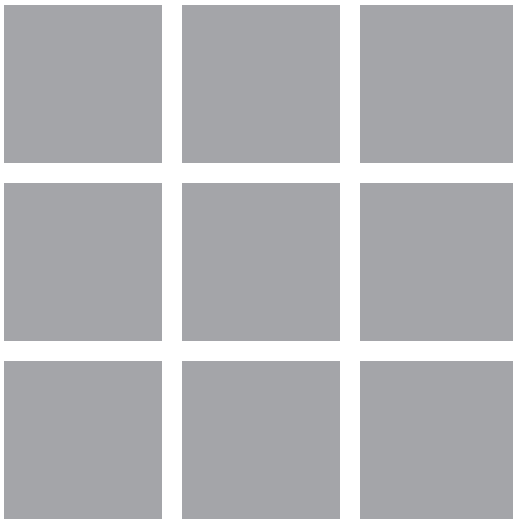


Bujdosó Ernő

*Korlátozott felelősségű elméletek és a
művészet vége*



A 19. század közepére, utolsó harmadára a művészet metafizikai fundamentumának – az egységes valóság szemléletnek 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 irányítóját is. (...) a filozófiai esztétika zavarba kerül: metafizikai alapzata eltűnt...”*¹ – 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 igazodnak, de még olyan közös formálólvek és szemléleti alapok is alig körvonalazhatók, amelyekhez egy rövid időszakon túl egy-egy művészeti csoport deduktíve kapcsolható lenne. A műalkotás maga teremti meg nemcsak stílárisközöket, 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 köznapis 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.”*² 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 tekintsük *„a művészet hármas univerzumának”* (Almási Miklós) elméletét.³

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 disztinkciót 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 a modern művészetet alapjában véve az avantgárral 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 művészettől, az ún. 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 művészetéről kereknek, egésznek és igen használhatónak tetszik. Az időnként megjelenő krízishelyzetek ugyan felvetnek kételyeket, ha nem is a besorolást, inkább a kritikai viszonyulást és az ítékezés 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 szorítását eredményezik. Pedig az olykor igen szellemes érveléssel és talán valódi indulatokkal megívott csaták a kívülálló elé a paradigmaváltás képét festették: „...itt az alkalom arra, hogy (...) végre újraértelmezzük a magas/népszerű kultúra kettőségéről vallott nézeteinket. (...) A magas kultúra hőseinek erődjéből mára mandarinok elitklubja lett, amelynek tagjai kiváltságaik és befolyásuk elvesztését panaszolják...⁴ – 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 mutatós tudományos diszciplínák által felmutatott és rendszerezett modern művészet egésze alig tűnik másnak, mint a művészeti termelés és 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*”⁵ – 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 jelteni – 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. magánmitológiai) vonzásában és reflexív szférájában születnek.

Az utóbbi (tehát az elmélet) miután régen feladta, mi több, tagadja az „*Eszme érzéki látszása*”-ként tételezett művészet hegeli 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 legitimitását 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 önértéke miatt, hanem magának a kiállításnak is címet adva, a címben megjelenő eszmével indokoltan, mintegy annak illusztrációjaként látja hitelesnek. (Ez az eszme ad absurdum 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 formálóelvet jeleníti meg (tárgyasítja).

„*A művészet önmagáról mint nyelvről kezd beszélni*” (Beke László) – *meta-nyelvvé* válik. Beke László A. A. *Moles-ra* hivatkozva⁶ rámutat: a művészet meta-nyelvvé 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.⁷

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 nyelvvél koherens terminológiát és interpretációs struktúrát építsen ki. *„A nyelvészeti orientáltságú strukturalizmus*

*és a vizuális kódokat tipologizáló 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.”*⁸ – 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”*.⁹

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 doktrínákkal 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 interpre-

táció „alkalmazott példajaként” 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 közösen kiáltványban állapodott meg, most a műkritikus lép, aki saját tételeivel önhatalmúan új művészeti irányzatot vezet be.”¹⁰

A művészettudományos értelmezés által „előállított mű” eszméje már Hans Sedlmayr elméletében¹¹ 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 tőről 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 veszítette 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 szajátva

és kételkedve olyan elméletek koncertjét hallgassuk, amelyek csupán a szerzőiket jellemzik.”¹² – 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 Judd,¹³ aki az értékelési követelmények hiányában a pozitívta leíró interpretáció és az álfilozófus semmitmondás gyakorlatát kritizálja, szemben állva a Nelson Goodman-i állásponttal is, amely a minőségfogalmat szerinte a művészettől elválasztva értelmezi. Susan Sontag,¹⁴ 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” elmélete 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 Leó¹⁵ 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 hegemoniára 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 katarzisan.

Ezzel az esztétikai beállítódással szemben a *használat* a kortárs esztétikában általánosabb, és a modern művészethez jobban alkalmazkodó kifejezés. A köznapi használat a „high art” körébe tartozó műveket gyakran az alacsonyabb, populárisabb művészeti kódjuk okán részesíti figyelemben. Egy Picasso- vagy Tápiés-reprodukció, vagy egy eredeti kortárs mű nem azért kerül a nappaliba vagy az iroda falára, mert a felhasználó a mű teljes esztétikai minőségét 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)¹⁶ jellemzi a használatot, amelynek számtalan motivációja lehet: tetszés, tudásvágy, presztízs, 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 –, és csupán az esztétikai beállítódás által képviselt értelmezést tekinti befogadáshoz vezető útnak, a kortárs esztétika szerint ez a pragmatikus viszony, a használat is elvezethet a műélvezetbe. 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 kantátái.”¹⁷ Az esztétikai beállítottság a művészetelmélet viszonylag késői fejlődése: 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 ismertette a használatot mint a befogadáshoz vezető lehetőséget, a modern művészet radikális irányzatai elutasítják és a művészeti cél lealacsonyítását látják benne. Műformákat szándékosan igyekeznek használatra alkalmatlanná tenni. A használat el-

utasítása és a hozzájuk kapcsolódó 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 utolsó sorban a Clement Greenberg-i tradíció alapján, vagy a korábban bemutatott interpretációs nehézségek okán – mindenek előtt 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 szövetségben a hatalommal szemben.) Amikor a művészet közvetlen megértésének lehetőségét elvesztette, még inkább a hatalom szövetségésének tekinti az elméletet, amely az ő „kordában tartására”¹⁹ (De Duve) törekszik, ezért az elmélet minden zavarát, interpretációs problémáját szándékos elutasításnak tekinti, és kismizmizésnek a tudás birodalmából.

Ez az előítélet nem alaptalan. Neves művészet-történészek 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

kezeiben 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 művésznek, a szemlélő számára ezt a szabadságot pusztán a vak egyetértés aktusára korlátozza.*”²⁰ – 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 alkalmazatlan 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 tarto-



1. Jackson Pollock: *Galaxy*



2. Andy Warhol: *Campbell's Soup I*.



3. Andy Warhol: *Brillo dobozok*

zástól 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 hatásként, 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 a marginalizált vagy kiátkozott művész modellje megszűnik. A társadalom öngyilkosa helyére a társadalom kegyeltje lép – írja Catherine Millet.²¹

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 defenzív 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 alapjában véve lázadónak tartott művészet teljesen alkalmasnak bizonyult arra, hogy tökéletesen eleget tegyen a közmegrendelés kívánalmainak.”²² – 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 Pollockot az amerikai Picassóként ünnepelje a világ. (1. kép) Hogy Amerikában miért éppen ez a művészet válhatott „művésztörténeti 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.”²³ (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 megfeythető metaforákban fejezte ki fenntartásait a konzum-lét iránt. (2-3. kép)

Végül ezt az idézőjeles tiltakozást is megvásárolta az intézmény és a politika. A pop emblematikus figurájáról, Andy Warholról írja Danto: „... jellegzetes tulajdonsága volt, hogy mindenhol kiszagolta a pénzt...” – majd a művészt idézi: „lehet, hogy legközelebb igazi kommunista festményeket csinállok. Rengeteget tudnék belőlük eladni.”²⁴

Végül hasonló utat járt be az avantgárd legtöbb irányzata. Az egyik legradikálisabb csoport, a bécsi akcionisták botrányhősei (miközben néhányan a börtönöket 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 menedzserre, bankárrá, tanácsadóra, professzorra, intellektuális bestsellerek és filozófiai rémregények jól kereső szerzőivé vagy az ördög tudja, mi mindenné vedlettek át...” – írja Bárdosi József.²⁵ 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 művészettörténészekén, majd nem is csak a politikusokon, hanem a nagybefektetőkön múlt”²⁶ (György Péter) – nem is tűnik olyan túlzónak.

Gombrechtől Dantóig, Beltingtől 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 raster²⁷ szabályai szerint –, hanem kizárólag politikai/hatalmi kérdésként veti fel.

A *Foucault*-i hatalomelméletet,²⁸ amely a fegyelmzés 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 (Velázquez *Las Meninas* című művének elemzése) alapján *Owens* *Foucault* következtetését – aki a reprezentáció, azé a hatalom – saját korára vonatkoztatja. (Velázquez 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.”²⁹ *Thierry de Duve* a mai intézmény (a hatalom) tömegkommunikációs pa-

radigmáját a *Beaubourg*-ban (Centre Pompidou) 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.”³⁰

Végül vissza kell térnünk kiindulópontunkhoz, a művészet hármass univerzumának elméletéhez. Mint láttuk, mind a modern művészet, mind az elmélet központi kérdése önnön definíciója – tárgyabb 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. században érvényes definícióval sem rendelkezik. „A műalkotás fogalma a mai művészetben nyitott kérdés.”³¹ – írja *Belting*. A valamiféle történelmi beidegződöttséggel működő gyakorlat, ízlés, belátás és konzervativizmus mégis működteti a mechanizmust: születnek művek, beszélnek, írnak a művészetéről, döntéseket hoznak, viszonyítanak, ítélkeznek. 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 hármass univerzum elmélete valójában a művészetfogalom stílusfogalom szűkítésének technikája a célból, hogy a művészet tudomány 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 „nem-művészet.” 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-művészetként 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 tömegmédia 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. Csak informális ítéletet hoz. Nyilvánosságot/lehetőséget, pozíciót

teremt – vagy nem teremt. Itt lép be az új kontextus mint itéletalkotó 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 szól:³² 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 művész keze nyomát a formáléelvében, a mozdulat intenzitásában, felületeiben és plasztikai sajátosságaiban. Ez a nyom nem a kézzátétel 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 érdekl. Önnön létproblémáinak boncolása közben végletesen elitté vált. Végletesen leszűkített vagy végletesen kitérített 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 művészté 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 botrányhős 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 ellenpólusként 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 banalításba* című festett faplasztikáján (4. kép) rózsaszín malaccal játszó gyermekeket (egyiküket angyalszárnyal) látunk, a vásári játékgurák és kerti törpék plasztikai vi-

lágát idézve. Közismert műve *Michael Jackson* kedvenc majmával ábrázoló szobra: az aranyozott fehér porcelánból készült mű a vitrin-plasztika, a szuvenir plasztikák (Eiffel-torony, Buddha stb.) világát idézi. Cicciolinával közös ágyjelenetüket megörökítő hasonló szobra és több, e témában készült festménye a bulvár-giccs példája lehetne. (5. 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 extremitás 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 high art mindenféle populáris hatástól féltve őrzött birodalmába. A giccsben rejlik 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 műalkotás, 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 magas művészetté, vágott és nagyon drága műtárggyá ne avathat-



4. Jeff Koons: Bevezetés a banalításba



5. Jeff Koons: Jeff és Ilona

na. 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 ítélkezési jogánál fogva. Zárójel bezárva. (6. kép) Belting szerint: „...a befektetési tanácsadó már rég lehagyta a műértőt. A művészet sikere attól függ, ki gyűjti és nem attól, hogy ki csinálja.”³³

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.”³⁴

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.”³⁵ 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.”

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 haladáseszme egyértelműségének megingása a 70-80-as évek fordulójára a művészet után az elméletben is felerősíti a vég gondolatát – a „művészet vége” összekapcsolódik a „művészettörténet vége” dramatikus scenáriójával. „A művészet végső beteljesedése tehát saját filozófiája (...). S ha ez így van – mondja Danto –, akkor bizonyos értelemben a művészet véget ér.”

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 greenbergi³⁸ (szigorú, antinarratív és antireprezentációs) modernség-stratégiával mint már érvényét veszített elmélettel számol le. Fisher³⁹ az avantgárd haladás- és újdonság-eszményt látja érvénytelennek. Lyotard⁴⁰ és Jameson⁴¹ a posztmodern felől és a neoavantgárdot a klasszikus avantgárd-tradícióval szembeesítve 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 össze-



6. Damien Hirst: Végtelenség

gezhető: „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.“⁴² Le roi est mort, vive le roi!

A végről szóló elbeszélés tehát éppoly könnyed, megengedő és talányos, mint az új modernségkép, 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” definíciója⁴³ tehát azt jelenti, hogy 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 Beltinet 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.“⁴⁴

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.

(Ez a tanulmány az e kiadvány első számában megjelent előző fejezetével egy nagyobb terjedelmű dolgozat része. A benne foglaltak azzal összefüggve alkotnak gondolati és szerkezeti egységet.)

Jegyzetek

- 1 Almási Miklós, 1992. 10. o.
- 2 Almási Miklós, 1992. 11. o.
- 3 Uo. 14-26. o.
- 4 György Péter 1998. december 18. 13. o.
- 5 György Péter 1999. január. 15. 6. o.
- 6 Beke László 1994. 24. o.
- 7 Uo. 26. o.
- 8 Beke László 1994. 26. o.
- 9 Belting 2006. 216. o.
- 10 Belting 2006. 44. 47. o.
- 11 Sedlmayr 1978. 107. o.
- 12 Belting 2006. 48. o.
- 13 Judd 1963/1990. 139. o.
- 14 Sontag 1966.
- 15 Popper Leó 1983. 116. o.
- 16 Almási Miklós 1992. 234. o.
- 17 Uo. 239. o.
- 18 Greenberg 1973.
- 19 De Duve 1989/2001. 69. o.
- 20 Belting 2006. 73. o.
- 21 Millet 1987. 271. 280. o.
- 22 Millet 1987. 274. o.
- 23 György Péter 1995/1. 12. o.
- 24 Danto 1997. 174. o.
- 25 Bárdosi József 2005. 308. o.
- 26 György Péter 1995/1. 12. o.
- 27 Foucault 1971. /2000, I. fejezet
- 28 Foucault 1990.
- 29 Uo.
- 30 De Duve 1982. 69. o.
- 31 Belting 2006. 12. o.
- 32 Almási Miklós 1992. 27. o.
- 33 Belting 2006. 29. o.
- 34 György Péter 1995/1. 12. o.
- 35 Kosuth 1969/1995. 235. o.
- 36 Danto 1997. 127. o.
- 37 Danto 1997. 31. o.
- 38 Oliva 1982.
- 39 Belting 2006. 175, 176. o.
- 40 Lyotard 1984. 71-82. o.
- 41 Jameson 1998. 7-25. o.
- 42 Belting 2006. 8. o.
- 43 Uo. 30. o.
- 44 Belting 33. 48. o.

Irodalomjegyzék

- Almási Miklós (1992): *Anti-esztétika*. T. Twins Kiadó, Budapest. 10. 11. 14-26. 27. 234. 239.
- Bárdosi József (2005): Tulajdonságok nélküli művészet. Orpheusz Kiadó, Budapest. 308.
- Beke László (1994): *Művészet/elmélet*. Balassi Kiadó, Budapest. 24. 26.
- Belting, Hans (2006): *A művészettörténet vége*. Atlantisz Kiadó, Budapest. 8. 12. 29. 30. 33. 44. 47. 48. 73. 175. Danto, Arthur C. (1997): *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz Kiadó, Budapest. 31. 127. 174.
- De Duve, Thierry (1989): „Fait n’importe quoi”, In: *Au nom de l’art*, Minuit, Párizs. 107-144. / (2001): *Változó* Foucault, Michel (1971): *The Order of Things*. Pantheon, New York.
- Foucault, Michel (1990): *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Foucault, Michel (2000): *Szavak és dolgok*. Osiris, Budapest.
- Greenberg, Clement (1973): *Art and Culture, Critical Essays*. Beacon Press, Boston.
- György Péter (1995/1): *Művészet a művészettörténet után*. Balkon. Budapest. 12.
- György Péter (1998): Új médiakultúra vagy/és folyamatos panasz kultúra. *Élet és Irodalom*, XLII. évf. 51-52. szám. 13.
- György Péter (1999): Ki írta a Beatles bibliát? *Élet és Irodalom*, XLIII. évf. 2. szám. 6. 176. 216.
- Jameson, Fredric (1998): *A posztmodern*. Jászöveg Műhely Kiadó, Budapest. 7-25.
- Judd, Donald (1963/1990): *Un long essay, qui ne traite pas des chefs-d’oeuvre, mais des raisons qui font qu’il en existe si peu*. Párizs, Galerie Lelong. 139.
- Kosuth, Joseph (1969): *Art After Philosophy*. Studio International. 235.
- Lyotard, Jean-Francois (1984): *Answering the Question, What Is Post-modernism*. The Postmodern Condition, Minneapolis / (1992) *A posztmodern*. Gondolat Kiadó, Budapest. 71-82.
- Millet, Catherine (1987): *L’art contemporain en France*. Flammarion Kiadó, Párizs. 271. 274. 280.
- Oliva, A. Bonito (1982): *Transavantgarde International*. Giancarlo Politi Editore, Milano.
- Popper Leó (1983): *Esszék és kritikák*. Magvető Kiadó, Budapest. 116.
- Sedlmayr, Hans (1978): *Kunst und Wahrheit*. Mäander, Mitlenwald, idézve: H. Belting (2006). 107.
- Sontag, Susan (1966): *Against Interpretation*. New York.