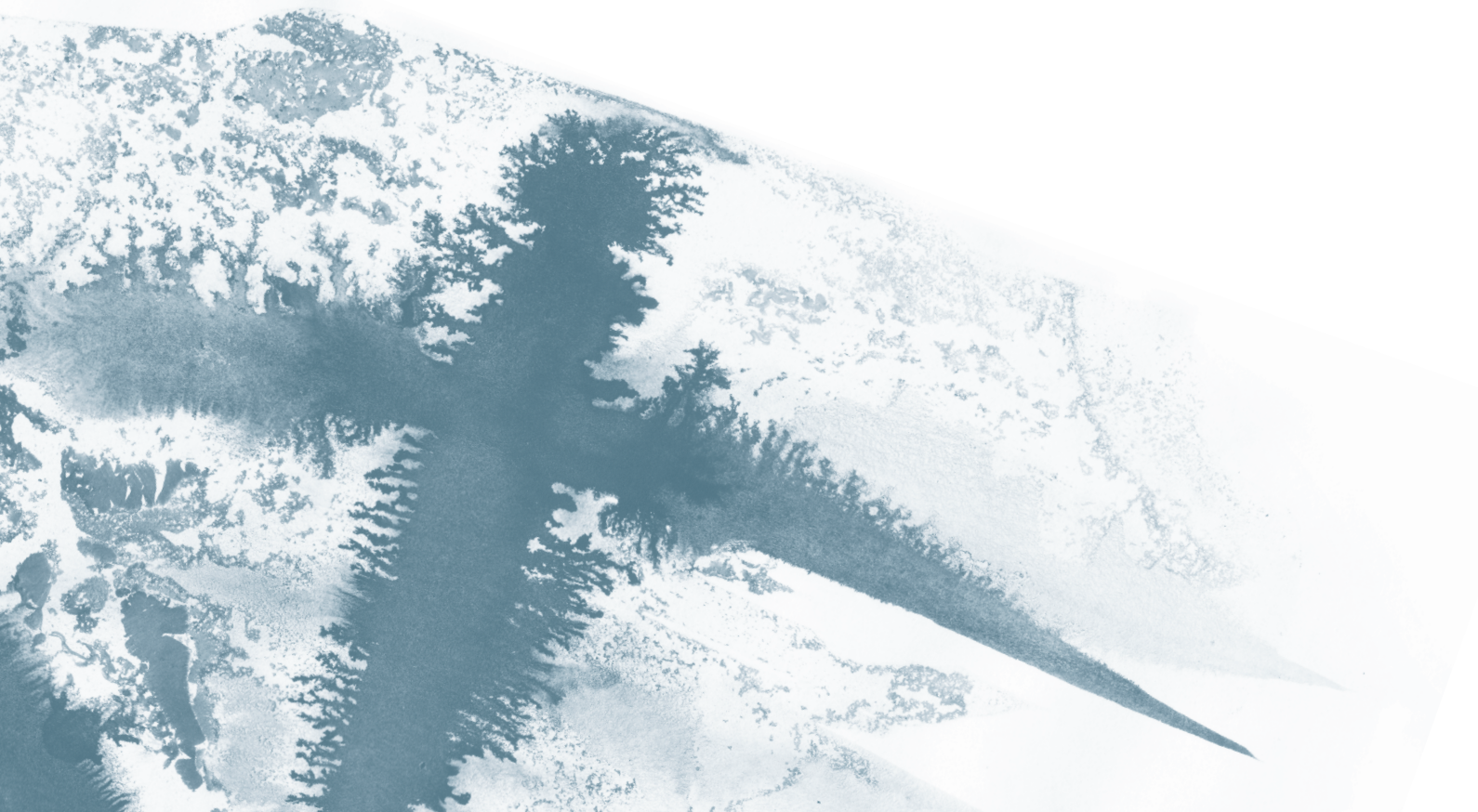


Bujdosó Ernő

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)¹

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 határon kívül helyezte és helyükbe a „bármit lehet” agresszív szabadságát állította. A folyamat *Thierry de Duve* megfogalmazásában „*az ábrázolt bármitől a csak egyszerűen bármiig*” tart.²

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. Mászt jelent pl. *Picasso: Az avignoni kisasszonyok* című képénél, mászt *Duchamp Pablackszáritó*-ja, *Beuys* zsírplasztikái (1. 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 közvéle-

mény is méltatlannak ítélte a művészet rangjához és presztíziséhez.

Thierry de Duve *Manet* Spárgák című festményének megjelenésétől datálja a bárminek, mint a művészet tárgyának megjelenését a festészetben. Mondhatjuk 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 vitánknak 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 tárgyhöz kapcsolódó minden kötöttség alól, így a mű lényegévé maga az ábrázolás módja válhat. Szemben a klasszi-

cizmussal vagy a romantikával, így az impreszionizmus 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 immansens 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 tárgyiasul 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 módoszatait.

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*. (2. 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 szemetete is a junk-ban. Tehát miért éppen a ready made?

Marcel Duchamp leghíresebb ready made-je, a *Fountain* (3. 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: szurreális) 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 művészértelmezésről van tehát szó. Az újdonság csak az, hogy a talált tárgy változtatás nélkül, a műalkotóelemeként kerül a kompozícióba, eredeti funkciója pedig mint jelentés kapcsolódik a mű jelentésrétegeibe, és hozzájárul az új jelentéslehetőségek 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 elének

egy megformált tárgyat, hogy a világról, vagy az életről szóljon — ellenkezőleg: azért állította elének 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.*”³ *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 művészeti törekvéseket — ha úgy tetszik, a bármi megjelenését a 19. század utolsó harmadában. *Jose Ortega y Gasset*⁴ 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.”⁴⁵ 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 teljeseedik 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 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 megnyilvánulásaiént 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 művészetet, hanem a

bármilyen autonómiáját hirdeti — a bármilyen 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 bármilyen uralma jellemzi.”* — írja de Duve.⁶

A dadaista attitűd, amely a „bármilyen”-t egy új művészeti alkotóelv doktrínájaként hirdeti meg, a művészt az „antiművészeti papjára”-vá avatja, ahogy a kritikust és művészettörténészt az „antiszakma szakértőjévé”, a „hagyománynélküliség hagyományörzőjévé” (de Duve), nem azonos a Duchamp-i felfogással. Duchamp premiszója, miszerint a művész bármit megtehet, a művészet bármit a művészet tárgyává avathat, a dadaizmusban önellentétébe fordul, ahol a „bármilyen” törvénné 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 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 művészettörténelmi kor lezáródása, és egy új művészeti és művészettörténelmi kor kiindulópontja. A későbbi avantgárd folyamat, bár folyton Duchamp-ra hivatkozik, nem a duchamp-i, 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 Minimális Art jelentette, innét kel útra a Konceptuális Művészet, hogy szükségszerűen belefusson az itt kezdődő zsákutcába...”* — írja.⁷

A zsákutca pedig, a legutóbbi másfél évtized, jórészt a bármilyen apológiájának évtizede volt, melyet az Achille Bonito Oliva⁸ által bevezetett terminussal „transzavantgárd” néven jelölnek 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...”* — alapítja meg Hans Belting.⁹ A recepció, amely a dadának sikert hozott, a talaján fejlődött avantgárdnak a végét jelentette.

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 művészet-tudományokkal, 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 kevéssé 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 leírásra, receptté stilizálódnak, és a diszciplína határait átlépve, a tudomány vagy a technika területére tévednek.

A művészet mibenlétének folyamatos felvétele 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 „höz 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.”*¹⁰ A kivívott szabadság azzal jár, hogy a modern kor művészeinek újra és újra meg kell fogalmaznia az alapdefiníciót. Nemcsak arról van tehát szó, hogy a művészenek 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 formálóelvek 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 művészek elkerülhetetlenül el kell helyeznie magát a művészeti mező történetében lezajlott összes korábbi, meghaladásra irányuló kísérlethez képest.”*¹¹

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 művész) kiállítja a palackszárítót. Azt a választ adja: mert én, a művész, műalkotássá nyilvánítottam. 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 (4. 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*)¹² 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 szadomazohisztikus szertartások a freudizmus, a szexualitás, a pszichiátria vagy a szociológia határterületeire tévedt (pl. bécsi akonisták), vagy a tudomány, technika, multimédia diszciplinája bűvkörébe került (pl. kinetizmus, luminokinetizmus, op art stb.). A reflexivitas 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 eredeti 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 kézírásának utánzását (a „hamisítás” szó talán itt nem lenne helyénvaló) hiszen a szerző engedélyével történt) elsajátították, a nevében szignáljanak műveket (főleg nyomatokat). 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 vezérfogalmak az esztétikának. A művészet történetében a tökéletességre törekvés folyton megújuló útjai a művészet ideológiai és elméleti hátterének 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 hitel 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 kitöltendőek és befejezendőek 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 transzcendenciából 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 mimézistől 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 kezet. 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. (5. kép) De *Kooning* hanyagnak tűnő expresszivitása, *Bacon* fotórealisztikus felületeibe behasító, esetlen rajzossággal átírt figurái és motívumai a hiba esztétizálásának új állomását jelentik. 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 figurálművészet durva, nagyvonalú, de igen szuggesszív, a képfelületek átfestésével szokatlan, durván artikulált képtereket építő gesztusaiban már a hiba tudatos túldimenzionálása és agresszivitása kelt figyelmet. (6. 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*.¹³

Amikor a hiba a jövő művészetének pozitív szereplője, mi több, a megmentője jelmezét öltötte fel, a felfedezés örömeiben mindenki meg-

feledkezett eredeti, természetes arcáról. Vagy valójában nem is a hiba, hanem a művészet (a kultúra) természete jelenti a problémát? Mint *Sebők Zoltán*: *Élősködő kultúra* című esszé-gyűjteményében megjegyzi, a *fertőzés metaforája* a művészettel kapcsolatban már *Tolsztoj* és *Malevics* írásaiban is felmerül.¹⁴ 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 sokszorozza önmagát. „Ha egy termékeny mémet ültetsz az agyamba, akkor szó szerint élősködsz az agyamon, mert a mém terjesztésének eszközüvé teszed, pontosan úgy, ahogy a vírus élősködik a gazdasejt genetikai mechanizmusán.”¹⁵ 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, méghozzá adott esetben igen magas szintű agymunkáé.” – írja.¹⁶ 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 szerzőik, és az állandó haláltusa a leghatásosabb és legtermékenyebb életenergiájuk.” – írja Pernecky Géza.¹⁷

Amikor pedig a hiba kötelező lett, és a rutinos hiba – György Péter kifejezésével – a „késő modern műipar” részévé válik¹⁸, 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:

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.”...

Janine Antoni:

„A hajam hajszínező festékbe mártottam, és felmostam vele a padlót” (Performansz)²⁰

Shigeo Kubota:

Vagina painting című 1965-ös New Yorki ak-

ciójában a nemiszervéhez applikált ecetszerű eszközzel fest a padlósíkon fekvő vászonfelületre (akció).²¹

Robert Mapplethorpe:

Homoszexualitásának provokatív megnyilvánulásaként *Self-Portrait with Bullwhip* című fotóján sajátos, hátul kivágott öltözékben fallikus szimbólumként végbélnyílásába nyom egy kötelet.²² (7. kép)

Gina Pane:

„Hirtelen a közönség felé fordítottam az arcom, s a pengével közelítettem felé. A robbanó feszültség akkor tört ki, amikor mindkét arcfletemet elkezdtem vágni. A közönség felsikoltott: ne, az arcát ne. Így egy lényegi kérdést érintettem – (...) Az arc tabu, az emberi esztétikum központi magja.” performansz²³ (8. kép)

Hermann Nitsch:

„Mint egy keresztre feszített, a hátsó lábánál fogva felhúzott, levágott, vérző, lenyúzott állat, Isten bikaalakban mindenekfölött láthatóvá válik. A kizsigerelt állattest tömege megszüli a belek puha, testmeleg tömegét, ürülékkel telve, ürüléktől rugalmasan. Nyers húson taposunk. A kiterített belek bőrrel körülrzárt, 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..."²⁴ (Prinzendorfi Orgia-Misztérium Színház; performance 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.”*²⁵ (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 vezetékem ejtettem a vízbe. Éjfélől hajnalig tartott a jelenet, kb. 6 óra hosszat. A résztvevőkön kívül nem volt jelen senki.”* (akció)²⁶

„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 hátráolta. Amíg ez alkalommal Kansas Cityben tartózkodtam (november 5-7.), az utcán csak álarcban mutatkoztam.”* (akció)²⁷

Michael Asher:

„...a Pompidou központban (...) fogta a könyvtárban található pszichoanalízissel kapcsolatos

*könyveket és megnézte, hogy talál-e bennük az olvasók által otthelyezett cetliket és aztán ezeket állította ki, bemutatva az emberek és a művészeti intézmények közötti interakció nyomait.”*²⁸ (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 művésztvért (sangue d’artista) bocskákat közzé.”*²⁹ (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 fényvel megvilágítva állította ki (levágott) lábkörmeit (...) testének elhaló részeit bebalzsamozva, ereklyetartókhöz hasonlóan öröklétre emelve, szakralizálva.”*³⁰

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? Ez az írás egy nagyobb terjedelmű tanulmány része, ilyen értelemben tehát nem önálló egész. Kérdés feltevései (amelynek nem minden esetben, a szerző, hanem a kívülálló lehetséges kérdései) a következő fejezetben kerülnek olyan megvilágításba, amelyek a szerző álláspontját pontosabban megjelenítik.

Jegyzetek:

- ¹ Lyotard, 1988. 114. o.
- ² de Duve, 2001. 61. o.
- ³ Danto, 1997. 29. o.
- ⁴ Ortega y Gasset, 1993/2003.
- ⁵ Ortega y Gasset, 1944/1993. 8. o.
- ⁶ de Duve, 2001. 67. o.
- ⁷ Duve, 2001. 80. o.
- ⁸ Oliva, 1981.
- ⁹ Belting, 2006. 204. o.
- ¹⁰ Kovács András Bálint, 1992.
- ¹¹ Bourdieu, 2001. 105. o.
- ¹² Sturcz János, 2006. 114. o.
- ¹³ Pernecky Géza, 1988. 7. 10. o.
- ¹⁴ Sebők Zoltán, 2003. 170, 171. o.
- ¹⁵ Dawkins, 1986. / Sebők Zoltán 2003. 175. o.
- ¹⁶ Sebők Zoltán, 2003. 170. o.
- ¹⁷ Pernecky Géza, 1988. 18-19. o.
- ¹⁸ György Péter, 1995/1. 12.o.
- ¹⁹ Beke László, 1994. 113-114. o.
- ²⁰ Sturcz János, 2006. 27. o.
- ²¹ U. o. 26. o.
- ²² U. o. 54. o..
- ²³ U. o.. 82. o.
- ²⁴ Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény 1995. 117. o.
- ²⁵ U.o.. 263.o.
- ²⁶ U.o. 99. o.
- ²⁷ U. o. 99. o.
- ²⁸ Legrady, 1995/1. 39. o.
- ²⁹ Kortárs Szöveggyűjtemény, 1995. 61. o.
- ³⁰ Sturcz János, 2006. 116. o.

Irodalom:

- 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.
- 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.
- György Péter (1995/1.): *Művészet a művészettörténet után*. Balkon. Budapest.
- Kovács András Bálint (1992): *Iskolák után: Almási Miklós születésnapjára*. T. Twins, Budapest.
- Legrady G. (1995/1.): *A művészet úgy működik, mint a nyelv...Beszélgetés Tímár Katalinnal*. Balkon, Budapest.
- Lyotard J. F.(1988): *Le sublime et l'avantgarde, L' Inhumain*, Paris, Gallilée
- 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 Transzavanguardia*. Spirali, Milano
- Pernecky Géza (1988): *A korszak mint műalkotás*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Sebők Zoltán (2003): *Élősködő kultúra*. Kalligram Kiadó, Pozsony.
- Sturcz János (2006): *A heroikus ego lebontása*. Magyar Képzőművészeti Egyetem.

Ezen tanulmány egy nagyobb dolgozat része.



1. Beuys: Szék zsírral



2. Marcel Duchamp: Palackszárító



3. Marcel Duchamp: Forrás



4. Janine Antoni: Érzékeny gombok



5. Jackson Pollock munka közben



6. Albert Oehlen: Önarckép koponyával



7. Robert Mapplethorpe: Önarckép bikacsökkel



8. Gina Pane: Performansz