piszoárt az, aki komolyan vette a felszólítást: mindenki művész, csináld magad. A válasz nyilvánvaló. Nem tehetné. Nem kapna rá engedélyt. Ezt ő is tudja, és persze, sohasem gondolta komolyan, hogy megtehetné, valójában nem is akarta. Mégis megszegyenítve érzi magát. Nem amiatt, hogy nem teheti meg, hanem azért, mert azt mondták, megteheti. (Mondhatnánk persze, hogy *Michelangelo* vagy *Tiziano* helyére sem pályázhatott volna. Csakhogy ott világosan látta, nem képes rá. Itt pedig úgy gondolja, képes lenne. Ezért ott csodálatot érez, itt csalódást.) A profán műkedvelő azt is felfogja (talán), hogy a ready made esetében maga a tárgy a műnek csak a fizikai megjelenése, maga a tett, az aktus történeti kontextusával együtt az egyedi mű. Csakhogy „*Forrás*” címmel *Duchamp* összesen nyolc darab ugyanolyan piszoárt szignált *R.Mutt* aláírással, különböző időpontokban, különböző múzeumok és galériák számára. Ha mind a nyolcat eredetiként fogadjuk el, az éppen ennek az érvnek mond ellent — illetve az nyolc különböző kontextust jelent, amelyben csupán a művész felavató gesztusa azonos. Nyolc különböző gyűjteményben elhelyezni nyolc ugyanolyan használati tárgyat eredeti műként, különös felhatalmazást jelent. A sokszorosított mű problémája — mondhatnánk. Valóban? Egy *Giacometti* szobor századik példánya is hordozza a

⁶⁷ *Almási Miklós*, 1992. 27. o.

művész keze nyomát a formálólívében, a mozdulat intenzitásában, felületeiben és plasztikai sajátosságaiban. Ez a nyom nem a kézrátétel spirituális gesztusa (mint *Duchamp*-nál), hanem magában a formában van, amelyet a sokszorosítást végző személytől függetlenül magán visel.

Azt látjuk tehát, hogy a művészet nem lett demokratikusabb. Nem közeledett, ellenkezőleg, távolodott a széleskörű kapcsolatteremtés lehetőségétől — és az élettől. Csupán önmaga érdekli. Önnön létproblémáinak boncolása közben végletesen elitté vált. Végletesen leszűkített vagy végletesen kitégített szellemi tartalmak reprezentációja lett, miközben autonómiája ellenére elvesztette rendelkezését saját kivívott szabadsága felett.

Duchamp nyíla visszapattant az intézmény faláról, és a művészt találta el. Az történt, hogy a művész egy gesztusával felhatalmazta az „intézményt”, hogy bármit művészetté avasson. Maga a kontextus vált mindenhatóvá. A kontextusnak persze része, mi több, fontos szereplője maradt a művész, de nem az önrendelkező, hanem a sztár. Minden vele és érte, de főleg a nevében történik. Ő a különc romantikus vagy a progressziót képviselő teoretikus. Aki kiáltványokat ír, megtagad és demonstrál, a botránnyhős és az igazság hangja. Az angyali és a sátáni, az örült, vagy a zseni mindig aszerint, mi a célszerű. Megszállottságból vagy misztikus küldetéssel műveket hoz létre, amelyeket senki sem ért, de amelyeket mindenki sajátos szempontok szerint kommentál, értékkel vagy homályban tart. Az egyszerű használati tárgy kiállítása, az üresen hagyott lap, a festékbe mártott test lenyomata vagy a cipőnk talpán széthordott fűrészpor a kiállítóterem padlóján egyaránt lehet az emberi és a művészi szabadság magas szintű kifejezése és magas művészet, vagy művészetként értelmezhetetlen hétköznapi cselekvés. A kontextus — az intézmény — ítélkezési jogánál fogva.

Ezt az ítélkezési jogot erősíti a giccs megítélésében — illetve a hozzá történő viszonyulásban bekövetkezett változás is. *Clement Greenberg* művészeti eszménye, különösképpen avantgárd-képe harcosan szemben áll a giccsel, amelyet éppen a progressziót megtestesítő avantgárd ellenpólusaként értelmez. Mi sem tűnik természetesebbnek, mint hogy ezt a két pólust olyan távolinak, olyannyira összebékíthetetlennek lássuk, hogy egymás teljes kizárásaként fogadjuk el. Az utóbbi évtizedekben azonban azt látjuk, hogy a modern kultúra és

művészet ellenpontjaként tekintett giccs képe változóban van a kortárs művészetben.

Jeff Koons: Bevezetés a banalitásba című festett faplasztikáján (13. kép) rózsaszín malaccal játszó gyermekeket (egyiküket angyal szárnyal) látunk, a vásári játékgurák és kertitörpék plasztikai világát idézve. Közismert műve *Michael Jackson* kedvenc majmával ábrázoló szobra: az aranyozott fehér porcelánból készült mű a vitrin-plasztika, a szuvenír plasztikák (Eiffel-torony, Buddha stb.) világát idézi. Ciccolinával közös ágyjelenetüket megörökítő hasonló szobra és több, e témában készült festménye a bulvár-giccs példája lehetne. (14. kép) Lehetne, ahogy az előbb említett munkái is, ha nem kereteznék a láthatatlan idézőjel, amit voltaképpen nem is maga a mű, hanem a kontextus teremt köré.

Az avantgárd a folyamatos versenyben és az extrémítás keresése közben a pop késői szakaszában — talán éppen a klasszikus avantgárd gondolatot fricskázva, mégis annak szellemében — rátalál a giccsre és mintegy új szentségtörésként beemeli a grand art mindenféle populáris hatástól féltve őrzött birodalmába. A giccsben rejlő köznapi boldogság képzetet és az édeskés trivialitást hordozó motívumokat felhasználva (túlhangsúlyozva) idézőjeles szándékot sejtet, ugyanakkor látható élvezettel merül el a köznapi kicsinyesség tiltott birodalmában. A giccs létfeltétele a valódi művészet, hiszen annak szabályai szerint rendezkedik be. A modern művészet azzal különböztette meg magát, hogy felszámolta önnön szabályait. De mi történik akkor, ha a különbözés magabiztossága átlép egy határt és a művészet maga kerül át a giccs világába?

Az történik, hogy ezáltal a kontextusra (intézményre, politikára stb.) bízva a döntést, hogy művészet marad-e vagy giccsé válik. Nincs olyan minőség a populáris piacon, vagy a giccs világában, amit a művészeti kontextus grand arttá, vágyott és nagyon drága műtárggyá ne avathatna. A kerti törpe vagy a terem falán a poroltó aszerint lehet giccs, használati tárgy, vagy a műgyűjtők álma, hogy egy bazár kirakatában, vagy egy berlini, londoni, New York-i galéria elegáns terében pillantom meg. Tehát a kontextus ítélezési jogánál fogva. Zárójel bezárva.

Belting szerint: „...a befektetési tanácsadó már rég lehagyta a műértőt. A művészet sikere attól függ, ki gyűjti és nem attól, hogy ki csinálja.”⁶⁸

S ha tudni akarjuk a hatalom művészeti preferenciáinak titkát, idézzük *György Pétert*: „.....épp azért lehetett (.....) a modern kapitalizmus szellemének metaforája az absztrakt expresszionizmus: mert (.....) egyformán lehetőséget adott arra, hogy az ellenállás metaforáját, vagy akár a női divat egy új fejleményét lássák benne.”⁶⁹

Joseph Kosuth szerint Duchamp a művészetnek visszaadta a maga valódi identitását: felismerte, hogy „a művészet egyetlen törekvése a művészetre irányul. A művészet a művészet definíciója.”⁷⁰ Tehát a művészet ontológiailag maga a definíció — vagyis önnön elmélete. A filozófia tehát — Danto szavával — bekebelezi a művészetet: —„Nem sokat számít, hogy a művészet-e gyakorlati filozófia, vagy a filozófia elméleti művészet.”⁷¹

Túl azon, hogy valószínűleg nem Duchamp gondolta így, hanem Kosuth és a koncept art, ez a meghatározás maga a válság megfogalmazása. Duchamp korában az ontológiai kérdés nem mint a művészet célja, hanem mint a művészet teljes megújítása került a középpontba. A cél és az irány ebben a korszakban olyan bizonyosnak látszik, hogy a tettek, a változtatás hevülete elfedik a kérdés mögött rejlő baljós tartalmakat.

A 70-es években erősödtek fel azok a hangok mind a művészetben, mind az elméletben, amelyek a definíció mellett a jövőre is rákérdeztek. A művészet jövője — mint a jövő művészetére irányuló kérdés először mint a progresszió útjának és irányának kutatása, majd pedig mint művészetfilozófiai probléma jelent meg. Ezen a ponton lép be Hegel elmélete a művészet végéről. Az avantgárd progresszió és haladáseszmé egyértelműségének megingása a 70-es/80-as évek fordulójára a művészet után az elméletben is felerősíti a vég gondolatát — a „művészet vége” összekapcsolódik a „művészettörténet vége” dramatikus

⁶⁸ *Belting*, 2006. 29. o.

⁶⁹ *György Péter*, 1995/1. 12. o.

⁷⁰ *Kosuth*, 1969/1995. 235. o.

⁷¹ *Danto*, 1997. 127. o.

scenáriójával. „A művészet végső beteljesedése tehát saját filozófiája (...) . S ha ez így van, — mondja Danto — akkor bizonyos értelemben a művészet véget ér”⁷²

A nyolcvanas évek elejétől egyes művészettörténészek: *Achille Bonito Oliva*, *Hervé Fisher*, *Francois Lyotard*, *Frederick Jameson*, *Craig Owens* és mások írásaiban az avantgárd paradigma kritikája mint a modern művészet krízisének egy-egy oldala kerül reflektorfénybe. Oliva a Greenberg-i⁷³ (szigorú, antinarratív és antireprezentációs) modernség-stratégiával mint már érvényét veszett elmélettel számol le. Fisher⁷⁴ az avantgárd haladás- és újdonság-eszményt látja érvénytelennek. Lyotard⁷⁵ és Jameson⁷⁶ a posztmodern felől, és a neoavantgárdot a klasszikus avantgárd-tradícióval szembesítve fogalmazza meg kritikáját, Owens a reprezentáció és hatalom kontextusában vizsgálja a kortárs művészetet.

Mások: *Walter Benjamin*, *Arthur C. Danto*, *Hans Belting*, *Jaques Derrida* az elmélet megújítására helyezik a hangsúlyt, és kritikusan, új alternatívákat keresve képviselik az elmélet új hangját. A vita eredménye talán *Belting* véleményével összegezhető: „A <végről> való beszéd nem azt jelenti, hogy <mindennek vége> — sokkal inkább arra szólít fel, hogy változtassuk meg a beszédmódot(.....)....régóta mást sem hallani, mint a végről szóló jelszavakat. Eldöntöttük, hogy vége a modernségnek, de csak azért, hogy megint egyszer valami újba kezdhessünk.”⁷⁷ *Le roi est mort, vive le roi!*

A végről szóló elbeszélés tehát éppoly könnyed, megengedő és talányos, mint az új modernség-kép, amelynek a giccs éppúgy része lehet, mint a képi narráció vagy a politikai program. A kortárs művészetelmélet — amely gyakran látszik inkább a szépség mint a tudomány birodalmába tartozónak — ezzel az attitűddel válaszol a kihívásra, amelyet az autonómia teremtett számára, melynek következtében a kortárs művészethez hasonlóan önmagának kell kialakítania az önmagával szemben támasztott elvárásokat éppúgy, mint saját szabályait. Az Isertől átvett „korlátozott felelősségű elméletek” definíció⁷⁸ tehát azt jelenti, hogy

⁷² Danto, 1997. 31. o.

⁷³ Oliva, 1982.

⁷⁴ Belting 2006. 175, 176. o.

⁷⁵ Lyotard, 1984. 71-82. o.

⁷⁶ Jameson, 1998. 7-25. o.

⁷⁷ Belting, 2006. 8. o.

⁷⁸ U. o., 30. o.

a támasz és szabályrendszer nélkül maradt elmélet a támasz és szabályok nélkül maradt művészetről szólva hogyan keresi/találja meg azt az ösvényt, amelyen belül még érvényes lehet. Ismét *Beltinget* idézve: „A művészettörténet végéről szólni manapság könyvek sorában bevett gyakorlat, ám ezekben egyáltalán nem erről a végről beszélnek. Az írások színesek, eredetiek és – ami a tudás és érvelés szilárd fegyelmét illeti – gáttalanok...(.....) Be kell vallanom, sokkal szívesebben olvasom az említett frivol és játékos kommentárokat, mint a tonnányi ostoba művészeti fecsegést, amely mindig arra számít, hogy az olvasó információnak tekinti.”⁷⁹

Mint korábban a műalkotás esetében láttuk, — ahol a művész azzal az alapállással lát munkához, hogy amit létrehoz, az maga a művészet, a közönségre és az interpretátorra váró feladat csak a helyes értelmezés — az elméletre vonatkozó áttekintésünk azt mutatja, hogy minden megújulási szándék ellenére valamiféle konzervativizmussal a művészetelmélet is ugyanezt az értelmezést vallja. Ezáltal a régi definíciót tartja életben: a műalkotásban maradéktalanul benne foglalt és csupán a helyes interpretációra váró művészet eszméjét. Hegel elmélete a művészet végéről minden bizonnyal annak a művészeti kornak a végére vonatkozik, amelyben a történelmi progresszió és a művészeti progresszió egybeesését, illetve azonos irányát látta — és láthatjuk ma is. A *Duchamppal* végképp megszűnő „örök műtárgy” fogalma után a művészet végének mai tartalma valószínűleg az, hogy a műalkotásban maradéktalanul reprezentáltként látott művészet korának vége jött el.

⁷⁹ *Belting*, 33. 48. o.

AUTONÓMIÁK

Mint láttuk, a „művészet hármass univerzumának” teóriája valójában két kulturális világot rajzol fel: a „high art” (és a nagy kultúra), valamint a „low art” (és a populáris kultúra) világát. A definíció alapján is nyilvánvaló, hogy itt nem pusztán két kulturális kategória határainak megvonásáról van szó, hanem értékvilágokról is.

A „High and Low” kérdés felvetésének, azaz a művészet magas művészetekre és populáris, vagy tömegművészetre osztásának művészetelméleti és esztétikai alapjait — mint korábbi áttekintésünkben kitértünk — a modernizmus teremtette meg. A kérdés programszerű felvetése és a nyilvánosság előtti exponálása azonban csak a negyvenes évek végén történik a postwar-művészethez köthetően, és a pop art európai útjának kezdetét jelenti. *Jean Dubuffet*, *Edoardo Paolozzi*, *Richard Hamilton* a hétköznapi (a reklám, a médiumok és az utca) nyelvén szóló új művészet nevében utasítja el a „holt nyelv”-ként, „művi művészet”-ként aposztrofált múzeumi művészetet — beleértve a klasszikus modernséget is. Azt látjuk, hogy amíg a klasszikus modernség a művészet átalakításával, újradefiniálásával és az esztétizálódással elszakad/elfordul a profán életvilágtól, addig a pop art (legalábbis kezdetben) éppen ennek a világnak a szószólójaként, a low culture védelmezőjeként áll szemben az elitnek nyilvánított high culture-rel. Aztán a pop art különböző irányzatainak mintegy harminc éves története azt példázza, hogyan válik a pop art éppúgy elit művészetté, a frontvonal másik oldalára kerülve.

A frontvonal azonban fennmarad és maradandónak látszik. 1991-ben High és Low címmel a New York-i Museum of Modern Art-ban kiállítást rendeztek azzal a kifejezett céllal, hogy a modernizmus kezdetétől áttekintést adjon a címben foglalt probléma történetéről. *Belting* szerint ez a kiállítás a modern művészet Low culture feletti győzelmét igyekszik bizonyítani. A hozzá kapcsolódó publikációk tanulsága szerint azonban éppen a giccs szerepének (korábban bemutatott) felértékelődése és a tömegmédiumok hatásának fényében ez a győzelem legalábbis nem egyértelmű. Ahogy *Belting* fogalmaz: „...high és low

*már kevésbé egyértelműen választható el egymástól, mint akkoriban, amikor épp megkülönböztetésüket emelték polémikus módon programmá.”*⁸⁰ A New York-i kiállítás a high and low kérdés ismételt reflektorfénybe emelésével azt mutatja, hogy a kortárs művészet és művészetelmélet, bár látszólag magabiztosan átsiklik a problémán, valójában élőnek és aktuálisnak tartja. A kilencvenes évekre az is nyilvánvalóvá vált, hogy a digitális média térhódítása és az önálló arcot öltő médiakultúra új kérdéseket vet fel.

A modern ember kettős félelemben él: a megkülönböztetés és a meg nem különböztetés félelmének egyidejű szorításában. Történelmi küzdelme a megkülönböztetés ellen egyenértékű a megkülönböztettség és előjogok megszerzésére irányuló küzdelemmel. A tömeggé válástól való félelme éppúgy rémíti, mint az elmagányosodás és kirekesztettség vagy a stigmatizáció félelme. Mivel érzékeli, hogy a két kulturális világ nem egyenértékű, e félelem okán hosszabb-rövidebb ideig hajlandó felfüggeszteni élettapasztalatai diktálta valóságképét is, és alávetni magát olyan tekintélyként tisztelt (vagy tisztelni kívánt) alkotóknak és intézményeknek, amelyek azt az ígéretet hordozzák számára, hogy kiemelik a tömeget uniformizáló sodrásából, és bebocsátást nyer egy számára eddig rejtett világ titkaiba. Vagy a másik oldalon: átmenetileg feladni az elit elzárkózás és minőség-tudat szikár örömét, hogy megtapasztalja az autenticitás megélésének alacsonyabbnak, netán lealacsonyítónak ítélt szintjén a közösségi élményt.

A művészettudomány liberalizmusa szemben áll a megkülönböztetéssel, ezért — a korábban idézett polémia eredményeként — hajlandó ezt az autenticitást formailag egyenértékűként kezelni és autonómiaként szavatolni „az elitkultúrán kívüli rétegek”-ként (György Péter)⁸¹ meghatározott tömeg számára mint a „hozzá nem értés” jogát. Pontosabban: amikor érzékeli, hogy az eliten kívüli közönség saját autonómia építésébe kezd, mintegy engedélyezi számukra a grand arton kívüli művészetet úgy, hogy művészetként fogad el olyan minőséget, amit valójában nem tart annak.

⁸⁰ *Belting*, 2006. 115.o.

⁸¹ *György Péter*, 1999/1. 6. o.

A kultúra mai képlete tehát egy meglehetősen szűk elit és egy igen széles eliten kívüli (vagy populáris) kulturális és művészeti világot ír le. Ezeket külön értékvilágokként kezeli, ahol az átjárás egyirányú: az elit számára nyitott az út a populáris értékek felé, a populáris világba tartozó tömegek számára viszont a nagykultúra és grand art értékek felé nem, vagy csak igen szelektív módon. Ez a képlet a mai tapasztalat szerint a művészet, kultúra és végső soron a társadalom ilyen kettéosztottságát lényeginek és véglegesnek mutatja. Két autonómia áll tehát egymással szemben — vagy egymás mellett: *a modern művészet autonómiája* és a *hozzá nem értés autonómiája*. A két autonómia kialakulása folytonos egymásrahatás folyamatában ment végbe. Korábbi áttekintésünkből ennek több jelenségére utaltunk már, néhány állomását azonban érdemes felidézniük.

A művészet autonómia harcának első lépcsőjeként azt tekintjük, amikor a művészet leveti magáról a társadalmi-vallási-politikai elvárás és minősítés gyámságát és elindul egy tisztán esztétikailag meghatározott művészeti szféra felé. A második lépcsőben legfontosabb kérdés a művészet nyelvének az autonómiához illesztése. A *Platontól és Arisztoteléstől Lukácsig és Ricoeurig* a művészet fundamentumaként és érték kategóriaként is tekintett mimézis-elv helyébe állított kifejezés-elv szolgálatára a kifejező eszközöket ki kell szabadítani referenciális jelentésük fogságából. A kifejezés már nem az utánzás, az ábrázolás, hanem a jel, képi szimbólum vagy metafora és a nyelv (vagy nyelvek) formáját igényli. A harmadik szakaszban a művész a nyelv feletti uralmának tudatában a művészet feletti uralom és rendelkezés teljes birtokosának tekinti magát. Ezt a hatalmat a ready made a műtárggyá avatás jogának szimbólumaként testesíti meg.

Az autonómia e harmadik szakaszában a művész aporikus helyzetbe kerül. A gőg ugyanis, amivel a piszoár vagy a hólapát műtárggyá avatásának jogát megszerezte, azt a mindenki más által elvitathatatlan előjogot vette ki kezéből, amely a műalkotás létrehozásának nemcsak a jogát, de a feltételét, a különleges képességet is jelentette. Ez az a pillanat, amikor a művész szembesül a művészet intézményes keretével. „*Egy bármely kastélyban kiállított Rubensnek nincs szüksége egy sajátos intézményre, hogy kiérdemelje a műalkotás címet*” —

mondja *Rainer Rochlitz*.⁸² Egy piszoár vagy egy hólapát — tehetjük hozzá — viszont csakis egy művészeti intézmény keretei által válhat műalkotásként értelmezhetővé.

Mindazonáltal a művészet autonómiája (amellett, hogy történelmi folyamatként egyébként is megkérdőjelezhetetlen), hallatlan szellemi teret nyitott a művészet előtt. Bár a művészet számára az ígért szabadságot és demokráciát ellentmondásosan hozta meg, az új kifejezési eszközök és a nyelv által a valóság számtalan új arca tárult fel és vált a művészet számára birtokba vehetővé.

A „hozzá nem értés autonómiája” is több lépcsőben alakult ki. Már a történelmi korokban sem az egyetlen tényező volt, de mindenképpen elvitathatatlan, és döntő szerepet játszik a művésznak az a különleges képessége, amely a különböző művészeti ágakban a művészeti tevékenységre őt alkalmassá tette. A művészet világához kívülről közelítő közönség, néző számára ez jelentette azt a feltételt, amely őt magát kizárta ebből a körből. A kívülálló ilyen kritériumok alapján önmaga, saját belátásából minősítette magát „hozzá nem értőnek”. Ezt tekinthetjük a hozzá nem értés státusa első lépcsőjeként. Ez a hozzá nem értés azonban elsősorban a műalkotás létrehozásának feltételeire vonatkozott, és éppen az volt a belátás alapja, hogy egyrészt ismerte és elfogadta a kritériumokat, másrészt ámulattal állt azok előtt a teljesítmények előtt, amelyek ezeknek megfeleltek. Elfogadta tehát a státust, és ez nem okozott számára frusztrációt.

A modernizmus megjelenésével a művészet szerepének és ontológiai státusának folyamatos változása kimozdította a kívülállót ebből az elfogadó pozícióból. Amikor a modernizmus a mimetikus elv elvetésével a kifejezést a művészet legfőbb elvévé tette, a valóság nem a külső világ és a természet képeként, hanem kizárólag a szubjektum megítéléseként jelenik meg. (16. kép) A nyelv-ként tekintett művészi forma pedig nem teszi közvetlenül hozzáférhetővé a kívülálló számára a művészetet. A kívülálló ebben a második lépcsőfokban természetes élettapasztalatainak, tudásának és művészet iránti igényének függvényében még hajlamos a művészet új, számára idegen formáinak más irányú megközelítésére. Mivel az új művészetet belülről megélni nem tudja, a lélektani

⁸² *Rochlitz*, 2001. 46. o.

ismeretei, a pszichoanalízis, az okkultizmus vagy logikai ismeretei segítségével keresi a kapcsolatot. A közönség az európai kultúra hagyományain nevelkedve megszokta, hogy jelentést keressen. Ezért aztán sohasem teljesül az avantgárd óhaj, hogy a dolog csupán önmagát jelentse – a festék: festék, a vászon csak sík felület, a felhasznált tárgy csak egy tárgy. — A közönség jelentést keres és talál a ready made-ben — és ez a jelentés nem elégíti ki. Továbbá átlát a szitán, tudja, a művész is tudja, hogy a műve valamit akaratlanul is jelent. Elfogadja, hogy szokatlan jelentést kell keresnie. Mivel azonban kulturális tapasztalatai segítségével nem találja, csalódott. Várakozással tekint az interpretációra, amelytől eligazítást vár. Amikor ezt nem kapja meg, vagy az interpretáció nem elégíti ki, úgy érzi, kizárták a művészetből. A művészet elvesztésének negatív élménye összekapcsolódik a „meg nem értés” elbizonytalanító megélésével. Mindemellett amíg ez a művészet a műkritika és intézményrendszer elutasítása miatt a kitaszítottság bélyegét viseli, a közönség bizonyos együttérzést fenntartja. Amikor azonban a műkritika és intézményrendszer befogadja és kanonizálja ezt a művészetet, a kívülálló megszégyenülten fordul el.

A kívülálló ebben a harmadik szakaszban tudatosítja a hozzá nem értés státusát. *„...a művelt közönség elfogadja a szakítás logikáját, és minden erejével egy irányvonal követésére törekszik; a művészekhez hasonlóan végre ő is kedvét leli az újdonsült provokációkban (.....). A harmadik szakaszban viszont a közönség tagadja meg a kieroszakolt radikalizálódás követését, amely csak azért hozza működésbe a művészi öntörvényűséget, hogy kihívja maga ellen a közönséget, anélkül, hogy élettapasztalatokat mutatna be neki.” — írja Rochlitz.*

⁸³ A „Do it yourself” felszólítás ezután kétszeresen szégyeníti meg a közönséget. Úgy látja, hogy ugyan „bármi” lehet műalkotás, ezt a bármit azonban „művészetté” csak egy számára megközelíthetetlen szakértelem avathatja. A „bármi”,- és vele az új művészet ezáltal eszköznek tűnik számára egy ismeretlen hatalom kezében. Ezt fenyegetésként éli meg — és vele szemben, mivel nem érti, nincsenek eszközei.

⁸³ Rochlitz, 2001. 45. o.

Danto egy megtörtént esetet mesél el⁸⁴: Wendel Castle (egy amerikai bútorasztalos) 1959-ben elkészített egy tárgyat, amelyet sámliknak szánt, de úgy találta, hogy úgy néz ki, mint egy absztrakt szobor. Ezért beküldte egy zsűrizett szobrászati kiállításra, ahol a szakértő zsűri elfogadta. A stratégiája az volt — mondja *Danto* — ha a szakértő zsűri nem tud megkülönböztetni egy bútordarabot egy szobortól, akkor nincs is különbség. A Castle-teszt száz évvel korábban nem működött volna — teszi hozzá. „*Rátapintott arra, ami később a művészet intézményes elméleteként vonult be a köztudatba — eszerint az egyik dolgot az teszi művészetté, a másikat pedig az zárja ki a művészetből, amit a művészeti világ — vagyis a >szakértők< - gondolnak.*”⁸⁵ *Danto* korábban idézett sztorija *Picasso* ellopott nyakkendőjéről úgy végződik, hogy a hamis tárgyat állítják ki — vagyis innentől az lesz a műtárgy, az eredeti visszaminősül egyszerű tárggyá.

A kívülálló, a profán közönség védekezéséért és önérzetének visszaszerzésére harcba száll. Felismeri, hogy ő is lehet „autonóm”, vannak jogai a művészetre, és támaszthat követelést a műalkotással szemben.

Ez az a pont, ahol autonómiája kisiklik. Ebbe a részbe nyomul be az az álművészet, amely populáris művészet álcáját öltve kizárólag gazdasági vagy hatalmi érdekeket szolgál. Másrészt ezen a ponton a két autonómia valóban szembe kerül egymással. Egyrészt mint a művészet és a nem művészet szférája, másrészt mint a modern művészet felelősségének tudatosítása a társadalom iránt. ...”*Ez a másik, visszafelé mutató iránya a kettős kockázatnak, amit a modern művészet felvállal*”⁸⁶ — írja *Rochlitz*.

Amit itt látunk, csupán egy képlet. A képlet talán túl általánosan, de azt fejezi ki, hogy a modern művészet, amely a művészet-élet viszony kérdését újra és újra napirendre tűzte és deklarációiban folyton az élet mellett tört lándzsát, nem tudott az élet oldalán állni. Forradalmait végül mindig a művészet nevében vívta meg az étellel szemben, amelyre igyekezett ráerőltetni a „nagy stílust.” A profán közönség — mint egy non stop előadást — kívülállóként szemlélte (ha egyáltalán

⁸⁴ *Danto*, 1997. 149. o.

⁸⁵ *U. o.* 149. 150. o.

⁸⁶ *Rochlitz*, 2001.45. o.

érdekelte még) a permanens forradalmat: „...miként a sportban — a nézők csak a legújabb művészeti világrekordokat akarták megtapsolni, de nem voltak hajlandók a művészet eszméit önnön életükre vonatkoztatni.”⁸⁷ Kívülállók maradtak tehát — és az invitáció ellenére nem akartak művésszé válni.

A művész az aporikus helyzetet (amelyet jelentős mértékben önmaga teremtett önmaga számára) a „művészeti mezőben” (*Bourdieu*⁸⁸) elfoglalt helyénél fogva igyekszik kezelni. A közönség azon jelentős többsége számára azonban, akik az új műalkotásokban nem képesek a művészetet megélni, csak az önfeladás és feltétel nélküli elfogadás vagy a szembefordulás marad.

Joseph Beuys a düsseldorfi képtár termeinek egyik szegletéből a másikba hordozza a nyúltetemet — a „Hogyan magyarázzunk egy halott nyúlnak képeket” című akciójában — és megállva a képek előtt a művészetet magyarázza neki. (7. kép) A közönséget kizárják a teremből, csak a nyitott ablakon át figyelheti az akciót. Más pozícióból szemlélve mindezt másként is láthatjuk. Miközben zajlik *Beuys* elsődleges akciója állatmitológiájának egyik jelképével, folyik egy másik — talán szándékolatlan — akció is: a művészfenomén istenként pózol az öt alattvalóként csodáló tömeg előtt a fogyasztói társadalom annyiszor támadott üres sztárkultuszának díszletei között, többségük talán nem is érti, hogy a művész egy-egy gesztusa, vagy az egész produkció mit is jelent. Mint a hollywoodi Oszkárdíj-gála közönsége, aki nyakát törí, hogy az isteni sztár ruháját vagy lába nyomát érinthesse.

A kívülálló alany számára két lehetőség marad: vagy a köznapi konstrukció szintjén éli meg a jelenséget (tárgyat, akciót), tehát piszoár = piszoár, a hólapát = hólapát, azaz teljesen kívül kerül a folyamaton, amely nem jelent számára semmit, vagy feladja szuverénitását és alárendeli magát a művésznek (vagy az intézménynek) és belekerül a folyamatba, de önmagát elveszítve. Ez az avantgárd expanzió másik arca és egyben a kultúra két autonómiájának kiindulópontja.

A mai állapotot — a két autonóm kulturális világot kizárólag összemérhetetlen, egymást tagadó és harcosan szembenálló kultúráként feltüntetni minden bizonnyal túlzó megállapítás lenne. Az átjárhatatlanság elsősorban nem

⁸⁷ *Belting*, 2006. 205. o.

⁸⁸ *Bourdieu*, 1989. 95-106. o.

magukban a paradigmákban van, hanem azok félreértéséből vagy szándékos eltorzításából adódik. Ebben jelentős szerepet vállal a világmédia.

A világmédia kettős folyamatot erősít fel a világ kultúrájában. Egyrészt a kultúrák sokoldalú kapcsolatteremtésének és egymásra hatásának elősegítésével egységesítő folyamatot indít el. Ez már nem a földrajzi kulturális területek és nemzeti kultúrák hagyományos kapcsolatát és egymásra hatását jelenti, hanem ugyanazon kulturális folyamatoknak és jelenségeknek a világmédia által közvetített nyilvános lefolyását és egyidejűségét. Ez jelenleg elsősorban az amerikai kultúripar expanzióját jelenti. A Halloween, a Valentin nap, a Challenge Day éppenúgy világesemény, mint a médiacsatornákon egyidejűleg közvetített Oszkárdíj-gála, a Velencei Biennálé, a nemzetközi slágerlisták vagy divatbemutatók. A születésnap tortája mellett a Happy Birthday-t éneklés New Yorktól Tokióig. E — mondjuk így — horizontális mellett egy vertikális folyamat során a világmédia új tartalmakat szolgáltat a nemzeti kultúrákban mind az elit, mind a populáris kultúrának a szembenálláshoz. Félreértésből vagy üzleti érdekből a művészetet kizárólag műfaji művészetként látatja és összemossa a műfaji külsőségeket magára vevő nem művészettel. Ebben segítségére van a modern művészet sajátos problémája, a definíció hiánya és a kontextus számára biztosított felhatalmazás a művészetté avatásra.

További probléma, hogy a művészettudomány olyannyira elfoglalt saját identitásának kérdéseivel, a modern művészet permanens forradalma annyira lekötötte, hogy erre a jelenségre nem fordított elég figyelmet. Ezáltal az a látszat keletkezett, hogy elfogadta a média ítéletét, amely populáris művészetként látatja a médiafogyasztásra szánt műfaji művészetet — pontosabban álművészetet. (Hogy a művészettudomány látja ezt a problémát és a köztudat részévé vált, mutatja, hogy pl. a filmművészet területén a szakértők és kritikusok külön kategóriaként kezelik a „műfaji filmet” — vagy közönségfilmet — és a művészfilmet. A képzőművészet területén ez az elhatárolás még nem tudatosodott.)

A művészettudomány tartózkodását, ha úgy tetszik elfogultságát illetően egy jelentős körülményt említeni kell. A populáris művészet és kultúra nemcsak a médiatökének esett (és esik) áldozatul, hanem a politika, különösen a totális

diktatúrák is felhasználták (felhasználják), propaganda eszközzé teszik, és a populáris művészet eszköztárát, külsőségeit használó álművészetet populáris művészetként jelenítik meg. A filozófiai esztétika 60-as -70-es években megalapozott ellenszenvé kíséri — különösen a frankfurti iskola és *Adorno* hatása alatt — amely a náci propagandaművészet árnyékát látja a konzumművészettel összerosott populáris művészetben. Ellene és a progresszivitás képviselőjeként vele szembeállított avantgárd melletti állásfoglalás a kortárs esztétika hagyományának részévé vált. A populáris művészet (ha elfogadjuk is ezt a fogalmat), összerosása az álművészettel a művészet érdekeit éppúgy nem szolgálja, mint a művészettudományét. A határok ugyanis elmosottak, a populáris művészet értékeinek felmutatása és védelme az egész művészet érdeke. Értékekről van ugyanis szó. Köztudomású, hogy a populáris művészet számtalan eredményét (tematika, anyaghasználat, stiláris elemek stb.) az avantgárd művészet átveszi, továbbfejleszti vagy akár egyszerűen beemeli a saját világába. A naiv művészetben át a pop attól az új vadakig számtalan a populáris művésztől átvett motívum és formai megoldás gazdagítja a modern művészetet. A városi folklór, a graffitit és az utcaművészet számos leleményét ismerjük fel a modern alkotásokban. Persze, a hatás ellenkező irányban is érvényesül.

Azt látjuk tehát, hogy a művészet és a műalkotás összerosása (vagyis a művészetet kizárólagosan a műalkotás keretei által determinálnak látó szemlélet), a köztudatban és a művészettudományban is, a műalkotások osztályozásával különböző művészeti univerzumokként magát a művészetet is osztályozza. Azt a gyakorlatot segíti, amely az így populárisnak és magas művészetnek látott művészet esetében egyaránt problematikussá teszi a művészet és nem-művészet kérdését. Mivel ez a szemlélet a modern művészetben a definíció elvesztéséhez vezetett, más megközelítésre van szükség.

A BEFOGADÁS-ELMÉLETEK HATÁRAI ÉS EGY ÚJ ÉRTELMEZÉS

Belting szerint⁸⁹ a kortalan és egyetemes érvényű művészetfogalom a felvilágosodással és az akadémiák korával véget ért. Helyébe a művészet „történelmi szemlélete” lépett, a formák történelmi változásában és mozgásában látott művészet. A művészet egyik elsődleges inspirációjának, a funkció szilárd talapzatának elvesztése után pedig — ahogy *Adorno* rámutat⁹⁰: a művészet funkciója a gyakorlati és ideológiai funkciómentességében rejlik. A művészet képét a formák és stílusok sokfélesége alakította. A művészetfogalom folyamatosan stílusfogalommá vált. A stílusban azonban ezután már nem lehet a művészetfunkciót vagy a korábbi társadalmi elvárást megtestesülve látni — a motivációnak és a formák változásainak megértéséhez új művészettörténeti magyarázatra volt szükség. Ennek a magyarázatnak azon túl, hogy az új művészeti formáknak és tartalmaknak értelmet adó akaratként kellett megjelenie, az egyetemesség próbáját is ki kellett állnia — azaz a korábbi művészeti korok művészetére is alkalmazhatónak kellett lenni.

Ezt találta meg a művészettörténet *Alois Riegl*⁹¹ „*Kunstwollen*” (művészetalkotó akarat vagy művészetakarás) fogalmában, és ezt tekintette a következő évszázadban a formák céltudatos változásai sorában tetten érhető ösztönző erőként.

A *kunstwollen* híres és egyben vitatott fogalma, amelynek a számos értelmezés különböző jelentéseket vagy jelentés-árnyalatokat tulajdonít, leggyakrabban homályos fogalomként jelenik meg a hivatkozásokban. A tisztán történelmi szempontú művészetszemlélettel szemben (*Dvořak*) vagy a materialista-technicista nézetekkel szemben (*Gottfried Semper*) a művészeti alkotást meghatározó mélyebb összefüggések és belső mozgató erők feltárását a szellemtörténet felől közelítette. A stílus fejlődését és a formák változásait kutatva

⁸⁹ *Belting*, 2006. 209. o.

⁹⁰ *U. o.* 210. o.

⁹¹ *Riegl*, 1992. / *Belting*, 2006. 210. o.

jutott el egy belső hatóerő létezésének hipotéziséhez, amit Kunstwollen-nek nevezett. A kunstwollen meglehetősen homályos értelmű fogalma közismert párhuzamával a „művészi szándékkal” együtt számos különböző értelmezés forrása lett. Maga Riegl is használta egy-egy korszak (pl. a barokk), egy nép, régió (pl. holland, amszterdami) vagy egy-egy művész (pl. Rembrandt) kunstwollenjeként.

Erwin Panofszky⁹² három — általa tévesnek ítélt — kunstwollen értelmezést emel ki: a „művészetpszichológiai értelmezést” — amely a művész szándékát, akaratát látja benne, a „kollektív-történeti beállítottságú” értelmezést — amely a kor-korszak művészenek és nem művészenek tudatos vagy öntudatlan művészet-akaratát, és az „esztétikai élmény”-ként tételezettet, — amely a műélvező nézőben (közönségben) a mű által generált folyamatok értelmezésével rekonstruált hatóerőként felfogott kunstwollent képzel el.

Panofszky *Meaning in the Visual Arts* című művében (1954) a fenti értelmezéseket kritizálva — (de úgy tűnik, a 20. század közepe táján már jórészt lezajlott művészeti folyamatok tapasztalatait kevésbé figyelembe véve) — kunstwollen értelmezésében a Riegl-i fogalom pontosítására törekszik: a műalkotások stilisztikai sajátosságainak alapját képező, tehát „a műalkotás immanens értelmének jelentését” hordozó „a priori érvényes” kategóriát kíván látni a kunstwollen fogalmában, amelyet a „művészeti jelenségek immanens tartalmának”⁹³ mércéjéül lehet használni.

Hans Sedlmayr⁹⁴ 1927-29-ben maga is értelmezi Riegl elméletét (a 20-as években megjelent más értelmezésekből kiindulva). Sedlmayr szerint a kunstwollen arra a kérdésre keres választ, milyen erő motiválja a formák változását, mi rejlik a felszínen stílusváltozásként ismert jelenség mögött. Nézete szerint minden korban saját mércéjével — kunstwollen-jével — mérhető követelmény jelenik meg, és a művészet e követelmény által megszabott határokon belül állít maga elé célokat. Sedlmayr kunstwollen értelmezése rokon Panofszkyéval abban, hogy mindkettő valamilyen ki nem mondott

⁹² Panofszky, 1954/1984. 17-29. o.

⁹³ Panofszky, 1984. 25. o.

⁹⁴ Németh Lajos, 1992. 71. o.

transzcendentális művészet-elv által áthatott alakítóerőként látja. (Míg Panofszky a kunstwollen hatásterületét mint az a priori alapfogalmak által megszabott keretet tekinti, addig *Sedlmayr* ezt a keretet inkább mint struktúrát fogja fel, mint a kunstwollen mozgásának terét.) Hogy a kunstwollen mibenléte mennyire ellentmondásos volt a művészettudományban, *Németh Lajos* mutat rá. Hogy éppen azokban a „klasszikus” művészeti korokban (pl. barokkban, ahonnan *Riegl* példáit vette a kunstwollen fogalmához), a domináns művészetfunkció és a művészet reprezentációs funkciója nemcsak a kor kunstwollenjének követelményét mutatja fel és szolgálja ki, de egyúttal a kereteit is kijelöli, mozgásterét is megszabja.

A modern művészet — különösen az avantgárd — meglepő és változatos műformáinak interpretációja során pedig a művészettudomány — ugyan kezdetben még feltételezi valamiféle párhuzamosan ható kunstwollenek munkálkodását — rákényszerül, hogy feladja a közel egy évszázadig jól használható, bár mindig vitatott kategóriáját.

A kunstwollenben a művészetfogalom a 20. század közepére tehát elvesztette egyik oszlopát. Hogy aztán — talán a kunstwollen ellenfogalmaként — mutassa fel a *művészetpotenciál* fogalmát, mint azt az erőt, olyan társadalmi-pszichikai tényezők összességét, amelyek együttesen mintegy kiprovokálják a művészetet. „Ha.(....) e komponensek hányada túlhalad a szórványos megjelenésen, tömörülésük tudományosan is nyomon követhető, az összetevők művészi — esztétikai potenciálja eléri és megköveteli az esztétikailag is mérendő értékszintet, akkor jogos e jelenségeket a művészet fogalmában összefoglalni.” — írja *Németh Lajos*.⁹⁵ A „művészetpotenciál” már nem társadalmi vagy egyéni művészi akaratként, hanem öntudatlan társadalmi „tényezők”: tárgyak, események, hagyományok, pszichikai jelenségek, rítusok és egyéb készletések összességéként válik művészetalkotó energiává. „A tehetséges művész nem tehet bármit, amit akar ...(....)...Nem mi vagyunk az urai annak, amit létrehozunk: valami arra készlet, hogy éppen ezt csináljuk.” — idézi *Matisse-t Danto*.⁹⁶

⁹⁵ *Németh Lajos*, 1992. 190. o.

⁹⁶ *Danto*, 1997. 153. o.

A művészetfogalom e közelítése az avantgárd meghatározó, expanzív korszakaiban nem a művészi szubjektum, hanem a műtárgy irányából történik. A 20. század művészeti forradalmi elsősorban a műalkotásban, tehát a tárgyában értelmezik a művészet mibenlétét — rombolják és építik a definíciót. A neoavantgárd bizonyos irányzatai, a transzavantgárd és a posztmodern idején a művészi szubjektum felértékelődése a művészet lényegének keresését is az alkotó szubjektuma felé irányítja. Így a művészetpotenciálban a társadalmi és történelmi tényezők mellett fontossá válnak a szubjektív, pszichikai és személyes tényezők. Az alkotótól elszakadt, anyagában megtestesülő mű helyébe az alkotó személyéhez szorosan kötött mű lép, amely gyakran az alkotón kívüli objektivitással nem is rendelkezik. Gondoljunk pl. a heroikus-hisztikus akcionizmusra, a koncept-, a projekt-art, a body-art műformáira. „...*minden művet és minden életművet az adott művész felől kell értelmeznünk... (....). A kifejezés relativizálja, az egyéni művészhez köti a művészetet*” — ⁹⁷ vélekedik Danto.

Akár kunstwollennek, akár művészetpotenciálnak mondja a művészettudomány azt a feltételezett erőt, amely a művészet létrejöttét inspirálja, érzékelhetően zavarban van ezen a ponton. A zavart minden bizonnyal a művészet fogalma, illetve annak problémája okozza. Ha ugyanis a művészetet valamilyen szubsztanciaként fogja fel, az éppen magánvalóságánál fogva nem függhet bármiféle külső tényezőtől (akarattól, erőttől, potenciáltól). Ha történelmi és társadalmi folyamatok mozgásában, relatív érvényességű fogalomként látja, akkor maguk a történelmi erők és folyamatok inspirálják, nem valamilyen metafizikus akarat vagy potenciál, illetve ezekben a folyamatokban nem érvényesek ilyen a történelemnek nem alávetett, állandónak hitt erők. Ha pedig megegyezés-fogalomként tekinti, ez esetben nem az idézett erők, hanem a megegyezés kritériumai határozzák meg illetve mozgatják a művészeti folyamatokat.

A kunstwollen és a művészetpotenciál homályos fogalmai azt mutatják, hogy a művészettudomány szükségét látja olyan erők felkutatásának, amelyek a művészen és a műtárgyon — mint a művészet két nyilvánvaló feltételén — kívül állnak. Másrészt a művészetet, bár ezektől a hatóerőktől inspiráltan, mégis

⁹⁷ Danto, 1997. 118. o.

magában a műtárgyban, vagy a művészi személyiség egyéb szellemi működésében (konceptió, projektum stb.) látja megtestesülni. Ez még akkor is kimondható, ha Németh Lajos — és más ismert művészettudósok is — utalást tesznek a „szemlélő intenciójának” alkotó szerepére: „... ilyen intenció hiányában a tárgyában rejlő jelentés sohasem tárulkozna fel.”⁹⁸ — írja.

A művészetfogalom és a mű összeolvadását látjuk tehát, ahol az alkotó valójában már magát a művészetet teszi az asztalra a befogadó elé, akinek már csak az a szerepe, hogy helyesen értelmezze vagy interpretálja — mintegy desiffrálja a műalkotás kódjában elrejtett üzenetet. „...Mindenfajta interpretáció előfeltétele a mű helyes >olvasata< azaz jelrendszerének, textusának adekvát desiffrálása.” — írja Németh Lajos. — „Mindenfajta interpretációs kísérlet alapja ugyanis — akár tudatában van ennek az interpretátor, akár nincs — magának a művészet mibenlétének, történelmileg releváns funkciómodelljének rekonstruálása.”⁹⁹ Az elsőként idézett mondatot úgy fordíthatnánk le, hogy a műalkotás jelrendszere egyfajta „helyes” olvasattal rendelkezik, a jelrendszer „adekvát desiffrálása” az interpretátor számára, általa, vagy rajta keresztül lehetővé teszi a műben rejlő művészet feltárulkozását. A második mondat azt jelenti, hogy a társadalom történelmileg adott szintjén van egy, mondjuk így: közmegegyezésen alapuló — művészetmodell, amely a társadalom tagjainak (interpretátor, közönség) tudatában (tudatalattijában) a mű desiffrálása (kódjának megfejtése) által rekonstruálódik. (Itt rögtön jegyezzük meg, hogy a 20. század avantgárd művészete és művészetelmélete éppen arról szól, hogy nincs ilyen művészetmodell, méginkább nincs közmegegyezés, minden irányzattal új művészetdefiníció körvonalazódik — pontosabban: egy előző rombolódik le.)

Ez az elmélet, amelyet Dvůrak, Sedlmayr, Ponofszky, Wölfflin, Lévi-Strauss nevével fémjelzett művészetfelfogás összegzéseként is tekinthetünk, az egész 20. század folyamán mégis meghatározó maradt. Ez a modell korszerű, kellően rugalmas — azonban nem tágítható eléggé ahhoz, hogy a modern művészet, kiváltképp az avantgárd megannyi törekvését, útját, irányát, amelyet a

⁹⁸ Németh Lajos, 1992. 192. o.

⁹⁹ U. o. 215. 216. o.

művészettörténet valamiképp mégis művészetként kanonizált, befogadja. Különösen nem alkalmas arra, hogy a művészet hordozójaként elégségesnek tekintett mű művészetté minősítésének kritériumai világossá váljanak a kívülállók (a közönség) előtt. *„Ha a nézők mindegyike nem is illetékes abban, hogy kizáró vagy támogató ítéletet alkosson, mégis lehetővé kell tenni számukra, hogy tudomást szerezzenek a kritériumokról, melyek alapján az egyik és nem a másik mű érdemel figyelmet.”*¹⁰⁰ — írja Rainer Rochlitz.

A művészet, miután közel egy évszázadig volt elfoglalva önnön fogalmával — mi több céljává, legfőbb feladatává önnön mibenlétének meghatározását tette, a nyolcvanas évekre eljutott odáig, hogy semmiféle megkötöttséget és meghatározást nem talál arra nézve, mitől lesz valami műalkotás. Ugyanúgy nincs már javaslata arra, mi a történelmileg helyes irány — tehát a progresszió kérdése nem vethető fel többé. A művészettudomány a nyolcvanas évektől a *pluralizmus* fogalmának bevezetésével próbál kitérni az ontológiai kérdés elől. Danto így foglalja össze a művészet ezirányú kutatásának végét: *„Úgy gondolom, hogy a művészet lényege utáni hosszú filozófiai kutatás mostanra túllépett a tiszta művészet formáinak keresésén. A pop művészek a minimalistákhoz hasonlóan (.....) arra mutattak rá, hogy nincs semmiféle speciális megkötöttség arra nézve, hogyan nézhet ki egy műalkotás. (....) Kinézhet úgy is, mint egy almás rétes, és kinézhet úgy is, mint egy tekercs drót. (....) Felszabadultak, miután a művészet természetének kérdését átengedték a filozófusoknak. (.....).és pontosan ebben a történelmi pillanatban a pluralizmus lett az objektív történelmi igazság.”*¹⁰¹

A korszak kimagasló művészettudósai között *Hans Belting* és *Arthur C. Danto* mintegy lezárulva látják nemcsak a normatív, de a művészettörténet mint tudományos diszciplína terminológiáival és módszereivel leírható és bizonyos „játékszabályok értelmében felfogott” művészettörténet korát. Az új korszakot a *pluralizmus korának* beköszöntéseként értelmezik. *„Eljött a pluralizmus kora. A pluralizmus pedig azt jelenti, hogy nem számít már, mit csinál az ember. Amikor az egyik irány éppolyan jó, mint a másik....(.....)...gondoljanak csak rá, milyen fontos szerepet játszik az amerikai életben a konyhaművészet iránti lelkesedés.*

¹⁰⁰ Rochlitz, 2001. 59. o.

¹⁰¹ Danto, 1997 220-221. o.

Másfelől pedig — fantasztikus kiváltság volt a történelemben élni.” — írja Danto.¹⁰² Ha így is van, maga a pluralizmus nem oldja meg az ontológiai kérdést. A probléma tehát továbbra is az: lehet-e művészetről beszélni, írni, ítélni e nélkül.

A művészetfogalmat mint láttuk, a klasszikus avantgárd és a pop art a műalkotás felől, a konceptualizmus és a posztmodern a művészi szubjektum felől próbálja újraértelmezni, de ezek az értelmezések nem vezettek eredményre. *Bebizonyosodott, hogy a műalkotás és a művész sem külön-külön, sem együttesen nem elég feltétele a művészetnek.*

Mint utaltam rá, *Panofszky* bírálata különösen az olyan irányú kunstwollen szemléletek ellen irányult, amelyek valamilyen szubjektív akaratot vagy igényt látnak a művészetakarásban. Ez az objektivista szemlélet hatja át a művészetpotenciál fogalmát is, igaz, mindvégig jelen van a művészi szándék gondolata, amely bár ebben a látásmódban a művészetfogalom „történelmileg releváns funkciómodellje” (*Németh Lajos*) által meghatározottan, mégiscsak szubjektív tényező (akarat). Ez a szubjektív tényező a posztmodern korban reflektorfénybe kerül, de elsősorban mint a művészi szubjektum rehabilitációja.

Pedig már a kettős félreértés elmélete, amely mint *Popper Leó* felismerésének továbbfejlesztése, *Lukács György* befogadás-elméletének fontos kategóriája lett, bizonyos áttételekkel ugyan, de a művészet feltételeként tekint a „befogadóra”. Vagyis a művészettudomány a kunstwollentől a művészi szándékon át már a 20. század első harmadában eljut a befogadó mint feltétel gondolatáig.

Popper Leó tétele így szól: „A művészet fejlődésének fő tényezője a félreértés.”¹⁰³ Felismerése azon túl, hogy a befogadás-esztétikák számára megkerülhetetlen kérdést vet fel, a 20. századi modernizmusok indulásával szinte egy időben irányítja a figyelmet a művészettudományban a művészetek által problematikussá tett művészetfogalomra.

Lukács és az őt követő befogadás-esztétikák alapján tehát röviden arról a kettős paradoxonról van szó, hogy: a művész valójában nem azt a művet hozza létre, amit létre kívánt hozni, a kívülálló (a másik alany) pedig nem azt látja

¹⁰² U. o. 128-129. o.

¹⁰³ *Popper Leo*, 1983. 116. o.

(olvassa, hallja), amit a művész műalkotásként elé tett. Ez a befogadási alaphelyzet mint a kettős félreértés elmélete lett ismert az esztétikában.

Az alkotó felől szemlélve azt látjuk — ezt minden alkotó tapasztalatból tudja — hogy nem, vagy nem pontosan az a mű születik meg, amit előzőleg gondolatban (akár tervekben vagy vázlatokban) elképzelt, vagy tervezett. Ez még akkor is így van, ha munka közben nem adta fel, vagy változtatta meg eredeti szándékát — ami, valljuk meg, szintén előfordul. Az irodalmi példák ismerősebbek és tetszetősebbek: megtörténik, hogy egy írónak a cselekmény előrehaladtával korábbi szándékával ellentétesen újabb szereplőt kell bekapcsolni vagy egy másikat éppen el kell távolítani (netán ennél tragikusabb sorsra juttatni). De a képzőművészetben is belátható, hogy a formálódó mű szerkezete folyamatosan önállósul, a kompozíciónak saját törvényei lesznek és egy idő után „diktálni” kezd a művésznek. Nemcsak arról van szó, hogy a műalkotás konstrukciója olyan bonyolult, hogy minden lépést és részletet előre kitalálni nem lehet (nem is szükséges), hanem arról, hogy a mű létrehozásának a folyamata maga az alkotás. Ez pedig nem egy terv megvalósítása csupán, lényege éppen a változásban van. Hiszen olyan tartalmat kell létrehozni, ami eddig még nem létezett, nincsenek pontos kritériumai, előképe, prototípusa. stb. Ezen túl a műalkotás nem csak tudatos folyamat, számtalan intuitív, érzelmi, izgalmi motívum, fél-tudatos vagy tudattalan gesztus alakítja. És a véletlen. Közismert, hogy különösen szerencsés esetben a művész rácsodálkozik a művére, számára is meglepetés. (*Marcel Duchamp* arra hívja fel a figyelmet, hogy az alkotási folyamat során mindig van valami, ami a művészi szándékból kifejezetlen marad, és van, ami szándék nélkül talál kifejezést a műben. A kettő arányát „művészet-együttható”-nak nevezi.)¹⁰⁴

Tehát a műalkotás folyamata bizonyos tudatos lépések után választások, döntéshozatalok, hibák és véletlenek sorozata, amelyeket persze a művész szemlélete, tapasztalata, célja és kritikai érzéke koordinál, de az eredményt előre meghatározni nem tudja. Eredményként olyan mű jön létre, amit az alkotó nem pontosan így képzelt el, és nem pontosan így akart. Ez tehát az első félreértés. A műalkotás tehát bizonyos ontológiai önállósággal rendelkezik, nem minden

¹⁰⁴ *Beke László*, 1994. 86. o.

részletében tulajdonítható az alkotói szándék megvalósulásának. A nagy pillanat, amikor az alkotó szembesül a kész művével, és felismer benne valamit, amit maga sem tudott. Az alkotó tehát a mű első interpretátora is: szembe kerül az alkotójáról „leszakadt” (objektiválódott) művel — ebben az interpretációban derül ki, hogy mennyiben valósult meg a művészi szándék, továbbá, hogy rendelkezik-e a mű az alkotója számára azzal a többlettel — a váratlannal —, amit az interpretáció másik (külső) alanya is elvár a műtől.

Az interpretátor (a külső néző, hallgató, olvasó) felől szemlélve két típusú félreértés valósul meg. Az egyik a régebbi korok műveinek interpretációja során adódó félreértés, a másik a kortárs interpretátor félreértése. (Itt két megjegyzést kell tennem. Először: az esztétikában közhasználatú „befogadó” megnevezést a saját szövegemben más, nézetem szerint kevésbé félrevezető és kevésbé elkötelezett fogalmakkal helyettesítem (ezt a későbbiekben fogom indokolni.) Másodszor: az interpretáció két formáját — a saját részre és a külső személy felé tett interpretációt — ez esetben nem kezelem külön, ilyen értelemben interpretátor minden külső személy (alany), aki a művet bármilyen célból értelmezni szándékozik.)

Az esztétika régen felismerte azt a tényt, hogy az újabb korok értelmezői a régebbi korok művei esetén másként látják a művet, máshova teszik a hangsúlyokat, másként értékelnek, mint a saját korának embere, továbbá hogy a kortárs művekben is más-más személy más-más jelentést lát, mást emel ki, vesz észre. Más rétegeit ragadja meg a műnek, beleképzel vagy figyelmen kívül hagy elemeket, jelentéseket. Itt is közismert az irodalmi példa, hogy egy mű eseményei, szereplői mögött saját kora eseményeit, szereplőit sejtje meg az olvasó (színházi néző), mintegy „belelátja” a műbe, holott az esetleg évszázadokkal korábban élt szerzőnek nyilván ez nem lehetett célja, a műben konkrétan *nincs benne*, tehát félreérti. Ilyen alkotó félreértésre számít a szándékosan „áthallásra” épített kortárs mű, amelynek képzőművészeti formái is ismertek: pl. a hommageok-ban, parafrázisokban, vagy a kortárs művészet reflexív szándékú műveiben.

Mivel a műalkotás formáiban megnyilatkozó jelentés éppen a művészi forma természeténél fogva nem referenciális, a műben megjelenő *többsértelműség* nyitott nemcsak az egyes jelentésrétegek felismerésére és a választásra, hanem az

interpretátor (külső személy) saját konstituálására, új jelentés tulajdonítására bizonyos, a műalkotás által mégis meghatározott keretek között. (Ilyen kereten, vagy korláton érthetjük azt pl., hogy egy nonfiguratív alkotásba aligha láthatók bele egy életkép jelenetei, egy konkrét tematika vagy történet.)

Lukács György félreértés elméletében arra a következtetésre jutott, hogy a „befogadó” teljesen félreérti és újra konstituálja a művet, „adekvát megértés” nem jöhet létre.¹⁰⁵ Ezt híres dervis-példájával illusztrálja. Egy keresztény pap és egy dervis egymás nyelvét és vallását sem ismerve, kézjelekkel folytatnak párbeszédet. Abban a hitben válnak el, hogy megértették egymást, miközben mindegyik a saját verzióját látta a jelekben, amelyeknek nem volt referenciális alapja.

Wolfgang Iser árnyaltabb értelmezést kínál¹⁰⁶: Szerinte a mű hatáspotenciálját primer- és szekunder kódjai biztosítják. A *primer kód* az a keret, amely a mű jelentésrétegeihez vezető utasításokat tartalmazza, a *szekunder kód* pedig azt segíti, hogy a „befogadó” önértelmezéssel, az értelmezési keret adta határokon belül saját értelmezést alkosson. Ez a koncepció rokonságot mutat *Umberto Eco* felosztásával, aki „referenciális funkciójú” és „emotív funkciójú” üzenetekről beszél. Ez utóbbi „*a befogadó reakcióinak, képzetársításainak ösztönzésére (...) a válaszviselkedés kiváltására törekszik.*”¹⁰⁷ Eszerint azt mondja *Iser* (és mint látni fogjuk, *Eco* is), hogy a műben bizonyos határok között az interpretátor alakítja a mű jelentését.

A külső személy, vagy az utókor tehát a saját szempontjait, preferenciáit, világszemléletét, történelmi ismereteit és ízlését is belevetíti az interpretációba, tehát olyanokat is, ami az alkotó szándéka szerint, vagy azon kívül sincs „benne”. Ez tehát a második félreértés.

A hermeneutika fejlődése tette lehetővé, hogy a művészettudomány egy olyan álláspontban jusson konszenzusra a kérdésben, amely mind a „rögzített” (a korábbi esztétikák által a közmegegyezésben referenciálisnak látott) jelentést valló objektivista, mind a megértésből a mű teljes jelentéskörét kizáró

¹⁰⁵ *Lukács György* 1975 31. o. / *Almási Miklós* 1992. 42. o.

¹⁰⁶ *Iser*, 1976. 156. o. / *Almási Miklós* 1992. 43. o.

¹⁰⁷ *Eco*, 2006. 115. o.

szubjektivista álláspontot elveti. A hermeneutikai verzió éppen a nyelvi struktúrából kiindulva mutat rá, hogy az alkotói szándéknak (még ha pontosan ismernénk is) egy-egy művészi forma nem pontos és egyértelmű megjelenítése, továbbá a megjelenő művészi formának nincs referenciális jelentést hordozó „fordítása”. Ugyanakkor a mű és az interpretátor kapcsolata nem alapulhat teljes félreértésen. Ennek ellentmond a történelmi tapasztalat, amely a kultúra – és művészettörténetet éppen a jelentés azonosságok és jelentésváltozások (változatok) folyamatában látja. Ezek a jelentések éppen az illető korra vonatkoznak, kiegészítik, pontosítják és igazolják a tudomány és kultúra területein szerzett más ismereteket. A jelentés tehát nemcsak konkrét, hanem történelmi is. ...”*hozzátartozik az értelmezési hagyomány láncolata, a hatástörténet*”.¹⁰⁸ — írja Almási Miklós.

Mint látjuk, az esztétikai gondolkodásban fokozatosan és több oldalról alátámasztottan érlelődött az a szemlélet, amely a „nyitott mű” fogalmában talált (legalább ideiglenes) választ a modern esztétika kihívásaira, amelyeket a modern művészet a művészetfogalom folytonos átértékelésével teremtett. Nem véletlen tehát, hogy *Umberto Eco Nyitott mű* című könyve olyan relevációval hatott, és annyi (pozitív és negatív) hivatkozást és kritikát inspirált már több mint negyven éve. Legfőképpen pedig megteremtette azt a kiindulópontot, ahonnan elindulva a művészet szemléletének teljesen új lehetősége nyílik meg.

Umberto Eco figyelmét nem kerüli el, hogy bizonyos értelemben vett nyitottság a klasszikus művészeti korokban is jellemzője a műalkotásnak. A műalkotás sajátossága ugyanis, hogy értelmezésre kész, amely nem lehet csupán a megértés és elfogadás passzív gesztusa. Nagy történelmi léptekkel végighaladva a művészeti korokon a korok formáiban követi nyomon a nyitottság változásait. Már a középkori művészet zárt formáiban és kötött értelmezési rendszerében (pl. a középkori allegóriatan bibliaértelmezéseinek művészeti megjelenésében) kimutat egy választásban megnyilvánuló nyitottságot: betű szerinti értelmezés, allegórikus- és morális értelmezés lehetőségét.

Művében két alapvető nyitottság formát különít el. A „*strukturálisan befejezetté szervezett mű*” nyitottságát, amely „*teoretikus, mentális*

¹⁰⁸ Almási Miklós, 1992. 47. o.

*együttműködést tételez fel a használó részéről, aki azonban szabadon interpretálja*¹⁰⁹ a művet, annak viszonylag zárt struktúrája által meghatározott keretek között. Ez olyan műtípus, amelyben a szerző egy zárt formát állít elénk, amely által azt sugallja, hogy minden lehetséges műélvező úgy fogja fel, ugyanazt az olvasatot lássa benne, amit az alkotó elképzelt. Ugyanakkor ez a mű sem tekinthető teljesen zártnak. A műélvező alany akaratlanul is saját személyisége, élettapasztalatai, műveltsége, ízlése fénytörésében szemléli, egyéni nézőpontja szerint és így a művész szándékától bizonyos fokig eltérően értelmezi (átértelmezi) az eredeti formát. „*ez a befejezett,(.....) zárt forma, szintén nyitott: ezernyi megismételhetetlen egyediségét érintetlenül hagyó, ám egymástól eltérő értelmezés lehetősége.*”¹¹⁰

A „*strukturálisan nyitottá szervezett mű*” sokkal kézenfekvőbb értelemben nyitott. Vagyis szó szerint befejezetlen. *Eco* egyik példaként *Stockhausent* említi, aki lapokon hangjegycsoportok sorát adja meg az előadónak, legfeljebb a mű zenei vázát, vagy csupán jelzéseket, amelyeket saját zenei érzéke szerint használhat fel és értelmezhet. Végző soron magát a kompozíciót is jelentős szabadsággal alakíthatja. *Eco* az ilyen műveket mint „*lehetőségmezőt*” fogja fel, amelyben csak tájékozódási pontok, javaslatok, ajánlattételek vannak az alkotó interpretáció számára.

A végletes nyitottság képzőművészeti példajaként az informelt és annak különböző irányzatait (tasizmus, action painting, l'art brut) tekinti. Ezekre a művekre a „*mozgásban levő mű*” meghatározást használja, kifejezve, hogy minden újabb használó által újrakonstituálódnak. *Eco* „*a mai világ pontos ontológiai és egzisztenciális helyzetképét adó nyitott mű legfőbb példája*”.-ként *James Joyce Ulysses*-ét tekinti, olyan műnek, „*amely egyetlen használatban sem marad ugyanaz.*”¹¹¹

Mint látjuk *Umberto Eco* nyitott mű koncepciójában úgy tekint az interpretátorra, mint a mű jelentésének konstituálójára. (Fontosnak tartja külön hangsúlyozni, hogy ebben az összefüggésben „*egy kép nézője, egy vers magányos*

¹⁰⁹ *Eco* 2006.. 86. o.

¹¹⁰ *U. o.* 74. o.

¹¹¹ *U. o.* 93. o.

olvasója, egy zenedarab hallgatója az interpretátor”¹¹²: tehát nem tesz különbséget a használat formája alapján). Nyilvánvaló azonban, hogy ez az egyedi jelentésváltozat az interpretátor saját verziója marad és csak saját értelmezésének keretei között érvényes. Minél inkább nyitott egy mű — tehát az alkotó minél kevésbé határozza meg az értelmezési kereteket — illetve a formáknak minél kevésbé van esztétikai referencialitása (hagyományokba ágyazottsága), annál tágabb tér nyílik az interpretátor számára a saját jelentéstulajdonításra, azaz annál kisebb a különböző interpretátorok jelentéstulajdonításaiban az azonosság hányad.

Ha így tekintünk a műre vagy művekre, és elfogadjuk, hogy az interpretáló alanyok ezt az interpretációt művészetként élték meg, a jelentésvariációk sokaságából azt kell látnunk, hogy *a műalkotás és a művészet fogalma közötti összefüggést nem tekinthetjük olyan konkrétan és nyilvánvalónak*, mint azt az esztétika még ma is gondolja. Azaz: a műalkotás és a művészet fogalmát távolabbra kell helyeznünk egymástól.

Eco a *Nyitott mű*-ben nem járt teljesen járatlan úton. Mint korábban láttuk, a klasszikus modell, az: adó — üzenet — vevő, vagy más változatban a művész — mű — befogadó séma kereteit a 20. század elejétől feszegeti a művészettudomány. Az erre alapozott művészetfogalom pedig az ismert módon megrendült. Az interpretációban megjelenő alkotói mozzanatra, így az interpretátor alkotói szerepére a félreértés-elméleten túl is több művészetfilozófus, esztéta felfigyelt és ennek (különböző hangsúllyal) hangot adtak munkáikban. *Marcel Duchamp* az interpretátorra utalva azt mondja: „.....*a művész nem az egyetlen, aki a teremtő aktust véghezviszi.*” „*Nyersanyag állapotú*” művészetről beszél, „.....*amelyet a nézőnek kell finomítani.*”¹¹³ *Wolfgang Iser* arra utal, hogy „...*a mű jelentés-szférája voltaképp az alkotás és a befogadó között alakul ki.*”¹¹⁴ *Lukács György* dervis példája a félreértésen túl úgy is érthető, hogy a jelrendszerben megjelenő üzenetet (így a néző a művet) saját jelentéssel ruházza fel, átértelmezi, újraalkotja.

¹¹² *Eco*, 2006. 73. o.

¹¹³ *Beke László*, 1994. 86. o.

¹¹⁴ *Almási Miklós*, 1992. 44. o.

Pierre Bourdieu ezt írja: ...”mivel a műalkotás mint olyan, tehát mint értelemmel és értékkel felruházott szimbolikus tárgy csak akkor létezik akként, ha hallgatólagosan elvárt esztétikai diszpozícióval és tudással bíró nézők fogják fel, így azt mondhatjuk, hogy az esztéta szeme alkotja meg a műalkotást...”¹¹⁵ *Almási Miklós* úgy látja, hogy ...”A befogadó maga is egyik teremtője a mű mindenkori tartalmának...”¹¹⁶. *Beke László* már 1975-ben „alkotó intrepretáció”-ról beszél, és felhívja a figyelmet a klasszikus modell, az: adó — üzenet — vevő pólusai közötti „zavarok”, tehát a modell problémáira. Idézhetnénk továbbá *Gadamer*, *Walter Benjamin*, *Belting* egy-egy megfogalmazását, amelyben a mű interpretátorának alkotó aktusára utalnak.

Azt látjuk tehát, hogy a modern esztétika a jelentéstulajdonítás egy hányadát elvitatja az alkotótól (és magától a műtől is) és az interpretátornak adja.

A különböző befogadás-elméletek miközben kitüntetett szerepet tulajdonítanak a mű és a „befogadó” kapcsolatának, ezt a kapcsolatot mégis mint a művészetten kívül levőt fogják fel. Ebből következően a művészetet csupán a műtárgyhoz kötik, és a mű - befogadó kapcsolatban csak a befogadás aktusát látják, a kapcsolat alanyát „befogadó”-ként nevesítik. Nyilvánvalóan nehéz lemondanunk arról, hogy egy remekművet, amit évszázadokig a művészet példájaként látott a művészettörténet, továbbra is így lássuk. Beláthatjuk azonban, hogy ha maga a mű elég lenne a művészethez, akkor egy-egy konkrét remekművet (pl. *Edvard Munch: Sikoly* című művét) mindenki mint magas művészetet látná, és ekként élné meg. Ez azonban nem így van. Nyilvánvaló, hogy pl. egy törzsi társadalomban, ahol teljesen más művészeti formák érvényesek, ezt nem így tekintenék (ad absurdum célba lőnének rá).

Ha pontosan megvizsgálánk a műélvezet, vagy annak csúcspontján a katarzis állapotát, végeredményben eljutnánk (vagy visszajutnánk) a kiindulóponthoz, az alkotási helyzethez. A mű megalkotása és újraalkotása, átkonstituálása sok szempontból megegyező vagy hasonló folyamatok. A mű megalkotásának kiindulópontja — valamilyen jelenség, helyzet, gondolat, egy másik mű — valójában egy ürügy, amely a művészt elindítja az új konstrukció felépítésében,

¹¹⁵ *Bourdieu*, 1992. / 2001. 97.o.

¹¹⁶ *Almási Miklós*, 1992. 45. o.

amelynek döntő része nem a kiindulásul szolgáló jelenségből fakad, hanem magában a művészen van. Ebben az értelemben a műélvező interpretátor számára is kiindulópont a mű, - különösen egy „nyitottá szervezett” mű — a saját konstituálásra. (Hangsúlyozni kell, hogy csupán ebben az értelemben, mert egyébként a műalkotás mint kiindulópont a művész kiindulópontjához képest más, amennyiben a műalkotás szándékoltan interpretáció céljára létrehozott konstrukció azzal a szándékkal, hogy a szemlélő alany konstrukcióját provokálja.)

A modern művészetfilozófia miután feladta a művészet transzcendens fogalmát, a művészet oka és inspirációjaként megalkotta a *kunstwollen*, majd a művészetpotenciál fogalmát, ezek értelmezése során sohasem jutott el ahhoz az alanyhoz, amely élvezője vagy más használójaként végeredményben célalánya a műalkotásnak. Ezek a fogalmak vagy valamilyen metafizikai külső készítés, vagy konkrét társadalmi energia (potenciál) kifejezői, legfeljebb a művész akaratát (szándékát) foglalják magukban..

De lehet-e a *kunstwollen* az eddigieknél is általánosabb fogalomként gondolni és kiterjeszteni a műélvező/használó interpretátorra? A *kunstwollen* kiterjesztése azt jelenti, hogy az esztétikai lét megéléséhez fűződő érdek, mint általános emberi szükséglet kielégítésére irányuló akarat fogalmát látjuk benne. Ez az érdek kényszeríti ki a művészetet mind a művész, mind a külső interpretátor részéről. (A művész státusz mint tudjuk, a történelem bizonyos fokán alakult ki és különült el az alkotómunka más formáitól.) Ez az érdek alakította ki azt a *Bourdieu* által „művészeti mező”-ként¹¹⁷ meghatározott közeget, amelyben mozogva a művész — mű — külső alany által határolt térben létrejön a művészet. A művészeti mező történelmi, kulturális termék: technikák, fogalmak, kategóriák (műfajok, stílusok, műformák), intézmények (múzeumok, galériák, kuratóriumok, zsűriek stb.) és szereplők: személyek (művész, interpretátor, műtörténész, kurátor, galériás, vevő stb.) tartoznak hozzá. Ez a művészeti mező objektív feltétele és infrastruktúrája, ha úgy tetszik „*hardver*”-e. A művészeti mező lágy közege, „*szoftver*”-e a mű mint szellemi tárgy és a *művészet külső alanya* közti viszony. A szoftver másik része a művész (belső alany) és a műtárgy viszonya. Ez a két viszony nem más, mint maga a művészet a két alany által megélt formában.

¹¹⁷ *Bourdieu*, 1989 / 2001. 98. o.

(Ebben a művészet értelmezésben a befogadó fogalma helyett bevezettük a *külső alany* fogalmát, amely nézetem szerint pontosabb kifejezés egy olyan művészetfogalom mellett, amely egy viszonyban látja megtestesülni az aktivitásként feltételezett művészetet.) A művészet létrejöttéhez tehát az alkotó alanyon kívül egy másik, (egy újraalkotó) külső alany is szükséges. Saját művének interpretációjában a művész maga is külső alany. Ebben a két viszonyban ugyanazon műtárgyhoz kötődve bizonyos határok között a művészet — jelentését, értékét, minőségét, intenzitását stb. illetően — két különböző dolog. Nincs „helyes olvasat”, objektív megítélés.

Más összefüggésben mindkét viszony kizárólagos érdeke a művészet létrejötte, amely mint láttuk, a műalkotás és a külső alany közt történik. Mindkét viszony a művészeti mezőben mozog egymáshoz viszonyítva. A két viszony szubjektuma (a művész és a külső alany) a történelmileg kialakult művészeti mező különböző területeit birtokolja. (Nem biztos, hogy adott személyek esetében a művész birtokolja a nagyobb területet.). A művész ezt a mezőt alakítja új művekkel, új koncepciókkal, viszonyul a mezőhöz. Ugyanígy az alany is viszonyul: igényeket, bírálatokat (pl. a kritikus) fogalmaz meg, javaslatai a mező részei lehetnek.

Ugyanakkor a külső alany mint *az élet része* viszonyul a szellemi-esztétikai közeghez, a mezőhöz. A művészet viszonya az élethez periódikus mozgást ír le: esztétizálódva távolodik, majd külső hatásra közeledik. A közeledés éppen a „néző” *parancsa*, aki akarja a művészetet. A művészet is akarja az életet, ezt programjaiban újra és újra deklarálja. „...*az a keserű érzésem, hogy nem is vagyok igazán benne az életben, olyannyira, hogy szívesebben dolgoznék ezentúl hússal, mint színekkel*”¹¹⁸. — írja *Van Gogh Theonak Arlesből* 1888-ban.

A külső alany, miközben akarja a művészetet, de a művészeti mezőben más területet birtokol, mint a kortárs művész, gyakran nem tud kapcsolatot teremteni az új művel, ezért nem jön létre számára a művészet, kielégítetlen marad. Mivel akarja a művészetet, a mező más részén keres és talál olyan kóddal rendelkező műalkotást, amelyen keresztül meg tudja élni az őt kielégítő művészetet. A kapcsolatteremtés lehetőségéhez az alanynak át kell lépnie a „küszöböt”, amely a

¹¹⁸ *de Micheli*, 1965/78. 17. o.

saját világkonstrukciója és a mű által kínált konstrukció között van. Az új konstrukció gyakran teljesen váratlan esztétikai „*ajánlat*”-ként jelenik meg, amelyben a hétköznapi rendeltetésétől „szabaddá tett” forma az esztétikai megközelítés szabadságát és élvezetét kínálja. Másrészt, mint *Belting* mondja: „...*kíváncsivá tesz bennünket a műalkotásban megbúvó és a művészi formában csak megsejtett értelem, amely nem feltétlenül része világképünknek, sőt esetenként meg is haladja saját megismerésünk korlátait.*”¹¹⁹ Ez a „*nem várt*”, az új javaslat eddigi világkonstrukciójával szembesíti és állásfoglalásra készíti a külső alanyt. Lerombolja az eddigi esztétikai felépítmény egy darabját, és helyébe újat állít. Ez az élmény bizonyos diskurzusban valósul meg, a régi elvárás többé-kevésbé makacs ellenállásával szemben. Az új javaslatnak tehát kellően erős impulzussal kell rendelkeznie, és kellő mozgósító erővel. Ez az impulzus azonban csak akkor hozza a várt művészeti élményt a konkrét alany számára, ha az optimális küszöb értéken belül marad. Az újdonság, a váratlanság nem foszthatja meg az alanyt teljes esztétikai identitásától, minden korábbi élményének és értékvilágának megsemmisítésével. Az ilyen sokkoló impulzus vagy önfeladás általi behódoláshoz, vagy elforduláshoz vezet, (amint ezt az avantgárd esetében láttuk).

A műalkotással kapcsolatba kerülő néző, hallgató, olvasó előző művészeti tapasztalatai alapján valamilyen elvárással közelít a műhöz. Amennyiben a műalkotás teljesíti ezt az elvárást, a művészeti élmény éppen emiatt nem jön létre. Az elvárás ugyanis egy már elfogadott, így problémátlanított képet rajzol fel, olyan válaszokat ad, amelyeket a kérdező is tud. A konkrét mű és konkrét alany között tehát ez esetben sem jön létre a művészet. Az elvárás beteljesülése nem azonos a művészi élménnyel. (Ugyanez a tárgy egy másik alany esetében kiválthatja a művészetet.)

Itt visszajutottunk kiindulópontunkhoz: magas és/vagy populáris művészet. A felvázolt modell nem lát ilyen határt. Csak műalkotást lát és nem-műalkotást. Művészeti konstrukciót és ál-művészeti konstrukciót. Eltérő (akár minőségileg eltérő) kódú műalkotásokról beszél és eltérő esztétikai minőségű elvárásokról. Nem a művészetet hajt végre osztályozást, mivel azt *egy viszonyban látja*,

¹¹⁹ *Belting*, 2006. 218. o.

amelyet nem tud pontosan megítélni. Elfogadja, hogy alacsonyabb kódú műalkotások is indukálhatnak magas szintű művészeti megélést — ahogy pl. mesék, népmesék, népdalok, egyszerű történetek, sztorik magas művészeti és egyéni konstrukció alapművei, kiindulópontjai lehetnek. Ugyanígy a magas művészeti kóddal rendelkező műalkotás nem minden esetben indukál magas művészetet vagy egyáltalán bármiféle művészetet. (Pl. egy művészeti újítás nemtetszést vált ki, taszítónak találják.)

A műfaji eltérések sok tévedés kiindulópontjai. Nincs kizárólag populáris műfaj, pontosabban olyan műfaj, amelyben ne születne katartikus, magas művészet. Nevezhetjük persze populárisabbnak (akár populárisnak) azt a művet, amelynek kódja szélesebb kapcsolatteremtést biztosít bizonyos formai sajátosságok miatt: pl. hogy mimetikus úton megközelíthető, hogy története van stb., ezek azonban nem pontos elhatárolások, mert pl. a modern irodalom éppen most fordul újra a narráció, a történet felé, ahogy a pop art a fotórealizmus, vagy a kortárs művészet a fotószemléletű tárgyiasság felé. Ezek után *György Péter* szavaival kérdezhetjük: *Ugyan honnan vesszük a bátorságot ahhoz, hogy a lényeg képviselőjére feljogosított, kivételezett embereknek tartsuk magunkat, akik némely ízlésformához automatikusan hozzárendelik a mélység és hitelesség élményét, más formáktól pedig automatikusan megvonják az ahhoz való jogot.*¹²⁰

Van azonban egy határ, amit a kortárs esztétika gondosan megkerül: a műalkotás és nem-műalkotás között. Ebben a modellben, amely a művészetet viszonyfogalomként tételezi, a műalkotás nem kizárólagos hordozója a művészetnek, nem kód, amelynek megfejtése után feltárul az igazság, hanem *ellenvilág*, amely éppen hogy nem az igazság — amely egy közmegegyezés kifejezése, így eligazít és megnyugtat — hanem egy új hamisság, amely vitára ingerel és arra készlet, hogy magam találjam meg / vagy ne találjam meg. A kifejezés — a szóösszetétel — mindkét része egy-egy fogalom, amely egyben feltétel is. Azt jelenti, hogy sem a tagadás önmagában, sem a másik tag (amely maga az élet, a köznapiság vagy akár a tudományosan felfogott világ) nem teljesíti a feltételt.

¹²⁰ *György Péter*, 1999/1. 6. o.

A „világgá formált megnyilatkozás” *Belting* megfogalmazásában¹²¹ a fikcióra vonatkozik; ilyen értelemben a műalkotás olyan fikció, amely nem valamilyen valós helyzet, tény, érzélem kommunikálása, hanem olyan konstrukció, amely mindezeket kiprovokálja, a külső alany által hozza létre. Ennek eszköze a forma. Mert valójában nem a jelentés, hanem a forma az, amit a műben élvezzük. A jelentés, amit jórészt magunk konstituálunk — más részét átvesszük az alkotó szándéka szerint — már a miénk, a forma azonban továbbra is elérhetetlen számunkra, változatlan marad, megőrződik és új jelentések forrása. Csak a használatban lesz része a világunknak — egy ellenvilág konstrukciója. Ahogy *Derrida* mondja: az eltérés attól, amiről „szól”, a „poétika dimenziója”.¹²²

Az alternatíva nélküli globalizáció világában élünk, a globális piac minden értéket használativá konvertál. A használatban a műalkotás másik arca látszik. Ebben a perspektívában a műalkotás nagy laza zöld folt a falon. Ellenpont. Az a funkciója, hogy oldja az irodabútor és a képernyő által teremtett „működő” világ kiszámított rendjét. Vagy ellenkezőleg: szigorú struktúraként megjelenve hitelesítse, és/vagy ne bontsa meg azt. A használat orientáló ereje egy másik veszély. A dekoratív álmodern megtévesztőbb lehet, mint a „boldogság művészete”, amelyre „csak” a „populáris művészet” és nem a „modern” címkéjét ragasztották.

Az összegzés, amely a két kulturális világ elméletéből kiindulva a modern művészet és művészet-elmélet vázlatos áttekintésével ebben a dolgozatban megfogalmazható, csupán egy keret. Egy lehetséges konstrukció néhány feltételezett sarokpontja. Egy feltevés, amely nem tekinti magát tudományosan bizonyított igazságnak, inkább egy hipotézisnek, amelynek kimunkálása vagy elvetése a művészettudomány avatott képviselőinek döntése lehet.

¹²¹ *Belting*, 2006. 220. o.

¹²² *Derrida*, 1969,1991. / *Habermas*, 1998. 165-174. o.

Képek



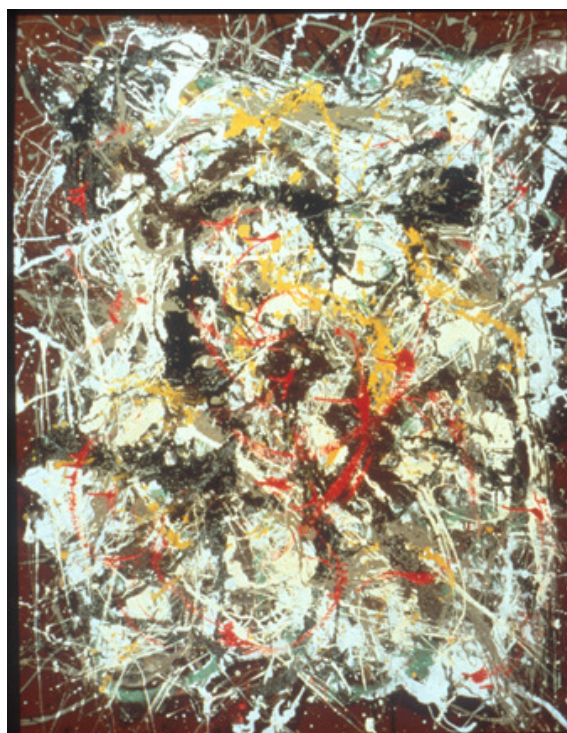
1. Marcel Duchamp: Palackszárító



2. Marcel Duchamp: Forrás



3. Jackson Pollock munka közben



4. Jackson Pollock: Galaxy



5. Andy Warhol: Campbell's Soup I.



6. Andy Warhol: Brillo dobozok



7. Beuys: Hogyan magyarázunk képeket egy halott nyúlnak



8. Beuys: Szék zsírral

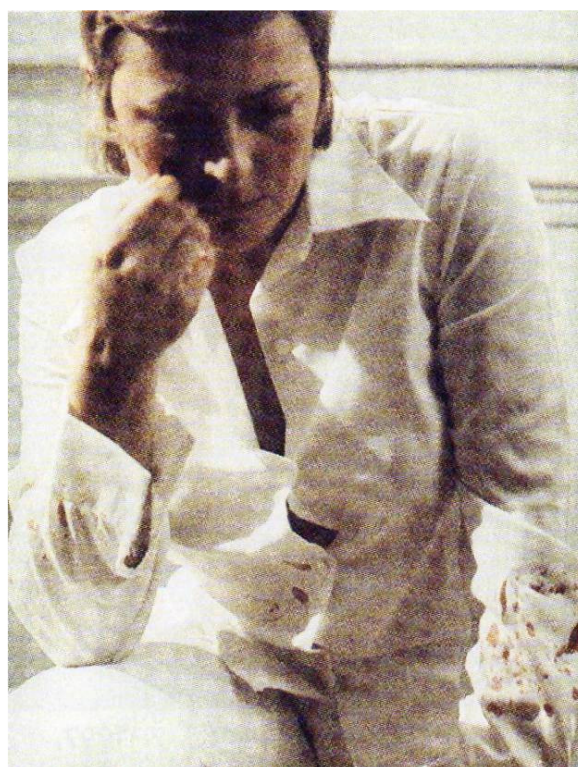
9. Francis Bacon: Önarckép



10. Albert Oehlen: Önarckép
koponyával



11. Robert Mapplethorpe: Önarckép bikacsökkel



12. Gina Pane: Performansz



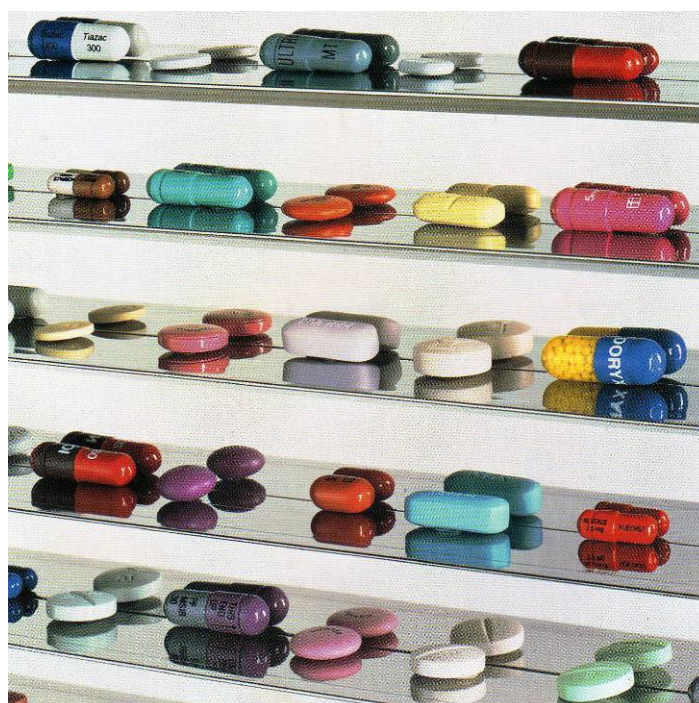
13. Jeff Koons: Bevezetés a banalításba



14. Jeff Koons: Jeff és Ilona



15. Janine Antoni: Érzékeny gombok



16. Damien Hirst: Végtelenség

IRODALOMJEGYZÉK

- Almási Miklós (1992): *Anti-esztétika*. T. Twins Kiadó, Budapest.
- Bárdosi József (2005): *Tulajdonságok nélküli művészet*. Orpheusz Kiadó, Budapest.
- Beke László (1994): *Művészet/elmélet*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Belting H. (2006): *A művészettörténet vége*. Atlantisz Kiadó, Budapest.
- Bourdieu P.(1992): „*Genése historique d’une esthétique pure*”, In: *Les Chaiers du Musée national d’art moderne*, 1989 tavasz, (2001) *Változó Művészetfogalom*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Bürger P.(1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp, / (2001) *Változó Művészetfogalom*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Danto A.C. (1997): *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz Kiadó Budapest.
- Dawkins R.(1986): *Az önző gén*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- de Duve T. (1989) „Fait n’importe quoi”, In: *Au nom de l’art*, Minuit, Párizs. 107-144. / (2001): *Változó Művészfogalom*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Derrida J. (1969/1991): *Grammatológia* „Életünk Magyar Műhely” (Szombathely, Párizs, Bécs, Budapest)
- Eco U. (2006): *Nyitott mű*. Európa Kiadó, Budapest.
- Foucault M. (1971): *The Order of Things*. Pantheon, New York
- Foucault M. (1990): *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Foucault M. (2000): *Szavak és dolgok*. Osiris, Budapest
- Greenberg C. (1961): *Art and Culture, Critical Essays*. Beacon Press, Boston
- Greenberg C. (1973): *Modernist Painting, Arts Yearbook IV*. The New Art, New York
- György Péter (1995/1.): *Művészet a művészettörténet után. Balkon*. Budapest.

- György Péter (1998.): Új médiakultúra vagy/és folyamatos panasz kultúra. *Élet és Irodalom*, XLII. évf. 51-52. szám
- György Péter (1999): Ki írta a Beatles bibliát? *Élet és Irodalom*. XLIII. évf. 2. szám
- Habermas J. (1988): *Filozófiai diskurzus a modernségről*. Helikon Kiadó, Budapest
- Iser W. (1976): *Die Akt des Lesens*. Theorie ästhetischer Wirkung, München
- Jameson F. (1998): *A posztmodern*. József Eötvös Műhely Kiadó, Budapest
- Judd D. (1963/1990): *Un long essai, qui ne traite pas des chefs-d'oeuvre, mais des raisons qui font qu'il en existe si peu*. Párizs, Galerie Lelong
- Kovács András Bálint (1992): *Iskolák után: Almási Miklós születésnapjára*. T. Twins, Budapest.
- Kosuth J. (1969): *Art After Philosophy*. Studio International
- Künstler-Kritischer Lexikon der Gegenwartskunst* füzetek, München / *Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény* (1995) A&E '93 Kiadó
- Legrady G. (1995/1.): *A művészet úgy működik, mint a nyelv...Beszélgetés Tímár Katalinnal*. Balkon, Budapest.
- Liotard J. F. (1984): *Answering the Question, What Is Post-modernism*. The Postmodern Condition, Minneapolis / (1992) *A posztmodern* Gondolat Kiadó, Budapest
- Liotard J. F.(1988): *Le sublime et l'avantgarde, L' Inhumain*, Paris, Gallilée
- Lukács György (1975): *Heidelbergi filozófia és esztétika*. Budapest
- de Micheli M. (1965) *Az avantgardizmus*. Gondolat Kiadó, Budapest / (1978) *Képzőművészeti Alap Kiadó*, Budapest
- Millet C. (1987): *L'art contemporain en France*. Flammarion Kiadó, Párizs
- Németh Lajos (1992) *Törvény és kétely*. Gondolat Kiadó, Budapest
- Ortega y Gasset J. (1944/1993): *Az emberi kiesése a művészetből*. Hatágú Síp Alapítvány, Budapest.
- Ortega y Gasset J. (2003): *A tömegek lázadása*. Nagyvilág Kiadó, Budapest

- Oliva A. Bonito (1981): *Il songo dell'arte. Tra Avanguardia e Transavanguardia*. Spirali, Milano
- Oliva A. Bonito (1982): *Transavantgarde International*. Giancarlo Politi Editore, Milano
- Panofszky E. (1954): *Meaning in the Visual Arts* (by the President and Fellows of Harvard College) / (1984): *Jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Perneczky Géza (1998): *A korszak mint műalkotás*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Popper Leó (1983): *Esszék és kritikák*. Magvető Kiadó, Budapest.
- Riegl A. (1992): *Problems of Style*. University Press, Princeton (NI)
- Rochlitz R. (1994) 'L'art, l'institution et les critères esthétiques', In: *L'art contemporain en question, Jeu de Paume, Párizs* / (2001): *Változó Művészetfogalom*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Sebők Zoltán (2003): *Élősködő kultúra*. Kalligram Kiadó, Pozsony.
- Sedlmayr H. (1978): *Kunst und Wahrheit*, Mäander, Mittenwald, idézve: H. Belting (2006)
- Sontag S. (1966): *Against Interpretation*. New York
- Sturcz János (2006): *A heroikus ego lebontása*. Magyar Képzőművészeti Egyetem.
- Ungvári Tamás (1999): A médiagiccs prófétái. *Élet és Irodalom XLIII. Évf. 1. szám*

KÉPJEGYZÉK

1. Marcel Duchamp: Palackszárító 1914.
2. Marcel Duchamp: Forrás 1917.
3. Jackson Pollock munka közben
4. Jackson Pollock: Galaxy 1950. olaj, vászon 47,9 x 63,1 cm
5. Andy Warhol: Campbell 's Soup. 1968. acryl, vászon. 91,5 x 61 cm
6. Andy Warhol: Brillo dobozok. 1969. fa, stencilezett papír 50,8 x 50,8 x 43,2 cm
7. Joseph Beuys: Hogyan magyarázunk képeket egy halott nyúlnak. 1965. fotó. 31,2 x 42,5 cm
8. Joseph Beuys: Szék zsírral. 1963. zsírplasztika
9. Francis Bacon: Önarckép 1965. olaj, vászon (triptichon része) 198 x 137
10. Albert Oehlen: Önarckép koponyával 1993. olaj, vászon, 155 x 106 cm
11. Robert Mapplethorpe: Önarckép bikacsökkel 1978. foto. 41 x 51 cm
12. Gina Pane: Performansz 1972 foto
13. Jeff Koons: Bevezetés a banalitásba. 1988. festett fa 100 x 75 x 165 cm
14. Jeff Koons: Jeff és Ilona (Made in Heaven) 1990. festett fa, részlet.
140 x 180 x 280 cm. Háttérben: Ilona a csúcson / Rózsaszín háttér (1990. olaj, vászon 366 x 243 cm) című képének filmfotója
15. Janine Antoni: Érzékeny gombok. 1994 18 karátos arany, 3,4 cm átmérő
16. Damien Hirst: Végtelenség. 2001. Installáció, 236,2 x 469,9 x 10,2 cm