

CSORDULTIG DUCHAMP-MAL

Tanulmányok a Forrás 100. évfordulójára

Szerkesztette
Tánczos Péter



MAECENAS MAECENATUM I

Csordultig Duchamp-mal

Tanulmányok a Forrás 100. évfordulójára

DUPress

MAECENAS MAECENATUM I

A Semsey Andor Múzeum könyvsorozata

Sorozatszerkesztő

Sós Csaba

a Veres Péter Kulturális Központ mb. igazgatója

DUPress

Maecenas Maecenatum I

A Semsey Andor Múzeum könyvsorozata

Csordultig Duchamp-mal
Tanulmányok a *Forrás* 100. évfordulójára

Szerkesztette

Tánczos Péter



Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen

Veres Péter Kulturális Központ, Balmazújváros

2019

A könyv a balmazújvárosi Veres Péter Kulturális Központ, a Debreceni Egyetem Filozófia Intézet és a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetem Művészeti Tanszékének együttműködésében készült.

Szerkesztette:

Tánczos Péter

Az előszót írta:

Sós Csaba és Tánczos Péter

A borítóterv Julian Wasser *Duchamp a Forrás előtt dohányzik* című képének felhasználásával készült.

A kötet megjelenését Balmazújváros önkormányzata támogatta.

© Veres Péter Kulturális Központ, Balmazújváros

© Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press,
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is

ISBN 978-963-318-442-4

Kiadta: a Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press
Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi
Nyomdai munkálatokat
a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzeme végezte 2019-ben
dupress.unideb.hu

TARTALOM

Sós Csaba, Tánczos Péter

Lectori salutem

7

DUCHAMP-KONTEXTUSOK

Házás Nikoletta

Végtelenített történet? – Régi és új fejezetek a Duchamp-recepció történetében

12

Szántó Ildikó

A lusta, a kontár és a kurátor – Háromszor Duchamp a művészi munka szempontjából

27

Márfai Molnár László

Kórtársam, Duchamp

36

TEORETIKUS KITEKINTÉSEK

Horváth Gizella

Kant és Duchamp mint forrás

44

Valastyán Tamás

Forrásviszonyok az esztétikában – Schelling, Novalis, Duchamp, Karinthy

63

Tánczos Péter

A visszaélés és elvétel játéka – Kísérleti imitációk Sterne-től Duchamp-ig

78

Szabó L. Imre

Művészet vagy nem művészet?

90

DUCHAMP-GYAKORLATOK

Hausmann Cecília

„Dada” ma – A dadaizmus idegenségformái és jelenlétük a kortárs művészetben **112**

Weiss János

Egy bicikli rejtélyei **130**

Péter Szabina

Mérföldnyi aspektus **140**

DE EXHIBITIONIBUS

Sós Csaba

Duchamp Balmazújvároson járt **150**

LECTORI SALUTEM

Maecenas Maecenatum, azaz Mecénások mecénása. Ezzel a jelzővel szokás illetni gróf Semsey Andor mineralógust, tudománypártolót, aki nemesi származásával ellentétben a róla elterjedt anekdoták szerint csaknem aszketikus életmódot folytatott, hogy öröklött vagyonát hasznosabb célokra fordítsa: például a Magyar Nemzeti Múzeum és a Magyar Királyi Földtani Intézet működésének vagy épp Eötvös Loránd és Hermann Ottó tudományos kísérleteinek támogatására. A Semsey Andor Múzeum könyvsorozata e radikálisan önzetlen életút – reményeink szerint illő – mementója kíván lenni, és persze nem titkolt célunk az sem, hogy szilárd formát adjunk annak a gyümölcsöző együttműködésnek, melyet az utóbbi években sikerült kialakítanunk olyan intézményekkel, mint a Debreceni Egyetem Filozófia Intézete, az MTA DAB Filozófia Munkabizottsága, valamint a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetem Képzőművészeti Tanszéke; ezzel is bizonyítandó, hogy egy „Hortobágy mellyéki” kisváros múzeuma nem csupán a település adottságaiból fakadó tradíciók ápolását tekinti céljának, hanem országos érdeklődésre számot adó tudományos fórumok helyszínéül is szolgálhat.

*

A könyvsorozat első kötetében a 20. század egyik legjelentősebb művésze, Marcel Duchamp munkássága előtt tisztelgünk. 2016 nyarán merült fel először egy olyan rendezvény ötlete, amely a szerző paradigmaticus alkotása, a *Forrás* című „ready-made” keletkezésének centenáriumáról emlékezne meg. Duchamp 1917 áprilisának elején „R. Mutt 1917” szignóval látott el egy piszoárt, majd a *Forrás* (*Fountain*) címet adta neki, és benevezte egy New York-i kiállításra – ezzel a gesztusával a modern művészet történetének új irányt adott, és nem csak az őt követő alkotókra tett mély benyomást, hanem művészeti-esztétikai teóriák egész sorát inspirálta. Ehhez a paradigmafordító eseményhez, Duchamp életművéhez és a szintén százéves dadaista mozgalomhoz kapcsolódóan szervezett szakmai összejövetelt Horváth Gizella (PKE), Sós Csaba (VPPK) és Tánczos Péter (DE) 2017. április 7-8-ára. A Debreceni Egyetem Filozófia Intézet, a Partiumi Keresztény Egyetem Képzőművészeti Tanszék és a Veres Péter Kulturális Központ által közösen lebonyolított konferencián tíz magyarországi, határon túli és külföldi intézmény összesen huszonegy kutatója mutatta be témában releváns eredményeit. A konferencia első napját megelőző este egy kiállítás is nyílt a Partiumi Keresztény Egyetem művészeinek alkotásaiból a Semsey Kastélyban – erről bővebben Sós Csaba ír jelen kötet utószavában.

A szakmai találkozó anyagából válogató könyvünkben végül tíz tanulmány és egy kiállítás-kritika kapott helyet. A „Duchamp-kontextusok” címet viselő első fejezetben négy olyan szöveget

olvashatunk, amelyek mindegyike a neves alkotó recepciótörténetével, illetve Duchamp saját korában betöltött szerepével foglalkozik. A kötet nyitótanulmányában Házás Nikoletta tekinti át, és rendszerezi a művész alakját és munkásságát tematizáló fontosabb vagy éppen jellegzetes interpretációkat, és ütközteti a legfontosabb értelmezés-típusokat. Tanulmányában a kezdetektől egészen napjainkig követi végig a Duchamp-rejtély megfejtési kísérleteit, külön fejezetet szentelve a hazai vonatkozásnak is. Szántó Ildikó tanulmányában szintén a Duchamp-recepcióval foglalkozik. A művész attitűdjének három értelmezési módját különíti el a szakirodalomban: Duchamp lustasága révén kivonta magát a munka által konstituált identitás hatálya alól, vagy olyan kontár volt, aki újfajta képességeket vezetett be a művészeti gyakorlatba, esetleg – és a szerző leginkább emellett érvel – egyfajta kurátorként tevékenykedett. Márfa-Molnár László *Kórtársam, Duchamp* című írásában körünk egyes esztétikai és társadalomelméleti teóriáinak tükrében tekinti át a Duchamp-életmű jelentőségét, és a napjainkban égető társadalmi problémák egyik korai diagnosztikájaként mutatja be a francia művészt. A „gyenge gondolkodás” elvárásához és a duchamp-i gesztusokhoz formailag is alkalmazkodó szöveg végül a radikális esztétikát és a feminizmust is párhuzamba állítja az életművel.

A recepciótörténeti áttekintés után a második, „Teoretikus kitekintések” című szakasz a duchamp-i világ elméleti, esztétikai-filozófiai kontextusát kívánja felrajzolni több eltérő szempontból. Horváth Gizella *Kant és Duchamp mint forrás* című tanulmányában az Immanuel Kant által lefektetett esztétikai paradigma felől olvassa újra Duchamp életművét, művészi gyakorlatának értelmét. Az elsőre talán meglepőnek tűnő párhuzamot igazolja az a tény, hogy a szöveg a művész sok rejtélyes gesztusát érthetővé, világossá teszi – ehhez a világossághoz persze Kant mellett a szerzőre is szükség van, aki a fogalmi precizitás mellett a humor eszközét is beveti. Valastyán Tamás *Forrásviszonyok az esztétikában* című tanulmányában – Duchamp ready-made-jének címére is utalva – mintegy folytatva és variálva az előző írás megközelítését, a duchamp-i paradigmaváltás esztétikatörténeti eredetét vázolja fel, elhelyezve a művész gesztusát a késő modernitás filozófiai és poétikai terében; a német idealizmus és romantika szemlélet-fogalmát, illetve Karinthy költészetét vonalvezetőként használva értelmezi a duchamp-i „esztétikai ozmózis” koncepcióját. Az ezt követő írásban Tánzos Péter is egyféle korrajzra vállalkozik: azt a kérdést vizsgálja meg, hogy a késő modernitásban hogyan vált a tudományos kísérlet vagy a technikai találmány a művészi formanyelv részévé – Duchamp mellett egyebek mellett Sterne, Kant, Kleist és Rejtő Jenő munkáira is kitérve. A fejezetet Szabó L. Imre tanulmánya zárja, amelyben Tózsér János és Bács Gábor műalkotás-koncepciójával szemben hoz fel alapos érveket. A műalkotások meghatározhatóságát körüljáró argumentáció végső soron arra keresi a választ, hogy a százesztendő *Forrás* mennyiben tekinthető műalkotásnak

– a szerző Tózsér-Bács álláspontjával szembehelyezkedve védelmébe veszi Duchamp ready-made-jét.

A kötet harmadik, „Duchamp-gyakorlatok” című fejezetében olyan tanulmányok szerepelnek, amelyek Duchamp munkáit és alkotói megoldásait a kortárs művészet kontextusában értelmezik. A szakaszt Hausmann Cecília írása nyitja meg, amelyben a szerző a dadaista idegenség-tapasztalat sajátosságait vizsgálja: először kijelöli a Dadára jellemző idegenség-élmény helyét saját korának kontextusában, majd a kortárs művészetben betöltött szerepét elemzi – az 56. Velencei Biennálé tíz műalkotásában mutatja fel az idegenség reprezentációjának eltérő, releváns aspektusait. Weiss János *Egy bicikli rejtélye* című tanulmányában Andreas Slominski egyik alkotását elemzi abból a szempontból, hogy az mennyiben tekinthető ready-made-nek, mennyiben kapcsolható ez a mű a duchamp-i hagyományhoz, illetve, hogy miként viszonyul ez a tradíció az adorno-i esztétika elvárásaihoz; írásából egyebek mellett azt is megtudhatjuk, hogy Adorno milyen véleményen volt a ready-made műfajáról. A fejezetet záró, *Mérföldnyi aspektus* című írásában Péter Szabina Duchamp *Mérföldnyi fonál* című művének számos, a kortárs művészeti világot meghatározó komponensét teszi elemzése tárgyává. Alapvetően a Deleuze–Guattari szerzőpáros rizóma-fogalma, illetve Umberto Eco „nyitott mű” koncepciója által körülhatárolt teoretikus térből kiindulva értelmezi Duchamp radikális gesztusát.

Tanulmánykötetünket a balmazújvárosi tárlatokról, kiállításokról tudósító „De Exhibitio-nibus” című, állandónak szánt rovatunk zárja. Jelen esetben Sós Csaba kiállítás-kritikáját olvashatják el az érdeklődők, amelyben a szerző a konferencia társrendezvényéhez, a *Forrás 100 – Duchamp itt járt* című kiállítás anyagához fűz elemző kommentárokat, s mutatja be – egyebek mellett – a művek helyi fogadtatását.

A konferenciához képest jelentős késéssel, de annál nagyobb örömmel nyújtjuk át az olvasónak ezt a sokszínű tanulmánykötetet, amely igen változatos tematikájával, néha meglepő felvetéseivel és helyenként a tudományos munkáktól szokatlan formai megoldásaival, reméljük, méltó emléket állít Marcel Duchamp szellemes, formabontó és provokatív munkásságának. A kötet borítóján szereplő Julian Wasser-alkotás (*Duchamp a Forrás előtt dohányzik*) is mintha ezt lenne hivatott reprezentálni: a művészet „szakrális” terébe beemelt profán tárgyat, a műalkotássá vált piszoárt Duchamp maga nem hagyja magasztos státuszba merevedni, hiszen a dohányzás profán tevékenységével permanens iróniának veti alá saját műtárgyát. Könyvünk szövegei is úgy igyekeznek fenntartani a tudományos elemzést, hogy közben nem tagadják meg a duchamp-i iróniát sem.

Sós Csaba és Tánczos Péter

DUPress

DUCHAMP-KONTEXTUSOK

DUPress

Házás Nikoletta*

VÉGTELENÍTETT TÖRTÉNET?

Régi és új fejezetek a Duchamp-recepció történetében

Mi a művészet?, kérdezzük, mint egy gimnazista, hol van, hol a helye, hová tudjuk becsúsztatni, mondjuk Szarajevó és az Adidas közt? Egyre kevésbé tudjuk ezeket megválaszolni. Ám kiemelkedő, nagy művekkel, művészekkel találkozáskor, a bőrünkön érezzük, hogy van itt valami, ami elől nem lehet kitérni.

(Eszterházy Péter: *Berlinben minden*)

I. A Duchamp-jelenség

A huszadik század vége felé úgy tűnt, a Marcel Duchamp-ról szóló diskurzusban telítődési folyamatok mentek végbe. Úgy tűnt, már mindent tudunk róla. Tudjuk, mit írt, mit olvasott, mit gondolt, mit mikor és miért csinált, kik voltak a mesterei, a cimborái, a szerelmei, a követői, mik voltak a meggyőződésai. Hiába beszélt rébuszokban, hiába csinált nyitott műveket, hiába volt ő egyesek szerint a „század elejének legintelligensebb embere” (Breton 1966, p. 355.), és „a megismerés határainak harcosa” (Lyotard 1977, p. 49–50), egy „tabula rasát teremtő” anti-művész (Mezei 1970, p. 5., Paz 1978/1990, p. 7.), a múlt század nyolcvanas-kilencvenes éveire úgy tűnt, végleg besoroltuk, elhelyeztük: *kanonizáltuk*. Ám az értelmezések sora ezzel nem ért véget, az ezredforduló körül új értelmezői problémák merültek fel, új diskurzusok alakultak ki, régi kérdések kerültek új megvilágításba.

Ha az egyre sokasodó interpretációk burjánzó szövedékét kicsit alaposabban szemügyre vesszük, azonban szerencsére jól látható, miként világlanak ki belőle azok az ismétlődő tézisek, melyeken az előző száz év során kialakuló Duchamp-kanon alapszik. A vitás kérdések ellenére az értelmezők ugyanis több dologban egyetértenek. A legegyszerűsített állítás szerint az 1887 és 1968 között élő Marcel Duchamp nevezetű francia származású férfiú *újító volt*, a nyugati képzőművészet tartományát alapjaiban megrezegtető, a közeget önreflexióra készítető, nagyhatású,

* Házás Nikoletta (PhD) az Eötvös Lóránd Tudományegyetem Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének egyetemi adjunktusa.

karizmatikus személyiség. A többi állítás már kevésbé egyértelmű: olyan valaki volt, aki valami olyat vett elő, amit a kor emberének talán meg kell értenie. Valamit, ami láthatóan sokakat még mindig nem hagy nyugodni.

Egyesek szerint Duchamp túlértékelt provokátor volt, szemfényvesztő, arisztokratikus semmirekellő, dekadens dandy (Clair 2000/2004, p. 26–28.) aki jelentőségteljes hallgatásával szándékosan félrevezette a szemlélőket. Mások szerint „Mester” volt (Görgényi 1996/2000, p. 9.), „Tanító”, aki allegorikus műveivel és életművével a huszadik századi nyugati ember új feladatait és újfajta élet-csapdáit mutatja meg, aki Isten és a semmi között tartózkodik, s mindkettővel szembe-szegül, civil misztikus, aki gesztusaival, szójátékaival és gondolattöredékeivel egy isten nélküli világban élni tanít (Chalupecky 1998/2002, p. 213–221.). De hívták őt cinikus szentnek (Pernecky 2006, p. 66-67.), profán prófétának (De Duve 1989/2001, p. 92-93.), Szókratész és Nietzsche hagyományait követő ironikus filozófusnak (Lyotard 1977), a modernitás illetve a korai posztmodernitás szellemi megtestesítőjének (Lyotard 1988), (poszt)filozófusnak (Kosuth 1969) a konceptuális művészeti paradigma megalapozójának (Godfrey 1998, p. 6, Tatai 2005), a modern egyéniségmítosz művészi közvetítőjének (András 2001, p. 1–3.), művészeti celebrity-nek (Babarczy 1996, p. 222.).

Bármely álláspontra helyezkedünk is, azt nem lehet nem meglátni, hogy van itt egy jelenség: a *Duchamp-jelenség*, ami elől a huszadik század nyugati művészetét megérteni vágyók aligha tudnak kitérni. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a könyvtárnyi szakirodalmat létrehozó értelmezők és az őt elődjükként vállaló művészek sokasága, akik közel száz éven keresztül e jelenség megértését kihívásnak, közvetítését, továbbvitelét feladatnak tekintették, és tekintik még ma is.

A máig ható, létező és megkerülhetetlen jelenségről azonban az utóbbi évtizedek szakirodalmában többekben is megfogalmazódott egy fontos állítás: azt nem az omnipotens Marcel Duchamp hozta létre egy személyben, hanem egy *értelmezői közösség*. A nyugati művészet-, és kultúrtörténet nagy narratíváin szocializálódott művészeti világ egymásra is kölcsönösen ható szereplői (művészek, kritikusok, esztéták, filozófusok, kurátorok, műkedvelők, rajongók és értelmezők) tették ezt. Mindazok, akiket Marcel Duchamp tevékenysége, munkássága, a műveiről írott értelmezések vagy az őt körül lengő mítoszok az előző száz esztendő során megszólítottak, megértésre, válaszadásra késztek.

Valójában, úgy tűnik, nagyjából az történt tehát, amit Duchamp közel száz esztendeje megjósolt: a művet a befogadók hozták létre (Duchamp 1975/1997, p. 247.). A modern hermeneutikából és recepcióesztétikából jól ismert tétel azonban e frappáns, s némiképp leegyszerűsítő megfogalmazásnál bonyolultabb képletet mutat: a művekre, gondolatokra rezonáló közeg ugyanis nem csupán rezonál, hanem *valamire rezonál*. Másrészt pedig a válaszok nem csupán feltárnak, hanem tükröznek is, és nem csupán közvetítenek, de el is rejtenek. Az értelmezők pedig nemcsak a művet,

hanem az értelmezéseket is értelmezik, és nemcsak az állításokra, hanem a mítoszokra is reagálnak. Az mindesetre egyre többek számára bizonyosnak látszik: a Duchamp tevékenysége körül kialakult „értelmezői felbojdulás” nem egyszerű, és máig nem befejezett történet.

Mindezek alapján a Duchamp-jelenség arra enged következtetni, hogy a befogadói közösségek válaszreakciói figyelemre méltóan tükröznek valamit nem csupán saját korunkból, hanem a megszólalók eltérő közegeiből is. Valamit, amit a hol művésznek, hol anti-művésznek, hol misztikusnak, hol dandy-nek, hol zseninek, hol szélhámosnak, hol művészeti celebrity-nek titulált Duchamp iránti rajongás trükkös módon *egyszerre megmutat*, ugyanakkor, úgy tűnik, *el is takar* a szemünk elől. Valamit, ami bizonyos pontokon plasztikusan mutatja a közös és időnként a közöstől eltérő hangokat, kollektív és olykor egyéni értelmezői tapasztalatokat is, és bizonyos esetekben a megfelelő szavak és tapasztalatok hiányára is rámutat.

A Duchamp-jelenség értelmezéséhez hasznos támpontnak tűnik tehát a meg-megújuló Duchamp-recepció *ismétlődő toposzainak* újbóli áttekintése. A továbbiakban mindezt két szálon indulva, két nézőpontból fogom megtenni. Elsőként a nemzetközi recepció legtipikusabb Duchamp-toposzait vázolom föl – és az értelmezéshez szükséges mértékben – kommentálom, majd pedig a magyar recepció ettől részlegesen eltérő, jellegzetes, helyspecifikus toposzait viszonyítom hozzájuk. Úgy vélem, hogy a meglehetősen sajátos képletet mutató magyar recepció viszonyítása a nyugati korpuszhoz érdekes adalékokkal szolgálhat a Duchamp-értelmezések kánonjához, és az így kapott következtetések talán egyben a mítoszokkal átszótt modern művészeti kánonok kialakulásáról és működéséről is számot adhatnak.

II. A nemzetközi kánon jellegzetes Duchamp-toposzai

A Duchampról írott monográfiák, tanulmányok, kritikák és kommentárok – melyeket 2009-ben megjelent könyvemben az általam hozzáférhető nyelveken olvasható szakirodalmak alapján a 2000-es évek elejéig megkíséreltem végig követni (Házás 2009, p. 9–23.) –, valamint a művekbe épített utalások szisztematikus áttekintése helyett ezúttal azokra az ismétlődő tézisekre szeretném irányítani a figyelmet, amelyek véleményem szerint leginkább meghonosodtak, és amelyek mint értelmezői csomópontok fogják össze a nemzetközi Duchamp-kánonot. E téziseket a továbbiakban, ismétlődő jellegük miatt *Duchamp-toposzoknak* nevezem.

A) A „költőien lakozó” *Életművész*, aki egyben androgün-aggregény is

A Duchamp-recepció történetének még jól átlátható kezdeti időszakában, az 1910-es, '20-as években a szürrealista, dadaista barátok és ismerősök, s főként az André Breton, a szürrealisták vezéralakja által megfogalmazott Duchamp-kép lett az alapja a máig ható, többek között Marcel Duchamp nevével fémjelzett modern egyéniségkultusznak.

Breton többször is ír Duchamp-ról (1924, 1934, 1940). Első tanulmányában Duchamp komplex *egzisztenciális attitűdjéről* beszél: a világgal szembeni kritikus magatartásáról, a véletlen miszticizálásáról, gondolati eleganciájáról, függetlenségéről, eredetiségéről és tézis-ellenességéről, melyek alapján A *Fekete humor antológiájában* „a huszadik századelő legintelligensebb és ennélfogva (sokak számára) a leginkább zavaró emberé”-nek nevezi (Breton 1966, p. 355.). Az éleslátású kritikus a ready-made-ek és a szójátékok kapcsán kiemeli Duchamp ironikus kauzalitásra és sajátos humorra épülő *affirmatív iróniájának* fontosságát.

A költőien létező ironikus filozófus, vagyis a szellemi nagysággal is rendelkező életművész portréja mellett Breton – a később sokaknak (Carrouge, Lebel, Lyotard, Paz) témát adó – *a szabad ember mint aggregény* képét is megalapozza, aki, miközben – saját állítása és barátai beszámolóinak alapján – örömmel „fogyasztja” a nőket (Cabanne-Duchamp 1976/1991, p. 145.), kételkedik a házasság lehetőségében. Ehhez adódik később a bajuszos-szakállas, később megborotvált Mona Lisa portré körüli, androgunitást tárgyaló értelmezői diskurzus, s járulnak hozzá a *body-art*-ot megelőlegező Man Ray-el közösen készített, önreprezentáló fotók értelmezései, melyeken – az állítólag nyíltan heteroszexuális Duchamp – androgün-identitásjátékokat játszik. Mindezek alapján egy különösen intelligens androgün/aggregény-életművész figura portréja rajzolódik ki.

A *Nagy Üveg*-ről szólva Breton megsejti, hogy a szabadság/szerelem duchamp-i dilemmája a század emberének fontos probléma lesz. De ő a platonizmusból jól ismert androgunitás-mítoszt felelevenítő *Üvegen* figyelmen kívül hagyja, amit a ready-made-ek és a szójátékok esetében észrevesz: az önellentmondó, ironikusan lebegtetett, ironikus kauzalitásra épülő, dialogikus mechanizmusokat. Az életművet átható affirmatív iróniát Breton itt, a szerelem témájában ugyanis — némi képp leegyszerűsítően — cinizmusként értelmezi: a szerelem jelenségének mechanisztikus értelmezésével állunk tehát itt szemben (Breton 1924/1975, p. 13.).

Breton sokak által átvett torzítását véleményem szerint az magyarázza, hogy a *Nagy Üveg*, melyet az értelmezés keretfeltételeinek hermeneutikai allegóriájaként is felfoghatunk (de Duve 1984; Házás 2009, p. 69–79.): az értelmezők torzításainak különösképpen kitett, sajátos státuszú *tükör-mű*. Olyan hermeneutikai tükör, melynek értelmezéséhez folyamatosan pozíciót kell váltanunk. Feltétlenül találunk kell például egy olyan helyzetet, ahonnét nézve saját értelmezésünk

keretfeltételeit és meta-szintjeit is láthatjuk (ami egy tükörrel szemben állva nem könnyű feladat). A nyugati gondolkodás tradícióiból kilépve például, nevezhetnék az *Üveget* akár egy zen buddhista *koan*-nak is, ahol a szembenálló tárgy – akár a menyasszony ruhájaként lebbenő Maya fátyla, vagy az üvegről visszatükröződő önkép – összezavarhatja az értelmezőt. A feladvány megoldása e tradícióban jól ismert: a közösség által nagyra becsült, jelenlétével, belső békéjével is ható misztikus „Mester” (Rama – Addzsaja – Ballentine 1976/2006, p. 268-269.) segítségével, és életfeladatok egyedi megoldásán keresztül történik. Az önmagasághoz eszerint csakis a saját út, a saját élet bejárásán, buktatóin, feladatain és örömein keresztül vezet el. Ma, nyugati szemmel talán mindezt egyszerűen az *önismeret útjának* hívnánk, amely mindig és mindenkor a világgal, önmagunkkal és másokkal folytatott aktív dialógusban képződik meg, de csak a csendben, a megállásban véglegesül. A „nagy késlekedésnek” nevezett *Nagy Üveg* (e kettős nézőpontból nézve, ma úgy vélem) egy ilyen dialógust modellez. De – s tán ez itt az egyik legfőbb csapda és a probléma által felvetett legérdekesebb kérdés is – az ezredvég nyugati kultúrájában a fizikai voltában nem, csupán műveivel, valamint fényképeken és legendaként megjelenő, távollévő, gyakran *egy művésznek nevezett személy* közvetítésével teszi.

B) A nyugati szépművészet közegét és a művészettörténet nagy narratíváit átalakító *újító*, a későbbi „konceptuális művész”

Az értelmezések különböző rétegeinek egyértelmű különválasztására irányuló kísérlet abba a tipikus nehézségbe ütközik, amelyet az életünket személyes szinteken is befolyásoló művekről és művészekről való beszéd állít elénk. A Duchamp-értelmezések kánonjában ráadásul különösen sok a személyesség (barátok kritikái, rajongók, csodálók, követők művei), még a leginkább objektivitásra törekvő elemzők is gyakran ragadtatják magukat a tanulmány műfaji határait átlépő személyes vallomásokra, a szubjektumra és nem a művekre irányuló értékelő viszonyulások megfogalmazására. Mégis, mindennek ellenére, a „gondolkodó-művész” Duchamp-portré formálódásának céljából fontosnak tűnik kijelölni azt a pólust, ahol az értelmezők a legkevésbé esnek bele a túlzott személyesség értelmezői csapdjába.

A Duchamp körüli diskurzus egyik rétege ugyanis tudományos berkekben zajlik. A művészetfilozófiai közbeszédben a hatvanas-hetvenes évektől napjainkig olyan meghatározó gondolkodók (művészettörténészek, filozófusok, esztéták, szociológusok stb.) vesznek részt, mint Danto, Belting, Gadamer, Lyotard, Nancy, Deleuze, Didi-Huberman, Bourdieu, akik számára Duchamp a huszadik század egyik leginkább meghatározó intellektusa (Házás 2001). Paradoxnak tűnő módon

az önmagukat filozófusként identifikáló szerzők a bölcséleti műveket soha nem író, filozófia képzettséggel nem rendelkező, tárgyakkal és töredékes szövegekkel, s olykor ostobának tűnő szójátékokkal kommunikáló Duchamp dobozokba gyűjtött töredékes feljegyzéseit komolyan veszik, tárgyaiban és gesztusaiban megvilágító erejű esztétikai, kultúrtörténeti, művészetszociológiai kulcsproblémákat látnak. Az életmű tudományos diskurzusba való bevezetése leginkább Lyotard (1977) és Danto (1981) nevéhez köthető. Utóbbi valóságos lavinaként indította el a „művészet vége” néven emlegetett elméleti diskurzust, melynek szimbolikus figurája éppen Duchamp lett.

Danto, aki a Duchamp-talány megfejtéséhez eltérő diszciplináris perspektívát keres, hol a művészettörténet és a történettudomány (Danto 1988, 1992, 1997), hol az analitikus filozófia (Danto 1981/1996), hol az esztétikatörténet felől közelít a Duchamp-jelenséghez (Danto 2003). Állítása szerint „művészettörténeti tény, hogy elsőként ő (ti. Duchamp) vitte véghez azt a szubtilis csodát, amely a közönséges létezés *Lebensweltjének* tárgyait – a lóvakarót, a palackszáritót, a biciklikereket, a piszoárt – műalkotássá alakította” (Danto 2003, p. 7–8.). Ám az általa emlegetett transzfiguráció (átlényegülés/átlényegítés) egyben azt is jelenti – ahogy a későbbi, Danto-ra, majd a Duchamp-t szintén gyakran emlegető Bourdieu-re (Bourdieu 1992/2013) is hivatkozó institúció-elméletek is állítják –, hogy a műalkotás és a művészetfogalom térben és időben változó tartalmakkal telítődő, szociokulturálisan meghatározott fogalmak. Danto ezért teszi föl az analitikus logikán alapuló kérdést: akkor hát Duchamp előtt és után vajon melyek a műalkotássá válás szükséges és elégséges feltételei (Danto 1981/1996)?

A diszciplinák és a tudás tereinek felvilágosodást követő átrendeződése és a poszmodernnek nevezett korszak tudásfeltételei iránt fogékony francia filozófus, Jean-François Lyotard Duchamp-t a nyugati gondolkodástörténet azon tradíciójába helyezi, melyhez szerinte többek között filozófusok, (Szókratész és a szofisták, Nietzsche, Kierkegaard) és írók (Kafka, Brisset és Jarry, Joyce) tartoznak: ők „az asszimilálókkal szemben a disszimilálók”, „az érvelőkkel” szemben „a művészek” az „indusztriális mechanikussággal szemben” az „agglegény-gépezetek”, és „a megismerés határainak harcosai” azokkal szemben, „akik hisznek a megismerés látszólagos felfüggeszthetőségében (*Aufhebung*)” (Lyotard 1977, p. 49–50.). A képzőművészek közül pedig Braque-hoz, Picasso-hoz hasonlóan szerinte Duchamp az avantgárd újítója, aki a posztmodern gondolkodás előfutáraként műveivel a fenséges logikáját és esztétikáját közvetíti, s a gondolat projekciójának és transzformációjának elvét használó *Nagy Üveggel* (Lyotard 1977, p. 35–40.) „a megjeleníthetetlen magában a megjelenítésben jelenítette meg” (Lyotard 1998, p. 423.).

Lyotard Duchamp-koncepciója, s vele együtt a francia nyelv ismeretét is igénylő *Nagy Üveg* értelmezése és problémája a nyolcvanas- kilencvenes évek művészetelméleti vitáiban némiképp háttérbe szorult. Ezzel ellentétben, „a ready-made” viszont valóságos művészettörténeti és elméleti

karriert tudhat magáénak: a konceptuálisnak nevezett új művészeti paradigma prototipikus műve lett.

A *konceptuális művészet* szakirodalomban gyorsan terjedő fogalma, mely minden kétséget kizáróan igen hasznos magyarázó elvként szolgál Duchamp, a kortárs művészet legtöbb alkotásának és magának a nyugati művészeti mező működésének a megértéséhez is, a Duchamp-életmű szempontjából azonban leegyszerűsítő, és félrevezető is lehet. Lévén, hogy nem feltétlenül ad magyarázatot a Duchamp-jelenség létrejöttére, vagyis arra, hogy Duchamp miért vált sokak szerint annyira fontos „konceptuális művésszé”, és miért nem lesznek ugyanolyan nagyhatású művészek az őt követő, tárgyakkal kommunikáló konceptuális, vagy a későbbi poszt-, illetve neo-konceptuálisnak nevezett művészek (Tatai 2005).

S e kérdésre a Danto által emlegetett „nem minden korban lehet mindent megtenni” wöfflini (Danto 1994/1997, p. 375.) gondolat sem biztos, hogy elegendő magyarázattal szolgál, hisz még mindig nem ad választ arra, hogy mi az egyedi, az eredeti, a látszólag megismételhetetlen Marcel Duchamp gesztusaiban.

C) A Talányos Figura: szellemi alkimista /civil misztikus / profán próféta / vagy valami más?

A talányos kifejezést az értelmezői közösségek vélhetően akkor használják, amikor a jelenség megnevezése és leírása nem csupán nyelvi, hanem nyelvi-kulturális akadályokba ütközik: ha valamire nincs megfelelő szó az adott nyelvben, mert nincs megfelelő pozíció az adott kultúrában. A Duchamp-talány úgy tűnik, hogy egy ilyen kulturális talány is egyben. A helyenként zűrzavaros, Duchamp személyét agyonmisztifikáló értelmezések, s az ezekre adott olykor gúnyos és elutasító válaszreakciók – többek között – e kulturális talánnyal szembeni zavarnak tudhatók be. És tán a dikurzuson belüli megosztottság, mely Duchamp és a spiritualitás, Duchamp és a hit, Duchamp és a vallás, Duchamp és az ateizmus, Duchamp és a transzcendencia (stb.) kérdéseit érintik, is e Duchamp által a művészet közegében elfoglalt hiány-pozícióval állhat összefüggésben.

A legtöbb zavar a szakirodalomban „a ki és mi volt Duchamp”, s vajon misztikus volt-e Duchamp kérdése körül kerül elő. S ha igen, miként, mivel, s mire tanított minket? A művész vagy az anti-művész alternatívájaként Duchamp személye körül ugyanis nemcsak az életművész, a dandy, a filozófus, vagy (poszt)filozófus, hanem az alkimista, sőt a próféta fogalmai is felmerülnek.

Az okkultista, ezotérikus forrásokra hivatkozó *alkímista Duchamp-képet* Arturo Schwartz körvonalazza (Schwartz 1977), majd Octavio Paz értelmezése (Paz 1978/1990) követi. Mindketten a *Nagy Üveg*-re és néhány korai festményre, valamint a dobozokba gyűjtött jegyzetekre hivatkozva

mutatnak rá a Duchamp-műben megjelenő okkultista szimbólumokra és jelentéstartományokra. Schwartz értelmezésével ellentétben azonban Paz azt is kiemeli, hogy Duchamp maga is ironikusan (vagy affirmatív-ironikusan?) kezeli a műveibe szőtt, okkultista hagyományokat idéző hivatkozásokat. Ezt a később elhallgatott értelmezői szálát, Jean Clair veszi újra elő, az ironia és a humor jelenlétét újfent kitakarva. A para-vallásosságot a múlt századvég tömegkulturális jelenségének tekintő, a Duchamp-recepcióban több könyvvel és kiállítás szervezéssel is résztvevő szerző ezúttal nem rejti véka alá nyugtalanságát, melyet a kortárs művészet egyes, önmagát Duchamp követőjének valló, negatív esztétikákat hirdető, határátlépő művészeti produktumai láttán érez (Clair 2000/2004).

A szentség/profanitás valamint Duchamp világgképének kérdéskörét – a nyugati kánonból némiképp kimaradó cseh esztéta – Chalupczky tárgyalja elegáns, sokrétű Duchamp-értelmezésében (Chalupczky 2002), melyben a szekularizált modern művészeti kánonhoz képest helyezi el a Duchamp-örökséget. Duchamp saját világgképét magyarázó (gyakran önellentmondó) nyilatkozataitól mintegy távolságot tartva, azt állítja, hogy Duchamp „életműve pontosan a művészet és a vallás határán mozgott, ám óvakodott attól, hogy ezt a vonalat átlépje” (Chalupczky 2002, p. 216.). A könyv egyik méltatója szerint a szerző, aki a korát megelőző *civil-misztikus Duchamp* példáját követve maga is „isten és a semmi között tartózkodik, és mindkettővel szembeszegül” és „nem arra törekszik, hogy megállapítsa a jelentések hiányát a modern művészetben, hanem újfent hangsúlyozza az ember alapvető kötelességét, hogy keressen és kérdezzen, még akkor is, ha jól tudja, hogy nem léteznek tökéletes válaszok” (Chalupczky/Pecinkova 2002, p. 249.).

Az alkímia szót látványosan kerülő filozófus, művészet- és kultúrtörténész, Georges Didi-Huberman azt állítja, hogy Duchamp nem csupán újító volt ő, hanem – mint minden jelentős művész és filozófus – felelevenítője és újraírója is egy archaikus hagyománynak: a képkészítés alapjául szolgáló lenyomat-készítés évezredes, és antropológiai szükségszerűségeken alapuló hagyományának, melyet a lenyomat-készítés egyéb funkciói (megőrzés, emlékezés, gyászolás, hatalomgyakorlás, provokáció, megmutatás, tagadás stb.) mellett ő elsősorban technikai kísérletként és egyben a gondolkodás eszközeként használ. Duchamp *Nagy Űvege* kapcsán ugyanakkor – jóllehet, paradox módon – ő maga is megidézi a kísérletező misztikus-alkimista Duchamp képét, amikor elismerését nem leplezve állítja:

Látható tehát, hogy Duchamp hogyan tudta megalkotni a „negatívval” a „létesítőt”: a lenyomat paradigmáját használja, amely *érintkezéssel* létrehozott *formát* feltételez. A formának egy olyan kiforgatást kell elszenvednie, amely képes azt a láthatatlan kérdése felé fordítani, egyfajta *megérinthetetlen forma* felé, ami ugyanakkor az eredetivel való érintkezésére is utal (emlékezzünk arra, hogy ez a paradox artikuláció volt az alapja a kép *aurikus* jellegének is, ahogy azt a Veronika-kendő esetéből is ismerjük). (Didi-Huberman 2008/2014, p. 136.)

A negatív pozitívba fordítása, a „negatívval” a „létesítő” létrehozása ugyanis egybeesik a Schwartz által is felidézett alkímiai anyagátalakítás (transzformáció) problémájával, mely a Lyotard-féle (az alkímia fogalmát szintén kerülő) olvasatban sokkal inkább egyfajta „szellemi alkímiaként”, a gondolat-transzformáció problémájaként jelenik meg.

A Duchamp-t „profán prófétának” nevező Thierry de Duve a fogalom említésekor „az utókor befogadóira” hivatkozik, akik szerinte annak ellenére, hogy Duchamp soha nem beszélt az isteni törvények hirdetőinek tartott próféták hangján, mégis prófétának tekintik őt. Bár a fogalomhasználat következtében szükségképpen adódó kérdés, hogy kik mondják ezt, és vajon szerintük mit hirdet egy „profán próféta”, nem derül ki a szövegből, annyi mindenesetre jól látható, hogy az értelmezői kontextusokat és nyelveket próbálgató, Duchampról szintén könyvet író kanadai művészettörténész – a kultúra és nyelvelméletek, a művészettörténet és pszichoanalízis után – ehelyütt a kanti etika fogalomkészletével (sensus communis, kategorikus imperatívusz stb.) keresi a Duchamp-talány nyitját. Szerinte a modern művészet kategorikus imperatívuszának tekintett „tégymeg bármit” felszólítás kiegészítésre szorul, hisz a tégymeg bármit úgy, hogy/azért, hogy/feltéve, hogy (stb.) kifejezéseknek (amint ezt „az utókor” számos középszerű Duchamp-epigonja sajnos valóban bizonyítja) más-más értelme van (De Duve 1984/2001, p. 61-93.). Chaluppecky-hez hasonlóan tehát a misztikus-ezoterikus kontextus helyett De Duve Duchamp-nál *az etikai kérdésfeltevések szükségességét* hangsúlyozza. Kérdés, hogy, ennek az – oeuvre által úgy tűnik, megkerülhetetlenül provokált, lehetséges, és tán a Duchamp-recepcióban esetleges további fejezeteket nyitó – *etikai mezőben folytatódó diskurusz* vajon a jó/rossz és az én/te viszonyokon túl, nem kellene-e egyszersmind az önmagasság én-én viszonyaira, vagyis a mértékként és/vagy mintaként szolgáló személy (itt „művész”) által közvetített szabadság-eszmék keletkezésének (és tán alkalmazásának) körülményeire, kulturális modelljeire és mítoszaira is irányulnia? A Duchamp utáni nyugati képzőművészeti szcéná, s főként a poszt-, és neo-konceptuálisnak nevezett irányzatok perspektívájából ugyanis egy ilyen jellegű kérdésfeltevés nagyon is indokoltnak látszik.

III. A magyar recepció görbe tükré: mítosz, kultusz és az ellenállásban születő paradox szabadságikon

Duchamp magyarországi népszerűségét több tanulmány, könyv, gyűjteményes és egyéni kiállítás, konferencia, folyóirat-különszám bizonyítja. Ezekről az utóbbi években már részletes összefoglalók, bibliográfiákat is tartalmazó tanulmányok (Görgényi 2000; Tatai 2004), áttekintő jellegű tanulmány-kritikák is születtek (Havasréti 2011).

Duchamp hazai felfedezése a magyar neoavantgárd művészet korszakával esik egybe. Egy olyan, a magyar kultúrtörténetet meghatározó időszakéval, a hetvenes-nyolcvanas évekével, amikor a kommunista diktatúra elnyomó ideológiáira hevesen reagáló művészek közül, sokan - paradox módon - az apolitikus Duchamp-t tekintették példaképüknek. A non-konform magatartású, öntörvényű zseni, a sakkbajnok, a hétköznapi dolgok felett álló autonóm személyiség, a szabad ember, a „Mester” mítosza itt – a vasfüggönnyel a nyugati világtól elzárt, a marxizmus-leninizmus eszméjével átitatott miliőben, ahol a kultúrpolitika által erősen cenzúrázott művészi produktumok a túrt/tiltott/támogatott skálán mérettek meg, s „a nyugati” fogyasztói társadalom ellenkulturális ikonjai mediális közvetítettséggel, fotókon, videóklipen, a rock-kultúra csatornáin keresztül érkeztek (Pernecky 1988, Havasréti 2006) – a Duchamp-jelenség valóságos, legendáriummal is rendelkező *kultuszjá alakult*.

Az 1970-ben megjelenő első magyar nyelven írott, Duchamp-monográfiában Mezei Ottó művészettörténész Duchamp-t a modern művészet *tabula-rasa*-t teremtő, aszkétikus hajlamú úttörőjének nevezi, aki elsősorban „a véletlen s a humorral átszőtt kíméletlen tagadás teremtő ereje”, „a művészietlen művészet” által hatott erőteljesen utókorára (Mezei 1970, p. 5-6.). A művek bemutatásának, rövid elemzésének és a kontextus vázlatos felvállalásának művészettörténeti feladatát nagyon is tisztességesen ellátó (bár forrásokat nem mindig megjelölő) kismonográfia után azonban sokáig háttérbe szorulnak a műelemzések, feledésbe merülnek a *Nagy Üveg* – ironiával és humorral átitatott – komplexebb értelmezést lehetővé tevő nyelvi rétegei. Ehelyett a *személyiség* körüli (gyakran önértelmezésre is használt) *mítoszok* kerültek előtérbe, melyek közül a továbbiakban kettőt szeretnék kiemelni.

A) Az ellentmondások felett álló (sakk)mester legendája

A magyar recepciótörténet egyik legsajátosabb fejezete a sakkozó Duchamp allegorikus története. A sakkozó-műgyűjtő, amatőr művészettörténész Görgényi Frigyes által közvetített történet szerint Duchamp 1936-ban a csinos Mary Reynolds társaságában Magyarországon járt. A nemzetközi recepcióból ismert történetelemeket szintetizáló legendás történetben Marcel Duchamp olyan többdimenziós ember típusaként rajzolódik meg, aki nem csupán sakkozó, és a művészeti alkotást egy ideig a sakkozással helyettesítő, Don Juan-i karakterrel rendelkező művész és életművész, hanem a sakkozás tevékenységével, gesztus-szinten, allegorikus jelentéseket is közvetítő, Mester figura is egyben (Görgényi 1994, 2000, 2005), aki a (sakk)ábla által szimbolikusan is megjelenített) ellentétek és ellentmondások felett áll.

Az 1987-ben, Duchamp születésének 100. évfordulóján megrendezett, sakkórával mért Marcel Duchamp Szimpozion (Klaniczay 2007), melyet egy kritikában Havasréti József „multimediális élményt nyújtó posztavantgárd fesztiválnak” nevezett, a szakmai közegeből származó előadók (művészek, művészettörténészek, esztéták) közül többen csatlakoztak is a misztikus, „sakk-mesterképhez”, aki a „szellem fényével világította be a művészet közegét” (Hegyi Lóránd és Bak Imre megfogalmazásában, vö. Klaniczay 2007, p. 48. és 39.) – jóllehet, néhányan a rajongással, követéssel, utánzással, epigon-jelleggel, életmód követéssel kapcsolatos szkepszisüket sem rejtették véka alá (pl. Andrási, Horányi, Beke).

Az itt létrejövő „többdimenziós (sakk)Mester-kép” bár szervesen illeszkedik a Breton által megalapozott „életművész” képhez, melynek szintén elengedhetetlen eleme a mitikus csáberővel rendelkező Don Juan mítosza, inkább a H-P. Roché Duchampról írott *Viktor* című regényéhez hasonló mitikus történetekhez kapcsolódik szorosabban, melyekből egy tipikus kortárs mítosz tűnik elő: „a művészeti celebrity” kultusza. A legendás személyiség körül kialakult mítosz - ahogy az iménti kifejezést használó Babarczy Eszter éleslátóan megjegyzi (Babarczy 1996, p. 222.) – azonban nem csupán önmagát mutatja meg, hanem általa „az amerikai típusú nyilvánosság újfajta csatornáit és befogadói stratégiáit” is láthatóvá válnak, vagyis (a valóban nem kevés befogadói aktivitást igénylő értelmezések) ezúttal magára „a hírnév mechanizmusára” is fényt vetnek (Babarczy 1996, p. 217-219.).

A kilencvenes években felelevenedő, s az ezredforduló után is folytatódó hazai Duchamp-recepcióban, bár több kísérlet is történt az életmű komplexebb elemzésére, melyek magukra a művekre, a nyelvi-filozófiai rétegekre, az irodalmi párhuzamokra, illetve a hazai és a nemzetközi kulturális kontextusokra irányították a figyelmet (vö. Pernecky, Babarczy, Beck, Házás, Radnóti, Tatai) a „Mester-legenda” nem szűnt meg.

B) A magyar neo-avantgárd korszak, vasfüggönyön is áttűnő „nyugati” Szabadság ikonja

A magyar recepció másik, a kultúrpolitikai helyzetből adódó sajátossága Duchamp szabadság-ikonná válása. A „Duchamp mint szabad ember” ikonban barokkos eklekticizmussal kapcsolódnak egymásba a szabad ember bizonyos jellegzetességei: úgy mint (1.) a polgári konvenciókat (család, vagyongyűjtés, munkahely, társadalmi elköteleződések) és a fogyasztói társadalom pénzközpontúságát *egyaránt* kritikával kezelő anti-kapitalista figura; (2.) a két háborút túlélő, Svájcba, majd Amerikába emigráló háborús dezertőr; (3.) a szürrealistákkal és a dadaistákkal barátkozó, New-York-ban híressé vált francia avantgárd antiművész; (4.) a nőfaló, ugyanakkor aszkétikus hajlamú Don Juan

(5.); az „avant-la-lettre” szelfiket készítő *body-artist* (6.); a konceptuális művészet előfutára; (7.) a *pin-up* fotókon közvetített, jóképű, sármos művész-sztár; 8. a hosszú életű, többsíkon létező, kiteljesedett „élni tudó” szellemi ember.

A sokrétegű és némiképp utópisztikus karakterrel bíró „kép”, úgy vélem, érzékletes módon mutatja a korszak megélhetési nehézségekkel küzdő, gyakran megfigyelt, alkotótevékenységében a kultúrpolitikai cenzúra által korlátozott, a szakmai előmenetelhez szükséges információkhoz nehezen hozzáférő, utazni ritkán tudó művész-értelmiségi lét hiányait és vágyait, amint erre György Péter is utalt az 1987-es Duchamp Szimpozionon tartott előadásában, ahol a kultúrában uralkodó rossz közérzetet elutasító, a szabadság levegőjét a jövő felől hozó avantgárd művészet körül kialakuló, többszereplős nemzetközi diskurzusból való kimaradást „több, mint vétek”-nek minősítette (Klaniczay 2007, p. 5 és 33–34.).

Jóllehet a vágy, a hiány, a szükség és a szükségszerűség szülte Duchamp-képbe „a sakkmeister legendájánál” profánabb, a fogyasztói társadalom, a kapitalizmus, s a rendszerváltás előtti Magyarország gazdasági-politikai térképét is tükröző, többnyire realistább tartalmú jelentélesemek kerülnek, a két Duchamp-kép azonban egy bizonyos ponton mégis összetalálkozik: mindkettőben közös a körülményeknek be nem hódoló, saját alkata és törvényei szerint élő, konokul szabadság-vágyó ember ideálja.

A Duchamp-t körül lengő szabadság-levegőt megjelenítő (a szabadság-eszmét többsíkon értelmező) kép, még ha minden perspektívából nem is látszik ilyen plasztikusan, mint ahogy a rendszerváltást megelőzően a magyar Duchamp-recepcióban a szükség és a remény feszültségében, a rendszerváltást megelőző években, a vasfüggönyön is átviláglik: a kép minden kétséget kizáróan kitörölhetetlenül része a nemzetközi Duchamp-jelenségnek. Benne a Duchamp-követők és értelmezők népes taborát megérintő tapasztalat bujkál, az a vágyott, ugyanakkor sokakban félelmet keltő, és olykor ambivalens érzéseket kiváltó tapasztalat, melyről Robert Rauschenberg a következőképpen számol be: „Teljesen lehetetlen Marcel Duchampról írni. Bármit mondanék róla, nem volna igaz, de ha rágondolok, valami jó érzés járja át a testem” (Babarczy 1996, p. 214.).

IV. Következtetés: a Duchamp-féle szabadság-paradoxon

Tanulmányomban abból a feltevésből indultam ki, hogy a modern és kortárs művészeti diskurzusban kirajzolódó nemzetközi Duchamp-kánon ismétlődő Duchamp-toposzanak és a magyar neo-avantgárd művészet közegében születő magyar Duchamp-recepció jellegzetes Duchamp-mítoszainak összehasonlítása során kapott következtetések egy olyan lehetséges értelmezői perspektívát

jelölnek ki, ahonnet nézve nem csupán a Duchamp-jelenség válik értelmezhetőbbé, hanem egyben a mítoszokkal átszőtt modern művészeti kánonok működési mechanizmusai is láthatóbbá válnak. E kettős perspektívából nézve azt láthatjuk, hogy Marcel Duchamp nevéhez a „művész mint szabad ember” (olykor ikonikus sűrűségű és kultikus telítettségű) képe kapcsolódik: *egy olyan többrétegű és paradox szabadság-kép, melyet nem az omnipotens Marcel Duchamp, hanem a (szó szerint és metaforikus értelemben egyaránt értett) tükröző műveket értelmező és/vagy követő „utókor” hozott létre, hol mértéknek, hol pedig mintának tekintve azt, amit Marcel Duchamp és az általa megrezegetett, önreflexióra készített közeg közösen hátrahagyott. A sokat emlegetett „Duchamp-talány” ezzel talán nem oldódott meg, de a szakirodalomban egyre többször megfogalmazódó perspektíva-váltás igénye a talányt egy olyan értelmezői mezőbe emelheti át, amelyben a szabadság kérdése újszerűen, a művészeti diskurzus általi reflexióban (tükrözve) jelenik meg. A szabadság-fogalom itt egy olyan paradoxonként mutatkozik meg, amelyben az egyénnek nem csupán önmagával, hanem a másikkal, és nem csupán a másikkal, hanem önmagával szemben is feladatai is vannak. A modern és főként a kortárs művészet *circulus vitiosus*-nak tekinthető köreiből való kijutáshoz ugyanis úgy tűnik, fontos a Duchamp által feljegyzett „Équilibre?” (szabadság/egyensúly) kétértelmű szójáték újbóli, mai perspektívákból tekintett értelmezése is. A Duchamp-t előfutárának tekintő kortárs képzőművészeti közeg perspektívájából nézve ugyanis, úgy tűnik, hol túlzottan jelen van, hol pedig túlzottan is hiányzik a Duchamp által végtelenül ismételt gesztusokból kirajzolódó, ám az egyensúly *aurea mediocritas* (még Duchamp-nál is meglévő) elvét hátrahagyó, *szabadság mint személyre szabottság* gondolata.*

Irodalom

- András, E. (2001). Kinek kell az új paradigma? Új nyugati elmélet – régi keleti műkritikai gyakorlat. *Műértő*, AICA-melléklet, 2001(12), 1–3.
- Beck, A. (1992). *Nincs megoldás, mert nincs probléma*. Budapest: Pesti Szalon – József Attila Kör.
- Babarczy, E. (1996). A véghetetlen vég. In Babarczy E., *A kert, a ház, az utca*. Budapest: Balassi – József Attila Kör. 197–242.
- Breton, A. (1922/1969). Marcel Duchamp. In A. Breton, *Les pas perdus* (1922). Párizs: Gallimard. 117–121.
- Breton, A. (1934/1965). Phare de „La Mariée”: *Le surréalisme et la peinture*. Párizs: Gallimard. 85–99.
- Breton, A. (1966). Marcel Duchamp. In A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*. Jean Jacques Pauvert. 354–361.
- Bourdieu, P. (1992/2013). *A művészet szabályai*. Fordította Seregi Tamás. Budapest: BKF Kiadó.

- Chalupecky, J. (1998/2002). *A művész sorsa: Duchamp-meditációk*. Fordította Beke Márton. Budapest: Balassi.
- Clair, J. (2000/2004). Duchamp és a századvégek. Fordította Simon Vanda, *Enigma* 2004(39) (Marcel Duchamp-szám), 25–63.
- Danto, A. C. (1981/1996). *A közhely színeváltozása*. Fordította Sajó Sándor- Budapest: Enciklopédia.
- Danto, A. C. (1997). *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* Fordította Babarczy Eszter. Budapest: Atlantisz.
- Danto A. C. (1994/1997). Művészet a művészet vége után. Fordította Sajó Sándor. In Bacsó B. (szerk.), *Kép, fenomen, valóság*. Budapest: Kijárat. 370–380.
- Danto, A. C. (2003). *The Abuse of Beauty*. Chicago: Open Court.
- De Duve, T. (1989/2001). Bármit lehet. Fordította Házas Nikoletta és Molnár Dávid. In Házas N. (szerk.), *Változó művészetfogalom*. Budapest: Kijárat. 61–93.
- Didi-Huberman, G. (2008/2014). *Hasonlóság és érintkezés: A lenyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége*. Fordította Házas Nikoletta, Moldvay Tamás, Seregi Tamás, Z. Varga Zoltán. Budapest: BKF Kiadó.
- Duchamp, M. (1975/1994). *Duchamp du signe, Écrits*. Szerkesztette M. Sanouillet és E. Peterson. Párizs: Flammarion.
- Duchamp, M. (1999). *Notes*. Szerkesztette P. Hulthen és P. Matisse. Párizs: Flammarion.
- Godfrey, T. (1998). *Conceptual Art*. London: Phaidon.
- Görgényi F. (1996). *Egy bizonyos Marcel Duchamp*. Budapest: Kijárat.
- Görgényi F. (2004). Marcel Duchamp Budapesten, *Enigma* 2004(39) (Marcel Duchamp-szám), 155–160.
- Görgényi F. (1996–2000). A vállalt előd adva van. In Nagy M. (szerk.), *Viszontlátásra Marcel Duchamp*, Budapest: Budapest Galéria. 5–24.
- Kosuth, J. (1969). Art after philosophy, *Studio International* 1969(október), 134–137.
- Havasréti J. (2006). *Alternatív regiszterek*, Budapest: Typotex.
- Havasréti J. (2011). Duchamp-változatok. *Holmi* 23(7), 915–923.
- Házas N. (2009). *A dobozba zárt gondolat: Marcel Duchamp*. Budapest: L'Harmattan.
- Házas N. (2001, szerk.). *Változó művészetfogalom*. Budapest: Kijárat.
- Klanciczay J. (2007, szerk.). *Marcel Duchamp szimpozium*. Budapest: Artpool.
- Lyotard J-F. (1977). *Les transformateurs Duchamp*. Párizs: Galiée.
- Lyotard J-F. (1988). *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Párizs: Galiée.
- Lyotard J-F. (1998). Mi a posztmodern? Fordította Angyalosi Gergely, *Nagyvilág* 1998(3), 419–426.
- Mezei O. (1970). *Duchamp*. Budapest: Corvina.

- Paz O. (1978/1990). *A meztelen jelenés: Marcel Duchamp*. Budapest: Helikon.
- Pernecky, G. (2006). *Művészet az ezredfordulón*. Budapest: Új Palatinus.
- Pernecky, G. (1988). *A korszak mint műalkotás*. Budapest: Corvina.
- Pernecky, G. (1995). *Kapituláció a szabadság előtt*. Pécs: Jelenkor.
- Radnóti S. (1995). *Hamisítás*. Budapest: Magvető.
- Rama, S – Addzsaja, S – Ballentine R. (1976/2006). *Jóga és pszichoterápia*. Fordította Zelei Kata. Budapest: Mandala-Veda.
- Schwartz A. (1977). Duchamp et l'alchimie. In Clair, J. (szerk.), *Abécédaire*, Párizs: MNAM. 10–21.
- Tatai, E. (2004). Duchamp az 1990-es évek magyar művészetében. *Enigma* 2004(39) (Marcel Duchamp-szám), 129–151.
- Tatai, E. (2005). *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Budapest: Praesens.

Szántó Ildikó*

A LUSTA, A KONTÁR ÉS A KURÁTOR

Háromszor Duchamp a művészi munka szempontjából

Marcel Duchamp-t az utóbbi évtized munka és a művészet viszonyát firtató szakirodaloma nagyon ellentmondásosan ítéli meg: míg az olasz szociológus-filozófus, Maurizio Lazzarato szerint Duchamp munkamódszerét a lustaság jellemzi, addig a brit esztéta, John Roberts Duchamp kontárságára, illetve újfajta, nem a jártasságon alapuló művészi megközelítésére helyezi a hangsúlyt. A kurátor és művészettörténész Elena Filipovic pedig egy harmadik aspektust emel ki, amikor a ready-made feltalálójának munkamódjában a kuratori szemléletet tartja meghatározónak. A következő tanulmány ezt a három pozíciót mutatja be, és ütközteti egymással. Lazzaratótól indulva Robertsen keresztül jutunk el a mindkettőjükkel ellentétben álló Elena Filipovic megközelítéséig.

1. A lusta művész, avagy Maurizio Lazzarato Duchamp-ja

Bár Maurizio Lazzarato eredetileg szociológus és társadalomfilozófus, az utóbbi évtizedekben egyre gyakrabban foglalkozik írásaiban művészeti kérdésekkel is (lásd például Lazzarato 2008 és Lazzarato 2002). Ezen esszéinek – szociológushoz méltó – közös vonása, hogy a művészetet mindig az őt körülvevő aktuális termelési mód függvényében tárgyalja (ez pedig meglátása szerint a kortárs művészet esetében a posztfordizmus). Lazzarato az 1970-es években az olaszországi operaista mozgalom (Autonomia Operaio) aktív tagja volt, majd e mozgalom számos tagjához hasonlóan Franciaországba menekült. Új otthonában született társadalomelméleti munkáiban a szerző ötvözte az operaizmus unortodox marxizmusát a francia posztstrukturalizmusból, Michel Foucault-tól és Gilles Deleuze-től érkező impulzusokkal. Lazzarato az 1990-es évek elején kezdett el nemzetközileg ismertté válni, az „immateriális munka” elméletének újragondolása által.¹

* Szántó Ildikó (PhD) az Universität der Künste Berlin Institut für Geschichte und Theorie der Gestaltung tudományos munkatársa.

¹ Utóbbi szerint a fordizmus materiális termékeivel szemben, a posztfordista, szolgáltatásokon alapuló társadalmi berendezkedésben az „immateriális munka” vált az uralkodó munkaformává. Az „immateriális munka” jellegzetessége, hogy nem materiális termékeket, hanem érzéseket, hangulatokat, manipulált jeleket, azaz szimbolikus árukat bocsájt a fogyasztók rendelkezésére. Vö. Lazzarato 1998a és 1998b. Mindkét tanulmány egyetlen szövegben összefoglalt angol fordítása hozzáférhető online is (Lazzarato é.n.).

A következőkben Lazzarato 2014-es, a *Semiotext(e)* által kiadott *Marcel Duchamp and the Refusal of Work* című munkáját tárgyalom (Lazzarato 2014). A füzetecske a New York-i Whitney Biennial-ra jelent meg, amelyen a kötet kiadója fennállásának 30. évfordulója alkalmából kiállítóként vehetett részt. A Los Angeles-i kiadóház hozzájárulása a kiállításához 28 pamflet megjelentetésében állt, különálló füzetek formájában, közöttük az itt tárgyalt szöveggel.

Lazzarato esszéjének tézise egyszerűen hangzik: Marcel Duchamp kultúrtörténeti jelentősége abban áll, hogy soha nem dolgozott, és ezzel megkérdőjelezte a korunk bal- és jobboldali politikai gondolkodóit egyaránt meghatározó munkaközpontúságot. A kapitalizmus és a munkásosztály antikapitalista küzdelmei osztoztak abban az elképzelésben, hogy a munka egy antropológiai konstans, egy szükségszerű és megkerülhetetlen társadalmi intézmény. Ezzel ellentétben Duchamp „makacsul ragaszkodott mind a művészi, mind pedig a fizetett munka elutasításához, és ezzel megtagadta, hogy alávesse magát a kapitalista társadalombeli funkcióknak, szerepeknek és normáknak” (Lazzarato 2014, p. 5).² Ezt a tézist bizonyítandó Lazzarato számtalan Duchamp-idézetet integrált szövegébe, melyek azt hivatottak illusztrálni, hogy a művész művészetét nem munkaként fogta fel, és eleve abszurdnak találta, hogy dolgoznia kelljen. A szerző ebben a visszautasító attitűdben éri tetten Duchamp aktualitását, mert meglátása szerint ezáltal a művész meghaladta a bevett szubjektívációs formákat – mint a határozott foglalkozással, nemmel vagy társadalmi státusszal való azonosulást. Ehelyett a ready-made-ben megvalósított „lusta tett” („lazy action”) a szubjektíváció új modelljét ajánlotta fel a közönségnek. Ez a „lusta tett” a kapitalista termelés célorientáltságával szemben a folyamatra és a potencialításra koncentrált. A duchampi „lusta tett” célja nem egy áru létrehozása, hanem egy új szubjektívációs forma felajánlása a befogadónak. Lazzarato az effajta lustaság emancipatív lehetőségeinek firtatása közben egy korszerűtlen hasonlattól sem riad vissza: szerinte a lusta művész egy (a szó misztikus értelmében vett) médium, új szubjektíválódási-modellek közvetítője. A lustaság megtöri az uralkodó világrendet, egy szünetet iktat be, és ezzel lehetőséget teremt az új szubjektíválódási modellek megjelenésére.³

Ezen írás keretén belül nincs mód rá, hogy szétszállazzam Lazzarato elméleti háttérét, illetve egész konkrétan azt, hogy Duchamp lustaságáról szóló érvelése hol és milyen mértékben támaszkodik Michel Foucault, illetve Gilles Deleuze és Felix Guattari munkásságára. Ezt illetően legyen elég annyit megemlítenem, hogy Lazzarato gondolamenetében központi szerepet játszanak a

² Saját fordítás. Az angol eredeti így hangzik: „Duchamp maintained an obstinate refusal of both artistic and wage-earning work, refusing to submit to the functions, roles and norms of capitalist society.” Lazzarato 2014, p. 5).

³ „The transfer of subjectivation between artist and spectator effects ‘oismosis,’ ‘transubstantiation,’ ‘transmutation,’ terms which denote the passage from one substance into another and, for Duchamp, the passage from one mode of subjectivation to another. By connecting us with forces that surpass us, the artist-medium doesn’t produce an object but rather a series of relations, intensities, and affects that constitute so many vectors of subjectivation.” Lazzarato 2014, p. 37.

„szubjektíválódás” illetve a „potencialitás” filozófiai szakkifejezések, melyek az említett két szerzőre mennek vissza.

Bár magam személyesen mélységesen egyetérték Lazzaratoval abban, hogy sürgősen szükség lenne alternatív, a munkával való identifikációt meghaladó szubjektíválódási modellekre, mégis meglepőnek tartom, Lazzarato milyen természetességgel tulajdonítja ezt a modellt egy avantgárd művésznek, hiszen ezzel egy régi és sokat kritizált, a művészet mint fogalom és társadalmi mező megszületésével egyidős ellentétet idéz fel: a művész és a polgár ellentét. Eszerint az elképzelés szerint a művész bohém, előszeretettel provokál azáltal, hogy minden társadalmi konvenciót felrúg, köztük a bérmunka szükségszerűségét is, míg ellentéte a polgár, tervezetten él, aláveti magát a társadalmi konvencióknak, és ezzel hozzájárul a kapitalizmus felvirágoztatásához. Egy ellentét, amit a neoavantgárd és az utóbbi harminc év művészete a művész mint hivatalnok vagy kétkezi munkás képe, illetve a polgári élet egyes aspektusainak művészetté deklarálása által számtalanszor megkérdőjelezett. A következő szerző, akit tárgyalok, ennél jóval árnyaltabban látja a művész és az őt körülvevő kapitalista társadalom viszonyát. Duchamp-t John Roberts nem lustaként, hanem a művészi jártasság ósdi fogalmát megkérdőjelező kontárként írja le.

2. A kontár művész, avagy John Roberts marxista ready-made interpretációja

John Roberts esztéta jelenleg a University of Wolverhampton-on tanít „művészetet és esztétikát” (ez professzúrája neve). Legfontosabb kutatási területe az avantgárd és kortárs művészet, és azon belül is művészet és társadalom viszonya. Roberts a Nagy-Britániában hosszú hagyományra visszatekintő marxista művészettörténet képviselője, azon belül is az ottani Adorno-recepció egyik fontos alakja, mely az utóbbi években Peter Osborne és Stewart Martin munkássága által nemzetközileg is ismertté vált.

Roberts *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade* című, 2007-ben a londoni Verso Books-nál megjelent könyve szerint az információs társadalomban a termelői munka és a művészi munka egyre hasonlóbakká váltak az által, hogy a termelői munka egy része intellektualizálódott és a művészeti munka pedig egyre kevésbé kíván művészetként azonosítható lenni. Ennek ellenére – és itt hallhatjuk ki Roberts gondolatmenetéből Adornót – a termelői és a művészi munka között továbbra is fennáll az a fontos különbség, hogy a művészi munka relatíve autonóm, nincs alávetve az értéktörvénynek és ebből kifolyólag lehetőséget nyújt a kapitalista termelési mód reflexiójára és kritikájára. A művészet az a társadalmi terület, ahol olyan modelleket lehet létrehozni, amelyek meghaladják a kapitalizmust. Ebből a premisszából kiindulva kritizálja

Roberts a szociális projektektől alig megkülönböztethető társadalmilag elkötelezett művészeti kísérleteket. Szerinte ezekben a megközelítésekben a művészet megkülönböztethetlenné válik a kapitalista termeléstől, elveszíti relatív autonómiáját és ezzel elherdálja emancipatív lehetőségeit. Roberts óv a veszélytől, miszerint az elkötelezett művészetben „a művészet szociális technikaként domesztikálódjon”. (Roberts 2012, p. 175.).

A művészet heteronómmá válását az elkötelezett művészetben Roberts egy dialektikusan elgondolt háromlépcsős történeti narratívából vezeti le. Míg a 19. században a művészi munka mércéje az akadémiák által monopolizált jártasság (*skill*) volt, addig az avantgárd és ezen belül a ready-made leszámolt ezzel a követelménnyel. A művészi munka kritériuma többé nem a művész festői vagy szobrászi jártassága volt, és a művész tevékenysége megkülönböztethetlenné vált egy mérnök, egy illusztrátor vagy egy plakáttervező ténykedésétől. Roberts ezt a második lépcsőt a jártasság elvesztéseként írja le, és *deskilling*-nek nevezi. Duchamp ready-made-je a *deskilling*ről való reflexiót odáig vitte, hogy a piszoárvásárlás banális aktusa, egy áru önkényes kiválasztása és prezentációja révén is létre lehet hozni műalkotásokat. A ready-made-k jelentősége abban áll, hogy elmosták a művészi és a termelőmunka közötti éles határokat, és a művészi munkát beágyazták a társadalomban éppen aktuális ipari tömegtermelési technológiába, ugyanakkor utat nyitottak a művészi jártasság új felfogásának. A ready-made-k célja – az avantgárddal ellentétben – nem az volt, hogy megkülönböztethetlenné tegyék a művészetet a termelőmunkától: „Duchamp nem azért folyamodik a heteronóm munkához, hogy feloldja a művészetet a szociális technikában, hanem azért, hogy újra feltegye a kérdést, hogy az után, hogy a heteronóm munka átalakította, mégis miben állhat a művészi jártasság” (Roberts 2007, p. 81).

Mint az eddigiekből nyilvánvalóvá válhatott Roberts a readymadere úgy tekint, mint a művészi jártasság leértékelődésének majd újradefiniójának paradigmaticus példájára. Sőt még ennél is tovább megy, és a ready-made-t a kapitalista értékforma (amiként azt Marx leírja)⁴ kristálytiszta reflexiójaként értelmezi: a ready-made Roberts olvasatában pontosan arra reflektál, amire Marx *Tőké*-je, mégpedig a kapitalista értékformára, és azon belül az áru áruvá válására a csere folyamatában. Azáltal, hogy Duchamp egy reprodukálható ipari terméket, egy árut műalkotássá deklarált, ready-made-je-i „bevezetik az átalakulás feltételeit, mely során műalkotások áruvá lesznek, az áruk másfajta árukká változnak, és maga a munka is áruvá lesz az általános árutermelés során” (Roberts 2007, 34). A ready-made három dologra mutat rá egyszerre: először is kritizálja a művészi munka idealizálását – azáltal, hogy lemond a művészi munka bevett, jártasságon alapuló formáiról;

⁴ Az értékforma marxi definícióját Roberts a következőképpen foglalja össze: „The value-form is the form value takes when one commodity (labour-power) is exchanged for another under the conditions of generalized commodity production, producing what Marx calls abstract labour, or socially equalized labor (in the process or exchange individual differences in kinds of labour are eliminated).” Roberts 2007, p. 32.

ezen túl rámutat arra is, hogy minden művészi tevékenység előfeltétele a termelői munka – a ready-made nem jöhetett volna létre a piszoár iparosított termelése nélkül. Végül pedig a ready-made kidomborítja az áru állandó átalakulását és kísérteties jellegét a kapitalizmusban.⁵

De a ready-made utat nyit Roberts történeti modelljének harmadik fokához is, mely az előző két lépcső, tehát a *skill* és a *deskilling* dialektikus meghaladása a művészi munka kortárs *reskilling*-je, egy újfajta jártasság kialakulása által. Utóbbi lényege, hogy a művészi jártasság kritériumává a festői vagy szobrászi kompetenciák helyett nem-művészi technikák ismerete és adekvát alkalmazása válik. Ilyen nem-művészi technikának tekinthető például egy áru kiválasztása a többi közül, a reprodukciós technikák mint például a fotográfia használata, és az elidegenedett munka (mint például az ipari piszoár-termelés, de akár az ipari festéktermelés) és termékeinek integrálása más, komplex munkafolyamatokba (Roberts 2007, p. 52.). Korunkban a művészi munka az immateriális munka, a kombinálás, a jelek manipulációja és a reprodukciós technikákban való jártasság egyik sajátos formájává vált. A régi, művészi jártasság fogalmát felváltotta egy új, mely sokkal szorosabban kötődik a társadalomban elterjedt technológiákhoz, de mégsem oldódik fel azokban, hanem megőrzi velük szemben a reflexió képességét.

Figyelembe véve ezt az okfejtést, végül milyen munkát is végez Marcel Duchamp? Roberts szerint egy alapvetően immateriális munkát, mely a kiválasztásban, a kombinációban és a reprodukciós technikák ismeretében való újfajta jártasságot igényel. Egy autonóm munkát, mely lehetővé teszi a kapitalista áruforma reflexióját, és új, kapitalizmuskritikus munkamodellek kidolgozására ad alkalmat a kapitalizmus keretein belül.

3. Duchamp és a kurátori szemlélet, Elena Filipovic Duchamp-monográfiája

Elena Filipovic az eddigi két szerzővel ellentétben nem a filozófia területén tevékenykedik, hanem művészettörténész és kurátor; 2014 óta a Kunsthalle Basel igazgatója. Számos jelentős kiállítást szervezett, mint például a 2008-as Berlin Biennálét (Adam Szymczyk-kel közösen). Ezenkívül több gyűjteményes kötetet is szerkesztett a biennalizáció és a kiállításkészítés témáival kapcsolatban (Filipovic 2010 és Filipovic/Vanderlinden 2005). 2016-ban jelent meg az MIT-Press-nél a Princeton Universityn benyújtott, Marcel Duchampról szóló disszertációja, melynek sokatmondó címe *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*.

⁵ „As such the immateriality of Duchamp’s artistic gesture operates in three directions simultaneously. First, the readymade obviously deflates the privileged place of the artisanal in artistic production; second, it reveals the piece of productive labour in artistic labour; and third, it discloses the capacity of commodities to change their identity through the process of exchange.” Roberts 2007, p. 34.

Filipovic az eddigi két szerző filozófiai megközelítésével ellentétben nem elméletekből, hanem archívumi anyagokból és Duchamp műveinek alapos elemzéséből vezeti le tézisét. A szerző szerint Duchamp munkái, illetve életműve csak úgy érthető meg, ha kutatásunkat nem csupán a műveinek szenteljük, hanem a művész azon látszólag mellékes tevékenységeit („apparently marginal activities”) is megvizsgáljuk, melyekkel létrehozta őket, és melyekkel gondoskodott bevonulásukról a művészettörténetbe. Ezek a tevékenységek Filipovic szerint a beszerzésben, archiválásban, adminisztrációban, műkereskedésben, publikációban, tárgyalások folytatásában, más művészek kiállításainak szervezésében és a saját művek múzeumi bemutatásának szinte kényszeresen precíz kidolgozásában álltak.⁶ Ezt a szerteágazó aktivitást Filipovic a *curatorial* fogalmával foglalja össze (Filipovic 2016, p. 3.), melyet magyarul a „kuratori szemlélet”-nek fordíthatunk (Szakács é.n.). Könyvében a Duchamp-életmű azon pontjainak szentel különös figyelmet, amelyekből nyilvánvalóvá válik a kuratori szemlélet jelentősége a Duchamp-életmű számára. Ezzel a művészettörténész nem csak Lazzartonak és Robertsnek mond ellent, hanem a Duchamp-irodalom azon bevett topozsának is, miszerint Duchamp 1923-ban visszavonult a művészettől, és a sakknak és a lélegzésnek szentelte magát (Filipovic 2016, p. 173.).

Filipovic könyvében konkrét példákat hoz fel. Így például elmagyarázza, hogy – bár a Duchamp-irodalom ezt gyakran figyelmen kívül hagyja – a *Forrás* mint műalkotás létrejöttének valódi dátuma tulajdonképpen nem 1917. 1917-ben csak egy szűk közönség értesülhetett a ready-made-ről. A ready-made csak 1941-ben vonulhatott be a művészettörténetbe,⁷ mégpedig azért, hogy Duchamp nyilvánosságra hozta szerzőségét, amikor is a *Forrás* egyik kézzel készített replikáját saját miniatűr múzeuma, a *Boite-en-valise* részévé tette (Filipovic 2016, p. 114–177.). A *Boite-en-valise* egy ironikus, házalókéhoz hasonló kofferben tárolt múzeum, melyet Duchamp egy 320 darabra rúgó összeállításban forgalmazott 1941 és 1968 között.⁸ Duchamp fáradhatatlan munkával és minuciózitással állította össze első önálló életműkiállítását a koffer-múzeumban. A dobozban szereplő feliratok pontossága érdekében számtalan, saját művei felől érdeklődő levelet írt mecénásaihoz és gyűjtőihez. Sőt a reprodukciók színeinek ellenőrzése végett gyakran meg is látogatta régi műveit. Az összeállítást, forgalmazásának több mint 20 éve alatt, mindig gondosan felfrissítette legújabb művei reprodukcióival.

Filipovic szerint Duchamp ezen tevékenységei rámutatnak arra, hogy a művész számára világos volt: Művei nem kerülhetnek be a művészettörténetbe egy múzeum, azaz egy művészetet

⁶ Filipovic egyik felsorolása: “He [Duchamp] replaced the creative and generative processes traditionally associated with the artist with a multitude of seemingly practical activities—administrating, archiving, curating, dealing, historicizing, publicizing, reproducing, et cetera—that became themselves veritable artistic procedures.” Filipovic 2016, p. 276.

⁷ Előtte csak a Barr „Independent Artists”-levelezésében tűnt fel. Filipovic 2016, p. 114.

⁸ „The first cases were completed at the end of 1941, shortly after the artist arrived in the United States, and the remainder were produced slowly but steadily over the course of subsequent decades.” Filipovic 2016, p. 129.

szentesítő intézmény közvetítése nélkül. Duchamp ugyanakkor a *Boite-en-valise*-ban reflektálta és ironizálta is a múzeum szerepét, a hordozható koffer és a babaházba illő apró műtárgyak alkalmazása által. Ezen távolságtartó gesztus ellenére azonban nagyon is komolyan vette a *Boite-en-valise*-t, hiszen mindenkit értesített megjelenéséről, akit csak ismert. Végül ezt a marketingmunkát siker koronázta, hiszen a miniatűr múzeumnak sikerült ellátnia azt a feladatot melyet különben a kőmúzeumok töltenek be: az életmű konszekrációját, művészetté szentelését. A *Boite-en-valise* megjelenése után a *Forrás* és vele a ready-made fogalma visszavonhatatlanul bevonult a művészettörténetbe.

Filipovic, miközben kifejti ezt a tézisét, számos elhanyagolt történeti részletere világít rá, mint amilyen például, hogy Duchamp az 1917-es *Society of Independent Artists Exhibition*-ön, ahová a R. Mutt álnév alatt a *Forrást* benyújtotta, a „hanging committee” elnökeként volt alkalmazva (Filipovic 2016, p. 81.) azaz ő volt felelős a kiállítótér berendezéséért és a művek elhelyezéséért. Mai fogalmakat használva azt mondhatnánk, hogy ő volt a kiállítás kurátora. Filipovic érvelésében azt is kiemeli, hogy Duchamp nagyon sokat dolgozott, többek között műkereskedőként (ő volt Brancusi első amerikai ügynöke), saját mecénásai művészeti tanácsadójaként, sőt „független kurátor”-ként is. Így például a közismert 1938-as párizsi *Exposition internationale du surréalisme*, és az 1942-es, New York-i *First Papers of Surrealism* című kiállításokon kívül sok más tárlat térkonceptiójáért is ő volt felelős (Filipovic 2016, p. 176.). Filipovic Duchamp ezen kurátori munkáját szoros összefüggésben látja a művész egyidejű művészi termelésével.

E kiállítások szervezésével egyidőben Duchamp ugyanis legaktívabban önmaga kurátoraként tevékenykedett. A művész nem csak műveiben – mint például a dobozokban és az *Étant donné*-ben – foglalkozott a múzeummal, hanem egészen gyakorlati szinten is. 1940-ben Duchamp-t mecénásai, Walter és Luise Arensberg megkérték, hogy segítsen nekik egy a műgyűjteményük elajándékozására alkalmas és méltó múzeumot találni. Ez azt jelentette, hogy Duchamp a következő években nemcsak meglátogatott számos amerikai múzeumot, de kimerítő tárgyalásokat is folytatott ezekkel az intézményekkel (Filipovic 2016, p. 202.). Végül megbízói 1950-ben a Philadelphia Museum of Art mellett döntöttek, ahol gyűjteményük és benne Duchamp életművének jelentős része a mai napig a művész által tervezett térbeli elosztásban látható. Annak tudatában, hogy addigi művei a philadelphiai múzeum birtokában vannak, Duchamp utolsó munkáját, melyen húsz évig dolgozott, az *Étant donné*-t azzal a feltétellel adta el 1966-ban a műgyűjtőpár William és Noma Copey-nek, hogy a művet a szóbanforgó múzeumnak kell adományozniuk (Filipovic 2016, p. 209.). Duchamp biztos lehetett a dolgában, hiszen a végletekig precizen kidolgozott művet ennek a múzeumnak egy konkrét termére méretezte. Ezt a művészi stratégiát Filipovic a következő szavakkal kommentálja: „saját kereskedőjeként és ügynökeként eljárva, (Duchamp-nak) tisztában kellett lennie azzal, hogy a meggyőzésnek ez a művészete az intézményes hatalmi elit számára olyan szokásos

eljárása volt, amely meghatározta a múzeum igen sok döntését. Duchamp 1966-tól egészen 1968-as haláláig folytatott bonyolult intézményi manővereiből kiderül, hogy gondosan megfigyelte a múzeum működési rendjét, hogy megalkossa a saját bonyolult válaszát az objektivitás intézményes fikciójára” (Filipovic 2016, 209.).

A Duchamp látszólag mellékes tevékenységeit részletesen bemutató könyvet olvasva már senki sem hiheti el a művésznek, hogy 1923 után csak sakkozott és lélegzett, amíg az ajtaján nem kopogtatott a neoavantgárd. Ezzel a saját maga által alkotott mítosszal ellentétben úgy tűnik, hogy Duchamp nagyon is sokat dolgozott: rengeteg munkát fektetett nemcsak a műveibe, hanem azok adekvát színrevitelébe és intézményes konszekrációjába. Beszerzett, utazott, tárgyalt, hálózatot épített, kereskedett, sokszorosított, fotózott, sőt élete vége felé elkezdett foglalkozni a művészi jártasság egy paradox formájával, és az *Étant donnés* aktjának létrehozásához megtanult gipszlenyomatokat készíteni. Filipovica archivumi kutatása és részletes művészettörténeti elemzése alapján úgy tűnik, hogy Marcel Duchamp se lusta, se kontár nem volt, hanem a kurátori szemlélet megtestesítője és a szimbolikus tőke felhalmozásának virtuóza volt.

Irodalom

- Filipovic, E. (2016). *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*. Cambridge (Massachusetts) – London: MIT Press.
- Filipovic, E. (2010, szerk.). *The biennial reader: An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Filipovic, E. – Vanderlinden, B. (2005, szerk.). *The manifesta decade: Debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*. Cambridge (Massachusetts) – London: MIT Press.
- Lazzarato, M. (é. n.). *Immaterial Labor*. <http://www.generation-online.org/c/fcimmateriella-bour3.htm> [2017.08.18.]
- Lazzarato, M. (1998a). *Immaterielle Arbeit: Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus*. In T. Negri, M. Lazzarato, P. Virno: *Umberschweifende Produzenten: Immaterielle Arbeit und Subversion*. (Thomas Atzert szerk.) Berlin: ID Verlag, 39–52.
- Lazzarato, M. (1998b). *Verwertung und Kommunikation: Der Zyklus immaterieller Produktion*. In T. Negri, M. Lazzarato, P. Virno: *Umberschweifende Produzenten: Immaterielle Arbeit und Subversion*. (Thomas Atzert szerk.) Berlin: ID Verlag, 53–66.
- Lazzarato, M. (2002). *Videophilosophie: Zeitwahrnehmung im Postfordismus*. Berlin: b_books.

- Lazzarato, M. (2008). Art, Work and Politics in Disciplinary Societies and Societies of Security. *Radical Philosophy* 2008(149), May/June, 26–32.
- Lazzarato, M. (2014). *The Refusal of Work*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Roberts, J. (2007). *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*. London – New York: Verso.
- Roberts, J. (2012). A művészet, az immateriális munka és az értékkritika. In Kékesi Z., Lázár E., Varga T., Szoboszlai J. (szerk.): *A gyakorlatról a diskurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, 158–178. <http://www.mke.hu/adat/szovegyujtemeny.pdf> [2017.08.18.]
- Szakács E. (é.n.): Kurátori (szemlélet). In Szakács E. (szerk.): *A kurátori gyakorlat és diskurzus szótára*. <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/szotar/kuratori-szemlelet/> [2017.08.18.]

Márfai Molnár László*

KÓRTÁRSAM, DUCHAMP

1. Bevezetés a bolondságba avagy kirajzolódik a *körtársi* megértés eseményhorizontja

Marcel Duchamp 1910-es évekbeli gesztusait (*Roue de bicyclette*, *Fountain* stb.) sokan a modern művészet határainak kitapogatására irányuló kísérletként értelmezték. A közben eltelt egy évszázad bővelkedett provokatív kísérletekben, például a felforgató művészet törekvéseiben, amelyek megpróbálták eltüntetni az életet a művészettől elválasztó falat, vagy olyan gyakorlatokban, amelyek felmondják a közönséggel kötött íratlan szerződést (Danto 1996). Ezért nem az a célom, hogy sorra vegyem, Duchamp leleményein azóta hányan és hányféle módon próbáltak túllicitálni. Ehelyett inkább arra teszek kísérletet, hogy megvizsgáljam, hogyan lehet Duchamp tevékenységét néhány kortárs elmélet segítségével újraértelmezni. Vállalva akár annak kockázatát is, hogy kortárs helyett *körtársat* faragok Duchamp alakjából.

2. A művészettörténet bolondsága avagy állítsátok meg a főzelékben a kanalat

Duchamp tevékenységéről polarizált véleményeket lehet olvasni, különösen, ha a fentebb emlegetett alkotásainak értelmezéséről van szó.

A művészet iránti áhitat szabályai és olyan hívők nélkül, akik ismerik és betartják őket, az ilyen tárgyak értelmetlenek és jelentés nélküliek volnának. Értelemre, jelentésre és ebből fakadóan pénzben kifejeződő értékre is csak a művészet keretében tesznek szert. A mágiához vagy a valláshoz hasonlóan a művészet is abból meríti erejét, hogy egy olyan önmagában következetes rendszer, amelyet a benne hívők sleppje tart életben. (Dossi 2008, p. 132.)

A Duchamp-ot személyesen ismerő Mezei Árpád így vélekedik a művész képeiről:

* Márfai Molnár László (PhD, habil) a Soproni Egyetem Alapképző- és Elméleti Tanszékén egyetemi docens.

A Duchamp-képet mindig a látás alkotja. Egy nagy jelentőségű probléma merül itt fel: a képeket a szem csak meglátja a jelenségek világában, vagy a szem maga alkotja őket? (...) Duchamp nem áll szemben az érzékelésre, közvetlen élményre támaszkodó klasszikus művésszel, hanem ellenkezőleg: annak végletes típusához tartozik. (Mezei 1994, p. 23–24.)

Duchamp munkásságának ismeretében mindkét fentebb idézett álláspont érvényesnek tűnik. Ugyanakkor az is felvetődhet, hogy ez az életmű az értelmezések parttalan áradatát teszi lehetővé, szinte minden igaz lehet rá, és annak az ellenkezője is. Kérdés, hogy tevékenységét melyik szemlélet értelmezi meggyőzőbben, ha valaminek a végeként (mint Mezei Árpád teszi), vagy valaminek a kezdeteként értjük meg. Ha a történeti időben megjelenő művészi gyakorlatot Kubler nyomán a többséget kitevő rituális ismétlés és az elenyésző hányadot alkotó előzmények nélküli tett két póluson helyezük el, Duchamp műveit talán a tettként megnyilvánuló rituális ismétlésként azonosíthatjuk. Próbáljuk meg egy szekvencián belül elhelyezni, vagy korai (promorphikus), vagy késői (neomorphikus) megoldásként, ahol a koraiak jellemzője, hogy technikailag egyszerűek, energetikailag olcsók, megfogalmazásukban tiszták, az adott probléma egészére irányulnak, míg a késeiiek költségesek, bonyolultak, körülményesek, homályosak és felfokozottak, és megoldásként az adott probléma részére irányulnak. Ennek összefüggésében Duchamp szerteágazó tevékenységének eredményei inkább tekinthetők promorphikusnak, mint neomorphikusnak. Duchamp munkásságának egésze azonban száz év távlatában mégis inkább

a csúcsponti belépés jelenségét példázza. Ilyen sikeres csak akkor lehet a jelentkezés, ha a művész kellően ismeri egy játék összes kombinációját és változatát; olyankor, amikor már elég régen játsszák ezt ahhoz, hogy az összes lehetőség feltáruljon, de még nem túl régóta tart a menet, még nem merítették ki a variációkat, és így a művész eddig még nem sejtett új távlatok felé törhet. (Kubler 1992, p. 69.)

Ha az avantgarde megjelenését az európai művészet egzisztenciális válságára adott válaszként értelmezzük, amely újszerű, addig ki nem próbált módokon próbált megoldani olyan problémákat, mint a jelentés válsága, a műalkotás státusza, miközben kidolgozta az eredetiség és az újítás megváltozott értelmeit is.

3. Az esztétika bolondsága avagy állítsátok meg a lekvárban a kést

Lévy-Strauss (Lévy-Strauss 1962) a mitologikus gondolkodásban az emberi alkotás módját a teremtés helyett a *bricolage* kifejezéssel értelmezte, amely a kultúra létező elemeinek újrakombinálását jelenti egy asszociációs és metaforikus logika mentén, szemben a mérnöki kreatív gondolkodással, amely reális célok elérésére, és konkrét problémák megoldására irányul (Pope 2005).

A kulturális antropológia, illetve a szemiotikai kultúrakutatás után Nicolas Bourriaud volt az, aki a kortárs esztétikában kulcsfogalommá tette a *bricolage* kifejezését, éppen Duchamp tevékenysége alapján. Az általa létesített kontextusban azokat a művészeket jelöli ezzel a terminussal, akik már megformált anyagból dolgoznak. A *bricolage* jelentősége, hogy az eredetiség és alkotás fogalmát elhalványítja, illetve a termelés és fogyasztás, alkotás és másolás, eredeti műalkotás és ready-made különbségét lerombolja. Mindez lehetővé teszi, hogy a fennkölt teremtő mivoltába ágyazott művész alakját, és az őt övező szakértői kultúra sznob közegét radikálisan újraértelmezzük:

Egy olyan kultúra van kialakulóban, amely a *használatból* származik, amelyben a mű értelme a művész és a néző közötti együttműködés, eszmecsere során jön létre. Miért is ne volna lehetséges, hogy egy műalkotás értelme éppannyira ered az alkotás felhasználásából, mint a művész adta érteleméből? Ez a lényege annak, amit merészen egyfajta *forma-kommunizmus*nak nevezhetnénk (Bourriaud, 2007: 11.).

Ebben az összefüggésben Duchamp értelmezhető úgy, mint aki az alkotó folyamat kérdéskörét vizsgálta új szemszögből, amikor egy-egy sorozatban gyártott tárgyat állított ki szellemi alkotásként, és amikor a hangsúlyt arra a tekintetre helyezte, amellyel a művész felfigyelt egy tárgyra (Bourriaud 2007). Az alkotás értelme ennek nyomán kitágul, és beleértendő az is, amikor képesek vagyunk egy tárgyat új kontextusba helyezni, illetve egy új narratívát barkácsolni köréje. Így a formaalkotás lehetősége korlátlanul kiterjeszhető mindenkire, és nem kiváltságos személyek kizárólagos előjoga többé. A formálás kommunizmusának gyakorlatát a fogyasztás testesíti meg, hiszen már Marx is rámutatott: „a fogyasztás ugyancsak, méghozzá közvetlenül, termelés; ahogyan a természetben a kémiai elemek és vegyületek fogyasztása is termeli a növényt” (Marx 1955, p. 69). Ennek értelmében a fogyasztó mint alkotó tervszerű és összefüggő műveletekben valósítja meg a termelés folyamatát, amelynek végső jelentősége hermeneutikai természetű, hiszen egy tárgy használata feltételezi annak megértését. A fogyasztás így lényegét illetően hermeneutikai eseménnyé válik, a megvalósulás és megvalósítás olyan mai módozataként, amelynek viszont cselekvésjellege, így morális értelme is van.

Luigi Pareyson számára a művészi forma a megformált, konkrét anyagságot is jelenti, az elkészült formát, de a létrehozás formáló erejét, a formálást is. A formálástól viszont elválaszthatatlan az értelmezés, az interpretáció, mivel

csak a forma interpretálható, sőt, csak a forma követeli meg, hogy az legyen. A tárgy értelmezésének szükségszerűen megvan a maga élete, egyedi karaktere, egy nagyon határozott meghatározottsága: csak azért, mert megismételhetetlen és egyedi az, ami szabadon értelmezhető. (Pareyson 2002, p. 186).

Azonban Pareyson szerint minden tevékenységre jellemző az egyszerre formatív és interpretatív jelleg, ezért az esztétikai nyomán egy általános értelmezélmélet is megalkotható, amely így kapcsolható a Duchamp alkotásaival kezdődött folyamathoz is.

Ennek az itt vázolt összefüggésnek napjainkban adódó paradox jellege abban rejlik, hogy a fogyasztás gesztusa hozza létre a fogyasztó szubjektumot, aki végrehajtja cselekvését, de csak a cselekvés átélése során képes megtapasztalni önmagát. A paradoxon a posztmodern szubjektum-értelmezés jegyében oldható fel. Eszerint a vágy átélése, a fogyasztásban testet öltő választás teszi lehetővé önnön valóságosságunk megélését, azt, amit a modernitásban énnék vagy személyiségnek neveztek, és a mainál sokkal stabilabb entitásnak tekintettek. Napjainkban az ontológiai, ismeretelméleti, morális bizonyosságok, fundamentumok, nagy elbeszélések elvesztésének következtében azzal kell számolnunk, hogy valóságélményt csak a vágy átélése során nyerhetünk. Ez maradt az egyetlen, amely lehetővé teszi a meggyőződés tünékeny érzetét, a bizonyosságot önmagunkban, hogy vagyunk, mert barkácsolunk, vagyunk, mert fogyasztunk.

4. A maszkulin dominancia bolondsága avagy állítsátok meg a Singer varrógépet

A radikális esztétika kiindulási pontja az, hogy – ellentétben a korábbi elméletekkel – a személyiség nem az esztétikai befogadói szerep fejleszti a leghatékonyabban, hanem a különböző esztétikai aktivitásokban való részvétel (Armstrong 2000). Célja, hogy az esztétikai gyakorlatot abban az értelemben radikalizálja (Eagleton kifejezésével: emancipálja), amely szerint meg lehet alkotni a friss és aktuális feltételeket, viszonyokat és értékeket. A radikális esztétika szembe száll az árucikk-esztétika domináns ideológiájával is (Pope 2005). Azonban éppen az alkotás létrehozásában való esztétikai részvétel a legutóbbi időkig nemi alapon korlátozva volt. A huszadik századig a művész szinte kizárólag férfi lehetett, és két kezünkön megszámlálhatjuk az 1900 előtt alkotó *elismert* női művészeket. A romantika korának ma is népszerű női szerzőin (pl. Mary Shelley, Jane Austin, Charlotte

Brontë, Anne Brontë), és a brit Királyi Képzőművészeti Akadémiára a 18. század végétől felvett néhány festőnőn kívül a történelem korábbi szakaszaiból mindössze néhány, jelentősként számon tartott női képzőművészt említhetünk, például Artemisia Gentileschit, akit Caravaggio kortársaként a barokk festészet egyik fontos művészként ismerünk. Bár a humanizmus szellemének köszönhetően a reneszánsztól kezdve számos női festő és író alkotott, ugyanakkor művészeti ágak sorát nézhetjük végig: a huszadik századig *nem* találunk *egyetlen* női szobrászt, drámaíró, építész vagy zeneszerzőt sem. De a karmesterek között a nők jelenléte még ma is kivételes és ritka, sőt botránnyosként kezelt jelenség. Ha ez így van az alkotóknál, nem különb a helyzet az elméletben sem. Női szerző által alkotott művészettörténet vagy esztétika a huszadik század végéig nem létezett, hacsak nem számítjuk ide Diotima alakját Platón *Szimposzium*ából.

Az esztétikai folyamatban a legutóbbi időig a nő legfeljebb a hálás közönség vagy az aktmodell szerepét tölthette be, de csak úgy, ott és akkor, ahol és amikor a domináns maszkulinitás jónak látta.

Talán nem túlzó vélekedés, ha a fentebbiek alapján úgy gondolom, a Duchamp gesztusai által is felszabadított művészeti térben a női aktivitás lényegesen nagyobb erővel és hatékonysággal léphetett fel az őt megillető, de a domináns maszkulinitás által kisajátított színterekért vívott küzdelmében. Míg korábban csak ritka kivételként, vagy nagyon szerencsés helyzetű, az emancipáció és a demokrácia útjára lépett közösségekben, társadalmakban jelenhetett meg a női művész, Duchamp óta viszont a nők jelenléte a művészi gyakorlatban és később az elméletben is állandósult. Az elmúlt két-három évtizedből illik megemlíteni a képzőművészként és teoretikusként egyaránt aktív Drozdik Orsolyát, a radikális esztétika hazai képviselőjeként Antal-Lundström Máriát, a feminista elmélet számos képviselője közül Luce Irigaray-t vagy Mary-Ann Doane-t, illetve a radikális esztétika kidolgozóját, Isobel Armstrongot. Azonban egy-egy új szemléletmód nem jelenti a végső állomását semminek sem. Sőt minden újabb horizont újabb nehézségeket is magával hoz, ahogy erről Isobel Armstrong is írja:

A feministák maguk is sorra vették a gender alapú esztétikai elemzés veszélyeit: az illuzórikus esszencializmus törekvését, amely naturalizálja és dehistorizálja a művészet konstruált kategóriáit, és egy pusztán formális avantgárd szubverzió kiváltságát, amely a szemiotika részeként mintegy jóváhagyja a magas művészet és a tömegkultúra hamis hierarchiáját. De mindez nem akadályozhatja meg számunkra, hogy figyelembe vegyük azt a szerepet, amit a társadalmi nemek az esztétika fejlődésében játszottak, vagy arra gondoljunk, hogy mindez milyen szerepet játszhat majd a jövőben. (Armstrong 2000, p. 30).

5. Zárszó helyett avagy állítsátok meg a sarkán a Mackó sajtot

Nem azt állítom, hogy Duchamp indította el a feminizmust, hiszen ez már évekkel korábban megjelent, és több hullámban napjainkig tart. Azonban úgy vélem, hogy a művészet intézményesen legitím színterein belül tevékenykedő egyes férfi alkotók, mint Duchamp is, bizonyos gesztusaikkal felszabadítóan hatottak az emancipatorikus jellegű női törekvésekre. Azokra, akik – Drozdik Orsolya kifejezésével – a

lebonthatalannak tűnő „hím” intézményrendszer elleni küzdelemben, a fallocentrikus diskurzus kutatásában keresik a választ arra a kérdésre, hogyan is történhetett meg a nők elnyomása és teljes kihagyása az univerzális humanista történelemből, (...) ahol a sikertől való visszavonulás a patriarchátus hatalmi rendszerét erősíti és a nőt gyengíti. (Drozdik 1998, p. 257–258.)

Gianni Vattimo és Aldo Rovatti az 1980-as évek elején adta közre azt a kötetet, amelynek központi fogalma a „gyenge gondolkodás”, (*Il pensiero debole*) volt (Vattimo – Rovatti 1981). A végső és szilárd fundamentumok elvetésének következményeivel való számvetés még Nietzsche-től eredeztethető, de úgy tűnik, a 20. század végéig kellett várni, hogy az ehhez szükséges gondolkodói bátorságot a legmerészebbek vállalni is tudják. Ennek megfelelően a jelenvalólét ontológiájának Heidegger által megfogalmazott programja helyett a gyenge gondolkodás episztemológiáját kellene művelni, amely kedvez a fentebb felsorolt tudásformák érvényesítésének, elvetvén a kizárólagosságot, az uralom, a dominancia elvét, és helyette a megértés, a konszenzus, az együttműködés jelentőségét ismeri el.

Irodalom

- Armstrong, I. (2000). *The Radical Aesthetic*. Oxford: Blackwell.
- Bourriaud, N. (2007). *Relációesztétika: Utómunkálatok*. Budapest: Műcsarnok.
- Danto, A. C. (1996). *A közhely színváltozása*. Budapest: Gondolat.
- Dossi, P. (2008). *HYPE! Művészet és pénz*. Budapest: Corvina.
- Lévy-Strauss, C. (1962). *La pensée Sauvage*. Paris: Presses Pocket.
- Kubler, G. (1992). *Az idő formája*. Budapest: Gondolat.
- Marx, K. (1955). *A tőke: A politikai gazdaságtan bírálata*. Budapest: Szikra Kiadó.
- Mezei Á. (1994). *Elmélkedések a művészetéről*. Budapest: Balassi – BAE Tartóshullám.
- Pareyson, L. (2002): *Estetica: Teoria della formatività*. Milano: Bompiani.

Pope, R. (2005): *Creativity: Theory, History, Practice*. London–New York: Routledge.

Rancière, J. (2013). *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London–New York: Verso Books.

Vattimo, G. – Rovatti, P. A. (1981, szerk.). *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.

DUPress

TEORETIKUS KITEKINTÉSEK

DUPress

KANT ÉS DUCHAMP MINT FORRÁS

Immanuel Kant és Marcel Duchamp munkássága egyaránt értelmezhető úgy, mint a művészet világát átrendező új kezdet, új távlatok forrása. Kant *Az ítélelőerő kritikája* című munkájára úgy tekintek, mint a művészet modern paradigmájának forrására. E paradigma három alapja – a zseniális alkotó, a műalkotás és a múzeum mint a művészet temploma – levezethető a fogalom nélküli szépből. Mivel a szépnak nincs definíciója és nincsenek szabályai, az alkotó szükségszerűen eredeti kell, hogy legyen. Ezáltal a zseniális művész adja a szépművészetnek a szabályt, és alkotására rávetül a zsenialitás fénye. Ezt az alkotást imádják a művészetek templomában, a múzeumban.

A művészet modern paradigmáját mozgó zseniális alkotó ettől fogva a kísérletezésre van ítélve, és előbb-utóbb ennek a kísérletezésnek a tárgya maga a művészet paradigmája lesz. A huszadik századi művészek destabilizálják a művészet paradigmájának mindhárom pillérét, és ebben úttörő (kútfő) szerepet játszik Marcel Duchamp. Munkásságában megtaláljuk a műtárgy hagyományos fogalmának megszüntetésére, a művészeti világ intézményrendszerének szabotálására és a művész-szerep átértelmezésére irányuló kísérleteket. Duchamp úgy folytatja Kant művészetfelfogását, hogy a legtöbb ponton szakít vele.

1. Kant – a művészet modern paradigmájának forrása

Immanuel Kant művészeti preferenciáiról nem sokat tudunk, de nehezen feltételezhető, hogy rajongott volna Marcel Duchamp munkásságáért, ha valamelyik lehetséges világban ismerte volna. Valószínű a *Forrást*, a *Palackszárítót*, de még a *Nagy Üveget* sem tudta volna szépművészeti alkotás-ként felfogni. Elképzelhető, hogy a minden „iskolásan szabályost” elutasító Duchampot azok közé a „sekélyes elmék” közé sorolta volna, akik „azt hiszik, hogy leginkább azzal mutatkozhatnak viruló zseninek, ha elvetik minden szabály iskolás kényszerét; az ilyenek úgy vélik, hogy vadlovon jobban lehet parádézni, mint iskolázott lovon” (Kant 2003, p. 226.). Minden bizonnyal Duchampot ez egyáltalán nem izgatta volna.

* Horváth Gizella (PhD) a Partiumi Keresztény Egyetem Képzőművészeti Tanszékének professzora.

Mégis, Kant *Az ítéleőrő kritikájából* levezethető Duchamp és a huszadik századi mővészetek históriája. Nem állítom, hogy ok-okozati kapcsolat lenne Kant és Duchamp között, csupán azt, hogy Duchampra tekinthetünk úgy, mint Kant felfogásának egyik logikus következményére.

Kant mővészetfelfogása szempontjából meghatározó a fogalomnélküli szép gondolata. Ha a szépnek nincs definíciója, nincsenek szabályai, akkor a szépmővészetet alkotó nem támaszkodhat szaktudásra, nem követhet szabályokat az alkotás/létrehozás során. Nincs más választása – eredetiségre van ítélve, azaz zseninek kell lennie. Ez a zseni-állapot definíciójából is kiderül: „a zseni: tehetség olyasvalaminek a létrehozására, amihez nem adható meg meghatározott szabály” (Kant 2003: 223). Bár az eredetiség nem az egyetlen tulajdonsága, de a legfontosabb: „a zseni első tulajdonsága az *eredetiség* kell hogy legyen” (Kant 2003, p. 223.).

Amikor Kant felveti, hogy „minden mővészet előfeltételez (...) szabályokat” (Kant 2003, p. 223.), a mővészet fogalmát mint technét (szaktudást, szakértelmet) értelmezi, és ebbe a tágabb keretbe helyezi a szép mővészetet, amelynek viszont, mivel *szép*, nem lehetnek előzetes szabályai. Kant arra a következtetésre jut, hogy a szép mővészet szabályait a zseni adja. Így a szép autonómiájára alapozva, megszületik a (szép)mővészet autonómiája. Ez azt jelenti, hogy a mővészet nem követ külső szabályokat, csupán a sajátjait, amelyeket a mővész „ad” számára – ennek következményeként a műalkotás megítélési kritériumait sem lehet kívülről megállapítani. A műalkotás pusztán a mővészet belső kritériumainak kell, hogy megfeleljen. Hogy mi a (szép)mővészet, és milyennek kell lennie – azt a mővész dönti el, aki példaszerű alkotásokon keresztül adja a szabályt a mővészetnek.

Bár Kant nem foglalkozik a műalkotással vagy a múzeummal, a zsenivel kapcsolatos felvételeiből kirajzolódik a modern mővészet paradigmája: a zseniális alkotó létrehoz egy egyedi, eredeti műalkotást, amit a közönség a múzeumban csodálhat. A műalkotás, bár a tárgyak létmódjában látszik osztozni, leginkább az ereklye vagy a kegytárgy kategóriájához áll közel, és – ahogyan Walter Benjamin találóan megállapította – aurával rendelkezik. Ez elsősorban annak köszönhető, hogy magán viseli a zseni utánozhatatlan és utolérhetetlen kézjegyét. Mivel a zseni úgy alkot, mint a természet – előzetes terv nélkül, de célszerűen – a műalkotás inkább az élőlényekhez hasonlít, mint a tárgyakhoz. Az alkotója kezei közül teljesként, befejezettként kerül ki, mintha minden részlete előre tervezett lenne, egyetlen vonása vagy része sem törölhető ki, nem változtatható meg, és semmi sem adható hozzá. Az ilyen csodálatos tárgyakat a mővészet templomaiban – a múzeumokban – láthatják, csodálhatják, tisztelhetik a közönséges emberek.

Nem állítom, hogy a 19. századi alkotók (előbb költők, írok, majd képzőművészek), olvasták volna Kantot, és fellelkesedve a königsbergi filozófus sűrű szövegétől, ennek következtében tudatosították volna a mővészetet szabályozó zseniszerepet. Az viszont tagadhatatlan, hogy a

művészek egyre inkább úgy viselkednek, mint akiknek egy belső küldetésük van, és nem úgy, mint akik megrendeléseket teljesítenek. Az autonóm művészet függetlenedik a megrendelőktől, a piactól, a vallástól, az erkölctől – és így válik a szabadság mindenki által irigyelt és óhajtott birodalmává.

Az alkotó eredetisége nem pusztán lehetőség, hanem kötelesség is: a művész nem ismételhet, nem másolhat, nem közlekedhet bejáratot ösvényeken. Az eredetiség követelménye a szépművészet kategorikus imperatívuszává válik: a művész kénytelen újat produkálni, kénytelen kísérletezni. Ez a kényszer jellemzi a huszadik század izmusoktól fortyogó művészeti terepét. A kísérletezés azt jelenti, hogy eddig nem ismert területekre merészkedik a művész, határokat feszeget – saját, és a művészet határait. Így a szépművészet szívében tátongó űr (a szép fogalomnélkülisége) azzal a veszéllyel fenyeget, hogy a modern művészet paradigmájának három pillérét is beszippantja. Ebben a veszélyes játékban különösen agyafúrtan vesz részt Marcel Duchamp: felállítja azokat a szabályokat, amelyek alapján a művészetnek sakkot tud adni.

2. Duchamp – a művészet modern paradigmáját fenyegető áramlatok forrása

Duchamp életműve belefér egy bőrdobba. Legismertebb munkája – a *Forrás* – elkallódott. Nem törekedett arra, hogy eladja a munkáit. Igazából csak szabadidejében volt művész. És mégis: amikor 2004-ben megkérdeztek 500 művészettörténészt, kritikust, kurátort stb. arról, hogy melyik a legbefolyásosabb huszadik századi műalkotás, akkor Duchamp *Forrása* végzett első helyen, megelőzve Picasso *Avignoni kisasszonyait* és Andy Warhol *Marilyn Diptichomját* (BBC 2004).

A következőkben Duchamp jelentőségét a modern művészet paradigmája szempontjából vizsgálom. Úgy vélem, hogy az eredetiség imperatívuszát követve, Duchamp magának a modern művészetnek az alapjait destabilizálta azáltal, hogy megszüntette a műalkotás hagyományos fogalmát, szabotálta a művészeti világ intézményrendszerét és változatos stratégiákat dolgozott ki az alkotó/művész/szerző szerepének átértelmezésére.

A) A műalkotás hagyományos fogalmának megszüntetése

Duchamp rendes festőnek készült: művészeti iskolába járt, két, szintén festő bátyával művészi körök látogatását frekvenciálta. Több, vitathatatlanul a festmények osztályába tartozó alkotása közül a legismertebb a *Lépcsőn lemenő akt*. Fiatalon ezt a vásznat beküldte a kubisták tárlatára, ahonnan a doktriner kubisták eltanácsolták, majd ez a festmény tette ismertté Amerikában, még mielőtt

személyesen is New Yorkba érkezett volna. Azaz Duchamp lehetett volna egy rendes festő, épp annyira excentrikus, amennyire ebben a szakmában ez elvárható.

Duchamp mégis szakított a festészettel, sőt a szépművészettel is. Kísérletezései nem egy műfajon belül zajlottak, ahogyan például a kubistáké vagy a futuristáké, hanem műfajtól függetlenül. Nem kevesebbre vállalkozott, mint a művészet metasabályainak átírására. Duchamp szembefordult azzal a „meglehetősen töretlen hagyománnyal (...) amely szoros konceptuális csomagba kapcsolta össze az ízlést, szépséget és élvezetet” (Danto 2000). Elhibázottnak tartotta a hagyományos esztétika alapfogalmait (ízlés, szép, műalkotás), így egy olyan művészet terét nyitotta meg, ahol ízlésre és szépre nincs szükség, a műalkotás pedig alaposan átértelmeződik.

A szép kategóriája volt az az emelőkar, amely a reneszánsztól fogva a művészeteket kiemelte a mesterségek közegeiből. A képzőművészetekben a szép a szemnek szól: olyan tulajdonságokkal rendelkező tárgyakról állítjuk, hogy szépek, amelyek tetszenek az érzékeinknek, a „retinának”. Duchamp túl akart ezen lépni, és végig ellenezte a „retinális festészetet”, ami a szemet szólítja meg. A retinális festészet a szakmai tudásra támaszkodik, az „iskolás szabályokra”, és arra, amit Duchamp lenézően „mancsnak” nevezett. A zseniális alkotó utánozhatatlan kézjegye, amely oly fontos szerepet játszott a modern művészet paradigmájában, Duchamp számára pusztá dexteritássá, kézügyességgé degradálódik, ami a látást hivatott elbűvölni, kiváltani a „retina borzongását” (Duchamp 1991, p. 77.). Ezt az egész felfogást hátra akarta hagyni, egy sokkal racionálisabb alkotási folyamat kedvéért: „nem tudtam belemenni a rendszertelen rajzba vagy festék-fröcskölésbe”, vallja a művész 1955-ben (Sweeney 1958, p. 92.). 1966-ban a Pierre Cabanne-nak adott interjújában azt állítja, hogy elhagyta a vásznat és a festőállványt, mivel „valamiféle csömört éreztem mindkettővel szemben, mert az én szememben ezek nem voltak szükségszerűen az önkifejezés eszközei” (Duchamp 1991, p. 26.).

Ezzel szemben Duchamp az „agyügyességet” preferálta, és olyan művészetet honosított meg, amelynek alapja az intellektuális befogadás. 1955-ben a következőképpen összegzi felfogását: „a festménynek nem kell pusztán retinálisnak vagy vizuálisnak lennie; köze kell, hogy legyen a megértés szürke állományához, és nem egyedül a vizuálishoz” (Sweeney 1958, p. 97.).

Ezzel összhangban, az ízlés témáját is elavultnak tartotta. Az ízlés tematizálása a nyugati esztétikában szervesen egybefonódott a szép kérdésével. Ahogyan a szép is egy rejtélyes tulajdonság (*je ne sais quod*), úgy az ízlés is feltételez egy rejtélyes érzékenységet, amit megszerezni nem, csupán fejleszteni lehet. Éppen ezért lehet az ízlés az elkülönböződés (*distinction*) eszköze (Bourdieu 1984). Ezzel a felfogással szemben Duchamp számára az ízlés nem más, mint megszokás, „egy már elfogadott dolog ismétlése” (Duchamp 1991, p. 86.). Az, amivel gyakran találkozunk, amit gyakran

látunk, meghatározza az ízlésünket. Ha valamit újrakezdünk, újracsinálunk, ismételünk – ízlésünk ké válik.

Az ízlés egy csapda, amibe belefulladhat az eredetiségre törő művész. Duchamp nagyon komolyan vette az eredetiség imperatívuszát: nem akarta ismételni önmagát, ezért mondott le a festészetéről. Csak úgy maradhatott kreatív, ha elutasítja az ízlést, ha elkerüli a saját stílus, a saját kézjegy csábítását. Azaz nem hoz létre klasszikus műalkotásokat, amelyek rajta van a szerző kézjegye. „Egyáltalán nem állt szándékomban nyilvánosan kiállítani, és festői művet létrehozni, festői életet élni” – állítja Duchamp (Duchamp 1991, p. 108.). Mivel lehet helyettesíteni a művész keze által megformált műtárgyat? Például a ready-made-el, az asszemblázssal vagy az installációval.

A ready-made egy készen talált tárgy, amely titokzatos módon műalkotássá változik. Könnyen elképzelhető egy olyan alternatív történet, amelyben a tárgyat esztétikai tulajdonságai alapján választja ki a művész, és szépsége, kecsessége, arányai, színe miatt emeli be a művészet világába. Köveket, faágakat lehetne ilyen alapon kiválasztani, esetleg ellátni egy címmel, és kiállítani mint művészeti produktumot. Ez a történet viszont szembemenne Duchamp eredeti elképzelésével: az ő ready-made-jei mindig az ipari termelés produktumai (palackszáritó, hólapát, piszoár, fésű stb.), melyeket éppen esztétikai irrelevanciájuk miatt választott. Nem könnyű esztétikailag irreleváns tárgyakat találni (amelyek sem nem szépek, sem nem csúnyák) – és talán éppen emiatt annyira kevés a ready-made-k száma. A tárgyak választásában sem a jó ízlésnek, sem a rossz ízlésnek semmilyen szerepe nem lehet. A ready-madek kiválasztása „mindig a vizuális közömbösségen és a jó vagy rossz ízlés teljes hiányán alapult” (Duchamp 1991, p. 86.).

Hogyan lehet „alkotni” egy ready-made-et? Legyen egy ötleted. Az ötlet mindig megelőzi a tárgyat. Keress hozzá egy tetszőleges tárgyat, egy ipari terméket, amit a boltból megvehetsz. Ne legyen szép, ne legyen ronda. Ne szeresd, ne gyűlöld. Vidd a műtermedbe. Írd alá, vagy a saját neveddel, vagy az álneved egyikével. Adj neki egy olyan címet, amin muszáj elgondolkodni. Például: *Előre a törött kar felé (In Advance to a Broken Arm)* vagy *Miért ne tüsszentsünk, Rose Sélány? (Why not Sneeze, Rose Sélány?)*. És mindenekelőtt: légy Marcel Duchamp, légy művész.

A ready-made irodalma tengernyi. Nem is szeretném felvetni azt az alapkérdés, hogy hogyan válhatott egy piszoár a 20. század legjelentősebb műalkotásává. Inkább arra tennék kísérletet, hogy kijelöljem a ready-made legfontosabb folyamányát: a mindennapi tárgy színváltozását (Danto 2003), az asszemblázs és az installáció térhódítását.

A ready-made lebontotta azt a nagyon is szolid falat, ami a műalkotásokat elválasztotta a mindennapi tárgyaktól. A ready-made előtti időkben a művészethez tartozó tárgyak osztályát, értéktől függetlenül, világosan el lehetett különíteni a nem-művészeti tárgyaktól: a festmény keretbe zárt vásznát, a talapzatra állított szobrot nem lehetett nem felismerni, a vita legfeljebb a

minőségükről, jelentőségükről, üzenetükről szolt. Duchamp gesztusával ez a biztos pont, ez a világos határ elpárolgott: olyan tárgyak kerültek be a művészet területére, amelyek perceptuálisan megkülönböztethetetlenek a mindennapi tárgyaktól (Danto 2003). A művészet és az élet közelítésének gondolata Duchampnál abban mutatkozik meg, hogy mindennapi tárgyakat (piszoárt, fésűt, palackszárítót) emel be a művészetbe, illetve felveti azt a lehetőséget, hogy egy Rembrandt-képet lehetne használni vasalódeszkának. Ezekkel a gesztusokkal Duchamp alaposan megzavarta a befogadó közönséget, és átfogalmazta a művészetfilozófiai diskurzust. Az ízlés fogalma eltűnt a műalkotásokról szóló kritikai diskurzusból: Duchamp bebizonyította, hogy „teljesen lehetséges az, hogy valami úgy legyen művészet, hogy semmi köze a jó vagy rossz ízléshez” (Danto 2000, p. 9.). Az ízlés korszakát nem az ízléstelenség, vagy az undor korszaka váltotta fel, hanem a jelentés korszaka: „nem az a kérdés, hogy valami a jó vagy rossz ízlésű, hanem az, hogy mi az értelme?” (Danto 2000, p. 10.). Már nem azzal foglalkozunk, hogy milyennek kell lennie a jó műalkotásnak, vagy mi a művészet lényege, hanem azzal, hogy egyáltalán mi különbözteti meg a műalkotást a közönséges tárgytól?

Bár Duchamp az esztétikai szempontot minden eszközzel igyekezett elnémítani, a ready-made egyik következménye mégis az lett, hogy a művészek felfedezték a mindennapi tárgyak és a mindennapi anyagok poetikáját, expresszív potenciálját. A Duchamp által kinyitott ajtón vonult be győzedelmesen a pop-art kólás üvege, megahamburgere vagy Brillo-doboza. Nyilván ezek már nem ready-madek, nem készen vett tárgyak – hanem előzetesen létező, mindennapi, közönséges tárgyak olyfajta művészi megjelenítései, amelyek mentesek a művész kézjegytől. Bár Andy Warhol szitanyomatai egyedi stílust képviselnek, mégsem látjuk keze nyomát a pontosan kivitelezett Brillo Box-on, amit mesteremberekkel készítettett a Factoryban és ami pontosan reprodukálja a Brillo dörzszappan csomgolását, amelynek grafikáját James Harvey (különben absztrakt expresszionista festő) alkotta megrendelésre.

A mindennapi tárgyak és események beemelése a művészetbe szintén kulcsfontosságú a Fluxusban. A Fluxus-doboz ötlete közvetlenül kötődik Duchamp *Boîte en valise (Doboz a bőröndben)* munkájához. A Fluxus-dobozban helyet kaptak gyufás skatulyák és levelezőlapok Ben Vautiertől, Claes Oldenburg műanyag ételei, pecsételt anyagok, lejárt utazási okmányok, megoldhatatlan puzzle-ok, kövekből készített tárgyak. A Fluxus-eseményeken olyan mindennapi tapasztalatok váltak művészetté, mint a lélegzés vagy a telefonhívás. Mindez nem volt lehetséges Duchamp ready-made-jei előtt.

A műalkotás és a mindennapi tárgy összemosása mai napig zavart keltő gesztus, amely néha vicces helyzeteket produkál. 2001-ben a londoni Eystorm Galériában Damien Hirst brit művész kiállításának részét képezte egy installáció, ahol a sörös üvegek, kávésbögrék és cigarettacsikkokkal megrakott hamutartók a művész műhelyét szimbolizálták. A galéria takarítója úgy gondolta, hogy

ez a verniszázs után megmaradt szemét, így összeszedte, zsákokba pakolta és kidobta. Utólag az installáció elemeit kihalászták a szemétből, és a fotók alapján rekonstruálták a művet. Állítólag a művész jól szórakozott az egész eseten (Blackstock 2001), és valószínű ezt tette volna Duchamp is.

Duchamp munkái azért is elbizonytalanító hatásúak, mert alig sorolhatjuk be őket a klasszikus műfajok (festmény, szobor, grafika stb.) valamelyikébe. Ready-made-jei, installációi nem szobrok, „festményei” (*A nagy üveg, Tu m'*) nem klasszikus értelemben vett festmények: kép, szöveg, diagram, technikai rajz egyaránt helyet kap a felületen. Szokatlan módon, a szöveg egyenrangúvá válik a képpel, a tárggyal. Egy 1961-es előadásában, amit a ready-made-ről tartott a MoMABan, Duchamp kiemelte a readymade-eket kísérő rövid szöveget, amely „ahelyett, hogy leírna a tárgyat címként, inkább arra volt hivatott, hogy verbálisabb területekre kalauzolja a néző elméjét” (Duchamp 1966, p. 47.). Duchamp meglepő asszociációs gyakorlata nem csak a tárgyak új pozicionálásában mutatkozott meg, hanem a verbalitás terén is. Rengeteg szójátékkal találkozunk, és megfejtésüket bonyolítja az a körülmény, hogy az angol és a francia nyelvet ugyanolyan nagyvonalúan keverte, mint a mindennapi tárgyak és a művészi alkotások világát. Amikor Cabanne megkérdezte, mit jelent az *Előre a törött kar felé (In Advance of a Broken Arm)*, Duchamp pajkosan beismerte, hogy remélte, ennek a mondatnak nincs semmi értelme – de csalodnia kellett, mert alapjában véve „végül is mindennek lesz” (Duchamp 1991, p. 98.).

A címek mellett fontosak a leírások, amelyeket az alkotási folyamatról készít, például a *Nagy Üveghez* csatolt *Zöld doboz*. Ez a gesztus is teljesen összhangban van a művészet varázstalanításával, amit következetesen elvégez. A romantikus felfogásban, a zseni alkotófolyamatáról a publikum nem tud semmit, az alkotás titokban zajlik, a műalkotás létrejötte egy misztérium. Ezzel szemben Duchamp leszögezi, hogy a művész olyan ember, mint a többi. Az a munkája, hogy csináljon bizonyos dolgokat, „vagyis mindenki csinál valamit, és azokat, akik bekeretezett vászonra csinálnak valamit, azokat nevezik művészeknek” (Duchamp 1991, p. 23.). Éppen ezért, nem érdemes titkolni az alkotási folyamatot, ami leginkább egy mérnöki munkához hasonlítható. Duchamp közzétette feljegyzéseit, beszélt indítékairól és módszereiről. A *Nagy Üveget* a feljegyzéssel együtt kellett volna megközelíteni, ugyanis alkotója szerint az üveget „nem lehetett a szó esztétikai értelmében »megnézni«. Irányadóul kellett venni a könyvet, és a kettőt együtt nézni” (Duchamp 1991, p. 76.). Így a 93 dokumentum (fotók, rajzok, jegyzetek) gyakorlatilag részei a műnek, és egy egészen másfajta befogadói attitűdöt igényelnek, mint a bekeretezett vászonra csinált valamik. A *Nagy Üveg* esetében a *Green Box* legalább olyan fontos, mint maga az örökké befejezetlen üveg.

Duchamp után kezdték használni a műalkotásokra a festmény és szobor alternatív megnevezéseit: tárgy, assemblage, installáció, environment stb. Az asszamlázsok, az installációk, az

environmentek azóta is ötvözik a nemes anyagokat a mindennapi tárgyakkal és ipari anyagokkal. A. C. Danto a ready-made-ekhez vezeti vissza a non-standard anyagok művészi hasznátát, és feltételezi, hogy „az, hogy a mai kritikai gondolkodásból kivesszünk a standard és nem-standard közötti különbség része a Duchamp által végbevitt forradalomnak” (Danto 2000, p. 9.).

Ezeket a radikális elmozdulásokat, ezt a forradalmat úgy értelmezzük, mint ikonoklázmust (képrombolást). Valóban, Duchamp tudatosan lázadt a valamik ellen, amit bekeretezett vászonra csinálnak: „nemcsak a festőállványon készült képet, hanem a kép minden fajtáját elutasítottam”, állítja a Cabanne-nak adott interjújában (Duchamp 1991, p. 180.). Ezt az attitűdöt Boris Groys párhuzamba állítja Nietzsche minden értékek átértékelésének gondolatával: Duchamp nem talál fel egy új művészeti produkciós eljárást, hanem újraértékeli a profán élet tárgyait, és leértékeli a hagyományos művészet mesterségeit (Groys 2012). Túl akar jutni a festőállványon és a vásznon. Egy adott pillanatban Cabanne előtt kifakad: „Úgy hiszem, a festészet halott, értse meg” (Duchamp 1991, p. 126.). Folytathatnánk Nietzsche szellemében: És mi öltük meg őt!

Valóban, Duchamp esetében tetten érhető a művészet „szent” tárgyainak megkérdőjelezése – bizonyára már nem beszélhetünk „auráról”, amikor egy piszoár bekerül a múzeumba vagy amikor felmerül az, hogy Rembrandt-on vasaljunk. A képrombolás kitüntetett esete az, amikor Duchamp a művészettörténet legismertebb képét, Leonardo *Giocondáját* veszi célba. Értelmezhetjük úgy, hogy itt egy „asszisztált” readymade-el van dolgunk: a művész vásárol egy képeslapot, amely a *Gioconda* reprodukcióját tartalmazza, és rajzol rá bajuszt és kecskeszakállat, majd akkurátusan aláírja a címet (L.H.O.O.Q). Az értelmetlennek tűnő rövidítés rövidítésként tényleg értelmetlen: ahhoz, hogy a szöveg értelmet nyerjen (még hozzá egy igen pajzán értelmet), a szórejtvények mintájára kell hangosan felolvasni a betűket (*Elle a chaut au cul - Meleg a fenéke*). A *Gioconda* évszázadok alatt a nézőkből a legmélyebb tiszteletet és csodálatot váltotta ki, Duchamp viszont egy tollvonással megfosztja méltóságától, lerántja a művészet bálványát a talapzatról, lelöki a kocsma piszkos padlójára, és ennek következtében az érdekmentes kontemplációt felváltja a leplezetlen hátsó szándék, a csodálatot felváltja a szarkazmus.

A kép lerombolása után, ami marad, az a művészet mint eszme – a művészet eszméje mint eszme (Joseph Kosuth – *The Art as Idea as Idea*), azaz a konceptuális művészet, talán Duchamp *Forrásának* legjelentősebb folyamánya.

B) A múzeum mellőzése

Az élet és a művészet közelítésének szándéka a klasszikus múzeum-felfogás kritikáját is maga után vonja. A múzeum a múlt műkincseinek őrzésére született – azaz egy sor olyan lépést tartalmaz, amely nem közelíti, hanem eltávolítja a művészetet az élettől, a mindennapitól. Egyrészt a múzeum egy szelekciós folyamatot feltételez, amelyet szakemberek végeznek el (művészettörténészek, kurátorok, muzeológusok), majd az eredményt objektív értékhierarchiaként mutatja be. A múzeumok figyelme elsősorban a múlt remekműveire irányul, mivel csak az idő próbáját kiálló művekről tudhatjuk bizonyosan, hogy valóban kiválóak. Így a múzeumot nem érdekli, hogy az általa konzervált, időnként kiállított tárgyak érdekesekek-e a ma élők számára – sőt a publikum feladata, hogy felemelkedjen a múzeum szintjére. A múzeum autoritás, a publikum pedig engedelmes tanítvány. A kiválasztott tárgyakat szakemberek konzerválják, restaurálják, osztályozzák, leírják, értelmezik – azaz sok munkát fektetnek abba, hogy ezek az egyedi tárgyak fennmaradjanak az utókor számára és a jelentésük/jelentőségük is átöröklődjön. A múzeum nem a jelenről a jelennek, hanem a múlttól a jövőnek szól. A kiválasztott tárgyakat a publikum elé engedik – tiszteletteljes szemlélésre, védőüveg mögött, védő korlással, „fényképezni tilos” jellel és unatkozó teremőrökkel ellátva.

Duchamp nem bízik a múzeumokban. A múzeumban nem a Művészet Templomát látja, hanem egy véletlenszerű válogatás eredményét, amely abszolút értékrendnek tartja magát: „kételemkedem azoknak a véleményeknek az értékében, melyek arról döntöttek, hogy ezek a képek legyenek jelen a Louvre-ban más képek helyett, amelyek soha szóba sem jöttek, pedig ott lett volna a helyük” (Duchamp 1991, p. 133–134.). Ezért nem jár a múzeumokban, szinte soha.

Duchamp a felmagasztalt művészet köré épülő intézményi rendszer outsidersere: annyira nem szeretne a művészeti világ szabályai szerint játszani, hogy eldönti azt, hogy nem a művészi tevékenységéből fog megélni, hogy ne kellessen bármilyen elvárásnak megfelelnie. Szabadon szeretne alkotni, megkötések és kötelezettségek nélkül. Ezért elmegy könyvtárosnak, franciaórákat ad, ezt-azt csinál, és amikor művészetből él meg, nem saját munkáit adja el, hanem Brâncuși szobrait. Amikor felkérésre alkot, akkor csak azzal a feltétellel fogadja el a megrendelést, ha azt csinálhat, amit szeretne. Majd előrukkol egy zavarbaejtő asszamlázzsal, amit elnevez: *Miért ne tüsszentésünk RRose Sélány?*-nak, amit a megrendelő gyűlöl – „szegény nő nem tudta megszokni, annyira zavarta” (Duchamp 1991, p. 122.). A műben nem csak az elemek társítása meglepő (madárkalitka, kockacukornak kinéző márványfaragványok, halcsont, fadarabok, hőmérő), hanem a mű címe is. Általában a címet úgy értelmezik, mint utalás a kockacukor-márvány, meleg-hideg ellentétére, amit alátámaszt a hőmérő jelenléte is. A tüsszentés önkéntelen reakció lenne a márvány meglepő és váratlan hűvöségére. Ugyanakkor a cím, ha eltekintünk a műtől, eleve egy paradox kérdés, amennyiben feltételezi,

hogy rajtunk áll az, hogy tüsszentünk vagy sem. Figyelembe véve, hogy Duchamp húzódozott megrendelésre dolgozni, talán nem túlzottan erőltetett a címet arra vonatkoztatni, hogy a művészi alkotás ugyanúgy nem tervezhető meg, és talán nem is kontrollálható, mint a tüsszentés, ezért hibás egy olyan rendszer, amelyben a művészek megrendelésekből élnek.

A hivatalos művészeti tér helyett (galériák, gyűjtők, múzeumok, aukciós házak stb.), Duchamp magánmúzeumként létrehozta a *Boîte en valise (Doboz a bőröndben)* című munkát, ahol egy hordozható bőröndbe bepakolta „életművét”, azaz munkáinak kicsinyített reprodukcióit. Munkáival sokat törődött, sokat dolgozott rajtuk: „bármit csináltam, az tőlem elég sok pontosságot és időt kívánt, s ezért úgy gondoltam, érdemes megőrizni (...) Lassan dolgoztam, következőképpen munkáimat fontosnak is tartottam, mint ahogy mindenki fontosnak tartja azt, amit nagy gonddal készít” (Duchamp 1991, p. 150.). Egy dobozt talált ki, amelybe be lehetett montírozni munkáinak reprodukcióit. Így jött létre a bőrönd, a „hordozható múzeum” (Sweeney 1958). Szintén magánmúzeum-jellegű a *Zöld doboz (Green Box)*, amely a *Nagy Üveg* dokumentációját tartalmazza. A *Zöld doboz* 1934-ben készítette, 300 példányban, ebből 20 példány luxuskivitelű. A *Doboz a bőröndben* 68 reprodukciót tartalmaz, mindet ő maga készített el 4 év alatt, és épp a háború kitörésekor készült el. Szintén 300 példányra volt tervezve, és az első husz darabot egyenként vitte át a demarkációs vonalon a háború alatt 1942-ben, egy sajtakereskedő papírjaival (Duchamp 1991). Az interjú elkészítésének idején a *Zöld doboz*-ból volt még kb. 15, a bőröndből kb. 100 eladatlan példány.

Amikor az egyszerű ember gondolná, hogy a ready-made-nél nincs tovább, kiderül, hogy van: a ready-made 300 kicsinyített másolata. Duchamp nem csak a palackszárítót és a piszoárt dobta az arcunkba kihívásként (Richter 1965, p. 207–208), hanem ezek 300 kicsinyített másolatát is. Ha a ready-made-el Duchamp valóban „az eredetiség gondolatát akarta kidobni az ablakon” (Lazzarato 2014, p. 21.), a ready-made 300 reprodukciójával még az eredetiség árnyékától is sikerült megszabadulnia – miközben a *Doboz* mégiscsak egy eredeti mű. Egy olyan eredeti mű, ami 300 példányban létezik, azaz máris felmerül az a kérdés, hogy a 300 példány közül mégis melyik az eredeti? Tegyük hozzá, hogy Duchamp pusztán az első 20 „luxuspéldányt” készítette saját kezűleg... ha ez egyáltalán számít valamit. Bár számítani kell, különben mitől lennének ezek luxus példányok? Házás Nikoletta meggyőzően érvel amellett, hogy a ready-made nem tárgyként válik műalkotássá: „miközben a hétköznapi tárgy művé változott, nem műtárggyá változott, hanem tárgyi mivoltát mellőző művé változott: a tárgy saját nulla fokára redukálódott” és „a konceptuális mű a szép tárgy fogalmát a *szép gondolat* fogalmával helyettesíti” (Házás 2004). Ha ez így van, teljesen mindegy, mi kerül a dobozba: makett, fotó, leírás... végül is a gondolat szépsége számít. Még mielőtt belenyugodnánk ebbe a gondolatba, emlékezzünk arra, hogy a dobozból pontosan 300 példánynak kellett készülnie. A

300 példány és főleg az első 20 luxuspéldány a gondolat szépsége szempontjából erősen esetlegesnek, és megmagyarázhatatlannak tűnik. Hogy néz ki a gondolat szépségének első 20 példánya?

A „nem-kiállítani” stratégiával rokon a számozott másolatok készítése a hatvanas években, amikor az elveszett „eredeti” *Forrás* helyett, további, aláírt példányokat „alkot”. 1964-ben Arturo Schwarz milánói galerista számára rögtön nyolcat, plusz még négyet. Az „alkotás” szóra most már kénytelenek vagyunk ugyanolyan szkepszissel tekinteni, mint Duchamp tette. Nyilván, az ő esetében az alkotás nem egy tárgy létrehozása: így az „eredeti” *Forrás* egy tárgy, és mégsem az. Mivel ami itt eredeti, az nem a tárgy, hanem az ötlet vagy a gesztus, az 1964-ben szignózott és kiállított példányok ugyanannyira eredetiek, mint az első, ki nem állított példány. Hacsak a „ki-nem-állítás”-ra nem tekintünk úgy, mint az eredeti mű konstitutív elemére. Boris Groys szerint Arturo Schwarz projektje három pontban valósította meg azt, amit előzőleg Duchamp elutasított: „az ismétlést (nyolc másolatot készített a *Forrás*ból és más ready-made-ekből), a monetizációt (pénzben mért értéket rendelt hozzájuk) és az esztétizációt (műalkotást csinált belőlük)” (Groys 2010, p. 32.). Duchamp mégsem teljesen következtelen. A ready-made-et az eredetiség hagyományos felfogása ellen hozta létre, és tudatában volt annak, hogy „a ready-made replikája ugyanazt az üzenetet hordozza” (Duchamp 1966). Továbbá itt nem ismétlésekkel van dolgunk, hanem replikákkal. Duchamp számára az lett volna ismétlés, ha a *Lépcsőn lemenő két* stílusában fest további tíz képet. A monetizáció elutasítása sem annyira komoly elv Duchampnál – kevés munkát adott el, de nem is törekedett eladásukra, és nem alkotott azért, mert megfizették (kivéve a *Miért ne tüsszentsünk RRose Sélányt*, lásd fentebb). Végül az „esztétizáció” vádjá sem áll. Azzal, hogy a *Forrást* elismerték műalkotásnak, nem azt történt, hogy elismerték esztétikai jelentőségét, hanem az, hogy elismerték, van művészet az esztétikumtól függetlenül is.

A *Forrás*, akár eredeti, akár valamelyik a 17 másolat közül, már azzal is felrobbantja a múzeumot, hogy egy méltatlan, közönséges tárgy (piszoár) kerül kiállításra. Ha egymás mellé kerül a Gioconda és egy piszoár, érdekes mozgás veszi kezdetét: „nemcsak a műtárgy veszít aurikus erejéből, hanem a ready-made – miként a fotográfia – is nyer valamit abból” (Házás 2004). Ez a nivellálás, ez a művészi forradalom, amit Boris Groys (2000) a kommunista forradalomhoz hasonlít, mégiscsak azzal fenyeget, hogy a művészet szent tere már nem fog különbözni a profán tértől.

Szintén veszélyes mozzanatnak bizonyul az, hogy a szépművészeti múzeumban egy esztétikailag indifferens tárgy kerül kiállításra. Azért keressük fel a múzeumot, mert például Monet képeit csak ott csodálhatjuk meg, az általuk lehetővé tett élményt nem pótolja leírásuk, reprodukciójuk egy könyvben vagy a számítógép képernyőjén. Duchamp *Forrása* a múzeumban semmivel sem nyújt más élményt, mint bármilyen reprodukciója – mert nem is esztétikai jellege miatt értékes, hanem a látványától független gondolatisága miatt. Annak közvetítésére, hogy a retinális tapasztalatot fel

kell, hogy váltsa a gondolatiság, hogy a művészet szent területe és az élet közötti határt átjárhatóvá kell tenni, és a „nehézkedés szellemét” fel kell, hogy váltsa a humor és az ironia – bármelyik piszoár megfelel. Nem kell látnunk ahhoz, hogy érzékeljünk a „szép gondolatot”. Azaz a múzeum ezen művek esetében felesleges bonyodalom.

A „nem-kiállítani” egy különleges formája az *Étant donnéés*, amelyen Duchamp titokban husz évig dolgozott, 1946 és 1966 között, és amit csak halála után engedett bemutatni. Az installáció a Philadelphiai Művészeti Múzeumban van kiállítva, úgy, hogy tulajdonképpen el van rejtve. Adva van – de nem szűrja ki a szemünket. Azoknak van adva, akik rájönnek, hogy egy ajtón van két nyílás, és azokon kell bekukucsálni. És ha a néző ezt a lépést megtette, cinkossá válik: a női test kiszolgáltatottságában való gyönyörködés cinkosává, a klasszikus akt tagadásának cinkosává, a perspektíva lebontásának cinkosává. Továbbá cinkos a múzeum kiállító-jellegének tagadásában és a modern művészet paradigmájának felbomlásában. Mindezeket nem egyedül követi el a művész, hanem a néző, a befogadó aktív részvételével. Innen csupán egy ugrás a „nem-kiállítani” további lépéseire: a land art kiállíthatatlanságához, az üres kiállítótérhez (Yves Klein), vagy az (spanyol) állampolgársághoz kötött kiállítás-látogatásai joghoz (Santiago Sierra).

Végül Duchamp munkái mégiscsak bekerültek a múzeumba – még hozzá élete során, az ő beleegyezésével. Vajon ez Duchamp győzelme a múzeum felett, vagy a múzeum győzelme Duchamp felett? Az, hogy feltehetjük/fel kell tennünk ezt a kérdést, Duchamp malmára hajtja a vizet. Ő maga nem csinált belőle nagy ügyet: „Nem utasítottam vissza. Széttéphettem vagy összetörhettem volna a dolgaimat, de ez is hülyeség lett volna” (Duchamp 1991, p. 134.). Így viszont a nagy sakkmeister a művészet sakktábláján ad sakkot a művészetnek.

C) A szerző halála és élete

Bár a „szerző halála” kifejezés az irodalomelmélet keretén belül született, a jelenség egyaránt érvényes a képzőművészetek területén is. A szerző nem csak az irodalom színpadának legszélén „egyre zsugorodó szobrocska” (Barthes 1996, p. 52.), hanem a kiállítótér szélén is. A művészetekben ezen kísérletek forrása, *avant la lettre*, szintén Duchamp. A továbbiakban négy olyan iránnyal foglalkozom, ami Duchampból ered: az alkotás újraértelmezése, a művész teste mint műalkotás, a szerzőség megosztása a nézővel és az élet mint művészet.

A képzőművészetek klasszikus felfogásában a zseni ujjlenyomata az, ami értékessé, egyedivé, utánozhatatlanná teszi a műalkotást. Az ujjlenyomatot majdnem szó szerint érthetjük: a szerző közvetlen kapcsolata a vászonnal és a festéktubussal, az alkotó gesztusa, lendülete, mely nyomot

hagy a vásznon – ez az, ami egyedivé teszi az alkotásokat. Duchamp egy olyan művészetet helyez szembe ezzel a felfogással, amely kizárja a szubjektivitást, nem kíváncsi a szerző érzéseire, sem a kezűgyességére, pusztán arra, hogy mit gondol, milyen meglepő asszociációkra képes. Egy klasszikus művésznél felmerül a kérdés, hogy vajon képes-e egy élethű reprezentációt készíteni, vagy képes-e kifaragni a fát vagy a követ? Duchamp esetében ezek a kérdések irrelevánsak (bár ő is faragott – pl. a márvány fehér kockákat, vagy festett – például a *Nagy Üveget*). Az ő esetében a kérdés az, hogy képes-e valami újat kigondolni.

Bár festőnek készül, Duchamp hamar felhagyott ezzel az életmóddal. Nem a sikerteleség motiválta a festészet hátrahagyását: akkor hagyott fel a festészettel, amikor a *Lépcsőn lemenő akit* révén befutott művészként érkezett Amerikába, ahol őt magát nem ismerték, de a képéről mindenki hallott. Interjúból kiderül, hogy azon kívül, hogy úgy gondolja, a festészet halott, a szakítás egyik másik motívuma az önisméltés elkerülése, a változás igénye: „valószínű csinálhattam volna akkoriban tíz *Akit*ot, ha kedvem lett volna hozzá. Úgy döntöttem, hogy nem teszem” (Sweeney 1958, p. 92.). Talán az egyik legerősebb elv, amihez ragaszkodik (annak ellenére, hogy nem ragaszkodik elvekhez) az, hogy ne ismétlje önmagát, hogy az alkotás mindig teremtés legyen:

A Menyasszonyban, az Üvegben kitartóan olyan dologra kívántam rátalálni, ami nem emlékeztet arra, ami korábban volt. Az gyötört állandóan, hogy ne használjam ugyanazokat a dolgokat. Vigyázni kell, mert az embert akarata ellenére is elárasztják az elmúlt dolgok, a múlt. Állandó harc volt ez, amelyet a pontos és teljes szakítás érdekében vívtam. (Duchamp 1991, p. 68.)

Így tulajdonképpen Duchamp egy majdnem lehetetlen vállalkozásba kezd: követi is, meg nem is a modern művészet eredetiség-imperatívusát. Eredeti akar lenni, de nem felismethető kézjegye által, stílusa által – hanem minden megnyilvánulásában. A klasszikus zseni kiépíti saját stílusát, és ez adja felismerhető eredetiségét. Duchamp viszont „az egész inspiráció- és zsenielmélet ellen alkot” (Badiou 2008). Tudatosan ki akarja hagyni a stílust, az ízlést, az alkotó érzéseit, szubjektivitását a munkákból. Leszámol a művészi alkotás titokzatosságának mítoszával – amivel maga Kant is egyetértett, amikor kijelentette, hogy „a zseni maga nem tudja leírni vagy tudományosan bemutatni, hogy miképpen hozta létre alkotását, hanem mint természet adja a szabályt” (Kant 2003, p. 223.). Ennek cáfolataként, Duchamp dobozaiban közreteszi a feljegyzéseit, gondolatait, számításait, vázlatait, így követhetővé válik az alkotási folyamat. Mindaz, amit a zseni elrejt, ezzel erősítve kivételességének mítoszával – itt nyilvánossá válik. Duchamp részletes magyarázatokat ad, alapvetően „a tárgyat olyasmivel kíséri, mint egy használati útmutató a kivitelezéséhez” (Badiou 2008).

Hogyan lehet mindig újat létrehozni, ha az alkotó nem a személyességére alapoz, ami csakis hozzá tartozik, és éppen a szubjektivitást igyekszik kizárni? Például úgy, hogy átírja a

játékszabályokat, és az alkotást nem a kéz, hanem a „szürkeállomány” dolgának tartja. Például úgy, hogy átalakítja a mindennapi tárgyat műalkotássá. Vagy úgy, hogy újfajta műveket hoz létre (ready-made, asszemblázs, installáció). Úgy, hogy a festmény régi műfajának átírja a szabályait (üvegre fest, mint a *Nagy Üvegben*, kombinálja a festést a fotóval, mint az *Étant données*-ban, beépíti a technikai rajz elemeit). És nem ismétli azt, amit kitalált, mert valóban csak akkor alkot, ha van egy új ötlete.

Az eredeti ötletek között ott találjuk a régi műalkotások felhasználását – amiből majd az appropriáció számtalan formája kivirágzik a huszadik század utolsó évtizedeiben. Az appropriáció is az eredetiség körébe tartozik. Igaz, nem a semmiből hoz létre jelentést, hanem a már meglévő jelentéskomplexumhoz, amit gazdaggá tett az idő (a történelem és ezen belül a művészettörténet) hozzáad új jelentéseket. Ha az appropriáció emblematikus esete az L.H.O.O.Q., az önappropriáció különösen izgalmas esete a *Rasée L.H.O.O.Q.*, azaz a borotvált Mona Lisa, amely úgy visz új jelentést egy ready-made-be (a *Mona Lisát* reprezentáló képeslapba), hogy egy ceruzavonást sem tesz hozzá, pusztán utal Duchamp előző objektjére, az L.H.O.O.Q.-ra.

Vajon értelmezhetjük-e úgy ezt az eljárást, hogy Duchamp szerint „mindenki művész”? Joseph Beuys úgy gondolja, hogy Duchamp tevékenységéből ez a konklúzió világosan levezethető, bár Duchamp inkább hallgat, mintsem hogy ezt felvállalja:

Behozta azt a tárgyat (a piszoárt) a múzeumba és észrevette, hogy az áthelyezése műalkotássá változtatja. De nem sikerült azt az egyszerű és világos következményt levonnia, hogy minden ember művész. (Beuys 1985, p. 7).

Beuys nincs egyedül ezzel az értelmezéssel. A ready-made jelentőségét többen látták abban, hogy a mindennapi tárgyakat és a műtárgyakat azonos szintre hozta, illetve az alkotást megnyitotta mindenki előtt – Badiou (2008) „kommunista álomnak” nevezi, Goldsmith „az emberek és tárgyak demokráciáját” emlegeti (Goldsmith 1983, p. 200.). Thierry de Duve pedig kiemeli, hogy Duchamp „felszabadítja a novíciust, a beavatatlant, az utca emberét, felhatalmazva őt, hogy ítéljen” (De Duve 2003, p. 258.).

Látszólag valóban bárki aláírhat egy piszoárt, vagy kinyomtathat egy meghívót egy Mona Lisa-s képeslapra – de hányan tették meg, eredeti gesztusként? Nyilván, egyetlen egy valaki, aki már (megint) nem akárci. Házas Nikoletta felfigyel a valakiből akárcivé válásra: „Ez a valaki – Duchamp mint a híres *Lépcsőn lemenő akt no2* című festmény szerzője New Yorkban – egyszer csak úgy tett, mintha akárci lenne” (Házas 2004). Ahhoz, hogy feltűnjenek Duchamp művészi gesztusai, előzőleg művésznek kellett lennie – azaz valakinek. A gesztusai nem igényelnek virtuozitást, szaktudást, kéz ügyességet, így a ready-made egy „lusta technika” (Lazzarato 2014), amit bárki elvégezhet. Bárki,

akárki – de nem mindenki. Különbség van az „akárki” vagy „bárki” és a „mindenki” között. Az „akárki művész” kifejezést értelmezhetjük úgy, hogy nem szükséges a természet kegyeltjének lenni ahhoz, hogy valaki művész legyen. A „mindeki művész” viszont alig értelmezhető másképp, mint úgy, hogy aktuálisan minden ember művész – ami annyit tesz, hogy senki sem az, azaz megszűnik a „művész” mint társadalmi kategória, bár megmaradhat, mint jelző, amely az emberi tevékenység kreatív oldalát világítja meg. Duchamp megnyitotta a lehetőséget az akárki előtt – de ezzel nem tud bárki élni. Az „agyügyesség” semmivel sincs jobban elosztva az emberek között, mint a „kézügyesség”, így az ízlés és szakmai képességek elitizmusát egyszerűen felváltja a szellem elitizmusa.

Azzal, hogy kiiktatta a fizikai átalakítás momentumát, indifferenssé tette a művészi megformálás készségeit, Duchamp kiszabadította a szellemet a palackból, és akarata ellenére lehetővé tette a „mindenki művész” értelmezést. Utóbbi szemlélet azzal fenyeget, hogy eltörli a művész és a művészet területének sajátosságát, azaz kiüresíti a modern művészet paradigmáját.

Az „akárki művész/mindenki művész” interpretáció irányába mutat Duchamp azon szokása, hogy különböző nevekkal – álnevekkel szignózta munkáit. A modern művészet paradigmája maga után vonja az aláírás megnövekedett jelentőségét: a mű értéke a zseniális alkotó függvénye, így a mű eredete alapvető szemponttá válik. A mű eredetét a művész szignója garantálja. Éppen ezért, amikor Duchamp R. Muttként írja alá a *Forrást* (és a későbbi 17 másolatát), csúfot űz a zseni túlértékelt aláírásából is. Aláírhatta volna Marcel Duchamp-ként, azaz valakiként, mégis azt választja, hogy szerzőséggel ruházza fel a tömegtermelésben gyártott tárgyat – de akárkiként írja alá. Egy további álnévvel, a Rose Sélavy-val elérkeztünk a művész testének műalkotássá való előterjesztéséhez.

Duchamptól (1991) tudjuk, hogy Rose Sélavy 1920-ban született, amikor a művész, írtózva a stabil helyzetek csapdájától, személyiséget akart változtatni, de nem talált egy jó zsidó nevet. Talált viszont egy jó női nevet, ami úgy üzen valamit („Érosz, ilyen az élet”) hogy közben egy teljesen új név (Rose), egy egyedi keresztnév. Duchamp annyira élvezte a változást, hogy lefotóztatta Rose Sélavyt Man Ray-el, azóta emblematikussá vált fotókban. A huszas években készült fotókon Duchamp ready-made-ként bánik saját testével: talált test, amit a művész új jelentéssel ruház fel, azáltal, hogy újrapozicionálja a nemiség térképén. Jóval később, 1963-ban a passadénai múzeum kiállítását egy performansz nyitja meg, amelyről szintén fennmaradt egy emblematikus fotó: a 76 éves, elegánsan öltözött Duchamp sakkozik a 20 éves pucér Eve Babitzal, háttérben a *Nagy ívvel*. Az agglagényre által intellektuálisan levetköztetett mennyasszony, sőt. A ready-made által megnyitott téren, ahol a művésznek nem muszáj fizikai erőfeszítést tennie az anyag „megmunkálásáért”, maga a művész teste válik ready-made-é, és ekként a performanszművészetben, a videóban, a fotóban egyre inkább a kortárs művészet fókuszába kerül (Groys 2010).

A „szerző halála” abban is megmutatkozhat, hogy a szerző megosztja a szerzőséget a befogadóval. Amíg a zseni-paradigmában gondolkodunk, elképzelhetetlen, hogy a természet adományával rendelkező zseni megossza az alkotás dicsősségét a közönséges, lapos főekkel. Duchamp már tesz egy lépést a befogadó szerepének újraírására: többször hangsúlyozza, hogy a befogadó szerepe nem kisebb jelentőségű, mint a művész alkotó szerepe. Duchamp egy teljes kifejtő szöveget szentel a kreatív aktusnak (Duchamp 1959), amelyben a művészi alkotás két pólusáról beszél: a művésztől és a nézőről, aki később utókorra válik. A művész úgy cselekszik, mint egy médium, és alkotása nem teljesen tudatos. Egy „művészi együtttható” alakul ki abból, amit szándékol, de nem fejez ki, és abból, amit kifejez, de nem szándékol. Ez viszont nem számít az ítélő néző szempontjából – és hiába kiálltja ki magát zseninek a művész, meg kell várnia a néző verdiktumát. Már nem a művész adja a művészetnek a szabályt, hanem a néző – még akkor is, ha ez a szabály nem általános, hanem egy eseti döntés a mű értékéről. A kreatív aktust a művész nem egyedül hajtja végre, hanem a néző hozzájárulásával.

Duchamp szövegében a néző kreatív szerepe az utólagos értelmezésre és értékesre redukálódik. Kérdés, hogy vajon Duchamp elfogadta volna azt, hogy „akárki” valamilyen módon beleszóljon az alkotófolyamatba. Azt tudjuk, hogy a *Nagy üveg* véletlenszerű repedéseit elfogadta mint az alkotás részeit – de nem tudunk arról, hogy átengedte volna akár a választást, akár a címadást vagy más „technikai” döntést „akárkinak”. Viszont a néző partnerként való beemelése a kreatív aktusba megtette a hatását a későbbi művészek gyakorlatára, akik az interaktív műveket lehetőségcsomagként állítják elő, számítva arra, hogy a mű végső (fizikai) formáját is a néző, a befogadó fogja megadni.

Végül a szerző halála abban is megmutatkozhat, hogy a művész felfüggeszti szerzői-alkotói szerepét és művészetként éli az életét. Ez a projekt, ami már Nietzsche-nél is felbukkan, eléggé nehezen meghatározható. Duchamp interjúból leszűrhetünk két fogalmat, amelyek megkülönböztetik a pusztá életet a művészetként megélt élettől, vagy életként megélt művészettől: az egyik a szabadság, a másik az eufória.

A modern művészet paradigmája szerint, mivel a művészet számára nincsen szabály, a művész kénytelen szabadon és eredeti módon alkotni. Éppen az örömteli szabad alkotás miatt annyira vonzó a művészi életforma. Viszont amennyiben az alkotó rabja lesz saját szubjektivitásának, saját leülepedett szokásainak, azaz ízlésének és kialakult stílusának, a szabadságon csorba esik. Ha besorolódik a művészi világ intézményes struktúráiba, ha monetarizálódik, ha művészetében megélhetési forrást lát – a szabadsága sérül. Duchamp mindent megtesz, hogy minél teljesebb szabadságban alkosson – és éljen. A Sweeney-nek adott interjúból megkülönbözteti azt a művészt, aki foglalkozik a társadalommal, integrálódik a társadalomba, és azt, aki „teljesen szabadúszó, semmi köze és

semmi kötődése a társadalomhoz” (Sweeney 1958, p. 92.). Nem nehéz kitalálni, Duchamp melyik kategóriába sorolta magát. Olyannyira őrizte szabadságát, hogy művészként elvonult, titokban dolgozott 20 évig az *Étant données*-n, és sokak által kárhoztatott hallgatásba burkolozott.

Ez a szabadság a feltétele annak, hogy az életet eufóriaként élje meg: „az én művészetem maga az élet, minden pillanat, minden lélegzetvétel olyan műalkotás, amely nincs sehová lejegyezve, amely sem nem vizuális, sem nem szellemi. Egyfajta állandó eufória” (Duchamp 1991, p. 136–137.). Ennél távolabb talán nem lehet menni a művészet és az élet közelítésében. Viszont ezt sem lehet úgy értelmezni, mint a pillanat demokratizálását: nem minden helyzet euforikus, és nem mindeki képes saját életét művészetként élni. Ahogyan a ready-made egy példa arra, hogy milyen a műalkotás, ha eredeti, de nem viseli magán a zseni kézjegyét, így Duchamp élete/művészete is csupán példa arra, hogyan lehetne szabadon és kreatívan élni. Barátja, Octavio Paz így összegzi Duchamp tanítását:

Magatartása azt tanítja – bár soha nem vállalta, hogy bármit is tanítana nekünk – hogy a művészi cselekvés célja nem a befejezett mű, hanem a szabadság. A mű csupán az út és semmi más. Ez a szabadság kétértelmű, vagy inkább feltételes; elveszíthetjük bármikor, mindenekelőtt ha túl komolyan vesszük önmagunkat vagy munkánkat. (Paz 1978, p. 100.)

3. Még mindig friss forrás

Ha a modern művészet szótárát beszéljük, érthető, miért nem csökken érdeklődésünk olyan műalkotások iránt, mint például Velazquez *Udvarhölgyei* vagy Munch *Sikolya*. A szépművészet alkotásai kimeríthetetlenek – nem tudjuk megenni, mert minden egyes találkozás ugyanazzal az alkotással új gondolatokat és érzéseket ébreszt bennünk, új összefüggéseket világít meg, új részleteket tár fel. A műalkotással folytatott dialógus elvben kifogyhatatlan. Ez annak köszönhető, magyarázza Kant, hogy alkotójuk, a zseniális művész, egy különleges képességgel bír: az esztétikai eszmék ábrázolásának képességével. Az esztétikai eszme pedig „a képzelőerő olyan megjelenítése (...), amely arra készlet, hogy sok mindent gondoljunk, de amellyel egyetlen meghatározott gondolat, azaz egyetlen *fogalom* sem lehet adekvát, s amelyet ennél fogva semmilyen nyelv sem képes teljesen elérni és érthetővé tenni” (Kant 2003, p. 229.). Az érzékelhető megjelenítésben több van, mint amit logikusan, racionálisan meg lehetne fogalmazni.

Mit kezdünk a *Forrással* ebből a szempontból? Vajon a *Forrás* is egy esztétikai eszme ábrázolása? Nyilván nem – nem ábrázolás, és nem esztétikai. A *Forrással* való találkozás tapasztalata nem gazdagabb, mint a *Forrás* reprodukciójával való találkozás. A *Forrás* nem igényel elmélyült

közvetlen kontaktust – nem sok értelme van a piszoárt hosszasan kontemplálni a múzeumban. Bár a *Forrás* eszméjét érdemes hosszasan kontemplálni. Abban megegyezik a helyzet a Kant által meghatározott esztétikai eszmék ábrázolásával, hogy a *Forrás* nagyon sok irányba indít el nagyon sok gondolatot, sőt. És ezt Duchamp nem azzal éri el, hogy ír egy értekezést, hanem azzal, hogy kiválaszt egy tárgyat és a művészi kontempláció tárgyává teszi. Nem az esztétikai kontempláció tárgyává – mert ebben az esetben számítnia kellene annak, hogy milyen formájú, milyen színű stb. Ezek mind nem számítnak: számít viszont az, hogy egy többszörösen közönséges, sorozatgyártott tárgy, de amint van címe, dátuma, aláírása – mássá változik.

Ha a *Forrás* már túlcsoordul a Kant által leírt szép művészet fogalmi keretén, ez azért van, mert Duchamp komolyan veszi, és gyakorlatba ülteti Kant elképzelését arról, hogy a művész eredetiségre van kárhoztatva, ezáltal szabadon alkot, és ő maga adja a művészetnek a szabályt.

A *Forrás* körüli hírverés már egy évszázada nem csitul. Ez a közönséges tárgy, a tárgyak legszerényebbike, még mindig inspirál elméleti szövegeket, művészi alkotásokat, és közben kulturális mémmé változott. Részben megszélidült, de még mindig felháborodást tud kiváltani azokból, akik egy hagyományosabb művészetet értékelnek. Nyilván ezt az érdeklődést nem az „egyszeri felsejlése valami távolinak” (Benjamin 2003) motiválja. Vagy ha mégis igen, az a szabadság felsejlése. Ezt is. Szabad.

Irodalom

- Badiou, A. (2008). Some Remarks Concerning Marcel Duchamp. *Symptom* 2008(9), http://www.lacan.com/symptom9_articles/badiou29.html.
- Barthes, R. (1996). A szerző halála. In R. Barthes, *A szöveg öröme*. Budapest: Osiris. 50–55.
- BBC (2004). Duchamp's Urinal Tops Art Survey. *BBC News online* 2004.12.01, <<http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/4059997.stm>> (2017.01.12)
- Benjamin, W. (2003). *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Fordította Mélyi József, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html
- Beuys, J. (1985). Interview with Bernard Lamarche-Vadel. *Canal* 58–59.
- Blackstock, C. (2001). Cleaner cleans up Hirst's ashtray art. *The Guardian* 2001.10.19., <https://www.theguardian.com/uk/2001/oct/19/arts.highereducation1>
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Fordította Richard Nice. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Danto, A. C. (2003). *A közbély színváltozása: Művészetfilozófia*. Budapest: Enciklopédia Kiadó.

- Danto, A. C. (2000). Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art. *Tout Fait* 1(3). http://www.toutfait.com/issues/issue_3/News/Danto/danto.html
- De Duve, T. (2003). *Kant după Duchamp*. Fordította Virgil Stanciu. Cluj: Idea Desing & Print.
- Duchamp, M. (1991). *Az eltűnt idő mérnöke: Beszélgetések Pierre Cabanne-nal*. Fordította Tészabó Júlia. Budapest: Képzőművészeti Kiadó. <http://www.artpool.hu/Duchamp/beszelgetes1.html>
- Duchamp, M. (1966). Apropos of „Readymades”. *Art and Artists* 1(4): 47.
- Duchamp, M. (1959). The Creative Act. In R. Lebel: *Marcel Duchamp*. New York: Paragraphic Books, 77–78.
- Goldsmith, S. (1983). The Readymades of Marcel Duchamp: The Ambiguities of an Aesthetic Revolution. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42(2): 197–208.
- Groys, B. (2012). Marcel Duchamp’s Absolute Art. *Mousse Contemporary Art Magazine* 2012(36), <http://moussemagazine.it/boris-groys-marcel-duchamps-absolute-art-2012/>
- Groys, B. (2010). Marx After Duchamp, or The Artist’s Two Bodies. *E-flux Journal* 19(október), <http://www.e-flux.com/journal/19/67487/marx-after-duchamp-or-the-artist-s-two-bodies/>
- Házás N. (2004). Ready-made, szójáték és ironikus esztétikai értékítélet. *Jelenkor* 47(7–8): 793–808, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/591/ready-made-szojatek-es-ironikus-esztetikai-erte-kitelet>
- Kant, I. (2003). *Az ítélőerő kritikája*. Fordította Papp Zoltán. Budapest: Osiris.
- Lazzarato, M. (2014). *Marcel Duchamp and the Refusal of Work*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Paz, O. (2011). *Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare*. New York: Seaver Books – Arcade.
- Richter, H. (1965). *Dada: Art and Anti-Art*. New York: McGraw-Hill.
- Sweeney, J. J. (1958). Interview with Marcel Duchamp. In J. Nelson (szerk.), *Wisdom - Conversation with the Elder Wise Men of Our Day*. New York: W W·NORTON & Co., 89–99.

Valastyán Tamás*

FORRÁSVISZONYOK AZ ESZTÉTIKÁBAN

Schelling, Novalis, Duchamp, Karinthy

1. Fogalmak versus viszonyok

Miközben a létezés és a világ esztétikai jelenségként történő igazolhatóságának korszakos nietzschei gondolata egyre kevésbé látszik érvényét veszíteni (vö. Nietzsche 1986, p. 54.) – láthatjuk ezt az artefaktualitás megannyi formájának jelenkori változatosságából, kezdve a slam poetry jelenségétől a múzeumok megújulásának projektjein keresztül a színházi és vizuális művészetek nagyfokú megszervezettségéig –, aközben ugyanakkor egyre inkább eluralkodik a létezésünkön és a világunkon az érzéketlenség, zsibbadtság, szendergés, szunnyadás, mindaz tehát, amit Odo Marquard anesztetikainak nevez (vö. Marquard 2003a, p. 7–9.; Marquard 2003b, p. 11–20). Az esztétikai és az anesztetikai feszültsége egy olyan erőteret teremt létezésünk mai közegeként, amely a filozófiai érzéknek és gondolkodásnak, illetve a művészeti kreativitásnak talán a korábbiakhoz képest is intenzívebb élesedését kívánja meg. Kompenzációja lenne ez az extenzív tompulásnak? Nem tudom, valószínű.

Mindenesetre olyan mozgásokat szeretnék detektálni a továbbiakban, amelyekben a filozófia és a művészet egymásra utaltan vagy kevésbé patetikusán fogalmazva, kiasztikusan próbálnak a létezés és a világ jelenségeire reflektálni. Voltaképpen ezt a kiazmust nevezném esztétikának, amelyben kevésbé bizonyos fogalmakból, mint inkább viszonyokból, elrendeződésekből táplálkozik a gondolkodás és tapasztalás. Legyen szó akár Schelling filozófiájának és Novalis költészetének olvasásáról a produktív potencialitás hívószavára, akár Duchamp és Karinthy olvasásáról az esztétikai ozmózis kulcskifejezését szem előtt tartva, mindig viszonylatok, kettős vagy többszörös vonatkozások motiválják a percepciót és az appercepciót. Tehát ha azonosságot feltételezek Schelling transzcendentális filozófiájában vagy ezzel összefüggésben Novalis kozmogóniai poézisében, akkor egyszersmind abstart feltételeznem szükséges a különbséget is. Azaz nem az azonosság vagy a különbség fogalmait feltételezem, hanem a köztük lévő produktív viszonyt. Ugyanígy, ha Duchamp művészetfilozófiai dilemmáit mérlegelem, akkor a művészet mint teremtő aktus processzusához *sui generis* hozzá kell értenem a befogadás esztétikai ozmózisát, azaz megint csak nem külön

* Valastyán Tamás (PhD, habil) a Debreceni Egyetem Filozófia Intézetének intézetigazgató egyetemi docense.

beszélék a művészet és a befogadó fogalmairól, hanem eminensen a köztük lévő vonatkozást hangsúlyozom.

Jacques Derrida azt mondja *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában* című nagy hatású szövegében, hogy a metafizikai gondolkodást az jellemzi, hogy bizonyos fogalmak központi, centrális pozíciót vesznek fel, és azok mentén szerveződik meg a filozofikum. Ezeket Derrida strukturális vagy fészekfogalmaknak nevezi, amelyek voltaképpen nem engedik a gondolkodás szabadon teremtődő mozgalmasságának a kibontakozását. Olyan fogalmakról van szó, mint tudat, személyiség, szubjektum, identitás, arché, telosz, lényeg, lét, jelenlét stb. (Derrida 1994, p. 21–22., 28–29.). Feltehetően nincs ez másként akkor sem, ha nem fogalmakról, hanem viszonylatokról beszélünk, hiszen attól még, hogy a tudat mellé odaértjük a természetet, a szubjektum mellé az objektumot, a személyiség mellé a tárgyiasult világot, a struktúra strukturalitásának metafizikai szerkezeti egységessége nem változik meg. Ugyanakkor az esztétikai viszonyok, viszonylagosságok, vonatkozások feltételezésénél némiképp más a helyzet. Ott nem pusztán dualitásokról, dialektizálásról van szó, hanem hogy úgy mondjam egy kierkegaard-i fordulattal élve, a viszonyokhoz való viszonyról. Azaz ezen a ponton belép a struktúrába egy olyan iteratív mozgáspotenciál, amellyel a metafizikai filozófiai reflexió nem nagyon tud mit kezdeni, pl. végtelen regresszusnak nevezi. Az esztétikai reflexió elevensége pedig éppen ezen a ponton aktiválódik. Megbomlik a struktúra strukturalitása, megnyílik a rendszer a másik felé, jelesül a művészeti kreativitás vagy az önmaga mint másik irányába. Bizonyos értelemben tehát a művészi kreativitás ad az esztétikai filozófia számára muníciót, de saját önreflexív performatív potenciálja is a segítségére van.

2. Esztétikai kompenzáció

Nos, ha folytonosan viszonylatok mentén szerveződő formákkal és szerkezetekkel van dolga az esztétikának, akkor nem tévedünk talán nagyot, ha gondolatmenetünk kiindulópontjaként Marquard kompenzációs modelljét választjuk.¹ A kompenzáció során tudniillik eminensen egyfajta egyensúlyi helyzetre törekszik a formálódás. Erők és ellenerők feszülnek egymásnak, ám egyáltalán nem pusztán dialektikus módon, hanem sokkal inkább dinamikus potenciált szabadítva fel. Kiegyenlítő, ellensúlyozó aktivitások lépnek fel, és nem pusztán egy formán belül, hanem a formák történeti elrendeződésében is. Az esztétikai kompenzáció vonatkozásában ez a történeti relevancia Marquard számára különösen fontos. Ahogyan *A művészet mint önnön végének kompenzációja* című tanulmányában írja:

¹ Odo Marquard pályaképéről lásd Weiss 2014. A kompenzációs tézis politikafilozófiai relevanciáihoz vö. Balogh 2014.

A filozófiailag jelenleg nagyon is időszerű kompenzációfogalom nem csupán a pszichoanalízis környezetéből ered, pregnáns filozófiai koncepcióként sokkal inkább a XVIII. századi teodíceából származik: merthogy az istennek – így gondolja az optimista teodícea – nem csak a rosszat kellett „megengednie”, annak kompenzációjáról is gondoskodott. (Marquard 2003c, p. 113.)

Végső soron először a teodícea leibnizi optimisztikus formájának összeomlásával vált a kompenzációgondolat önálló filozófiai alapgondolattá, tehát fogalomtörténetileg kimutathatóan éppen akkor és ott – 1750 körül járunk –, amikor Baumgarten révén az esztétika is létrejött, egyébiránt egyidőben a történetfilozófiával. Persze az esztétika nem mindig adódott a szép művészet filozófiájaként. Marquard hangsúlyozza, hogy a filozófia az esztétika előtt metafizika volt, és a létező dolgok szépségének filozófiája nem a művészet filozófiája volt, illetve a művészet (a mesterségek) filozófiája nem a szép (a kivitelezhetetlen, elvégezhetetlen dolgok) filozófiája volt. Csak a modernitás idején egyesült úgymond a két terület, egyfajta érzékeléstan bázisán, a szép művészet filozófiájává, azaz esztétikává. Marquard úgy gondolja, hogy „az esztétika filozófiai konjunktúrájának és a kompenzációgondolatnak ez az alapvető egyidejűsége” kellő közelségbe hozza annak kimondhatóságát, hogy „a kompenzációt esztétikai penzumként” láttassuk és tételezzük. Mindezt Marquard még alátámasztja azzal is, hogy a kompenzáció kategóriáját mint egyfajta „egész nélküli kiegészítést” értelmezi, ami a kanti cél nélküli célszerűségnek feleltethető meg a reflektáló ítélőerő hatókörén belül (Marquard 2003c, p. 113–114.).

Marquard kompenzációs gondolkodásának az esztétika területére történő kiterjesztését Joachim Ritter inspirálta, méghozzá azzal a gondolatával, hogy „a művészet esztétizálása – mint a valóság varázslatos vonásainak specifikusan modern átmentése az esztétikaiba – kompenzálja a világ modern varázstalanítását” (Marquard 2003b, p. 12.). Ehhez Marquard a maga részéről hozzáfűzi azt, hogy „a művészet esztétizálása – mint a művészet esztétikai megtartása önnön végével szemben – kompenzálja az eszkatológiai világvesztést” (Marquard 2003b, p. 13.). A világhoz való eszkatológiai viszonyulás szükségképp értékeli le az evilágit, sőt mintegy tagadja azt minden szépségével, varázslatosságával egyetemben. Ez egyfajta realitásvesztéshez vezet, mely folyamat egyben esélyt teremt arra – s voltaképpen ez a kompenzációs tézis merituma –, hogy „az esztétikai művészet és a filozófiai esztétika (...) realitásnyerés révén kiegyenlítse” az így keletkezett hiányt (Marquard 2003a, p. 9.). A modern esztétikai művészet Marquard szerint egyrészt történetileg markáns válasz a művészetnek a kereszténység, majd később a történet-, azaz forradalmi filozófia által feltételezett végére, másrészt nemcsak az életvilág modern eltárgyasulását kompenzálja, hanem mindezelőtt az eszkatológiai világvesztést. Mindez sajátos erőaktivitást szabadít fel az esztétikai

művészetben belül, amely változást eredményez és autonómiához vezet. Létrejön az autonóm művészet, ám a művészetnek a saját autonómiáját – és ezt nem láthatta senki sem előre – filozófiailag kellett megerősítenie, tanúsítania, éppenséggel a filozófiai esztétika révén (Marquard 2003c, p. 117.).

Az esztétika a művészet önnön végével, végességével szembeni megtartása közben egy kettős esztétikai jelenséggé válik. E jelenség létrejöttének előjátéka a XVII. századi Franciaországban lezajló vita a régiek és a modernek között. A vita a művészet végének, végességének gondolatát mintegy az esztétikán belül tartva, annak hatóerejét csillapítva interpretálja: tulajdonképpen csak a régiek művészete ért véget, az rossz, míg a modern a jó. Két alternatíva rajzolódik ki: az antikok megvédik a művészetet vagy a művészet beáldozásával – s ez tekinthető a kereszténységgel kezdődő modern művészet opciójának – mintegy megvásároljuk a művészet túlélését. A művészetet esztétikailag tartjuk meg vagy fenn, miáltal az vagy önnön végességének ellenére vagy éppen általa definiálható. A régiek és a modernek francia vitája készíti elő voltaképpen a XVIII. század második felének német esztétikai gondolkodását: ez uralja Marquard szerint a „Goethezeit” esztétikáját Winckelmanntól Schellingig, az alaptételek oppozícióit Friedrich Schlegelnél és Schillernél, valamint ez tagolja és szervezi az esztétikát Hegeltől Adornóig (Hegel az ancien, Adorno a modern; Marquard 2003c, p. 117.).

A filozófiai esztétika kivétel nélkül kettős esztétika, amelyben a művészet folyvást kettősségekben bukkan fel: Kantnál mint – az antik orientálta – „szép” és – a modern orientálta – „fenséges”, azaz „többé már nem szép művészet”, mint „objektív” és „érdekes” (Friedrich Schlegel), mint „naiv” és „szentimentális” (Schiller), mint klasszikus és romantikus (Hegel), mint apollóni és dionüszoszi (Nietzsche), mint littérature dégagee és littérature engagée (Sartre), mint esztétikai immanencia és esztétikai reflexió és így tovább, röviden: mint az esztétikai autonómia sikerének esztétikája és az esztétikai autonómia kudarcának esztétikája. (Marquard 2003c, p. 118.)

A művészet végével, végességével való esztétikai viszonyulás alapvetően két válaszlehetőséget rejt magában: az ellenállást vagy az alkalmazkodást, mely alternativitás magát az esztétikai autonómiát sem hagyja érintetlenül. A régiek és a modernek vitája az autonómiát indirekt módon erősíti meg, tanúsítja. Marquard Hans Robert Jauffra hivatkozik, aki szerint e vita eredménye egyik fél számára se hozta meg a győzelmet, inkább relativizálta a felek álláspontjait, aminek eredményeként megszületik a történeti érzék. A történeti érzéknek köszönhető egyrészt a múzeum és az esztétika szövetsége, másrészt, hogy számtalan történet születik az esztétikai érvényességén belül. És ez megint csak a kompenzáció felerősödéséhez vezet, a művészet ellenáll az üdvtörténet monomitoszának és mintegy kompenzatorikus módon gondolja, vigyázza a polimitoszt. Végeredményben

ezáltal születik meg az egyetlen történet, az üdvtörténet ellensúlyozásaként az esztétikai ízlés modern konjunktúrája révén a sokféle történet formája, a regény.

Összességében tehát azt láthatjuk, hogy az esztétika kompenzációs modellje alapvetően viszonylatokban gondolkodik, azok tematikus és történeti dinamikájában formálja meg a művészi kreativitás és a teremtő gondolkodás kiazmusát.

3. Produktív potencialitás

Az esztétika fogalom- és eseménytörténetében a német idealizmus időszaka és gondolati alakzatainak rendszere olyan konstellációban formálódik meg, ahol mind a kreatív művészi aktus, mind a filozófiai reflexió, mondhatjuk, csúcsra van járva. A sokféleség polimitikus történetei és a transzcendentális filozófiai konstrukciók plasztikusan illeszkednek egymáshoz – és eminensen az esztétikai reflexió iteratív potenciáljában találják meg produktív összhangjukat. Akár Kant transzcendentális esztétikai eszméjének fogalmát tekintjük, ahol az elme erői, a képzelőerő és az értelem mintegy egymást fokozva önmagukat tartják fenn egy sajátos játéktérben, amit művészetnek nevezünk (vö. Kant 1996/97, p. 240–246.), akár Schelling produktív esztétikai szemlélet fogalmát vesszük, ahol az intellektuális aktus válik öntudatlan produktummá, azaz a zseni alkotásává, egyszóval mindegyik fogalomban viszonyítások olyan intenzitására bukkanunk, amelynek eredője, forrása a műalkotás „kifürkészhetetlen mélysége”.² S hát ebben az időszakban műalkotásokból nem volt hiány. Goethe regényei, versei, Schiller drámái és egyéb költeményei, valamint a fiatalabb nemzedék, Novalis, Hölderlin, Tieck művei mellett az ekkoriban újra felfedezett Shakespeare drámái jelentették azt a bázist, amelyen az esztétikai érzék, eszme és ízlés finomodhatott.

Schelling a műalkotást és a művészeti aktivitást egy produktív elrendeződésben gondolja el, amely egy iteratív mozgás alapján szerveződik, ezt ő a szemlélet fokozatainak vagy potenciának nevezi. A szemlélet Schellingnél nem pusztán egy összekötő szál az alany és a tárgy, a szubjektum és az objektum között, nem egyirányú vonatkozás a szemlélő részéről a szemlélt dolog felé, hanem mindenekelőtt egy olyan viszony, amely a szemlélő és a szemlélt különbségére reflektáló konstruktív egység. Schelling *A transzcendentális idealizmus rendszerének Előszavában* az intelligencia és a dolgok létezésének együttes vizsgálatára „a szemlélés eredeti mechanizmusa” kifejezést alkalmazza, mely

² Schelling 1983, p. 384–404. A szó szerinti fordulat locusa: 392. A műalkotásra kihegyezett fenti megfogalmazás Kant természeti szépség fogalmának fényében esetleg zavaró lehet, ám maga Kant írja, hogy „a költő vállalkozik arra, hogy (...) azt, amire a tapasztalatban van ugyan példa, így a halált, az irigységet és minden bűnt, valamint a szerelmet, a dicsőséget és más efféléket, képzelőereje segítségével (...) olyan teljességben tegye érzékletessé, amilyenre viszont már nem találni példát a természetben; és tulajdonképpen a költészet az, ahol az esztétikai eszmék képessége a maga egész nagyságában megmutatkozhat”. Kant 1996/97, p. 241.

maga a valódi konstrukció (Schelling 1983, p. 26.). Később ezt a *Bevezetés* negyedik paragrafusában a következőképpen pontosítja és magyarázza. Megkülönbözteti egymástól a belső érzéket és a külső szemléletet, és hangsúlyozza, hogy a transzcendentális vizsgálódás tárgya kizárólag a szubjektív belső érzék lehet. A külső szemléletre a matematikai tudást hozza fel példaként, amelynek tárgya ugyan szintén nem a tudáson kívül van, ám a szemlélet, amely révén a matematikai konstrukció létrejön, külső, mert – ahogy Schelling fogalmaz – „a matematikus sohasem foglalkozik közvetlenül magával a szemléléssel (a konstrukcióval), hanem csak a konstruált dologgal, amelyet valóban lehet külsőleg ábrázolni” (Schelling 1983, p. 48–49.). A szubjektív belső érzék reflexív és iteratív formája viszont éppen magával a szemlélés processzusával foglalkozik, „csak *magát a konstrukció aktusát* tekintti, amely teljességgel belső aktus” (Schelling 1983, p. 49.). Mégis e belső aktus révén juthatunk el a műalkotáshoz, amely maga már ugyanakkor egy külsővé vált, azaz a tudat érvényességi körét elhagyó, öntudatlan produktum.

Ám Schellinget éppen ez érdekli: hogyan lehetséges, hogy egy intellektuális processzus elvezethet bennünket egy öntudatlan, voltaképpen a természet dolgainak erőit és energiát magában hordozni s felmutatni képes produktumig, a műig. Vagy kissé másként fogalmazva: „hogyan magyarázzunk meg magunknak transzcendentális módon egy olyan szemléletet, amelyben az öntudatlan tevékenység mintegy keresztültör a tudatos tevékenységen, egészen a kettő tökéletes azonosságáig?” (Schelling 1983, p. 385.) A feloldás, a harmónia ígéretével kecsegtető ellentmondás formáját hordozza tehát e konstrukció. A műalkotás, illetve a művészeti produktivitás egyszerre tudatosan és öntudatlanul létrehozott. Tudatos, azaz szubjektív a produkció során, a reflexió iteratív potenciálisában, magában a szemlélésben, valamint öntudatlan, vagyis objektív a produktum tekintetében, azaz a létrejött műalkotásban. Nos, ezt az ellentmondást transzcendentális módon – tehát úgy, hogy szükségképp a szubjektívól, az intelligenciából, az énből indulunk ki s érzük el az objektívat, a természetet, a dolgot – úgy lehet feloldani, hogy posztuláljuk: a tudatos és öntudatlan tevékenységnek „magának az Énnel a számára kell egynek” lennie (Schelling 1983, p. 386.). Így tehát az Énben és az Én körül nyílik egy reflexív erőter, melyben a reflexióval beindul egy iterativitás, miáltal az intelligencia „eljut végül a tökéletes önszemlélethez” (Schelling 1983, p. 387.). Ez az önszemlélet nem adódik az én számára, azt mintegy produktívan létre kell hoznia. Ez az énben vagy inkább énen nyíló térköz az intellektuális szemlélet.

Immár az a kérdés, hogyan juthatunk el az én intellektuális szemléletétől a művészeti produktiváig. Az intellektuális szemléletben tehát az én már képes azonosként szemlélni a tudatos és az öntudatlan különbségét. Ám ez az *azonosként szemlélés* is még rengeteg váratlanságot és titkot rejt. Az ily módon megragadott identitás nyitja meg az én számára a művészet és a poézis végtelenül szabad tereit. Schelling azt mondja, hogy a harmónia váratlanul teremődik, mint egy csoda tör be

a világunkba, „a *zyeni* homályos fogalmával” jelölt valami műveként, művészeti aktivitásaként (Schelling 1983, p. 388.). S ebben a műben, művészeti produktivitásban objektíválódik és iterálódik esztétikai szemléletként az intellektuális szemlélet. Schelling előszeretettel nevezi meg az esztétikai szemlélet vagy esztétikai műalkotás legmagasabb potenciafokaként a költői képességet, egyáltalán a költői képzelőerőt.

Novalis írásművészetében részint a költői képzelőerő kiapadhatatlan produktivitását, részben azon sokféle történet egyikét tisztelhetjük, amelyik a modernitás idején regényként az esztétikai ízlés konjunktúrájában megszületik. A *Heinrich von Ofterdingen* egyedülálló poétikai prozódíaja gazdag tárháza a fikcionalitás megformálódási lehetőségeinek a mikrorealisztikus leírásoktól kezdve a filozófiailag telített esszészerű gondolatfutamok remeklésein át egészen a poétikai fantázia allegorizációjáig bezárólag. Például a schellingi esztétikai műalkotás produktivitására az *Ofterdingen*-ből az *Astralis*-ének. Ez a nagyszabású költői fantáziadarab a regény második felének közvetlenül a legelejién található. A Novalis műveinek kritikai kiadásában szereplő egyik jegyzet tanúsága szerint a szerző a második részben a fejezet alfajaként és ómegájaként a poézist tervezte megszólaltatni.

A poézis *Astralis*-ban testesül meg, a sziderikus emberben (csillagszellem), aki Heinrich és Mathilde első csókjából keletkezett. A csók általi gyermek nemzedékének motívumával Novalis a korai emberek, a paradicsomi lelkek nemzedékének keleti mítoszát illető elképzelést fogadja el, amely lelkek pusztán egy tekintet vagy egy csók által jöttek létre. (Novalis 1977a, p. 643.)

Astralis alakjában, létrejöttének megformálódásában tehát szinte ugyanazt a produktív potenciálitást, a csoda megtörténtében, eseményszerű létében realizálódó iterábilis aktivitást fedezhetjük fel, amiről Schelling beszél. Két szerelmes csókja fokozódik mintegy a sziderikus szféra csillaglénnyévé, a költészetté. Illetve e csillagszelemben ismétlődik meg egy magasabb potenciafokon Heinrich és Mathilde szerelme. Az iteratív fokozódásban formálódó egész folyamat szervezőelve a költői képesség, a képzelőerő, tulajdonképpen pontosan oly módon, ahogyan Schelling beszél erről:

A költői képesség az, ami az első fokozatban vagy potenciában az eredeti szemlélet, és megfordítva, csakis a legmagasabb fokozatban megismétlődő produktív szemlélet az, amit költői képességnek nevezünk. Mindkettőben egy és ugyanaz a valami működik, az egyetlen valami, ami által az ellentmondót is képesek vagyunk elgondolni és egybefoglalni: ez pedig a képzelőerő. (Schelling 1983, p. 400)

A Novalis *Astralis*-énekében megformálódó poézis a tudatos és az öntudatlan, azaz a szubjektív és az objektív identitását úgy viszi színre, hogy benne a kozmogóniai szférától eljutunk a

transzcendentális lírai énhez, illetve a transzcendentális én jegyei éppen a kozmogónia terében relevánsak. Tulajdonképpen ezzel az önreflexív mozgalmassággal, a természeti és az intellektuális aktivitás „teljes / legbensőbb keveredés”-ével (vagy más fordításban „bensőbb, teljesebb egybevegyülés”-e által, „innigerer, gänzlicher Vermischung”)³ veszi kezdetét a szöveg:

An einen Sommermorgen ward ich jung
Zu fühlte ich meines eignen Lebens Puls
Zum erstenmal – und wie die Liebe sich
In tiefere Entzückungen verlor,
Erwacht’ ich immer mehr und das Verlangen
Nach innigerer gänzlicher Vermischung
Ward dringender mit jedem Augenblick.

Márton László fordításában:

Ifjú lettem egy nyári pirkadatban;
ekkor éreztem lelkem érverését
először – és amint a szerelem
szétosztott a mélyebb elrévülésben,
mindinkább fölébredtem, és a teljes,
legbensőbb keveredésnek a vágya
percenként egyre jobban sürgetett.

Rónay György fordításában:

Ifjú lettem egy nyári reggelen;
először éreztem meg életem
lúktetését – s ahogy a szerelem
mélységesebb mámorokba enyészett,
mind jobban fölébredtem, s vágyam is
bensőbb, teljesebb egybevegyülésre
minden szempillantással sürgetőbb lett.

A transzcendentális és kozmogóniai elemek keveredésének poétikai elve vagy „eredeti mechanizmus” is pontosan követhető a versszövegben: tulajdonképpen kétféle struktúra ütközik össze itt,

³ Vö. Novalis 1977b, p. 317. Magyarul: Novalis 1985, p. 27., illetve Novalis 1974, p. 70.

még hozzá eminensen a szubjektív-intellektuális középponti, centralitást feltételező, valamint az objektív-természeti folyton keletkező s elenyésző, a szukcesszíven valamivé válást preferáló szerkezet. E kétféle struktúra ellentmondása által megjelenített iteratív aktivitás feloldása, harmóniája lesz maga az én, aki egyúttal a sziderikus világ tagja:

Ich bin der Mittelpunkt, der heilige Quell,
Aus welchem jede Sehnsucht stürmisch fließt
Wohin sich jede Sehnsucht, mannichfach
Gebrochen wieder still zusammen zieht.

Márton így adja vissza:

A középpont, a szent forrás vagyok,
amelyből minden vágy magasba tör,
amelybe minden vágy, sokféleképp
szétporladva, csendesen visszahull.

Rónay így fordítja e sorokat:

A középpont, a szent forrás vagyok,
honnét minden vágy viharzón kiárad,
és hová minden vágy, sokszorosan
megtörve, halkán újra visszaömlik.

Aztán végül Astralis, a költészet sziderikus-allegorikus alakjának a szavai a hamu képében s anyagában halnak el:

Der Leib wird aufgelöst in Thränen,
Zum weiten Grabe wird die Welt,
In das, verzehrt von bängen Sehnen,
Das Herz, als Asche, niederfällt.

Márton fordításában:

A testet a könny feloldja,
s a világ tág sírrá csupaszul:

az égő szív – bús vágyait nem oldja
semmi – hamuként belehull.

Rónay fordítása:

Testünk feloldja az enyészet,
tág sírrá válik a világ,
s elnyeli bús vágyban elégett
szívünk lehulló hamuját.

Nos hogy a költészetnek a hamu anyagában és képében elenyésző szavai az esztétikai művészeti produktivitás kritikái-e vagy éppen a novalisi éjszakai poézis legkiteljesedettebb formáját viszik színre, ha tetszik az iteráció határát jelenítik meg, az számomra eldönthetetlen, mindenesetre a megsemmisülésre, halálra hangolódó költői szavak ezen a ponton az *Ofierdingen*ben átadják a helyüket és szerepüket a prózának.

4. Esztétikai ozmózis

Ha Schellingnél azt láttuk, hogy a művészeti produktivitás „valódi konstrukciói” „a szemlézés eredeti mechanizmusán” alapulnak, akkor a XX. század elejének művészeti törekvéseiben azt vehetjük észre, hogy igen határozottan körvonalazódik az antimechanizmusokat előnyben részesítő elképzelés. És leginkább Marcel Duchamp művészetében és esztétikai törekvéseiben érhető mindez tetten. Nem feltétlen s kizárólagosan pusztán tagadásról van itt szó, amiképpen ezt az avantgárd kapcsán hangsúlyozni szokták. Ha Marquard fentebb emlegetett esztétikai kompenzációs gondolatára visszautalhatunk itt, akkor az ellensúly vagy kiegyenlítés sokkal finomabb és fifikásabb energiái szabadulnak fel Duchamp-nál, mintsem hogy a tagadás szimpla ellenerejéről lenne szó nála. Ezt a finom, fifikás és provokatív jelleget egy fogalomban összesűrítve a következőképpen lehetne megragadni: palinódia. A kifejezés Robert Lebeltől származik, és pontosan leírja azt a folyamatot, amely Duchamp művészetében és esztétikai reflexióiban lejátszódik (Lebel 1959; vö. Somlyó 1990, p. 160.).

A palinódiának Duchamp-nál performatív jellege van: gesztusokban, tettekben, döntésekben ölt testet. Talán a leghíresebb palinodikus performatív gesztusa a választás eseményében jelenik meg, a festés ellenében releváns választásában.

A fő probléma a választás művelete volt. Olyan tárgyat kellett keresnem, amely semmiféle hatást nem kelt bennem, és amennyire csak lehetséges, mentes az esztétikai élvezetre utaló minden gondolat vagy szándék legcsekélyebb beavatkozásától. (Duchamp-t idézi Paz 1990, p. 25.)

Amíg korábban a képzőművészt a festés cselekedete egyénítette más alkotókhöz képest, Duchamp egyszer csak azzal rukkolt elő, hogy már meglévő, mások által elkészített tárgyakat a pusztán kiválasztás aktusa révén de- és rekontextualizál. Ezek a híres ready-made-k.⁴ A választás mint a képzőművész adekvát tette visszavonja a kézügyesség és a retina relevanciáját. Ahogy maga fogalmaz egy vele készült beszélgetés során: a readymade „a retinális értelemben vett festészet” ellenében jött létre (Duchamp 1991, p. 77.). Ám hogy idáig, eddig a radikális és provokatív gesztusig eljutott Duchamp, abban már korábbi palinodikus elképzelései is közrejátszottak. A legfontosabbnak ezek közül azt tartom, amely a szemlélet kapcsán rekonstruálható. A szemlélet palinodiája, vagy a szemlélésben tetten érhető ellentmondás detektálása és mondjuk így, konceptuális felerősítése Duchamp talán legprovokatívabb ideája. Tudniillik a szemlélet, amint azt láthattuk és próbáltuk valamelyest végigkövetni Schellingnél, a művészeti produktivitásnak és teremtésnek, valamint a művészet esztétikai-filozófiai reflexiójának Platónról Leonardón át Kantig a sine qua nonja. Az esztétikai szemlélet révén az az ellentmondás, amely a szubjektív és az objektív, az ideális és a reális, a perceptív és az apperceptív, a látott és az ábrázolt stb. között fennáll, mintegy feloldódik, harmonizálódik. Legalábbis „a szemlélés eredeti mechanizmusa” által a létrejött produktumban, az alkotásban erre lehetőség nyílik. Duchamp ezzel szemben az antimechanizmusokban, a szójátékoktól kezdve a ready-made-ken át az alkotásai címadásáig éppen hogy nem engedi lenyugodni az ellentmondást, sokkal inkább önálló életre kelti és hagyja felerősödni azt. A palinodikus szemlélet nem teszi lehetővé a nyugodt nézést vagy látást, amennyiben ez utóbbit az értjük, hogy az előttünk feltáruló festett világ önmagában megálló, mintegy tőlünk függetlenül is létező egész, amelynek passzív szemlélete révén leszünk a részesei. Amikor Duchamp elkezd a vászon helyett üvegre festeni, azzal éppen a szemlélet nyugodt passzivitását lehetetleníti el, s olyan teret, térközt teremt műve köré (a *Nagy üvegről* van szó), amelyben a nézőt effektív társalkotóként lépteti fel. Nemcsak azért, hogy az üvegfelületet nézve az átlátszóság miatt az üvegen túli világ is benne van a képben, hanem – ahogy ő fogalmaz – az üveg alkalmazásával „a perspektíva szigorúságát maximálisan kiemelte” (Duchamp 1991, p. 76.).

⁴ Duchamp-monográfiájában Házas Nikolettá fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy hiba lenne Duchamp-nak a művészet gyakorlatában és elméletében játszott szerepét redukálni a ready-made-ekre redukálni, szerinte a művészetről való gondolkodásunk változott meg alapjaiban Duchamp tevékenysége nyomán: „A másságával zavarba ejtő readymade (...) nemcsak a műtárgy, hanem a művészetfogalom értelmét is reflektorfénybe helyezi. Mintegy kiprovokálja a művészeti szótár fogalmainak felülvizsgálatát...” Házas 2009, p. 86.

A néző, befogadó produktív szerepeltetése egyáltalán nem esetleges fejlemény ebben a történetben. Egy 1957 áprilisában Houstonban *A teremtő aktus* címmel tartott előadásában az alkotó folyamatot két komponens együttthatásaként mutatja be Duchamp. Az egyik komponens a művész mint médium, a másik a befogadó, akinek a kreatív közreműködése nélkül nem jöhetne létre az, amit Duchamp „esztétikai ozmózis”-nak nevez. Ez egy sajátos egyensúlyi állapot, amely voltaképpen szabadságot biztosít mind az alkotó, mind a befogadó számára. A szabadság egyensúlyáról, avagy az egyensúly szabadságáról van szó, ahogy egy szójátéka is tanúskodik erről („Et-qui-libre? Équilibre.”) Houstoni előadásában is előkerül a mechanizmus fogalma, amely egyfajta dinamikus kapcsolatot jelent a művész és a befogadó között: „megkísérlem leírni azt a szubjektív mechanizmust, amely »nyers állapotú« művészetet hoz létre – jót, rosszat vagy közömböset.” Önmagában tehát az alkotó nem elég az esztétikai ozmózis állapotát elérendő, ő pusztán nyersanyagot szolgáltat, jelenít meg ebben a folyamatban, ezt hívja Duchamp „művészeti együttthatónak”. Szükségképp hárul különös szerep tehát a befogadóra is: „ez a »művészeti együtttható« a »nyersanyag állapotú művészet« személyes kifejezése, melyet a nézőnek kell »finomítania«, mint a melaszból a cukrot.” A befogadónak kell elvégeznie a finomhangolást, általa következik be az esztétikai ozmózis: „Összegezve, a művész nem az egyetlen, aki a teremtő aktust véghezviszi: ugyanis a néző hozza létre a mű kapcsolatát a külvilággal, amennyiben a mű mélyebben fekvő tulajdonságait megfejtí és értelmezi, és ezáltal létrehozza a maga hozzájárulását a teremtő folyamathoz” (Duchamp 1985, p. 333–334.).

A művész kreatív alkotófolyamatban érvényesülő tevékenységének és szerepének a palinódiája részint előtérbe helyezi, mintegy kompenzálja a befogadóra eddig jellemző magatartást, merthogy a befogadó diszpozíciójára az avantgárd jelentkezéséig inkább az elfogadás, a passzivitás volt jellemző általában. Részint ugyanakkor a palinódia a művészi teremtés relativizálásához is vezet. Míg eddig a művészetben, a műalkotásban valamiféle csoda megtestesülését tisztelték, az avantgárd idejére felerősödnek azok az impulzusok, amelyek a szituativitás, az okkazonalitás, az eseményyszerű elfogadására ösztönzik mind a befogadót, mind az alkotót. Nem sokan látták ezt Karinthy Frigyesnél élesebben. Milyen nagyarányú feszültség érezhető Schelling szavai és Karinthy 1913-as *Nihil* című versének sorai között! Schelling a következőket írja *A transzcendentális idealizmus rendszerének Hatodik főszakaszában*, annak is egy különösen felfokozott pontján: „a művészet az egyetlen és örök kinyilatkoztatás, az a csoda, amelynek akkor is meg kellene győznie bennünket ennek a legmagasabb rendűnek az abszolút realitásáról, ha csak egyszer jött volna létre” (Schelling 1983, p. 390.). A *Nihil*ben pedig ezt olvashatjuk:

Vagyis az a művészet, amit az ember gondol,
És ha nem gondol semmit, az is művészet –
És ha csak érez valamit, az is művészet
És ha neked nem, hát nekem.

És ha neked ez nem képez művészetet
Kedves Ernő: hát akkor nem művészet –
Nem is az a fontos, hogy művészet-e
Vagy sem – nem az a fontos. (Karinthy 2011, p. 8.)

Karinthy szövegének eseménye alkalmi találkozásokról és e találkozásokhoz fűződő beszélgetésekből nő ki. Ez megint csak rokonítja Duchamp alap-gesztusával, a választás mozzanatával, legalábbis Paz véleményét mérlegelve erre juthatunk, hiszen szerinte, mint írja: „A választás műveletében van valami a találkából, s ily módon erotikus elemet tartalmaz – reménytelen és minden illúzió nélküli erotikát” (Paz 1990, p. 26.). A lírai én találkozik a szeretőjével, szakít is vele, majd összefut egyik barátjával és elkezdenek a művészetről beszélgetni.

Utoljára még elmentem volt szeretőmhöz
És beszélgettem vele a lépcsőházban:
Bementünk, mert kint nagyon fúj a szél
És kemény csöppek estek.

Végleg elbucsuztunk: már nem szeretem:
Aztán lementem a Rottenbiller-utcán,
Vettem gesztenyét, de nem tudtam lenyelni,
Találkoztam Bíró barátommal. (Karinthy 2011, p. 7.)

Mindennapi szituációk füzére tehát a szöveg, ráadásul a beszélő ügyel arra, hogy e mindennapiságról pontosan beszámoljon.⁵ Mindazonáltal már rögtön a vers felütésében ott pulzál egy ellentét, amely a tárgyyszerű, közvetlen beszédmód és az „Utoljára” kifejezés fatalitása között keletkezik. Nem tudni, hogy mihez képest van szó ezen *utolsó* eseménysorról, hogy már csak a halál jöhet vagy valamely más létesemény veszi kezdetét.

⁵ Művészszerűség és mindennapiság ily fokú ellentétezése megint csak rokonítja Karinthyt és Duchamp-t, ahogy Beck András fogalmaz egyik tanulmányában: „Duchamp és Karinthy alapproblémája azonos: hogyan lehet kívül kerülni a művészetet, miközben minden manőverük csakis a művészet közegeiben kaphat értelmet.” Beck 1992a, p. 107.

A vers alapszövegébe tehát eleve beleszövődik a szituativitás, illetve a dialogicitás, eminensen azok az összetevők, amelyek a befogadói diszpozíciót jellemzik. Ugyanakkor a vers olvasójának is marad még feladata az esztétikai ozmózis létrehozását illetően, a szabadság egyensúlyi helyzetének finomhangolásában. A költemény alcíme szerint – amely persze nem is alcím, sokkal inkább egy eligazító jellegű paratextuális nyom mind az alkotói, mind a befogadói viszonyulást segítő – *recitativ*, azaz énekelve előadandó, ami legalábbis a szöveg mindennapi szituációt tematizáló jellegéhez képest ellentmondásos. Ellentmondás figyelhető meg továbbá az énekmód, valamint a köztött a zaklatottság, már-már dühkitörésbe hajló dikció között is, amely a szövegben egyre inkább eluralkodik, s végül a lírai én halálvágyához vezet (vö. Beck 1992b, p. 15.). Illetve nem is halálvágyról van itt szó, olyanja Novalis lírai énjének volt, Karinthy szövegének beszélője arra gondol, hogy meg kéne dögölni.

Ja igaz: a lépcsőházból lejövet
(Még ott, volt szeretőmnél) arra gondoltam,
Hogy most meg kellene dögölni
És kiölni a nyelvemet. (Karinthy 2011, p. 8.)

A halál gondolata is egy a többi mindennapi szituáció között, mondhatni, hogy *csak úgy* eszébe jutott a halál a lírai ének. Pusztán konceptualizálja azt, amit Novalis versbeszélője affektivitásában odáig fokoz, hogy hamuként megsemmisülten hull a világ sírjába. Az egyiknél a halál puszta alkalom, a pillanat vége, a másiknál a fokozhatatlan vég pillanata.

Irodalom

- Balogh L. L. (2014). Szkepszis és kompenzáció: Odo Marquard politikai filozófiájáról. *Magyar Filozófiai Szemle* 58(2), 52–67.
- Beck A. (1992a). Nincs megoldás, mert nincs probléma. In Beck A., *Nincs megoldás, mert nincs probléma*. Budapest: JAK – Pesti Szalon. 105–116.
- Beck A. (1992b). A gondolkodás börtönében: Kísérlet Karinthy Frigyes művészetének értelmezésére. In Beck A., *Nincs megoldás, mert nincs probléma*. Budapest: JAK – Pesti Szalon, 9–19.
- Derrida, J. (1994). A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. Fordította Gyimesi Tímea. *Helikon* 1994(1–2), 21–35.

- Duchamp, M. (1985). A teremtő aktus. Fordította Beke László és Sebők Zoltán. *Létiink* (Újvidék) 1985(2), 333–334.
- Duchamp, M. (1991). *Az eltűnt idő mérnöke: Beszélgetések Pierre Cabane-nal*. Fordította Tészabó Júlia. Budapest: Képzőművészeti.
- Házás N. (2009). *A dobozba zárt gondolat: Marcel Duchamp*. Budapest: L'Harmattan.
- Kant, I. (1996/97). *Az ítélőerő kritikája*. Fordította Papp Zoltán. Szeged: Ictus.
- Karinthy F. (2011). Nihil. In Karinthy F., *Válogatott versek és novellák*. Szerkesztette Beck András. Budapest: Osiris.
- Level, R. (1959). *Sur Marcel Duchamp*. Párizs: Trianon.
- Marquard, O. (2003a). Vorbemerkung. In O. Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica*. München: Wilhelm Fink Verlag. 7–9.
- Marquard, O. (2003b). Aesthetica und Anaesthetica. Auch als Einleitung. In O. Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica*. München: Wilhelm Fink Verlag. 11–20.
- Marquard, O. (2003c). Kunst als Kompensation ihres Endes. In O. Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica*. München: Wilhelm Fink Verlag. 113–121.
- Nietzsche, F. (1986). *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Fordította Kertész Imre. Budapest: Európa.
- Novalis (1974). *Himnuszok az éjszakához: Válogatott versek*. Fordította Rónay György. Budapest: Magyar Helikon.
- Novalis (1977a). Anmerkungen: Heinrich von Ofterdingen. In Novalis, *Schriften. Erster Band. Das dichterische Werk*. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer. 623–659.
- Novalis (1977b). Heinrich von Ofterdingen. In Novalis, *Schriften. Erster Band. Das dichterische Werk*. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer. 181–369.
- Novalis (1985). *Heinrich von Ofterdingen*. Fordította Márton László. Budapest: Helikon.
- Paz, O. (1990). *Meztelen jelenés*. Fordította Csuday Csaba és Somlyó György. Budapest: Magyar Helikon.
- Schelling, F. W. J. (1983). *A transzcendentális idealizmus rendszere*. Fordította Endreffy Zoltán. Budapest: Gondolat.
- Somlyó Gy. (1990). Fessek? Ne fessek? Octavio Paz és Marcel Duchamp. In O. Paz, *Meztelen jelenés*. Budapest: Magyar Helikon. 149–163.
- Weiss J. (2014). „A tévedésekre specializált filozófus”. *Magyar Filozófiai Szemle* 58(2), 93–111.

Tánczos Péter*

A VISSZAÉLÉS ÉS ELVÉTÉS JÁTÉKA

Kísérleti imitációk Sterne-től Duchamp-ig

I. Hiba és abúzus között

A technikai újításoktól és találmányoktól hétköznapi ésszel, józan értelemmel is elvárunk általában két dolgot: egyrészt, hogy legyenek hasznosak, tehát mutassanak fel valamilyen nyilvánvaló eredményt, másrészt, hogy referáljanak egy fennálló hagyományra, tudásra, s ezáltal ellenőrizhetők, megismételhetők és sokszorosíthatók legyenek. Amennyiben ennek a kettős feltételnek nem felelnek meg, tehát értelmetlenek és/vagy haszontalanok, akkor a találmányt prezentáló feltalálót hajlamosak vagyunk rögeszmés bolondnak vagy sarlatánnak tartani attól függően, hogy újítása melyik feltételt nem elégíti ki. Legalább Descartes óta tudjuk azonban, hogy a józan értelem dolgában mindenki azt hiszi magáról, hogy a természet igencsak elkényeztette őt (Descartes 2000, p. 15.), így aztán a hétköznapi ész ítéletére bízni egy találmány érvényességének kérdését nem tűnik éppen a legszerencsésebb vállalkozásnak, főként ha értelmességről és hasznosságról kell dönten.

Azt hihetnénk tehát, hogy ennél az ad hoc kettős kritériumnál bármely tudományfilozófiai koncepció adekvátabb és akkurátusabb követelményt fogalmaz meg, így aztán jogos feltételezés lenne inkább egy ilyen feltételrendszerhez fordulni. Anélkül, hogy belemennénk a részletekben, érdemes jelezni, hogy *A módszer ellen* című nevezetes könyvében például Paul Feyerabend is lényegében a fenti kettős feltétel alapján nem találja kielégítőnek a távcső szerepét a Galilei-féle koncepció alátámasztásában. Szerinte ugyanis a távcső nem illett bele az észlelés hagyományos arisztotelikus paradigmájába, amely lényegi különbséget feltételez az égi és földi dolgok természete között (Feyerabend 2002, p. 186–187.), illetve az utólagos összehasonlítás cáfolja, hogy Galileinek a távcsöves megfigyelés révén akár a Hold egyetlen részletét is sikerült volna helyesen azonosítani (Feyerabend 2002, p. 196–197.). Bár Feyerabend nyilvánvalóan nem erre hegyezi ki az érvelését, mégis érdemes jelezni, hogy a távcső fenti értelemben vett találmány-volta Galilei korában tehát még kérdéses volt.

Témánk szempontjából azonban nem az a legfontosabb kérdés, hogy a legitim megismerés, a tudományos normák vagy a történelmi perspektíva felől nézve mi tesz egy találmányt találmánnyá,

* Tánczos Péter (PhD) a Debreceni Egyetem Filozófia Intézetében egyetemi adjunktus.

hanem sokkal inkább az, hogy a szubjektum az ítélőerő révén milyen feltételek mellett szubszumál egy tárgyat a találmány fogalma alá (Kant 2003b, p. 88.), illetve hogy mit kezd azokkal a találmányszerű produktumokkal, amelyek a fenti kritériumoknak nem felelnek meg. Jelen tanulmányban a tudományos nyelv és invenció művészi imitációjával fogok foglalkozni, egészen pontosan azzal, hogy mennyiben lehet Duchamp egyes alkotásait abban a tradícióban elhelyezni, amely a tudományos kísérletek formanyelvét kizárólag esztétikai alapon kívánja alkalmazni. Éppen ezért a találmányok kettős feltételének bemutatásakor egy jelen témához jobban illő autoritásra kívánok hivatkozni és hagyatkozni.

Rejtő Jenő egyik posztumusz művében (Thuróczy 2016, p. 205.), az *Egy bolond száz bajt csinál* című regényében találjuk meg a talán legpregnansabb példát az egyszerre értelmetlen és haszontalan találmányra: ez nem más, mint a Vucli Tóbiás nevéhez köthető „önműködő villamosszakaszjegy”. Rejtő ismert karaktere hiábavaló harcot folytat, hogy a villamostársaság jegyosztályától az angol királyig mindenkinek felhívja a figyelmét a különféle machinációk révén galádul elhallgatott újítására, a Marconi rendszerű villamosjegy-szabadalomra (Rejtő 2010, p. 36.). A találmány hitelét némiképp rontja, hogy Vucli Tóbiás ideje jórészt a highgate-i elmeógyógyintézetben tölti bentlakóként, aki így az általa meghívott uralkodót is csak legfeljebb szombaton négy és hat között (lévén akkor van látogatási idő) tudná fogadni (Rejtő 2010, p. 36.).

Nehéz elképzelni egy ilyen találmányt, és értelemszerűen a regényből sem kapunk pontos képet az eszközről; Rejtő legalaposabban a következő módon írja le:

Az önműködő szakaszjegy feltalálója egy négyszögletű kazettát hordott magánál állandóan, és bemutatta találmányát. Ez a találmány annyira bonyolult volt, annyira érthetetlen és végcéljában semmiféle tekintetben nem praktikus, hogy Sir Felix nyomban megbarátkozott Vucli Tóbiással. (Rejtő 2010, p. 28.)

A helyzetet azonban bonyolítja, hogy a regény végén kiderül, hogy Vucli Tóbiás valójában csak megjátszotta az elmebeteget, és ő igazából egy Bolond Bill néven ismert betörő és szélhámos (Rejtő 2010, p. 163.). A karakter a regény egészét nézve tehát az illegitim technikai innováció mindkét szélsőségét reprezentálja egyetlen személyben: egyszerre bolond és szélhámos.

Nagyon úgy tűnik, hogy Rejtő az értelmetlen és haszontalan találmányok eredőiként a hibát és az abúzust adja meg, ezáltal az ilyen produktumokat készítő szubjektumot tébolyodottként vagy szélhámusként határozza meg. Aki ilyen dolgokon töri a fejét, az vagy háborodott vagy csaló. Rejtő még ironikus pszichopatológiai fejtegetésekbe is belemegy, csak hogy megindokolja, miként egyeztethető össze Vucli Tóbiás rögeszméje és amúgy normális viselkedése (ha nem számítjuk azt, hogy skót ulánusvadász egyenruhát hordott pizsamaként, vö. Rejtő 2010, p. 56–58.):

Vucli Tóbiást Felix azok közé az elmebetegek közé sorolta, akik teljesen normálisak, sőt logikusak mindaddig, amíg kényszerképzetük nem kerül szóba. A kezdő orvosok sokszor a fanatikus egyéneket összetévesztik a rögeszmés elmebetegekkel. Ha a beteg nem az önműködő villamosjegyet vagy hasonló fizikai képtelenséget tekinti sürgősen megvalósítandó reformnak, hanem a többtermelést vagy a serdületlenek által készített péksütemények fokozott állami ellenőrzését, úgy lehet, hogy később miniszter lesz vagy publicista. (...) Annak az olvasónak pedig, aki ellentmondást lát a betegek következetes, logikus eljárása és gyógyíthatatlan elmebaja között, azt javaslom, hogy tessék elmeorvoshoz fordulni. Már úgy értem, felvilágosításért. Ott igenis megtudhatja, hogy egyes egyének hosszú időn át képesek feltűnően okosan viselkedni (...), és kizárólag akkor ölnek, ha valaki kétségbe vonja, hogy egyik fülük vagy mindkét vakbélük színaranyból van. Ezt is megértem. Udvarias ember ne vonja kétségbe, amit a másik állít. (Rejtő 2010, p. 56–57.)

Ezzel az ironikus okfejtéssel azonban az az érdekes helyzet áll elő ezzel, hogy így a narrátor szinte bűnrészessé válik: mikor még az olvasó nem tudhatja, hogy Vucli valójában szimulál, az elbeszélő mindent megtesz, hogy a rejtői szövegvilághoz mértén hitelessé és reálissá tegye a karakter elmeza-
varát. Az olvasót így nem csupán a fordulat elhallgatásával vagy különféle reprezentációs eljárásokkal téveszti meg, hanem direkt pszichológiai érveléssel vezeti félre.

II. Az imitatív megtévesztés esete

Rejtő azonban mintha megfeledkezne egy harmadik lehetséges szubjektum-típusról, amelyik affírmálhatná az értelmetlen és haszontalan találmányokat: a platonikus megtévesztés egyik aktoráról, a művésztől. Bár közvetlenül csak a bolond és a csaló figurájáról ír (róluk is csak a kettős identitású Vucli révén), azonban mintha felsejlene nála ennek a harmadik típusnak is az alakja. A regény főszereplője, Sir Felix, aki jó viszonyt ápol az előbbi, bolondnak hitt szélhámossal, ugyanis igyekszik imitálni barátja gondolkodását.¹ Szökésüket tervezve levelet ír, amelyben megpróbál az akkor még elmebetegnek hitt Tóbiásra hatni, számára is hitelesen beszélni, ezért egy mesét ad elő neki, amely

¹ Sir Felix megnyilvánulásai esetében a humor éppen az ironikus imitációból fakad: itt még csak egy rögeszmés beteg észjárását utánozza, de a későbbiekben már a rokonait tartja sakkban a családi hagyományok hű követésével, pontosabban azok többiekén való számonkérésével (vö. Rejtő 2010, p. 70–80.). Felix imitatív eljárása a fordítottja az olyan Rejtő-karakterek módszerének, mint amilyen például Fülöp Jimmy-é: utóbbi „királyi” leveleiben a humor abból ered, hogy az igazán egyedi ortográfiai megoldások mellett tendenciózusan félreért dolgokat, a maga számára jelentésselivé tesz értelmetlennek vélt kijelentéseket (Árpás 2008, p. 5–6.; Németh 2013, p. 78.). Felix alkalmazkodása ezzel éppen ellentétes irányú, hiszen próbál minél értelmetlenebb, hajmeresztőbb megoldásokkal előállni saját józan meglátásai helyett.

szerint a villamosszakaszjegy némi átalakítással jó támadófegyver lehetne (Rejtő 2010, p. 58.). Külföldi nagyhatalmak érdeklődtek is, és ezt a találmányt megszerzendő már tervezik a szöktetésüket a szanatóriumból. Sir Felix levelében utánozza a képtelen, áltudományos nyelvhasználatot, és kreatívan tovább is gondolja Vucli találmányát. Mivel ő maga a legkevésbé sem bolond, és performatív aktusával egyáltalán nem akar kárára lenni barátjának – ezért ahhoz, amit tesz, sokkal közelebb áll a művészi meggyőzés, mint bármelyik korábban említett eljárás. Sir Felix levele diegetikus, imitatív és performatív, míg például a narrátor korábban említett megtévesztő eljárása kifejezetten argumentatív volt. Bár Rejtőnél csak kissé kacifántos úton akadunk rá az áltudományos diskurzus művészi célú használatára (Sir Felix levelében), valójában bőven találhatunk erre példát máshol.

Az általában vett intellektuális felismerések művészi alkalmazására valószínűleg a művészet kezdetétől tudnánk példákat hozni, hiszen az értelmi belátások mindenkor hatnak (akár termékenyítőleg, akár bénítólag) a különféle reprezentációs technikákra. Attól kezdve, hogy léteznek iskolákhoz és irányzatokhoz köthető, sajátos fogalmisággal operáló tudományos nyelvek, feltehetően megjelent ezek művészi-irodalmi imitációja is, akár a műveltség fitogtatása végett, akár direkt paródia céljából. Bár az irodalomtörténet bővelkedik a parodisztikus jellegű tudomány-imitációkban, ezek egyik leggazdagabb példatárával talán Laurence Sterne szolgál. A *Tristram Shandy úr élete és gondolatai* című regényében a szerző időről időre viszonylag koherens, álskolasztikus fejtegetésekbe bocsátkozik: miközben szemmel láthatóan ironizál az ilyen szemléletmódon, mégis esztétikai örömet hoz létre azzal, hogy a skolasztikus gondolatmenetekkel egyfajta művészi játékot űz. Ennek egyik legismertebb esete az, amikor a regény szereplői arról cserélnek eszmét, hogy vajon az anya tekinthető-e a gyermeke vérrokonának (Sterne 1956, p. 303–305.). Arra a megállapításra jutnak, hogy nem, mivel az anya nem ugyanahhoz a nemzetséghez tartozik, mint a gyermeke; így például nem is örökölhet saját gyermeke után annak esetleges halálát követően (Derrida 2005, p. 25.). A műben az ilyen, az olvasó esztétikai élvezetét megcélzó gondolatmenetek mellett különféle találmányokkal, technikai újításokkal is találkozunk.

A regény szereplői szinte kivétel nélkül rendelkeznek valamilyen vesszőparipával vagy rögeszmével, amely sajátos színezetet ad viselkedésüknek és gondolkodás módjuknak; a legnyilvánvalóbban ez a Rejtő-karakterhez hasonlóan szintén Tóbiás névre hallgató nagybácsi esetében figyelhető meg, aki a birtok udvarán rendszeresen újra játssza Namur ostromát, ahol kényes és rejtélyes fansébét szerezte (Sterne 1956, p. 76.). A címszereplő apjának rögeszméje viszont némiképp más természetű: megszállottan rajong a legkülönfélébb, gyakran bizarr tudományos elképzelésekért, legyenek azok több száz-, esetleg ezeréves ezoterikus írások magvas gondolatai vagy éppen a legújabb technikai fejlesztések. Elkötelezettsége abban csúcsonyul ki, hogy összefoglalja fia számára egy könyvben, a „Tristrapediában” minden tudását, és felállítja saját nevelési rendszerét (Sterne 1956,

p. 350). Az igen különös, szinkretista-holisztikus műnek a legjellegzetesebb részei az úgynevezett „orrológiai” fejezetek, amelyekben főként a nagy emberekre jellemző orr-felépítést elemzi. Ennek a szokatlan kérdéskörnek a regényben azért van jelentősége, mivel a főszereplő orra éppenséggel az apa vesszőparipájának köszönhetően torzult el. Tristram apja mindenképpen alkalmazni akarta gyermeke születésekor dr. Slop találmányát, az úgynevezett szülészfogót mint a kor legújabb tudományos vívmányát. A „magzatszabadító instrumentum” arra a célra szolgált volna, hogy még a méhben megragadja a csecsemőt, és egyengesse az útját születéskor (Sterne 1956, p. 147.), egészen pontosan megfordítsa a magzatot, hogy az lábbal előre jöhessen ki. Ugyanis az apa meg volt róla győződve, hogy ha a láb van elől születéskor, akkor nem nyomódik össze a kisagy, és nem zúzódik össze a nagyagy – a születés természetes útja ezzel szemben szinte halálra ítéli a gyermeket (Sterne 1956, p. 154.). A találmány természetesen nem válik be; csak annyit érnek el vele, hogy majdnem megölik Tristramot, de végül csak az orrát törik el. A szülészfogó is tipikus példája az értelmetlen és hasztalan találmányoknak: elméleti alapja önellentmondáson nyugszik, ugyanakkor funkcióját tekintve is teljesen alkalmatlan a kitűzött feladat elvégzésére.

Bár a regény nyilvánvalóan nem számol az ilyen okfejtések esetében az olvasó tartalmi egyetértésével, sőt kifejezetten az ironikus tálalás a célja, ennek ellenére a gondolatmenetek meglepő koherenciát és imponáló kidolgozottságot mutatnak. Mikor például Sterne fiktív elbeszélések teljességgel fiktív értelmező irodalmát mutatja be, maximális filológiai és hermeneutikai műgonddal jár. Az ironikus distancia önmagában nem lenne elég, a mű teremtette esztétikai élvezethez nagyban hozzájárul az eszmefuttatások relatív konzisztenciája.

III. Az áltudományos forma esztétikai vonzereje

A tudományos diskurzusnak meglehet a maga esztétikai vonzereje, amely feltehetően az értelmi belátás, a felismerés okozta öröm érzésén alapul; azonban a megértés okozta meglepedettség, de még a reveláció mámore is bajosan magyarázható tisztán esztétikai örömként – nem véletlen, hogy Kant is a *Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről* című korai írásában szándékosan zárójelezi a kérdést (Kant 2003a, p. 288.). *Az ítélőerő kritikájában* pedig leszögezi, hogy „szép tudomány” egyszerűen nem létezhet: „[a]mi pedig a szép tudományt illeti, nyilvánvaló képtelenség, hogy egy tudomány mint tudomány szép legyen” (Kant 2003b, p. 220.).

Jelen esetben nekünk is máshonnan célszerű közelíteni a kérdéshez: a tudományos kísérletek, technikai találmányok formai dimenziójában kell feltételeznünk valamiféle potenciális esztétikumot. Ha ez igaz, akkor a tényszerűség és egzaktság a megismerés terepéhez tartozó elvéből

könnyen válhat kizárólag esztétikai formaelv. Nem arra gondolok tehát, hogy a művész valamilyen értelemben hiteles ábrázolásra törekszik, hanem hogy egy tudományos koncepciót művészeti formává transzformál, és például valamely kísérleti eljárást a maga műveiben formaelvként alkalmaz.

A romantikus művészek némelyike igyekezett is a maga korának tudományos elképzeléseit, pontosabban azok strukturális jellegzetességeit a műveik szerkesztési elveként felhasználni. Mindezekelőtt Heinrich von Kleistet említeném meg, akinek elektrofizikai ismeretei hatottak formaalkotó módszerére is. Kleist gondolkodására alapvető hatást gyakorolt az elektromosság eloszlásának törvénye, tehát hogy a feltöltetlen testet egy elektromosan feltöltött test magával ellentétes módon polarizál (Blamberger 2015, p. 59.). Úgy gondolta, hogy ezzel homológ folyamat játszódik le a moralitás világában is: a politikai változásokat, például a francia forradalom eseményeit is megmagyarázhatónak vélte ezzel a logikával (Kleist 2001a, p. 169.). Bár ennek a koncepciónak a körvonalai megjelennek *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben*, *A legújabb nevelési terv* vagy *A megfontolásról* című írásaiban, az ún. ellentét elve ezekben a szövegekben alapvetően megmarad a maga teoretikus keretrendszerében (Blamberger 2015, p. 60–61.). Témánk szempontjából inkább annak van jelentősége, hogy Kleist ezt az elvet elbeszéléseiben és drámáiban is alkalmazza mint a szereplőket mozgató erőt. A cselekvő személyek ellentétes polaritással ruházzák fel azt, akivel érintkeznek, és ez az ellentétes morális töltés lesz az, amely mozgatja a cselekményt. Ilyen módon tehát egy fizikai elvből tisztán dramaturgiai elv lesz. Más kérdés persze, hogy ez a karakterdinamika legfeljebb megmagyarázhatja a Kolhaas Mihályhoz hasonló szereplők hirtelen „polaritásváltását”, de a szövegek látványos aspektusaira, például a stilisztikai jellegzetességekre nincs különösebb hatással.

Kleist közismert, *Érzések Friedrich tengeri tájképe előtt* című írása is olvasható a tudományos szemlélet egyfajta alkalmazásaként is. Az ihletet adó festmény, Caspar David Friedrich *Szerzetes a tengerparton* című alkotása önmagában nem árul el különösebb kötődést a tudományos kísérletek világához – a mű innovatív volta kielégítően leírható tisztán esztétikai szempontok mentén is. Kleist viszont a maga ekphrázisában egyféle kísérletté változtatja Friedrich festményét, amely egy eddig képi ábrázolással el nem ért látásmódot mutat be a szemlélőnek. Nevezetes kijelentése, miszerint a kép olyan látványt tár elénk, mintha „lemetszették volna az ember szemhéjait” (Kleist 2001b, p. 174.), olyan hatást kelt, mintha már nem is a képzelőerő fokozott munkára készítésében, hanem egyfajta bizarr fiziológiai kísérletben jelenne meg a mű hatása. Természetesen nem válik ettől a festmény a tudományos kísérlet esztétikai reprezentánsává, azonban talán megvilágítja a természet-tudományos kísérlet és a műalkotás Kleist számára szoros kapcsolatát.

IV. Tárgyművészet patafizikus szellemben

Már ez utóbbi műalkotás is előre vetíti azt a problémát, hogy nem feltétlenül könnyű különbséget tenni a művészek, írók formai kísérletezése, tisztán esztétikai innovációja, valamint a tudományos kísérletek imitációja között. Ez a kettőség aztán szinte szétszalazhatatlanul összegubancolódik a tárgyművészet és a 20. századi kísérleti műformák megjelenésével. A különféle dadaista kollázsok, installációk direkt módon tematizálják a gépszerűséget, és a formai kísérletezés terén olyannyira elszakadnak a műtárgyak addig megszokott előállítási módjaitól, hogy az ember a váltásban legszívesebben rögtön a technikai innováció hatását fedezné fel. Sőt némely esetben a dadaisták kifejezett célja volt a hasztalan „találmányok” előállítása (Richter 2014, p. 96–97.). Ugyanakkor gondolhatunk Alexander Calder kinetikus mozgó szobraira is, melyeket olyan struktúra szervez, hogy általa azonnal a technika világára asszociálunk; Francis Picabia és Max Ernst számos rajza, festménye ábrázol különös szerkezeteket, amelyek mintha el nem készített vagy készíthető gépezeteket tervrajzai lennének. Hasonló a helyzet a dadaista Új Nő eszményével, a feminitás és technológia kibernetikus víziójával (Földes 2017, p. 47.). Duchamp *Csokoládé malmai, Kávédarálója* szintén hasonló formaszervezetet jelenítenek meg. A *Párizsi levegő* vagy a *Dárda(mű)tárgy* című alkotások értelmezhetők úgy, mint a külső és belső komplementaritását szemléltető matematikai Klein-üveg művészi továbbgondolásai (Clair 2004, p. 48–51.)² A *Nagy Üveg* pedig ilyen logikával interpretálható lenne akár úgy is, mint egy tisztán esztétikai alapú, tudományosnak látszó kísérlet a negyedik dimenzió ábrázolására (Henderson 2009, p. 152–153.).

Az a gond ezzel a megközelítéssel, hogy bár a művek nyilvánvaló hasonlóságot mutatnak a gépek és a technikai innováció világával, azonban ez még nem feltétlenül jelenti azt, hogy a tudományos kísérletek formanyelvétől kölcsönöztek volna. Attól, hogy szerepeltetnek bizonyos, a technika és a tudományos felfedezés világából vett elemeket, megoldásokat, az még egyáltalán nem azonos azzal, mintha imitálták volna a tudományos kísérletek nyelvét azért, hogy esztétikai érvényességet adjanak tárgyuknak. A gépies felépítés és a formai kísérlet együttese jelenthet akár tisztán esztétikai kísérletet is. Például, ha a *Nagy Üveget* a reneszánsz perspektíva-kísérletekkel analógiában értelmezzük (Belting 2004, p. 99–100.), nem feltétlenül szakadunk ki a tisztán művészi kísérletezés világából, hiszen a perspektíva kérdése nyugodtan tekinthető inherens művészi formaproblémának is: nem szükségszerű a „technológiai” kísérletezés regiszterét bevonni a vizsgálódásba. Más azonban már a helyzet, ha a modern fizika egyes elveit fedezzük fel a művet szervező esztétikai logikában; például az értelmezői nézőpontváltást jelentő csukló-elvet (Házás 2009, p. 74.).

² A Klein-üveg Duchamp-ra gyakorolt esetleges topológiai inspirációja nagyon hasonlít arra, amilyen szerepet az Ewald von Kleist által feltalált leideni palack (Kleist-féle palack) töltött be rokona, a már emlegetett Heinrich von Kleist írásművészetében (Kleist, p. 2001a, p. 169.; Blamberger 2015, p. 59–60.).

Ahhoz, hogy megpróbáljuk egyértelműbben elkülöníteni egymástól az esztétikai kísérlet és az imitált tudományos experimentum formáját, célszerű ismét egy irodalmi témához nyúlni. Alfred Jarry munkássága esetünkben több szempontból is fontosnak tűnik. Jarry prózai munkái tele vannak különféle tudományos elképzelések és szokatlan találmányok ismertetésével. Bár ezek a fiktív innovációk jórészt a jövő csodálatos világára referálnak, és rendelkeznek valamiféle racionális maggal, elképzeléseit ugyanakkor még tudományos fantasztikumnak is bajos lenne nevezni. A Jarry által bemutatott teóriák és találmányok ugyanis annyira képtelenek, annyira nélkülözik a józan ítéletet, hogy aligha hihetünk ezek majdani megvalósításában. *A szuperhím* című regényében például a William Elson nevű karakter toxológiai kutatásainak köszönhetően rájön, hogy az egyetlen egészséges táplálék a szintiszta alkohol, és ezért feltalál egy eljárást, amellyel úgy válik fogyasztásra alkalmatlanná a káros csapvíz, hogy azért mosakodni még lehessen benne (Jarry 2003, p. 59.). A regény karakterei hosszan vitáznak egymással azon, hogy vajon miként lehetne kiküszöbölni az alkoholizmussal járó szükségszerű elváltozásokat, ám a főszereplő érvelésében igyekszik rámutatni ezen patológikus következmények látszólagos voltára (Jarry 2003, p. 43.).

A regény másik hasonló elképzelése, hogy az emberi izomzat a megfelelő hajtóanyaggal (természetesen alkohollal) a gépeket is meghazudtoló erőről tehet tanúbizonyságot, így a bonyolult áttétekkel megkonstruált biciklikkel az emberek még a hajmeresztő sebességgel száguldó jövőbeli vonatokat is le fogják tudni hagyni: a regényben a szereplőknek ez persze sikerül is. Mindehhez társulnak még a skolasztikus filozófiát hol direkt, hol indirekt módon megidéző érvelések, a legkülönfélébb, tudományosnak ható, ám képtelen eszme-futtatások, valamint a rapszodikusán szelektált vagy éppen nem is létező szöveghelyekre (jórészt antik auktorokra) való hivatkozások (például Jarry 2003, p. 118.).

Ami mindezt esetünkben relevánssá és a tudományos diskurzust imitáló formanyelv eklatáns példájává teszi számunkra, az Jarry patafizikai koncepciója. A patafizika ugyanis nem pusztán egy áltudomány, hanem éppen azt a szakadékot tematizálja, amely akkor tárul elénk, ha a tudományos megismerés garanciális feltételeit kirántjuk a tudományos elgondolások, kísérletek, találmányok mögül. Jarry szerint a patafizika az, ami úgy haladja meg a metafizikát, mint a metafizika a fizikát (Jarry 2011, p. 33.). Tárgyát nem a jelenségek, hanem az epifenomének alkotják; a patafizika a kivételek törvényeit írja le, ezáltal az egyediségek és véletlenszerűségek tudományává válik. A patafizika mint tudomány meghatározását pedig így rögzíti:

DEFINÍCIÓ – *A patafizika a képzeletbeli megoldások tudománya, mely bizonyos vázlatos körvonalakhoz olyan tulajdonságokat rendel szimbolikusan hozzá, melyeket általában a tárgyak virtualitása határoz meg.* (Jarry 2011, p. 33.)

A mindenféle általánosságot és realitáselvet nélkülöző tudomány nyilvánvalóan nem tudomány, viszont mégis egy eléggé eklektikusan összeállított tudományos nyelven szólal meg. Itt tehát már egy teljességgel esztétikai értelemben használt tudományos-teoretikus próza jelenik meg, amelyet már az is jelez, hogy az abban használt fogalmakat is csak ízlésítélet alapján válogatták össze. Jarry legismertebb, *A patafizikus Faustroll doktor cselekedetei és nézetei* című írásában az iménti patafizika-meghatározáson túl több konkrét patafizikai koncepcióval is megismerkedhetünk, például Isten felületének kiszámításával (Jarry 2011, p. 139–143.).

Ha eredeti érdeklődésünket leszűkítjük a *Nagy Üvegre* mint a téma szempontjából leginkább relevánsnak tűnő Duchamp-alkotásra, akkor azt a kérdést kell felvetnünk, hogy vajon ebben az esetben csak a tudomány, valamint a paratudomány által (is) inspirált alkotásról van-e szó, vagy pedig igenis felfedezhető benne a tudományos eljárás patafizikus változata is. Nem elég a kísérleti szerkezet és Pawlowski *Utazás a negyedik dimenzió birodalmában* című regényének hatása (Clair 1988, p. 55.), hiszen többre van szükség, mint a tudományos inspiráltságú fantáziálásra: olyan elveket kell találnunk a háttérben, amelyek feltételezik ugyan a tudományos nyelv igényét, de egyúttal árulkodnak annak ismeretelméleti garanciáinak hiányáról is.³ A tudományos legitimációs bázis elvesztésére, és egy esztétikai elv helyettesítő szerepére van szükség. Nem elég, ha ez pusztán játékos tiszteletadás a tudományos innováció előtt, hanem ennek a játéknak ki kell szorítania mindazt, ami a tudományos-kísérleti formanyelvet érvényessé teszi úgy, hogy közben nem veszi át a helyét egy tradicionális művészi forma.

Legelegánsabban erre akkor lehetne érveket felhozni, ha kiderülne, hogy Duchamp patafizikus elvek által inspiráltatva alkotta meg szóban forgó műveit, elsősorban a *Nagy Üveget*. Duchamp Alfred Jarryt egyik istenének nevezte (Hugill 2012, p. 158.), és bizonyosan ismerte munkáit. A *Forrás* szignójában szereplő R-t Jarry *Übü királyában* szereplő „merdre” szó „r” betűjével rokonítja ő maga is az 1914-es *Dobozban*. Összeköti a két alkotót a szójátékokhoz való vonzódásuk, ironikus hajlalmuk (Paz 1990, p. 108.). Jarry biciklik iránti szenvedélye mintha visszaköszönne Duchamp első ready-made-jében, a *Biciklikerekben* (Hugill 2012, p. 158.). Duchamp még a Patafizikus Kollégium tagja is volt, transzcendentális satrapa rangban és a rend nagymestere cím birtokában (Duchamp 1991, p. 225–226.). Mindez persze egyáltalán nem bizonyítja azt, hogy a *Nagy Üveg* egy patafizikus, vagy a patafizikaival szempontunkból lényegében megegyező alkotás lenne. Octavio Paz a *Nagy Üveg* legjobb magyarázatát éppen *A patafizikus Faustroll doktor cselekedetei és nézetei*ben találja meg, egészen pontosan az utolsó, *Űrökévalóság*nak magyarázott nyolcadik könyvben (Paz 1990, p. 109–110). Bár igen sok érv szól a Jarry-i inspiráltság mellett, fontos leszögezni, hogy a *Nagy Üveg*

³ Az ismeretelméleti kétségek tekintetében mindenképpen fontos lehetett Max Stirner hatása, vö. Molderings 2010, p. 133–144.

komplexitását nem lehet egyféle patafizikai kísérletre redukálni, hiszen az autonóm műalkotás rangját ezzel legfeljebb egyedül Jarry-nál érdemelte volna ki egy mű. A műalkotások még ha eredetileg a tudományos formanyelv imitációinak indultak is, műalkotásként csak a maguk esztétikai keretfeltételei között érthetőek meg – az (ál)tudományos formanyelvnek át kell esnie az esztétikai transzformáción. Emiatt aztán a kérdés eldöntése nem is tűnik olyan lényegesnek.

V. Az imitáció kantiánus veszélyei

Visszatérve még egy gondolat erejéig Rejtő Jenőhöz, annyit talán leszögezhetünk, hogy a bolond Vuclí Tóbiás és a szélhámos Bolond Bill között abszolút elgondolhatóan tűnik Sir Felix művészi jellegű imitációs eljárása is, viszont vele mintha el is szakadnánk attól a síktól, amelyet a bolondság és szélhámosság lehetőségei határolnak. Sir Felix módszere ilyen értelemben inkább Sterne, Kleist és Duchamp fentiekben bemutatott megoldásaira hajaz; tehát ő maga is esztétikai, vagy legalábbis performatív elvvé transzformál egy (ál)tudományos elképzelést. Sir Felix eljárását még az is rokonnítja Duchamp megoldásaival, hogy a humor művészi szerepét utóbbi is hangsúlyozta (Molderings 2010, p. 118.).

Jelen írás felütésében a hétköznapi, józan értelemre alapozva vezettük elő a találmányok találmányszerűségének kettős feltételét – éppen ezért az értelmesség és hasznosság két kritériuma az, amelyeknek megfelelő alkotásokat a Sir Felix által reprezentált művész-típus nem képes létrehozni. Az áltudományos diskurzust folytató alkotó ennek a feltételrendszernek természetesen nem is akar megfelelni; s ha ép ésszel senki nem is vádolhatja az iménti művészeket szélhámossággal (hisz ki kérné például számon a hasznosságot a *Nagy Üvegen*), az örült jelzővel a hétköznapi értelem már sokkal bőkezűbben bánik esetükben. Persze Friedrich Schlegelre hivatkozva rögtön hozzátehetjük, hogy ez az egészségesnek mondott hétköznapi értelem, amely az értelmet kéri számon az áltudományos imitáción, egyáltalán nem egészséges, hanem teljességgel beteg – legjobb esetben is csak a korszellem közészerű átlagát képviseli (Schlegel 2005, p. 117.).

Más kérdés persze, hogy hosszú távon mi a hatása a technikai invenció művészi imitációjának. Ha zárásképpen a Rejtő-féle analógiát Immanuel Kant egy pragmatikus antropológiai észrevételével is kiegészítjük, akkor a jól ismert kanti intellektuális óvatossággal jelezhetjük, hogy a tébolyban (dementia) vagy eszementségben (vesania) szenvedő feltalálót – találmánya válogatja, hogy az alkotó melyik típusba tartozik – nem feltétlenül ajánlatos utánoznia egy Sir Felix-féle művésznek, hiszen bár érdekes eredményekhez vezethet az imitáció, Kant felhívja rá a figyelmet, hogy az utánzás révén „a mesterséges téboly könnyen igazi tébollyá válhat” (Kant 2005, p. 144.).

- Árpás, K. (2008). Csak olvasni szabad (Rejtőt)? *Tiszatáj* 62(2), Diákmelléklet, 1–15.
- Belting, H. (2004). Az abszolút művészet mint fikció. Fordította Nagy Edina. *Enigma* 11(39), 91–105.
- Blamberger, G. (2015). *Heinrich von Kleist: Életrajz*. Fordította Földényi F. László. Pozsony: Kalligram.
- Clair, J. (1988). *Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció: Kísérlet a Nagy üveg mítoszanalízisére*. Fordította Déva Mária. Budapest: Corvina.
- Clair, J. (2004). Duchamp és a századvégek. Fordította Simon Vanda. *Enigma* 11(39), 25–63.
- Derrida, J. (2005). Ki az anya? Születés, természet, nemzet. Fordította Boros János, Csordás Gábor és Orbán Jolán. In J. Derrida, *Ki az anya?* Pécs: Jelenkor. 7–58.
- Descartes, R. (2000). *Értekezés a módszerről*. Fordította Szemere Samu és Boros Gábor. Budapest: Műszaki.
- Duchamp, M. (1991). *Az eltűnt idő mérnöke: Beszélgetések Pierre Cabane-nal*. Fordította Tészabó Júlia. Budapest: Képzőművészeti.
- Feyerabend, P. (2002). *A módszer ellen*. Fordította Mesterházi Miklós, Miklós Tamás, Tarnóczy Gabriella. Budapest: Atlantisz.
- Földes Gy. (2017). Az android, a kiborg, a dandy, meg a nő – sajátos testrepresentációk a dekadens és dada fantáziákban. *Helikon* 63(1), 44–52.
- Házás N. (2009). *A dobozba zárt gondolat: Marcel Duchamp*. Budapest: L'Harmattan.
- Henderson, L. D. (2009). The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth-Century Art and Culture. *Configurations* 17(1–2), 131–160.
- Hugill, A. (2012). *Pataphysics: A Useless Guide*. Cambridge (MA) – London: The MIT Press.
- Jarry, A. (2003). *A szuperhím*. Fordította Pál Ferenc. Szeged: Lazi.
- Jarry, A. (2011). *A patafizikus Faustroll doktor cselekedetei és nézetei: Új-tudományos regény*. Fordította Csímár Péter. Szentendre: Tillinger.
- Kant, I. (2003a). Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről. Fordította Czeglédi András. In I. Kant, *Prekritikai írások*. Budapest: Osiris – Gond-Cura Alapítvány. 285–336.
- Kant, I. (2003b). *Az ítélőerő kritikája*. Fordította Papp Zoltán. Budapest: Osiris – Gond-Cura Alapítvány.
- Kant, I. (2005). Pragmatikus érdekű antropológia. Fordította Mesterházi Miklós. In I. Kant, *Antropológiai írások*. Budapest: Osiris – Gond-Cura Alapítvány. 7–306.

- Kleist, H. von (2001a). A gondolatok fokozatos kialakulása beszéd közben. Fordította Forgách András. In H. von Kleist, *Esszék, anekdoták, költemények*. Pécs: Jelenkor. 167–171.
- Kleist, H. von (2001b). Érzések Friedrich tengeri tájképe előtt. Fordította Forgách András. In H. von Kleist, *Esszék, anekdoták, költemények*. Pécs: Jelenkor. 174.
- Molderings, H. (2010). *Duchamp and the Aesthetics of Chance*. Fordította John Brogden. New York: Columbia University Press.
- Németh L. A. (2013). Hova repül a szárnyesged? Jelentéstörténeti vizsgálatok Rejtő Jenő két regényében. In Vargha K., T. Litovkina A., Barta Zs. (szerk.), *Sokszínű humor*. Budapest: Tinta – ELTE BTK – Magyar Szemiotikai Társaság. 72–80.
- Paz, O. (1990). *Meztelen jelenés: Marcel Duchamp*. Fordította Somlyó György és Csudai Csaba. Budapest: Helikon.
- Rejtő, J. (2010). *Egy bolond száz bajt csinál*. Pécs: Alexandra.
- Richter, H. (2014). *Dada: Art and Anti-art*. Fordította David Britt. London: Thames & Hudson.
- Schlegel, F. (2005). *Transzcendentálfilozófia*. Fordította Szabó Csaba. Vulgo 6(1–2), 100–118.
- Sterne, L. (1956). *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*. Fordította Határ Győző. Budapest: Új Magyar Könyvkiadó.
- Thuróczy G. (2016). *A megtalált tragédia: Rejtő Jenő emlékére*. Budapest: Szépművészeti Könyvek – Petőfi Irodalmi Múzeum.

Szabó L. Imre*

MŰVÉSZET VAGY NEM MŰVÉSZET?

I.

A modern művészetfilozófia egyik legfontosabb kérdése az, hogy hogyan határozható meg a „műalkotás” fogalma. Tózsér János és Bács Gábor azt állítják, hogy „a műalkotásokat (legalábbis a képzőművészeti és a zenei műveket) *perceptuális tulajdonságaik* teszik műalkotássá” (Tózsér – Bács 2013, p. 13). E tézisével összhangban azt állítják továbbá, hogy a műalkotásokat a nem-műalkotásoktól a perceptuális tulajdonságaik különböztetik meg. Így szerintük „a *Szökőkút* (azaz Marcel Duchamp *Forrása*) és az összes Duchamp-típusú alkotás (vagyis az olyanok, melyek perceptuálisan megkülönböztethetetlenek valamilyen *par excellence* nem műalkotástól), *valójában nem műalkotások*” (Tózsér – Bács 2013, p. 13.). A szerzők úgy vélik, hogy műalkotás-elméletük megegyezik a köznapi ember műalkotás-fogalmával. Annak megállapítására azonban, hogy pontosan mely perceptuális tulajdonságok határozzák meg a „műalkotás” fogalmát, illetve különböztetik meg a műalkotásokat a nem-műalkotásoktól, nem vállalkoznak. Ezt a művészeti szakértők feladatának tekintik (Bács – Tózsér 2012, p. 9.).

Tózsér és Bács álláspontjával szemben amellet érvelek, hogy a „műalkotás” fogalma nem határozható meg a műalkotások perceptuális tulajdonságaival, s a műalkotásokat a nem-műalkotásoktól nem lehet perceptuális tulajdonságok alapján megkülönböztetni. Ezért abból, hogy Duchamp *Forrása* nem különböztethető meg perceptuálisan egy köznapi tárgytól, egy piszoártól, nem következik, hogy az nem műalkotás. Úgy gondolom, hogy a „műalkotás” fogalmát nem csak perceptuális tulajdonságokkal nem lehet meghatározni, hanem más tulajdonságokkal sem. Nincsenek ugyanis olyan közös tulajdonságok, amelyekkel minden műalkotás és kizárólag csak azok rendelkeznének. A műalkotásokat, illetve azok műfajait – ahhoz hasonlóan, ahogy azt Ludwig Wittgenstein a játékokról állította – „családi hasonlóságok”, azaz „egymást átfedő és keresztező hasonlóságok”, kapcsolják össze (Wittgenstein 1992, 66–67.§., p. 57-58.).

* Szabó L. Imre (PhD) az Eötvös Loránd Tudományegyetemen védte meg doktori értekezését Wittgenstein filozófiájából, jelenleg a kiskunfélegyházi Petőfi Sándor Városi Könyvtár olvasóköreinek vezetője.

II.

Tózsér és Bács tézisének vizsgálata előtt lényeges különbséget tenni az alábbi két állítás között, amelyekkel idézett írásaikban egyaránt találkozhatunk: (1) a „műalkotás” fogalmát perceptuális tulajdonságok *definiálják*, (2) „a műalkotások *lényegét* a perceptuális tulajdonságaik alkotják”.

Ha a „műalkotás” fogalmát egy bizonyos p perceptuális tulajdonság definiálja, akkor az (1) állítás jelentése így fejezhető ki: „*szükségszerűen igaz* minden tárgyra, hogy akkor és csak akkor műalkotás, ha rendelkezik a p tulajdonsággal”. A (2) állítás jelentése pedig így: „minden tárgyra igaz, hogy akkor és csak akkor műalkotás, ha *szükségszerűen* rendelkezik a p tulajdonsággal”. A két állítás különbségét mutatja, hogy az (1) állításból nem következik a (2) állítás. Így például abból, hogy „szükségszerűen igaz minden festményre, hogy akkor és csak akkor piros, ha piros”, nem következik, hogy „minden festmény akkor és csak akkor piros, ha szükségszerűen piros”.

A továbbiakban a szerzők fő tézisének az (1) állítást tekintem. Ennek az állításnak a logikai szerkezete így fejezhető ki: $\square \forall x_1 \dots \forall x_n [Mx_1 \dots x_n \equiv P(x_1) \dots (x_n)]$.¹ Azaz: „Definíció szerint szükségszerű, hogy az x_1, \dots, x_n változók bármely értékelése mellett $Mx_1 \dots x_n$ akkor és csak akkor, ha $P(x_1) \dots (x_n)$.”²

Álláspontom szerint nem csak az (1) állítás nem igaz, hanem az a gyengébb (3) állítás sem, hogy „minden tárgy akkor és csak akkor műalkotás, ha rendelkezik egy bizonyos p tulajdonsággal”, valamint az a (4) állítás sem, hogy „minden tárgy akkor és csak akkor műalkotás, ha rendelkezik több p tulajdonsággal”. Az alábbiakban a (3) és (4) állításokkal szemben érvelek. Ezeknek az állításoknak a cáfolatából az következik, hogy az (1) állítás sem igaz, azaz a „műalkotás” fogalma nem definiálható perceptuális tulajdonságokkal.

Egy p perceptuális tulajdonság és a „műalkotás” predikátum között háromféle viszony különböztethetünk meg. Ezeket az alábbi állítások fejezik ki:

(*á*₁) Egy bizonyos p perceptuális tulajdonság *szükséges és elégséges feltétele* annak minden dolog esetén, hogy az műalkotás. Más szóval: minden dologra igaz, hogy *akkor és csak akkor* műalkotás, ha rendelkezik a p tulajdonsággal. Az állítás logikai szerkezete: $\forall x [(x \text{ műalkotás}) \equiv (x \text{ } p \text{ tulajdonságú})]$. Rövidebben: $\forall x (Mx \equiv Px)$.

(*á*₂) Egy bizonyos p perceptuális tulajdonság *szükséges* – de esetleg nem elégséges – *feltétele* annak minden dolog esetén, hogy az műalkotás. Más szóval: minden dologra igaz, hogy *csak akkor* műalkotás, ha rendelkezik a p tulajdonsággal. Más szóval: minden dologra igaz, hogy ha műalkotás,

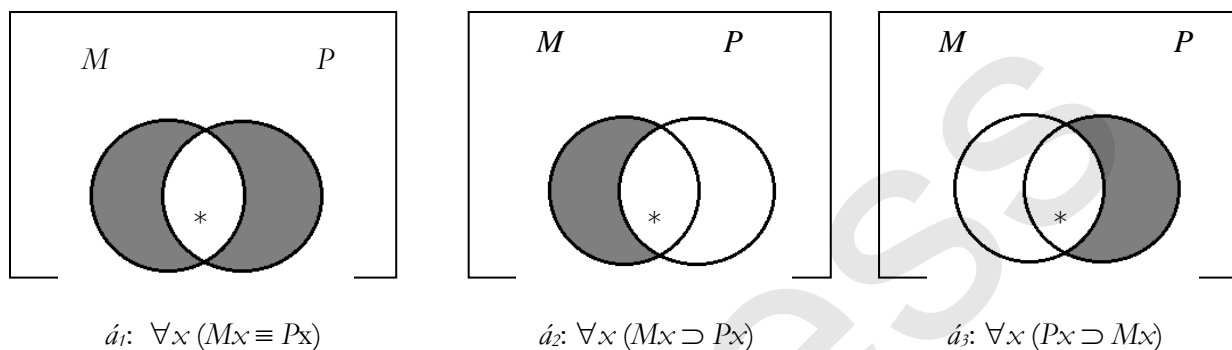
¹ Madarász né – Pólos – Ruzsa 2006, p. 181.

² Madarász né – Pólos – Ruzsa 2006, p. 181.

akkor rendelkezik a p tulajdonsággal. Az állítás logikai szerkezete: $\forall x [(x \text{ műalkotás}) \supset (x \text{ } p \text{ tulajdonságú})]$. Rövidebben: $\forall x (Mx \supset Px)$.

(\acute{a}_3) Egy bizonyos p perceptuális tulajdonság *elégleges* – de esetleg nem szükséges – *feltétele* annak minden dolog esetén, hogy az műalkotás. Más szóval: minden dologra igaz, hogy ha rendelkezik a p tulajdonsággal, akkor műalkotás. Az állítás logikai szerkezete: $\forall x [(x \text{ } p \text{ tulajdonságú}) \supset (x \text{ műalkotás})]$. Rövidebben: $\forall x (Px \supset Mx)$.

A fenti állítások Venn-diagramokkal így ábrázolhatóak:



Az \acute{a}_1 állítás a következőképp cáfolható: ha van olyan p tulajdonság, amely szükséges és elégleges feltétele annak, hogy valami műalkotás, akkor az vagy vizuális vagy auditív tulajdonság. Vizuális tulajdonság azonban nem lehet, mert vannak olyan alkotások, amelyeknek nincsenek vizuális tulajdonságaik, de műalkotások. Minden zenei műalkotás ilyen. Ludwig van Beethoven *Holdfény szonátája* vagy Johann Strauss *Kék Duna keringője* műalkotások, de egyetlen vizuális tulajdonságuk sincs. Ugyanakkor auditív tulajdonság sem lehet, mert vannak olyan alkotások, amelyeknek nincsenek auditív tulajdonságaik, de műalkotások. Ilyenek többek között a festészeti és a szobrászati műalkotások. Leonardo da Vinci *Mona Lisája*, Michelangelo *Dávidja* műalkotások, de egyetlen auditív tulajdonságuk sincs. Mindez azt bizonyítja, hogy a p tulajdonságok egyike sem lehet *minden* műalkotás esetén szükséges és elégleges feltétele annak, hogy az műalkotás. Ebből pedig az következik, hogy nincs olyan p tulajdonság, amellyel meghatározható lenne a „műalkotás” fogalma.

Az \acute{a}_1 állítást az irodalmi műalkotások létezése is cáfolja. Az irodalmi alkotásoknak ugyanis semmilyen perceptuális tulajdonságuk nincs, de kétségtelenül művészeti alkotások. Tőzsér és Bács ugyan azt állítják, hogy az irodalmi műveknek is vannak perceptuális tulajdonságaik, mégpedig a képzeleti megjelenítésük tulajdonságai (Bács – Tőzsér 2012, p. 8.). Ezeket azonban helyesebb lenne imaginárius, mintsem észlelési tulajdonságoknak tekinteni. De akár imaginárius, akár észlelési tulajdonságoknak tekintjük őket, az is a fenti érvet támasztja alá. Ha ugyanis az irodalmi művek imaginárius vagy észlelési tulajdonságaival *kizárólag csak* az ilyen alkotások rendelkeznek, ahogy az joggal

feltételezhető, akkor azok nem lehetnek szükséges és elégséges feltételei *minden* műalkotás esetén annak, hogy az műalkotás legyen.

Egy további érv az a_1 állítással szemben: ha létezne olyan perceptuális tulajdonság, amely meghatározná a „műalkotás” fogalmát, akkor mindenki ugyanazokat a tárgyakat tekintené műalkotásoknak, és ugyanazokat nem műalkotásoknak, hiszen az emberek ítéletei általában megegyeznek arra nézve, hogy egy tárgy milyen perceptuális tulajdonságokkal rendelkezik. Ezzel szemben arra nézve, hogy egy tárgy műalkotás-e vagy sem, nem minden esetben egyeznek meg. Például abban, hogy Duchamp *Forrása* milyen p tulajdonságokkal rendelkezik, nyilván mindenki egyetértene, viszont abban már nem, hogy műalkotás-e vagy sem. Míg a szerzők írásában említett Kovács János kamionsofőr szerint a *Forrás* nem műalkotás, addig „a legjelentősebb művészekből és művészettörténészekből álló bizottság a 20. század legnagyobb hatású műalkotásának választotta meg 2004-ben” (Wikipedia: Marcel Duchamp). Ugyanakkor olyan tárgyak is vannak, amelyek a műértők szerint nem műalkotások, sokak szerint viszont azok. Így egyes műértők számára egyes népszerű regények, filmek, dalok, festmények, köztéri szobrok nem műalkotások, míg sok más ember számára azok. Arra nézve viszont nincs nézeteltérés közöttük, hogy ezeknek a műveknek milyen p tulajdonságaik vannak, s így, ha a p tulajdonságok határoznák meg a „műalkotás” fogalmát, akkor abban sem lehetne nézetkülönbség, hogy műalkotások-e vagy sem.³

A fenti érvek miatt az a_2 állítás sem igaz. Ha ugyanis a p tulajdonságok egyikével sem rendelkezik minden műalkotás, akkor nincs olyan p tulajdonság sem, amely szükséges feltétele lenne minden műalkotás esetén annak, hogy az műalkotás.

Az a_3 állítást az cáfolja, hogy nincsenek olyan p tulajdonságok, amelyekkel kizárólag csak a műalkotások rendelkeznének. A műalkotások perceptuális tulajdonságaival a természeti tárgyak, a giccek, a gépek készíttette reprodukciók is rendelkeznek, mégsem műalkotások. Ezért az, hogy egy tárgy rendelkezik valamely p tulajdonsággal, nem elégséges feltétele annak, hogy az műalkotás.

A fenti érvek azon alapulnak, hogy a műalkotások, eltekintve az irodalmi műalkotásoktól, n számú p tulajdonság kombinációi. Ezen p tulajdonságok között azonban egy olyan sincs, amely minden olyan kombinációban szerepelne, amely műalkotás. Ezért a p tulajdonságok egyike sem szükséges feltétele annak, hogy egy tárgy műalkotás. Ugyanakkor a p tulajdonságok között egy olyan sincs, amely csak azokban a kombinációkban szerepelne, amelyek műalkotások. Ezért a p tulajdonságok egyike sem elégséges feltétele annak, hogy egy tárgy műalkotás.

³ Ehhez hasonlóan érvel Suzanne K. Langer a művészet gyönyör-elméletével szemben: „*A nagy művészet nem közvetlen érzelmi élvezet.* Ha az volna, akkor éppúgy vonzó lenne a pallérozatlan, mint a művelt ízlés számára, mint a sütemény vagy a koktél.” Langer 1948, p. 166.

Vizsgáljuk meg, hogy a „műalkotás” fogalma meghatározható-e több perceptuális tulajdonsággal. Erre két lehetőség van: a perceptuális tulajdonságokat jelölő predikátumok konjunkciója vagy alternációja révén.

Ha a „műalkotás” fogalmát két perceptuális predikátum konjunkciója határozza meg, az azt jelenti, hogy minden tárgyra igaz, hogy akkor és csak akkor műalkotás, ha mindkét perceptuális tulajdonsággal rendelkezik. A konjunktív definíció logikai szerkezete: $\forall x (Mx \equiv P_{1x} \& P_{2x})$. Az, hogy a „műalkotás” fogalmát nem lehet így definiálni, még nyilvánvalóbb azonban, mint a csak egy p tulajdonságot feltételező definíció esetében. Ha ugyanis a p_1 tulajdonság vizuális, a p_2 tulajdonság pedig auditív, akkor ebből az következne, hogy csak azok a tárgyak műalkotások, amelyek p_1 és a p_2 tulajdonságúak is. Ez azt jelentené, hogy csak a zenével vagy énekkel kísért színpadi vagy filmes művek lehetnének azok, feltéve, hogy van közös p_1 és p_2 tulajdonságuk. Egy ilyen definíció lehetőségét cáfolja azonban a zenei és a festészeti műalkotások létezése, amelyeknek nincsenek auditív és vizuális p tulajdonságaik is. Ha viszont a definícióban szereplő mindkét tulajdonság vizuális, vagy mindkettő auditív lenne, akkor a definícióra a korábbi definícióval szembeni ellenvetések érvényesek. Általában azt is megállapíthatjuk, hogy minél több perceptuális tulajdonság szerepelne a „műalkotás” konjunktív definíciójában, annál kevesebb műalkotás elégítené ki azt.

Ha a „műalkotás” fogalmát két perceptuális predikátum alternációja határozza meg, az azt jelenti, hogy minden tárgyra igaz, hogy akkor és csak akkor műalkotás, ha a definícióban szereplő két tulajdonság bármelyikével, de nem szükségképp mindkettővel, rendelkezik. Ezt a definíciót némileg pontatlanul „diszjunktív definíciónak” is nevezik. Logikai szerkezete: $\forall x (Mx \equiv P_{1x} \vee P_{2x})$. Egy ilyen definíció szerint, ha a p_1 tulajdonság vizuális, a p_2 tulajdonság pedig auditív, akkor csak azok a tárgyak műalkotások, amelyek rendelkeznek a p_1 vagy a p_2 tulajdonságok valamelyikével. Egy ilyen definícióval sem lehetne azonban a „műalkotás” fogalmát meghatározni, hiszen egyrészt nincs olyan vizuális, illetve auditív tulajdonság, amellyel minden képzőművészeti, illetve zenei műalkotás rendelkezne, másrészt olyan vizuális, illetve auditív tulajdonság sincs, amellyel kizárólag csak a képzőművészeti, illetve kizárólag csak a zenei műalkotások rendelkeznének, a nem-műalkotások viszont nem.

Ha a „műalkotás” fogalom diszjunktív definíciójában még több perceptuális tulajdonság szerepel, akkor abból az következik, hogy ezeknek a tulajdonságoknak bármely tetszőleges összekapcsolása elégséges feltétele annak, hogy egy tárgy műalkotás. Ezzel szemben úgy tűnik, hogy egy művészeti alkotás létrehozásának nem elégséges feltétele, hogy perceptuális tulajdonságokat tetszőlegesen összevegyítsünk. Tegyük fel, hogy a „műalkotás” fogalmát definíciójában öt perceptuális tulajdonság alternációja definiálja. Egy ilyen definíció logikai szerkezete: $\forall x (Mx \equiv P_{1x} \vee P_{2x} \vee P_{3x} \vee P_{4x} \vee P_{5x})$. Ebben az esetben egy műalkotáshoz, amely rendelkezik a p_1 tulajdonsággal,

hozzáadhatnánk a definícióban szereplő bármely p tulajdonságot, egy műalkotásból pedig, amely rendelkezik a definícióban szereplő mind az öt p tulajdonsággal, bármelyiket elvethetnénk, a definíció szerint az eredmény mindkét esetben műalkotás lenne. Ezzel szemben lehetséges, hogy a kapott eredményt egyik esetben sem tekintenénk műalkotásnak. Ez ahhoz hasonlóan lehetséges, mint ahogy lehetséges, hogy egy ízletes ételhez hozzáadva vagy elvéve abból valamely ízt, az így kapott étel nem ízletes.

III.

A „műalkotás”-fogalom perceptuális tulajdonságokkal történő adekvát meghatározásának van egy általánosabb akadálya is, amellyel egy fogalom minden tapasztalati megfigyelésen alapuló definíciójának szembe kell néznie. Ez abból ered, hogy egy ilyen definíció keresője a műalkotásoknak egy előre elfogadott köréből indul ki, s ezzel még mielőtt meghatározná a „műalkotás” fogalmát már előre eldönti, hogy mely tárgyak műalkotások, s melyek nem azok. Így, ha találna is azok esetében közös perceptuális tulajdonságokat, azok a műalkotások egy általa kiválasztott és előre elfogadott halmazán alapulnának. Ezek az induktív általánosításai nem szükségképpen érvényesek minden műalkotásra.⁴ Ha valaki más a műalkotások egy az övétől eltérő elemekből álló halmazából indulna ki, akkor lehetséges, hogy más közös tulajdonságokat állapítana meg.

A „műalkotás” fogalom megfelelő definíciójának nem csak a létező, de az összes lehetséges műalkotásra is érvényesnek kellene lennie. Más szóval, szükségszerűen igaznak kellene lennie. Ez akkor teljesül, ha a „műalkotás” fogalma meghatározható t_1 időpontban egy olyan p tulajdonságokkal, amelyekkel minden létező műalkotás rendelkezik, és nem lehetséges t_2 időpontban olyan tárgyat létrehozni, amely műalkotás, de nem rendelkezik ezekkel a p tulajdonságokkal. A műalkotások létrehozásának története viszont azt mutatja, hogy mindig lehetséges olyan műalkotásokat létrehozni, amelyek a korábbiaktól eltérő p tulajdonságokkal rendelkeznek. Ahogy Arthur C. Danto írja: „mindig lehetséges, hogy a művészet a határain forradalmasodik” (Danto 1996, p. 68. - a fordítást módosítottam.). Ez alapján feltételezhetjük, hogy ha lennének is az eddig létrehozott műalkotásoknak közös p tulajdonságaik, akkor az nem zárja ki olyan műalkotások létrehozását, amelyek azokkal nem rendelkeznek. Ha azonban a „műalkotás” fogalmának nem adható meg p tulajdonságokkal a szükségszerűen igaz definíciója, akkor az azt jelenti, hogy az p tulajdonságokkal egyáltalán nem is definiálható, hiszen egy definíció csak akkor definíció, ha az szükségszerűen igaz.

⁴ Az indukcióra alapozott esztétika kritikájához lásd Pauler 2002, p. 89-90.

A „műalkotás” fogalmának perceptuális tulajdonságokkal történő definíciójának egy további problémája az, hogy nem lehetne ellenőrizni, hogy helyes-e vagy sem. Ennek bizonyításához először is észre kell vennünk, hogy a szerzők állítása, miszerint „a műalkotásokat a perceptuális tulajdonságaik teszik műalkotássá”, kétértelmű. Ez az állítás az egyik értelemben azt jelenti, hogy „van egy vagy több olyan p tulajdonság, amely minden műalkotásnak, és kizárólag csak azoknak a perceptuális tulajdonsága” (s_1). Ha egy ilyen p tulajdonság van, akkor az állítás logikai szerkezete: $\exists x. \forall y [(y \text{ műalkotás}) \equiv (x \text{ perceptuális tulajdonsága } y\text{-nak})]$. Rövidebben: $\exists x. \forall y [My \equiv P(x, y)]$. A másik értelemben viszont azt jelenti, hogy „minden műalkotásnak és kizárólag csak azoknak vannak bizonyos p tulajdonságaik” (s_2). Az állítás logikai szerkezete: $\forall y [(y \text{ műalkotás}) \equiv \exists x (x \text{ perceptuális tulajdonsága } y\text{-nak})]$. Rövidebben: $\forall y. \exists x [My \equiv P(x, y)]$.

A két állítás különbsége egy hasonló példával megvilágítva: az az állítás, hogy „az ételeket valamely fűszer ízletessé teszi”, az egyik értelemben azt jelenti, hogy „van egy olyan fűszer, amely minden ételt ízletessé tesz” (f_1). Ha ezt a fűszert az ízletesség szükséges feltételének tekintjük, akkor az f_1 állítás logikai szerkezete: $\exists x. \forall y [(y \text{ étel} \ \& \ y \text{ ízletes}) \supset (x \text{ fűszer} \ \& \ y \text{ tartalmazza } x\text{-t})]$. A fenti állítás a másik értelemben azt jelenti, hogy „minden ételt ízletessé tesz valamely fűszer” (f_2). Az állítás logikai szerkezete: $\forall y [(y \text{ étel} \ \& \ y \text{ ízletes}) \supset \exists x (x \text{ fűszer} \ \& \ y \text{ tartalmazza } x\text{-t})]$. Míg f_1 -ből következik f_2 , addig f_2 -ből nem következik f_1 .⁵

Hasonlóképp az s_2 állításból sem következik az s_1 állítás, márpedig annak, hogy a „műalkotás” fogalmát definiálni lehessen valamely perceptuális tulajdonsággal s_1 a szükséges feltétele. Mivel nincsenek olyan p tulajdonságok, amelyek elégséges feltételei lennének annak, hogy valami műalkotás, ezért még s_2 sem igaz. Ehelyett, ha eltekintünk az irodalmi műalkotásoktól, pusztán csak az tűnik igaznak, hogy annak, hogy valami műalkotás legyen, szükséges feltétele, hogy legyenek perceptuális tulajdonságai. Ennek az állításnak a logikai szerkezete: $\forall y [(y \text{ műalkotás}) \supset \exists x (x \text{ perceptuális tulajdonsága } y\text{-nak})]$. Rövidebben: $\forall y. \exists x [My \supset P(x, y)]$. Ebből viszont nem következik, hogy van egy olyan közös p tulajdonság, amellyel minden műalkotás rendelkezik.

A műalkotások azonban más viszonyban állnak perceptuális tulajdonságaikkal, mint az ételek ízletessége fűszereikkel, az ételek ugyanis fűszerezés nélkül is megízlelhetőek, s így ellenőrizhető, hogy a fűszerezésük teszik-e őket ízletessé vagy sem. Ennek folytán az f_1 és f_2 kondicionális állítások lehetnének hamisak, mert lehetne, hogy előtagjuk igaz, míg az utótagjuk hamis legyen. Ezzel szemben a festmények vagy a zeneművek előadásai nem észlelhetőek perceptuális tulajdonságaiktól

⁵ A klasszikus példa a „van valaki, akit mindenki szeret” (p) és a „mindenki szeret valakit” (q) állítások különbsége: p -ből következik q , q -ből viszont nem következik p . Vö. Madarász né – Pólos – Ruzsa 2006, p. 103. A q állításból a p állításra következtetni egy ismert következtetési hiba. Vö. Salmon 1963, p. 47-48.

függetlenül, s így ezek esetén nem is lehet ellenőrizni, hogy a perceptuális tulajdonságaik teszik-e őket műalkotásokká vagy sem.

IV.

Nem csak a „műalkotás” fogalma nem határozható meg perceptuális tulajdonságokkal, hanem a műalkotások leírásakor használatos esztétikai kifejezéseké sem. Emellett érvel Frank Sibley. Argumentációja során először is különbséget tesz az esztétikai kifejezések és a nem esztétikai kifejezések között. Az előbbiek közé tartoznak az olyan kifejezések, mint például „kecses”, „egységes”, „kiegyensúlyozott”, „lendületes”, „derűs”. Az utóbbiak közé pedig általában a perceptuális tulajdonságokat jelölő kifejezések, mint például „piros”, „zajos”, „görbe” (Sibley 2001, p. 1.).

Nézzük meg, hogy a „kecses” esztétikai kifejezést perceptuális tulajdonságok határozzák-e meg. Ez azt jelentené, hogy minden tárgyra igaz, hogy akkor és csak akkor kecses, ha rendelkezik bizonyos p tulajdonságokkal. Egy ilyen definíció lehetőségét az cáfolja, hogy nem rendelkezik minden kecses tárgy közös p tulajdonságokkal. Vannak teljesen különböző perceptuális tulajdonságokkal rendelkező tárgyak, amelyek egyaránt kecsesek. Vagyis van olyan tárgy, amely kecses, és a p_1 tulajdonsággal rendelkezik, de a p_2 tulajdonsággal nem, és van olyan tárgy, amely kecses, és a p_2 tulajdonsággal rendelkezik, de a p_1 tulajdonsággal nem. Kecsesnek tekintenek egyes szobrokat, mint például Praxitelész *Gyíkölő Apollónját*, valamint bizonyos mozdulatokat és testtartásokat is, mint a balerinákét vagy a vízben úszó hattyúkét. Ezeknek a dolgoknak viszont nem állapíthatóak meg közös p tulajdonságaik. Így nincs olyan p tulajdonság, amely minden tárgy esetében szükséges feltétele lenne annak, hogy az kecses legyen. Ahogy Sibley írja „az egyik dolog ezeknek a tulajdonságoknak köszönhetően kecses, a másik dolog azoknak a tulajdonságoknak köszönhetően, és így tovább majdnem a végtelenségig” (Sibley 2001, p. 4.).

Ugyanakkor az sem igaz, hogy lennének olyan p tulajdonságok, amelyek elégséges feltételei lennének annak, hogy valamely dolog kecses. Sibley szerint „nem tehetünk semmiféle olyan formájú általános állítást, amely szerint „ha a váza halvány rózsaszín, enyhén hajlott, ritkán pettyezett, és így tovább, akkor kecses lesz, nem lehet más, mint kecses” (Sibley 2001, p. 5.). Hiszen lehetséges, hogy egy váza rendelkezik ezekkel a tulajdonságokkal, de nem kecses.

Sibley szerint az esztétikai tulajdonságokhoz bizonyos perceptuális tulajdonságok pusztán csak jellemzően kapcsolódnak, viszont nem képezik alkalmazásuk elégséges feltételeit. Például a kecsesség tulajdonságához jellemzően kapcsolódik többek között a karcsúság nem esztétikai tulajdonsága is. Azaz, ha a műtárgy karcsú, akkor jellemző rá az is, hogy kecses. Lehetséges azonban,

hogya a tárgy olyan más tulajdonságokkal is rendelkezik, amelyek karcsúságát ellensúlyozzák. Ebben az esetben a tárgy karcsú ugyan, de nem kecses, s így a karcsúsága nem elégséges feltétele annak, hogy kecses.

V.

Tőzsér és Bács műalkotásokra vonatkozó elmélete abból a szempontból is vitatható, hogy a műalkotások perceptuális tulajdonságai olyanok-e, mint amilyeneknek feltételezzük:

Lényeges, hogy amit a *Mona Lisa* vagy a *Holdfény szonáta* 'perceptuális tulajdonságainak' nevezünk, *nem* a rájuk vonatkozó tapasztalataink tulajdonságai (nem kválék, vagy valamiféle mentális, fenomenális dolgok), hanem maguknak a műalkotásoknak, amiket látunk vagy hallunk, a perceptuálisan hozzáférhető intrinzikus tulajdonságai. Definíció szerint: az *O* műalkotás perceptuális tulajdonságai *O*-nak azok az intrinzikus tulajdonságai, amelyek *az észlelőnek O észlelése során megnyilvánulnak*. (Bács – Tőzsér 2012, p. 8.)

Úgy tűnik, hogy Tőzsér és Bács a perceptuális tulajdonságokat azért határozzák meg a tárgyak tulajdonságaiként, hogy ezzel biztosítsák a „műalkotás” fogalmának objektív, azaz mindenki által elfogadható meghatározását. Úgy gondolom, hogy kétséges, hogy a tárgyak perceptuális tulajdonságai nem olyanok, mint amilyeneknek a szerzők definíciójukban feltételezzük.

A szerzők definíciója feltételezi, hogy a műalkotások perceptuális tulajdonságai állandóak és változatlanok. Hogyan is lehetne egyébként általuk a „műalkotás” fogalmát meghatározni? Ezzel szemben a műalkotásoknak mint észlelési tárgyaknak a perceptuális tulajdonságai nem állandóak, hanem attól függenek, s aszerint változnak, hogy nézőjükkel vagy a hallgatójukkal milyen relációban állnak. Így, ha két néző vagy hallgató különböző relációban áll a *Mona Lisával*, vagy a *Holdfény szonátával*, akkor azok különböző *p* tulajdonságokkal is rendelkeznek a számukra.

A néző számára a képek észlelési tulajdonságai függenek a környezetük fényviszonyaitól, valamint attól is, hogy azt milyen irányból és milyen távolságból nézi. Ha a színes pontokból készült képeket távolabbról nézi, akkor olyan színeket észlelhet a kép színeiként, amelyekkel a képre festett pontok nem is rendelkeznek. Ugyanez igaz a képen látható alakok észlelésére is. Ha pedig egy képet nagyon közletről vagy nagyon távolról nézünk, akkor annak alakjait nem látjuk. Ez tévesztette meg Aurelio Lunit is, aki nem a megfelelő távolságból nézte Tiziano egyik képét, s így „első látásra azt hitte, hogy csak mázsolmány; de aztán hátrébb lépett, és egyszerre mintha a nap süttött volna ki a

festményen belül; egyszerre kiderült, hol kanyarognak benne az utak erre meg amarra” (Gombrich 1972, p. 182–183.).

A szobrok észlelési tulajdonságai is aszerint változnak, hogy honnan nézik őket, s így a néző – ahogy azt már Platón is megfigyelte⁶ – a magas épületek tetején levő szobrokat más tulajdonságúaknak látja lentről nézve, mint amilyeneknek fentről és közelről nézve látná. Kézenfekvő lehet az előbbieket a szobrok látszólagos, fenomenális tulajdonságainak tekinteni, míg az utóbbiakat a szobrok tényleges, intrinzikus tulajdonságainak. Viszont a szobrokat csak akkor tekintik műalkotásnak, ha az előbbi tulajdonságaikat veszik számításba, míg ha az utóbbiakat, akkor nem feltétlen. Ebből azonban az következik, hogy a szerzők álláspontjával szemben a szobrokat a látszólagos, fenomenális tulajdonságaik teszik műalkotássá, nem pedig a tényleges, intrinzikus tulajdonságaik.

Úgy tűnik, hogy a műalkotások perceptuális tulajdonságai, szemben Tózsér és Bács feltevésével, valójában nem intrinzikusak. Egy tárgy intrinzikus tulajdonságai azok, amelyekkel egy olyan világban is rendelkezne, amelyben rajta kívül semmi más nem létezne (Vö. Huoranszki 2001, p. 176., 210.). Így a *Mona Lisa* intrinzikus tulajdonsága, hogy milyen anyagokból áll. Ezeknek az anyagoknak a színei viszont a festménynek már nem intrinzikus tulajdonságai. Azok létezésének ugyanis a fény létezése is a feltétele. De ennél lényegesebb, hogy a fénynek sem intrinzikus tulajdonsága a szín, mert az észlelők érzékszervei határozzák meg, hogy egy adott hullámhosszú fényt milyen érzetek formájában észlelnek. Ebben az egyes emberek között is lényeges eltérések lehetnek, ahogyan azt a színvakság különböző esetei bizonyítják (Sekuler – Blake 2000, p. 207.). A *Mona Lisának* az sem intrinzikus tulajdonsága, hogy azt a néző milyen nagynak és milyen alakúnak látja. A kiterjedés és alak tekinthetőek ugyan intrinzikus tulajdonságoknak is, de ebben az értelemben nem azonosak a néző által észlelt nagysággal. Hiszen, miközben a kép „magában való” kiterjedése és alakja változatlan, addig az észlelt nagysága és alakja aszerint változik, hogy azt a néző milyen messziről és milyen irányból nézi. A nagyság és az alak reprezentációját a néző szemének ideghártyájára vetülő kép mellett, ahogy azt már Descartes is megállapította, az észlelő rendszer működése is befolyásolja. Általában véve, ahogy G. N. Vesey írja, „az észlelés minden tekintetben az inger és az érzékszerv függvénye” (Vesey 1955–1956, p. 112.).

VI.

Tózsér és Bács a műalkotások ontológiájára vonatkozóan azt feltételezik, hogy a műalkotások univerzálék példányai. Így szerintük a *Holdfény szonáta* különböző előadásai ugyanannak a *Holdfény*

⁶ Vö. Platón 2006, 236b, p. 56–57. o. Idézi: Gombrich 1972, p. 179.

szonáta univerzálénak a példányai. De szerintük ez nem csak a zeneművek esetében van így, hanem a festészeti műalkotások esetében is. Úgy vélik ugyanis, hogy Leonardo *Mona Lisája* és annak tökéletes hamisítványai is ugyanannak a *Mona Lisa* univerzálénak a példányai. Sőt, aki a *Holdfény szonáta* két különböző előadását hallgatja, vagy két különböző *Mona Lisát* néz, amelyek perceptuálisan nem különböznek egymástól, az ugyanazt a *Holdfény szonátát* hallgatja, illetve ugyanazt a *Mona Lisát* nézi (Bács – Tózsér 2012, p. 12.).

Tózsér és Bács műalkotások ontológiája lényegesen különbözik a műalkotások „népi ontológiájától”, amely szerint, ahogy Dominic McIver Lopes rámutat, „néhány műalkotás fizikai tárgy (mint például a festmények), mások többszörösen példázott művek, amelyek példányai előadások” (Lopes 2007, p. 242.).⁷ A *Mona Lisa* ontológiailag az előbbi kategóriába tartozik, míg a *Holdfény szonáta* az utóbbiba. Mint látható, ez az ontológia a zenei műalkotások esetén különbséget tesz a zenemű, és annak előadási példányai között. A szerzők elmélete szerint azonban a zenemű és annak előadása nem két önállóan létező dolog, mivel a zeneművet, ahogy általában minden műalkotást is, strukturális univerzálénak tekintik, amelyet „az azt példázó partikularé összes részeinek perceptuális tulajdonságai alkotnak” (Bács – Tózsér 2012, p. 12.). Ezáltal a zeneművet és annak előadását ugyanannak az észlelési tárgynak tekintik. Ez megfelel ugyan tézisüknek, miszerint a műalkotásokat perceptuális tulajdonságaik teszik műalkotássá, viszont ellentmond a tényeknek. Ha ugyanis ez igaz lenne, akkor ugyanazt jelentené azt állítani, hogy a Beethoven által komponált *Holdfény szonáta* műalkotás, mint azt, hogy egy zongorista *Holdfény szonáta* előadása műalkotás. Ez azonban nyilvánvalóan nincs így. Ezt bizonyítja, hogy abból, hogy az első állítás igaz, nem következik, hogy a második is az.

A szerzők tézisükkel azt is feltételezik, hogy a műalkotásokat mint műalkotásokat kizárólag csak perceptuális tulajdonságok alkotják. Ez például a *Mona Lisa* esetében azt jelenti, hogy azt mint műalkotást a képen levő foltok színei és alakjai alkotják. Ez az állítás azonban a műalkotások perceptuális tulajdonságai közötti relációkat nem veszi figyelembe. A *Mona Lisát* nyilvánvalóan nem csak egyargumentumú predikátumokkal kifejezhető p tulajdonságai alkotják, hanem az azok közötti relációk is, amelyeket többargumentumú predikátumok fejeznek ki. Ezek észlelése pedig a néző és a kép közötti relációtól is függ.

Azt, hogy egy festményt mint műalkotást csak a színei és alakjai alkotnának, az cáfolja, hogy azok nem bármely elrendezése számít műalkotásnak. Ennek az is feltétele, hogy azok milyen relációban állnak egymással és a kép nézőjével. Például, ha a *Mona Lisát* függőlegesen tükrözzük, akkor annak perceptuális tulajdonságai, azaz a képen levő foltok színei és alakjai nem változnak, hanem csak az változik, hogy azok milyen térbeli relációban állnak egymással a nézőhöz viszonyítva. A

⁷ Vö. Gardner 1997, p. 644.

függőleges tükrözés következtében azonban a néző egy teljesen más képet lát, mint korábban. Ezt meggyőzően bizonyítja Giuseppe Arcimboldo egyik megfordítható képe, amelyen egyik nézőpontból egy gyümölcsös kosár látható, ha viszont megfordítjuk, akkor egy kalapos férfi arca. Általában azonban a képek csak egy bizonyos irányból nézve ábrázolnak tárgyakat és személyeket, s a nézők is csak akkor tekintik műalkotásnak azokat, ha ebből az irányból nézik őket. Ez egyrészt azt mutatja, hogy a kép ábrázolásmódja a képnek nem intrinzikus tulajdonsága, hanem relációja. Másrészt pedig azt, hogy az, hogy a kép műalkotás-e, elsősorban nem a *p* tulajdonságaitól függ, hanem a közöttük lévő relációktól. Más szóval a perceptuális tulajdonságok kompozíciójától, illetve szerves egységétől, amely azok megfelelő relációi révén jön létre.

Két képzőművészeti alkotást is elsősorban a perceptuális tulajdonságaik közötti relációk megegyezése esetén tekintünk hasonlóknak, nem pedig a perceptuális tulajdonságaik megegyezése esetén. Ezt bizonyítja, hogy ha egy bizonyos mintájú alkotás elemeinek a színeit szisztematikusan más színekkel cseréljük ki, akkor az eredeti és az így létrehozott tárgy hasonlósága felismerhető. Például, ha adott egy csipketerítő, amelynek szemei fekete és fehér színűek, s azokat két másik színnel helyettesítjük, akkor az eredetitől eltérő színekkel rendelkező, de azzal megegyező mintázatú terítőt kapunk. Ugyanerre az eredményre jutunk akkor is, ha pusztán csak felcseréljük a terítők egyes szemeinek a színeit, mint ahogyan az megfigyelhető azoknál a görög vázáknál is, amelyek ugyanazt a jelenetet ábrázolják, de egyik esetben vörös alapon feketével, a másik esetben pedig fekete alapon vörössel. Így a terítők mintája esetén, ahogy Ernst Gombrich megállapítja, „egyáltalán nem lényeges, hogy a kitöltött négyzetek a 'figurát' vagy az 'alapot' ábrázolják-e. Egyedül csak a két jel közötti *viszony* számít” (Gombrich 1972, p. 45.). Ezzel szemben, ha a csipketerítők kitöltött, azaz a sötét színű, és a kitöltetlen, azaz a világos színű, szemei közötti térbeli relációkat változtatnánk meg, akkor a két terítő már egyáltalán nem tűnne hasonlóknak, noha szemeik azonos perceptuális tulajdonságokkal rendelkeznének.

Hasonló jelenség figyelhető meg a zeneművek esetében is. Christian von Ehrenfels szerint ha egy dallamot különböző hangnemekben játszunk le, akkor ezáltal a hangok perceptuális tulajdonságai megváltoznak, de mégis ugyanazt a dallamot ismerjük fel (Ehrenfels 1974, p. 46.). Ha viszont az adott zenemű hangjait más sorrendben játsszuk le, akkor annak ellenére, hogy ezáltal a hangok perceptuális tulajdonságai nem változnak meg, a zenemű dallama megváltozik. Ez a két eset azt mutatja, hogy a zenemű dallamát a hangjai közötti relációk határozzák meg, nem pedig a hangjaik auditív tulajdonságai.

Ha tehát egy műalkotás perceptuális tulajdonságai közötti relációkat megváltoztatjuk, akkor az elveszítheti műalkotás voltát, vagy fordítva egy nem műalkotásból is létrehozható egy műalkotás, ha annak elemei közötti relációkat megváltoztatjuk. Ahhoz hasonlóan, mint ahogyan a gyémánt és

a grafit is egyaránt szénatomokból áll, de az, hogy az adott anyagdarab gyémánt-e vagy pedig grafit, attól függ, hogy az atomjai milyen térbeli relációban állnak egymással. Amennyiben az atomok közötti relációk megváltoznak, a grafit gyémánttá alakulhat át, és megfordítva. Így az, hogy valami gyémánt-e vagy sem, illetve műalkotás-e vagy sem, sokkal inkább attól függ, hogy összetevő elemei milyen relációban állnak egymással, mint pusztán maguktól az elemektől.

A képzőművészeti műalkotások jelentős része a perceptuális tulajdonságaik közötti relációk mellett még egy további relációval is rendelkezik. A p tulajdonságaik ugyanis önmaguktól különböző dolgokat *ábrázolnak*. Az ábrázolási reláció és a p tulajdonságok különbségét legvilágosabban a kétértelmű képek, mint például Arcimboldo festményeinek az esete mutatja. Az ilyen festményeken ugyanazok a perceptuális tulajdonságok két különböző tárgyat ábrázolnak. Ezáltal a néző két képet láthat a festményen, noha annak p tulajdonságai mindkét kép esetén azonosak. Ebből az következik, hogy a festmény perceptuális tulajdonságai nem lehetnek azonosak azzal, amit azok ábrázolnak.

A szerzők téziséből azonban az következik, hogy abban, hogy egy tárgy műalkotás-e vagy sem, az ábrázolás relációja, illetve annak tárgya és módja, egyáltalán nem játszik szerepet. Ezért elméletük a mimézis elméletnek, amely a „műalkotás” fogalmát az ábrázolás relációja révén határozza meg, egyfajta antitézise. Emiatt azonban a közmeggyőződéssel is szembekerülnek. Az ugyanis a képzőművészeti alkotásokat elsősorban az ábrázolás tárgya és módja miatt tekinti műalkotásoknak, nem pedig a p tulajdonságai miatt. Kovács János is nyilván sokkal inkább azért csodálja a *Mona Lisát*, mert az élethűen ábrázol egy szép nőt, s nem pedig a p tulajdonságai miatt. Ahogy Aurelio Luini története esetében láttuk, ha nem ismeri fel, hogy a kép mit ábrázol, akkor kérdésessé válhat számára akár az is, hogy az műalkotás-e.

VII.

Tózsér és Bács másik tézise szerint (i) ha egy tárgy megkülönböztethetetlen egy műalkotástól, akkor az műalkotás, (ii) ha egy tárgy perceptuálisan megkülönböztethetetlen egy nem műalkotástól, akkor az nem műalkotás. Az (i) állítás alapján azt állítják, hogy a *Mona Lisa* tökéletes hamisítványa is műalkotás, mert perceptuálisan megkülönböztethetetlen a *Mona Lisától*, amely műalkotás. A (ii) állítás alapján pedig azt, hogy Duchamp *Forrása* nem műalkotás, mivel az „perceptuális tulajdonságait tekintve *megkülönböztethetetlen egy par excellence nem műalkotástól, egy normál piszoártól*” (Tózsér – Bács 2013, p. 13.).

A szerzők érvelése a Leibniz-elven alapszik:

1. $a = b$. (Egy piszoár és a *Forrás* perceptuálisan megkülönböztethetetlenek.)

2. $\sim M(a)$. (A piszoár nem műalkotás.)

$\Rightarrow \sim M(b)$. (A *Forrás* nem műalkotás.)

Ez az érv nem bizonyítja a szerzők fő tézisé, s nem is azon alapszik. Aszerint ugyanis a *Forrás* azért nem műalkotás, mert nem rendelkezik azokkal a tulajdonságokkal, amelyek meghatározzák a „műalkotás” fogalmát. A fenti érv szerint viszont a *Forrás* azért nem műalkotás, mert perceptuálisan megkülönböztethetetlen egy használati tárgytól, amit nem tekintünk műalkotásnak. Ha azonban nem eldöntött vagy vitatott, hogy az a tárgy műalkotás-e, akkor az, hogy a b tárgy műalkotás-e, a és b perceptuális megkülönböztethetlensége sem dönti el. Abból ugyanis, hogy a perceptuálisan megkülönböztethetetlen b -től, nem következik semmi arra nézve, hogy b műalkotás-e vagy sem. Ehhez előbb meg kell állapítanunk, hogy a műalkotás-e vagy sem. Az olyan esetekben, amikor ennek megállapítása bizonytalan, az is bizonytalan, hogy b műalkotás-e vagy sem.

A *Forrásra* az érv történetesen nem is érvényes, mert az térbeli elhelyezkedése alapján megkülönböztethető egy piszoártól. Ugyanis általában úgy állítják ki, hogy azon az oldalán fekszik, amit egy piszoárnál a falhoz erősítenek. Ezért a néző számára a *Forrás* perceptuálisan is megkülönböztethető egy piszoártól. Ezen felül az „R. Mutt” felirat és az 1917-es évszám is rá van festve. Így, ha a *Forrást* tudunkon kívül kicserélnék egy piszoárral, akkor ezt csak akkor nem vennénk észre, ha a hasonmásra is ráfesterítik ugyanezeket a jeleket az eredetiektől megkülönböztethetetlen módon. De ettől eltekintve is, abból, hogy két tárgy önmagában vett perceptuális tulajdonságai megegyeznek, nem következik, hogy perceptuálisan megkülönböztethetetlenek az észlelő számára. Ha az egyiket mindig a p_1 pozícióban látja, míg a másikat mindig a p_2 pozícióban, akkor két különböző tárgynak is tekintheti őket. Például a Vénusz bolygót, amely hajnalban és este az ég különböző helyén látható, is két különböző égitestnek, „Hajnalcsillag”-nak és „Estcsillag”-nak tartották sokáig.

Ugyanakkor az is bizonyítható, hogy abból, hogy két tárgy egymástól perceptuálisan megkülönböztethetetlen, s az egyik nem műalkotás, nem következik, hogy a másik sem az. Három példa alapján mutathatjuk ezt meg.

(i) A Torinói lepel a feltevések szerint Jézus arcának és testének a lenyomatát tartalmazza. Viszont vitatott, hogy a lepel hiteles ereklye-e vagy pedig egy hamisítvány. Az előbbi esetben nem műalkotás, hanem Jézus arcának és testének lenyomata. Az utóbbi esetben viszont műalkotás, azaz egy kép, amelyet valaki azzal a szándékkal készített, hogy Jézus arcát és testét ábrázolja. Az azonban, hogy ereklye-e vagy pedig műalkotás, a lepel perceptuális tulajdonságai alapján nem dönthető el. Létezne tehát két egymástól perceptuálisan megkülönböztethetetlen lepel, egy hiteles és egy hamisítvány, s abból, hogy az előbbi nem műalkotás, nem következik, hogy az utóbbi sem az, ahogy abból, hogy az utóbbi műalkotás, sem következik, hogy az előbbi is az.

(ii) A Boronali-ügy. Boronali alkotásaként állították ki a „*Napkelte az Adrián*” című festményt a Függetlenek Szalonjában Párizsban 1910-ben. A kép a kritikusok elismerését is elnyerte. Később viszont kiderült róla, hogy egy Loló nevű számar festette a farkára kötözött festékes ecsettel. Ezután azonban már nem tekintették műalkotásnak. Ha viszont ezt a festményt, vagy egy attól perceptuálisan megkülönböztethetetlen másikat, egy festő festette volna, akkor az műalkotás lett volna. Így tehát abból, hogy Loló festménye nem műalkotás, nem következik, hogy egy festő attól perceptuálisan megkülönböztethetetlen festménye sem lenne az, illetve fordítva, abból, hogy egy festő festménye műalkotás, sem következik, hogy ha Loló festene egy attól perceptuálisan megkülönböztethetetlen festményt, az is az lenne.

(iii) Tegyük fel, hogy látóterünket egy lappal, melyet a két szemünk közé függesztenek, kettéosztják, majd a bal szemünk látóterébe egy széket helyeznek el, míg a jobb szemünk látóterébe annak egy olyan pontosan ábrázolt képét, hogy azt nem tudjuk megkülönböztetni annak a bal szemünk által látott látványától. Ebben az esetben is téves lenne azonban abból, hogy a szék nem műalkotás, arra következtetni, hogy annak képe sem az. Észlelés szempontjából a színművek előadásai is a valóságban látott cselekvésektől megkülönböztethetetlen cselekvéseket jelenítenek meg. Így a színelőadás során látott cselekvések, ha jól adják elő azokat, pontosan úgy néznek ki, mint a valóságban, de ha azokat a valóságban látnánk, akkor nem tekintenénk őket műalkotásoknak. Ebből azonban nem következik, hogy ezeknek a cselekvéseknek a színi előadása nem műalkotás, sem pedig az, hogy lennének a valóságtól eltérő észlelési tulajdonságaik, s azok tennék őket műalkotássá. Épp fordítva van, minél kevésbé különböznek a valóságban észlelhető cselekvésektől, annál többre értékelik azokat. Így abból, hogy egy műalkotás megkülönböztethetetlen a valóságtól, nem következik, hogy az nem műalkotás. Ezt lényegében már Arisztotelész is megállapította: „vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de a lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai” (Arisztotelész 1963, p. 11.).

VIII.

Tózsér és Bács fő érve elméletük mellett így szól: „Ha a műalkotások (...) nem a perceptuális tulajdonságaik révén volnának műalkotások, akkor ez azt jelentené, hogy amikor épp nézed a *Mona Lisát*, akkor eközben *nem férsz hozzá* ahhoz, ami azt műalkotássá teszi. Vagy, amikor épp hallgatod a *Holdfény szonátát* (...) akkor eközben *nem férsz hozzá* ahhoz, ami azt műalkotássá teszi” Tózsér – Bács 2013, p. 13.).

Az igaz, hogy „ha a műalkotásokat a p tulajdonságaik teszik műalkotásokká, akkor észlelés révén megállapíthatjuk, hogy műalkotások” (k_1), de a k_1 állításból nem következik, hogy „ha a műalkotásokat *nem* a p tulajdonságaik teszik műalkotássá, akkor észlelés révén *nem* állapíthatjuk meg, hogy műalkotások” (k_2). (K_1 logikai szerkezete: $p \supset q$, k_2 logikai szerkezete: $\sim p \supset \sim q$. K_1 -ből nem következik k_2 .) Ahogy abból, hogy ha esik az eső, akkor vizes a járda, sem következik, hogy ha nem esik az eső, akkor nem vizes a járda. Ez csak akkor következne, ha igaz lenne, hogy csak akkor vizes a járda, ha esik az eső.

A szerzők érve is csak akkor lenne helytálló, ha annak, hogy egy műalkotás valamely tulajdonságához észleléssel hozzáférhessünk, szükséges feltétele lenne, hogy az észlelési tulajdonság legyen. Ez viszont nem igaz, mert észleléssel nem csak észlelési tulajdonságokhoz lehet hozzáférni. Egy festménynek látással nem csak a vizuális tulajdonságait lehet megállapítani, hanem a tulajdonságai közötti relációkat is, valamint azt is, hogy az mit ábrázol. Az ábrázolás sem perceptuális tulajdonság azonban, hanem egy olyan reláció, amely a kép és valamely tárgy között áll fenn. Ugyanakkor észlelés révén és előzetes ismereteink alapján felismerhető a *Mona Lisáról* legalább annyi, hogy az egy nőt ábrázol. Észlelés révén két arckép közötti hasonlóság is felismerhető, noha a hasonlóság egyik arcképnek sem a tulajdonsága, hanem egy közöttük észlelt reláció.

Az észlelés ugyan nem elégséges feltétele annak, hogy felismerjük, hogy a kép mit ábrázol, mert ehhez bizonyos előzetes ismeretek is szükségesek, viszont szükséges feltétele. Így annak, hogy valaki felismerje, hogy a *Mona Lisa* egy nőt ábrázol, nyilván szükséges feltétele, hogy megnézze a képet, s helyesen lehet valakiről azt állítani, hogy látja, hogy a *Mona Lisa* egy nőt ábrázol. Így ebben az esetben igaz rá, hogy látással hozzáfér ahhoz, hogy a kép kit ábrázol. Ennek folytán Bács és Tózsér érve a mimetikus elméletet bizonyosan nem cáfolja, mert aszerint észlelés révén ismerjük fel, hogy egy tárgy ábrázol-e valamit, s ezáltal azt is, hogy az műalkotás-e vagy sem.

A látás a képzőművészeti műalkotásokhoz való hozzáférés szükséges feltétele, amely nem elszigetelten működik, hanem más képességekkel együtt. Ahhoz, hogy a műalkotások esztétikai tulajdonságait észlelni tudjunk, további képességekre is szükségünk van. Ezt bizonyítja Oliver Sacks egyik prozopagnóziás páciensének esete, aki arról számolt be, hogy képtelenné vált élvezni az arcok szépségét, noha azelőtt „nagyon jó szeme volt a lányokhoz” (Sacks 2011, p. 78.). Itt tehát egy olyan képességről van szó, amelynek révén – azon felül, hogy látjuk az arcok vizuális tulajdonságait – képesek vagyunk azokban gyönyörködni is. Ez az eset azt mutatja, hogy a normálisan működő látás egy átfogóbb észlelési rendszer része, s annak részeként azáltal olyan tulajdonságokat is észlelni tudunk, amelyek szűk értelemben nem perceptuálisak, mint például Leonardo *Mona Lisája* által ábrázolt arc szépsége.

IX.

Tózsér és Bács tézisének egy általánosabb feltevés is a része, amely szerint a „műalkotás” fogalma meghatározható bizonyos tulajdonságokkal, azaz vannak olyan tulajdonságok, amelyekkel megadhatóak a szükséges és elégséges feltételei annak, hogy valami műalkotás. Ha elvetjük, hogy ezek a tulajdonságok perceptuálisak, az még nem zárja ki, hogy valamilyen más tulajdonságok legyenek. Viszont többek szerint nem léteznek ilyen tulajdonságok. Szerintük a „műalkotás” kifejezés használatát, ahhoz hasonlóan, ahogy Wittgenstein azt a játékokról állította, „családi hasonlóságok” jellemzik (Wittgenstein 1992, 66–67.§., p. 57-58.). Morris Weitz szerint: „A művészet természetének problémája hasonló a játékok természetének problémájához, legalábbis ebben a tekintetben: ha ténylegesen megnézzük, hogy mit nevezünk »művészetnek«, szintén nem találunk közös tulajdonságokat, hanem csak hasonlóságok szálait” (Weitz 1956, p. 27.).

A „játék” szó használatának családi hasonlósága azt jelenti, hogy az nem határozható meg szükséges és elégséges feltételekkel. A „játék” szó használatának nem adhatóak meg a szükséges feltételei, mert nincsenek olyan tulajdonságok, amelyekkel minden játék rendelkezne. Annak, hogy valamely tevékenység játék legyen, még az sem szükséges feltétele, hogy szabályai legyenek.⁸ Ugyanakkor a „játék” szó használatának elégséges feltételei sem adhatóak meg a játékok tulajdonságaival, mert azokkal nem csak a játékok rendelkeznek. Például az, hogy szabályai vannak, nem elégséges feltétele annak, hogy valami játék legyen. Ezért ezzel a tulajdonsággal nem lehet pontosan megkülönbözteti és elhatárolni a játékokat más tevékenységektől.

A „játék” szó használatához hasonlóan a „műalkotás” kifejezés használatát is családi hasonlóságok jellemzik, s így nem adhatóak meg használatának szükséges és elégséges feltételei. Nincsenek olyan tulajdonságok, amelyekkel minden műalkotás rendelkezne. Például, egyes műfajok alkotásai vizuálisak, másoké auditívek, másoké pedig nyelviak, s vannak olyanok, melyek az említett tulajdonságokból többel is rendelkeznek. Hasonló a helyzet a műalkotások különféle elméleti definícióiban szereplő más tulajdonságok és relációk esetében. Például a mimetikus elméletben szereplő ábrázolás relációja noha igaz némely műalkotásra, de nem igaz mindre. A hagyományos festészeti alkotások ugyan ábrázolóak, de az absztraktak már nem feltétlenül, a zenei alkotások pedig egyáltalán nem. A műalkotások az olyan hatások révén sem határozhatóak meg, mint például a gyönyörködtetés, ahogy az Charles Batteux definíciójában szerepel (vö. Tatarkiewicz 2000, p. 53.), hiszen nem minden műalkotást tekintünk gyönyörködtetőnek. Egy műalkotás sok másféle hatást is

⁸ Például az ügyességi játékoknak, mint a faramászásnak, jégen csúszkálásnak, sárkányeregetésnek, nem szabályaik vannak, amelyek önkényesen szabályoznák a cselekvést, hanem céljaik, amelyek eléréshez bizonyos gyakorlati szabályokat érdemes ugyan betartani, de nem szabálysértés, ha azokat nem tartjuk be.

kiválthat. Lehet fájdalmas és szomorú, mint Michelangelo *Pietája*, félelmetes és nyomasztó, mint Pablo Picasso *Guernicája*, vagy Arnold Schönberg *Egy varsói menekülte*, vagy megdöbbentő és groteszk, mint Hieronymus Bosch *Pokolja*, vagy Franz Kafka *Átváltozása*.

A műalkotásoknak ugyanakkor elégséges feltételeit sem lehet megadni. A különféle perceptuális tulajdonságokkal nem csak a műalkotások rendelkeznek, hanem a köznapi tárgyak és a természeti tárgyak is. Az olyan absztrakt relációval, mint az ábrázolás, szintén nem csak a műalkotások, hanem a tervrajzok, használati utasítások, az amatőr fényképek is rendelkeznek. Az érzelmi hatásra való törekvés sem lehet elégséges feltétele annak, hogy valami műalkotás legyen, hiszen a giccses alkotások épp ez jellemzi, noha nem műalkotások. Így ezen tulajdonságok és relációk révén a műalkotások nem határolhatóak el élesen a nem-műalkotásoktól.

A műalkotások családi hasonlóságait figyelembe véve az a kérdés, hogy Duchamp *Forrása*, s általában ready-made-jei műalkotások-e vagy sem, egy hamis dilemmán alapszik, mert azt feltételezi, hogy a műalkotások és a nem-műalkotások nem határolhatóak el egymástól élesen. Ez azonban, mint fent láttuk, nem igaz. Vannak olyan tárgyak, amelyek a műalkotások és nem-műalkotások között pontosan meg nem húzható határon helyezkednek el. Duchamp ready-made-jei is ezek közé tartoznak. Bizonyos tulajdonságaik tekintetében a műalkotásokhoz hasonlítanak, más tulajdonságaik tekintetében pedig a használati tárgyakhoz. Ennek folytán kategorizációjuk ingadozó (vö. Házás 2009, 79–102.).

A *Forrás* abban hasonlít a műalkotásokhoz, hogy ki van állítva, van alkotója és címe, ami által egyedi példányként különbözik használati tárgy hasonmásaitól. Abban viszont különbözik a műalkotásoktól, hogy Duchamp azt fizikailag nem alakította át, míg a tipikus műalkotásokra az jellemző, hogy azok anyagát a művész átalakítja, hogy azzal valamit ábrázoljon vagy kifejezzen. Így a *Forrás* a műalkotás határeseté.

A *Forrás* a használati tárgynak is határeseté. Abban hasonlít ugyan egy piszoárhoz, hogy attól fizikailag és perceptuálisan szinte megkülönböztethetetlen, abban viszont különbözik, hogy a kiállító teremben nem használati, hanem kiállítási tárgyként van jelen. A köznapi használati kontextusából is ki van szakítva (vö. Házás 2009, p. 89.), amit a szokásostól eltérő térbeli elhelyezése is hangsúlyoz. Abban is különbözik a használati tárgytól, hogy azok anyagát készítőjük valamilyen gyakorlati cél szempontjából fizikailag átalakítja. Duchamp viszont nem alakítja át semmilyen gyakorlati célra tekintettel az általa kiválasztott tárgyat, s így az sem igaz, hogy használati tárgyat alkotna. Duchamp alkotása tisztán konceptuális, amennyiben a tárgy szokásos jelentését írja felül. Ezáltal a *Forrás* az olyan kétértelmű alkotásokhoz is hasonlít, mint Arcimboldo képei. De a *Forrás* esetében ez a kétértelműség nem retinális, ahogy Duchamp mondaná, hanem konceptuális:

Akár Mutt úr készítette saját kezeivel a kutat, akár nem, ennek nincs jelentősége. Ő VÁLASZTOTTA. Vett egy közönséges árucikket az életből, elhelyezte úgy, hogy gyakorlati jelentősége eltűnt az új cím és az új nézőpont miatt – létrehozott egy új gondolatot a tárgy számára. (Duchamp 1917, p. 173.)

Irodalom

- Arisztotelész (1963). *Poétika*. Fordította Sarkady János. Budapest: Magyar Helikon.
- Bács, G. – Tózsér, J. (2012). Works of Art from the Philosophically Innocent Point of View. *Magyar Filozófiai Szemle* 2012(4), 7–17.
- Danto, A. C. (1996). *A közhely színéváltozása: Művészetfilozófia*. Fordította Sajó Sándor. Budapest: Enciklopédia Kiadó.
- Duchamp, M. (1917). A Richard Mutt-ügy. (A cikk szövegét Duchamp útmutatásai alapján feltehetőleg Beatrice Wood írta.) In Beke L. (1998, szerk.), *Dadaizmus antológia*. Budapest: Balassi Kiadó. 321.
- Ehrenfels, C. von (1974). Az „alaki” tulajdonságokról. Fordította V. Binét Ágnes. In Kardos L. (szerk.), *Alaklélektan*. Budapest: Gondolat, 38–56.
- Gardner, S. (1997). Esztétika. Fordította Szári Péter. In: A. C. Grayling (szerk.), *Filozófiai kalauz*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 625–671.
- Gombrich, E. H. (1972). *Művészet és illúzió: A képi ábrázolás pszichológiája*. Fordította Szabó Árpád. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Házás N. (2009). *A dobozba zárt gondolat: Marcel Duchamp*. Budapest: L'Harmattan.
- Huoranszki F. (2001). *Modern Metafizika*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Kennick, W. (1958). Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? *Mind*, 1958(67), 317–334.
- Langer, S. K. (1948), *Philosophy in a New Key*. New York: Mentor Books.
- Lopes, D. McIver (2007). Conceptual Art Is Not What It seems To Be. In P. Goldie – E. Schellenkens (szerk.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford: Clarendon Press, 238–256.
- Madarász T. – Pólos L. – Ruzsa I. (2006). *A logika elemei*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Pauler Á. (2002). *Művészetfilozófiai írások*. Budapest: Kairosz Kiadó.
- Platón (2006). *A szofista*. Kövendi Dénes fordítását átdolgozta Bene László. Budapest: Atlantisz.
- Sacks, O. (2011). *Az elme szeme*. Fordította Bobák Orsolya. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Salmon, W. C. (1963). *Logic*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice Hall.
- Sekuler, R. – Blake, R. (2000). *Észlelés*. Budapest: Osiris Kiadó.

- Sibley, F. (1959). Aesthetic Concepts. *The Philosophical Review* 68(4), 421–450. Újranyomva: Sibley F. (2001). *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Aesthetics*. Szerk. J. Benson – B. Redfern – J. R. Cox. Oxford: Oxford University Press. 1–23.
- Tatarkiewicz, W. (2000). *Az esztétika alapfogalmai*. Fordította Sajó Sándor. Budapest: Kossuth Kiadó.
- Tózsér J. (2015). Művészetfilozófia. In Gombos P. (szerk.), *A művészet és a kultúra befogadásának alapkérdései: filozófiai, pszichológiai és pedagógiai aspektusok*. Kaposvár: Kaposvári Egyetem Pedagógiai Kar, 5–20.
- Tózsér J. – Bács G. (2013). A kamionsofőr, a *Szökőkút* és a *Mona Lisa*. *Élet és Irodalom*, LVII(29), 13.
- Vesey, G. N. A. (1955-1956). Seeing and Seeing As. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 56, 109–124.
- Weitz, M. (1956). The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 27–35.
- Wikipedia: Marcel Duchamp, (http://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp).
- Wittgenstein, L. (1992). *Filozófiai Vizsgálódások*. Fordította Neumer Katalin. Budapest: Atlantisz.

DUPress

DUCHAMP-GYAKORLATOK

DUPress

Hausmann Cecília*

„DADA” MA

A dadaizmus idegenségformái és jelenlétük a kortárs művészetben

Doktori kutatásomban azokra a kérdésekre keresem a választ, amelyek az otthonosság és idegenség jelenlétére vonatkoznak a kortárs művészetben. A kutatás két legjelentősebb tézise, hogy kortárs művészeti alkotások elemzését építhetjük az otthonosság és idegenség fogalmi ellentétpárjára, illetve, hogy a második ipari forradalomtól számított kultúrtörténeti korban, vagyis a modern művészet születésének korától a művészetnek épp az idegenség/elidegenedés és az otthonosság közötti feszültség az egyik „hajtóereje”.

A szélesebb kutatásból kiemelve jelen tanulmányban a dadaizmust és annak eszmeiségét, az idegenséghez, elidegenedéshez és otthonossághoz való viszonyát elemzem, vagyis: a dadaista műalkotás befogadóhoz és művészettörténethez való viszonyát, valamint a dadaista művész társadalomhoz való kapcsolódását vizsgálom meg. Richard Huelsenbeck *Dadaista kiáltványa* nagyon jól összegzi, hogy miért lényeges kiemelni a Dada eszmeiségét és idegenség-fogalmát. Szerinte a Dada az első olyan művészeti forma, amely „nem esztétikai szempontok szerint” (Bradley – Esche 2007, p. 62.) fogta fel az életet, amely „húsba égette”, és brutális módon közvetítette a mindennapi valóságot. Az új művészeti formák általában az előzőektől való idegenségükben határozhatók meg, de ez a brutalitás és az esztétikai szempontoktól való elfordulás az előzőknél sokkal nagyobb mértékben távolítja el, és teszi idegenné a művészetet az addigi formáitól.

Ennek kapcsán a legfontosabb felmerülő kérdések a következők. Hogyan viszonyul az otthonosság és idegenség fogalmához a dadaista műalkotás? Idegenség- vagy otthonosság-érzetet kelt-e a befogadóban? Mi maradt a dadaizmus idegenségformáiból a kortárs művészetben? Találhatunk-e kapcsolódási pontokat, visszautalásokat a dada idegenségformáira a kortárs szemléken?

Példaként az 56. Velencei Biennálé kiállításain látott műveket vizsgálom meg, és hozom összefüggésbe a dadaista művészetfelfogással, mert e reprezentatív kiállítás-anyagból ráláthatunk arra, hogy melyek azok a főbb irányvonalak és erők, amelyek a kortárs művészetet alakítják, és következtethetünk a Dada idegenség-formáihoz való viszonyokra. A tanulmány célja nem az, hogy rávilágítson, mi a dada, és miben állt Duchamp művészetének újjító ereje, vagy, hogy hat-e

* Hausmann Cecília a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem és a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetem oktatója.

Duchamp és a Dada öröksége a mai művészetre. Ennek nyilvánvalósága Joseph Kosuth azon gondolatából is kiolvasható, amelyben kijelenti, hogy Duchamp-tól kezdve a művészet a külalokról a koncepcióra váltott, ez a modern és a konceptuális művészet kezdete. Innentől kezdve minden művészet csak konceptuálisan létezhet (Kosuth 1991, p. 18.). Jelen tanulmány központi kérdése, hogy a Dada idegenségfogalma hogyan nyilvánul meg a kortárs művészetben, és célja az, hogy a dadaizmus idegenség-formáit megértve párhuzamot vonjunk a kortárs művészet idegenség-formáival, ezzel pedig azt szemléltessük, hogy miként változtak ezek az elmúlt század folyamán. Állítá-sunk, hogy a kortárs művészetben a duchamp-i és dadaista szellemi hagyaték idegenség-formáihoz hasonló formákat találunk, a kortárs képzőművészet ezen megoldásai így ebből a szempontból is egyenes ági leszármazottai a dadaizmus idegenség-formáinak. Vagyis a kortárs művészetből számos olyan példát mutathatunk fel, amely a dadaista idegenség-felfogáshoz és idegenségérzet-keltéshez hasonló működési mechanizmusokat alkalmaz. Ennek alátámasztásához azokat az idegenséggel kapcsolatos elméleteket kell vizsgálnunk, amelyek a modern és a kortárs művészet idegenség-formáit megelőlegezik, illetve azokat, amelyek egyenesen kapcsolódnak a művészethez.

A posztmodernről számított, „művészet vége” utáni művészet nyilvánvalóan magába olvasztja a modern művészet toposzait, formáit és technikáit, ezek között a Dadát is, ettől függetlenül viszont ugyanolyan releváns marad a kérdés, hogy a dadaizmus hogyan viszonyul ezeknek a művészeteti ágaknak az otthonosság- és idegenségképzéséhez.

A Dada idegenségének történeti forrásai

Melyek azok a történeti aspektusok, amelyek megelőlegezték a Dada otthonossághoz és idegenséghez való viszonyát? A hegei idegenségfogalomból kiindulva a kérdéskör gyökereit érdemes Karl Marxnál keresni, hiszen ő az, aki 1844-es *Gazdasági-filozófiai kéziratában* dolgozza ki elidegenedés-elméletét, és ennek gyökereit az ipari termelés formáinak megjelenésében látja (Marx 1977, p. 38–46.). Az ipari termelésben való *külsővé-idegenné* válás elmélete jól alkalmazható a műalkotás elidegenedésének folyamatára is, hiszen a mű megalkotása is egy termelési, illetve létrehozási forma, amely a társadalmi folyamatokra azokkal egy időben és ritmusban reagál. Bár úgy tűnhet, hogy csak általánosan kapcsolódik ez az elmélet a dadaista idegenség-felfogáshoz, hiszen korban jóval megelőzi azt, érdemes a téma kapcsán megvizsgálnunk, hiszen épp a Dada virágzásának korában fedezik fel, majd adják ki Marx kéziratát Lukács Györgynek köszönhetően (Lukács 1971, p. 319–359.), aki az *eldologiasodás* elméletét még a *Gazdasági-filozófiai kéziratok* kiadása előtt rekonstruálja Marx más szövegeiből. A kérdéskör felé való fordulása is példázza, mennyire időszerű volt ebben az időszakban

ezekkel a kérdésekkel foglalkozni, s ezt a művészet kortárs formáiból is egyértelműen kimutathatjuk.

A Dadaizmus idegenség-érzettel való kapcsolatát akkor érthetjük meg igazán, ha megvizsgáljuk történeti-művészettörténeti kontextusát, valamint azokat a kiváltó okokat, amelyek előhívták a kor művészeinek művészetre és társadalomra való reakcióit. Reakció volt a Dada először is a burzsoáziára, annak moráljára és művészetére, s ennek a tünete már a tizenkilencedik század végén is erősen kimutathatók. A művészetben eluralkodott a *l'art pour l'art*, a burzsoá művészet-igény az őszintétlen művésziesség értékeléséig terjedt. „Ha igaz az, hogy a bizalmaskodás visszatetszést szül, a Művészet, vagy legalábbis amit ma annak neveznek, a bensőségesség legalacsonyabb fokára került vissza” – írja James Abbot McNeill Whistler 1888-ban.¹ Szavait értelmezhetjük úgy, mint az otthonosság bensőségesség formájának a visszaélésére való panaszt, mert a kor művészete az otthonosság-keresésben minőség nélküli, émelyítő bizalmaskodássá vált. Jól magyarázza ugyanezt a problematikát majdnem száz évvel később Arnold Gehlen:

A szépművészetben (...) a megmutatás gesztusa patetikussá és hiteltelenné vált. A festménygyűjtés ugyan még a polgárságnak az arisztokráciától átvett hagyományai közé tartozott, de a polgárság maga már nem adott olyan feladatokat, amelyek ellenálltak volna a szentimentálissá válásnak. Ha mindezeket a körülményeket együvé vesszük, akkor tényleg elérkezett az idő, amikor a festészetnek meg kellett kísérelnie önmagából megalapoznia magát, vagyis végső soron a saját művészi eszközeiből. (Gehlen 1984, p. 63.)

A dadaisták Whistlernél évtizedekkel később ugyanezt a harcot vívták, és ők voltak az elsők, akik teljes mértékben szakítani tudtak az émelyítő bensőségesség hagyományával úgy politikai elveikben, mint technikailag. Nem is áttalottak szavá tenni, ha úgy látták, kortársaik nem követik ezt az irányt. Például Richard Huelsenbeck *Dadaista kiáltványában* az expresszionistákat így kritizálja: „A bensőségessé válás ürügyével az expresszionisták az irodalomban és a festészetben olyan nemzedékké zárkoztak össze, amely ma már sóváran lesi a maga irodalom- és művészettörténeti méltatását és a megtisztelő polgári elismerésre pályázik” (Beke 1998, p. 79). Talán sem a dadaisták előtt, sem utánuk nem volt művésznemzedék, amely ne zárt volna össze a történeti méltatásért és polgári elismerésért, a modern művészet nagy részben maga is beleesett a klasszikus művészetnek abba a törvényszerűségébe, hogy magas művészetként, valamiféle távoli, tiszteletreméltó csodaként tekintsenek rá; ezt csak a konceptuális művészet elvei igyekeztek elmosni (vö. Godfrey, 2003, p. 4).

¹ Eredetiben: „If familiarity can breed contempt, certainly Art, or what is currently taken for it, has been brought to its lowest stage of intimacy.” James Abbot McNeill Whistler Prince's Hall, Piccadilly-i előadásából, 1885, Február 20. (saját fordítás, Whistler 1888, p. 8.).

Nagy hatással volt a korabeli művészek szemléletére a világháború is. Ennek egyrészt az lett a következménye, hogy a művészek világlátása, s így maga a művészet is kizökönt abból a rendből, amelyhez nem csak hozzászólt, hanem bele is kényelmesedett.

Mert a háború, az éhínség és a kegyetlenség arra készítetett, hogy kitörjünk megalázottságunkból, felébresztett bennünket tehetetlenségünkől és önelégültségünkől, s végül felébresztette álmos és lusta szívünket. A fájdalomnak köszönhetően újra megtanultunk érezni. Az érzés, végül is maga az inspiráció forrása (Saját ford. - Vö. Gropius 1919.)

A háború szubverzív, megsemmisítő mivolta felforgatta tehát azt is, ahogyan a művészetet láthatták és művelhették, de nem szabad elfelejtenünk azt, hogy a Dada művészeinek többsége elmenekült a háború elől, Zürichben és New Yorkban alkotott. Nem gondolhatjuk azt, hogy ők nem találkoztak a kegyetlenséggel és a halállal, de azt mindenképp, hogy egy másik aspektussal is bővült az ő állapotuk: a politikai helyzetből való akaratlagos kilépés, a kényszerűségből való elmenekülés, eltávolodás, az *idegenben-lét* külső, a megélést akadályozó nézőpontja új, más szempontból is kihatott alkotási módjukra. „Jobb módszer a szenvedés elkerülésére az érzéktelenítés (anesthésie). Mindennemű érzékelés hiánya. Esztétikai ataraxia. Az ítélőerő és az ízlés felfüggesztése” – írja Jean Clair (Clair 2004, p. 47.). Az ataraxia tehát az, és az ízlés kérdésétől való hátralépés, amely a dadaista művészetnek sajátja, s ennek a háborús élmény-paradoxonnak is lenyomatává vált. Bábelserű káosz volt, s ennek következménye, ahogy Mario di Micheli is írja: „a modern civilizációtól, a polgári érzelmességtől, közhelyektől és a háborútól való megcsömörlés” (Di Micheli 1965, p. 175.).

A kor szellemi életében a századfordulón és az elkövetkező pár évtizedben minden szintéren az idegenségről írtak. Edmund Husserl, Martin Heidegger és Sigmund Freud a fenomenológiában, illetve a pszichoanalízisben fektetik le a kérdéskör kortárs diskurzusának alapjait, Lukács György – mint említettük – ekkoriban hívja fel a figyelmet a marxi elidegenedés-elméletre. A korszellemnek tehát ez az egyik központi érdeklődése, és úgy az elméleti írásokban, mint a művészetben lényegivé válik: meg kell érteniük, és meg kell élniük az idegenség mindannyiuk életében bekövetkező tényerését.

A Dada idegenségének formái

Láthattuk, hogy melyek azok a történeti és társadalmi nézőpontok, amelyek a Dada és a hozzá kapcsolódó elidegenedés-formák létrejöttéhez hozzájárultak. Ezek után azt kell vizsgálnunk, hogy miként is idegen a Dada. Miben áll az idegensége? Hogyan viszonyul a dadaista művész a közönségéhez, a műalkotás a befogadóhoz és a művészeti hagyományokhoz? Elsősorban azt kell leszögeznünk, hogy mint ahogy általában a stílusirányzatokban, a dadaizmusban és a hozzá kapcsolódó művészeti stílusokban sem egységes az idegenség-felfogás, viszont láthatóvá fog válni, hogy az idegenség a dadaizmus megjelenéséig ennyire sokszínű és erőteljes módon még egyetlen művészeti irányzatban sem mutatkozott meg.

Az első aspektus, amelyre a dadaizmus idegenségformáinak forrásaként tekinthetünk, a mindennapi valóság elemeinek beemelése a művészetbe, így mehökkentővé tévése, új szemszögből való láttatása. „R. Mutt” piszoárját felfordítva és kiállítva egy mindennapi tárgyat emelt be a művészetbe, ezáltal új szempontot teremtve annak vizsgálatára.² A tárgy így elszakad saját funkciójától és szemlélőjének addigi ismereteitől, olyan burkot hozva maga körül létre, amelyben állandó jelleggel új jelentésekkel ruházódik fel.

A ready-made különösen jelentősen kötődik a művészet otthonosságának és idegenségének kérdéséhez. A ready-made-ben az addig ismert tárgy önmagától idegenedik el, de tovább lép az újraértelmezés idegenségének szintjéről, hiszen általánossá lesz. A ready-made olyan tárgy, amely nem ön maga, de magában hordozza az általánosnak a lehetőségét.

A ready-made tehát nem az abszolút újdonság megnyilatkozása, hanem egy homályos tömb újra felbukkanó felszíne, mely szigorúan szabályozott „óraműpontossággal” (Duchamp) egy bizonyos pillanatban újra megjelenik, a jelen és az ősi múlt hasadásában, a tér egész történetére és rejtélyére utaló *hic et nunc* gyanánt. (Clair 2004, p. 46.)

Ezáltal, az ismerős ismeretlenségének rejtélye által a ready-made a freudi *unheimlich*-hel, az ismerős idegenségével válik rokoníthatóvá. Duchamp konyhaszékre helyezett biciklikereke, bár mindkét elemét felismerjük, új egységet alkotva titokzatos tárggyá válik. Már csak emlékeztet arra, hogy használati tárgy volt, de szobornak is csak abban az értelemben mondhatnánk, hogy reflektál szobor-mivoltára.

² „It is not important whether or not Mr. Mutt made Fountain with his own hands. He CHOSE it. He took an ordinary everyday object and placed it in such a way that its functional significance vanished under its new title and a new point of view – he created a new way of thinking about the object.” (Duchamp 1917, p. 28.)

A második elv, amelyben a stílusirányzat és a mozgalom idegenség-felfogása érvényesül, az az újraértelmezés kényszere, s ezáltal a polgárpukkasztás és a provokáció jellegzetes megjelenése a Dadában. Azért érdemes ezt a hármat összekötni, mert mindháromban a hagyományoktól való elszakadás aktusa érvényesül. „Ez azt jelentette, hogy új szemmel akartuk nézni a világot, hogy apáinktól rák hagyott fogalmainkat új vizsgálatnak vetettük alá és ki akartuk próbálni igazságát” (Tzara 1948, p. 27.), írja Tzara, és az igazságkeresésben határozza meg a hagyományok felrúgásának értelmét. Az igazságkeresésnek, valamint a tárgyak funkciójától és az élet ismert formáitól való elszakadásnak a kényszere sok esetben magával vonja a provokációt, és nem futamodik meg attól, hogy felháborítsa a közönséget. Ennek az igazságkeresésnek a módjai minden esetben rendkívül intellektuálisak: Jean Clair Duchamp művészi munkáját egyenesen előzmények nélküli intellektuális kalandnak nevezte (Clair 2004. p. 28.). A szexualitás a Dadában az előzőktől teljesen eltérő módon jelent meg. A fétis és tárgyak fetiszizálódásának kérdése ugyanúgy felbukkan ekkor Marx és Freud elméleteiben, mint ahogy Duchamp munkáiban is (vö. Godfrey 2003, p. 35.).

A Dada harmadik idegenség-formája a heterogén anyaghasználat és a műfaji heterogenitás alkalmazása. Ennek a vizuális és technikai elvnek a fontossága abban rejlik, hogy éppen az anyag és a tárgyiség szintjén ragadható meg, ezért szervesen kapcsolódik ahhoz a világhoz, amelyben megjelenik, és amelyet otthonosnak vagy idegennek érzünk. Az egymástól eltérő anyagok ritkán léphetnek olyan harmonikus kapcsolatba, amelyben a tárgy ne feszülne szét a saját magában hordozott ellentétektől: ahogy az én számára is a külső, a nem-én lehet az idegenség első tapasztalata (ez a másik), úgy a tárgyak felfogásában is a nem azonos minőségű, egymástól eltérő jellegű tárgyak keltenek idegenség-érzetet. Ez a nem azonos minőség lehet az az anyaghasználatban, vagy a műfaji különbségek egyesítésében, ami a tárgyakat kivonja ismert kontextusuk egy részéből, ha nem az egészéből, és visszacsatolja első szempontunkhoz, az újraértelmezés formáihoz és a ready-made idegenségéhez: nem abszolút újdonság a műalkotás, de olyan idegen elemek kapcsolódnak hozzá, amelyek kiszakítják a mindennapiságból és szervetlenné teszik.

A negyedik dadaista idegenség-forma a káosz mint szervezőelv és a logika felszámolására tett kísérlet. Jean Clair szerint azáltal igyekeztek a dadaisták tiszta művészetet létrehozni, hogy tárgyak, funkciók és kapcsolatok közt felbontották a konvencionális és automatikus kapcsolatokat (vö. Clair 2004, p. 56.). Az ismertség skáláján egymástól távol eső elemek találkoztatásában látták az őszinte művészet létrejöttét. Csak azt tekinthették őszintének, ami ösztönös volt, és nem pedig azt, amit a polgári társadalmi rendek létrehoztak és hagyományossá tettek. Náluk a logikától való teljes elszakadás igyekezete és a káosz élvezete a társadalmi rend konvencionális formáira való ellenreakció, a régi világgal és annak erkölcsi normáival való szakítás megnyilvánulása: az idegenség beemelésével nem más, mint épp az elidegenedésre való reakció.

Az ötödik aspektusként a művész szerepének megkérdőjelezését határozhatjuk meg. Marcel Duchamp szerint „(...) a művész nem az egyetlen, aki a teremtő aktust véghezviszi: ugyanis a néző hozza létre a mű kapcsolát a külvilággal, amennyiben a mű mélyebben fekvő tulajdonságait megfejtí és értelmezi, és ezáltal létrehozza a maga hozzájárulását a teremtő folyamathoz” (Duchamp 1957, p. 333–334.) – a dadaizmustól számítva legalább is így gondolkodunk a művészetről, hiszen a konceptus előtérbe kerülésével fontosságukat veszítik az esztétikai, sőt sokszor még a szakmai-technikai szempontok is. A művész szerepének megváltozása az utolsó lényegi változás a dadaista művészetben a polgári világ hagyományaihoz viszonyítva, mert az alkotó kikerül addigi szerepköréből, és a nézővel egyenlővé válik az alkotással való viszonyban. Mindegy lesz, hogy a kiállított művet R. Mutt, a gyári munkás, Rose Selavy vagy pedig Marcel Duchamp hozta létre, a mű senkié és mindenkié: saját és nem saját ugyanakkor.

Az öt elméleti aspektust felvázolva látható, hogy idegenség és dadaizmus összefüggéseinek vizsgálatából nem elhanyagolandók a vizuális szempontok sem, vagyis azt is érdemes megvizsgálni, hogy melyek azok a formai jellegzetességek, amelyek a dadaista műalkotást az idegenség és otthonosság skáláin mozgathatják. Ilyen formai kérdés elsősorban az anyaghasználat kérdése, amely a dadaista műalkotás esetében elsősorban heterogén, vagyis egymástól idegen, össze nem tartozó anyagok használatában merül ki. A Dada kapcsán születnek meg olyan műfajok és technikák mint a fotómontázs, az asszemblázs és a brikolázs, amelyek egymástól eltérő, össze nem tartozó anyagok és felületek alkalmazásával érik el hatásukat. A heterogén anyaghasználat felbukkanásában a később a század hatvanas éveiben kibontakozó intermédiának mint műfajnak való megágyazását vélhetjük felfedezni.

Fontos kiemelnünk a folyamatművészet létrejöttét is, hiszen ez az a művészeti forma, amelyben a folyamat válik értékesebbé, mint a végtermék, ebben pedig az alkotásra, mint az elidegenedésen átment termelésre reflektáló aktusként tekinthetünk. Arnold Gehlen szerint a század első évtizedeitől fogva „(...) a művészet egész világosan átveszi a tudományos-technikai folyamat egyik fő jellemzőjét: magát a folyamatjellet” (Gehlen 1984, p. 298.). A folyamatjelleg megjelenése pedig a tárgyakkal kapcsolatos idegenség-érzet és a folyamatban rejlő személyesség rituális visszafoglalásának kifejezőjeként egyaránt értelmezhető. Nem csak ez az azonban, ami a dadaizmust az otthonosság-idegenség spektrumán az otthonosságkeresés formái felé tolja.

Bár azt állítottuk, hogy a dadaizmus az egyik legjelentősebb művészeti stílusirányzat, amelynek központi eleme az idegenség és az elidegenedés, azzal eddig nem számoltunk, hogy ennek a dadaista idegenség-fogalomnak a középpontjában rejtőzik a saját visszája is. A Dada önmaga paradoxonává akar válni, sőt, „ő maga” *az önellentmondások avant-garde-ja* (Marcello 2006, p. 387.), amely

bizonyos helyzetekben művészetként, máskor a művészet tagadásaként, néha morálisként, máskor abszolút immorálisként jelentkezett.

Ennek kapcsán nem meglepő és kizárandó azt állítani, hogy a dadában jelen vannak az otthonosság keresésének bizonyos formái és lehetőségei. Egyrészt éppen a paradoxon révén, amelyet felölel, s ezáltal mondhatni elfogadóvá válik emberi természetünk velejáróival: a hibával, az érthetlennel, a logikátlannal szemben. Ilyen, az emberi természet más aspektusaihoz való közelítés: az ösztönösséghez, az állatiassághoz, a valósággal való primitív kapcsolathoz és a sallangoktól való megszabaduláshoz. A folyamatjelleg, a ready-made, az asszemblázs és brikolázs jó példái annak is, hogy az ipari társadalomban a tárgyak személyességétől megfosztott egyén hogyan szerezheti vissza – ha sokszor önkényesen és állatiasan is – a tárgyak feletti hatalmát, hogyan válhatnak azok számára újra személyessé, sajátjá.

A 19. század individualizmusa mint az Énre rázáródó idegenség tapasztalata a művészetben is testet ölt: többször felbukkannak a vallásosság iránti vágy különböző formái, és ez alól még a nonkonformista, vallás-ellenes dadaizmus sem kivétel (hiszen *végletekig* nonkonformista). Gyakori a dadaisták és más kortárs művészeti irányzatok képviselőinek a törzsi rítusok és művészeti formák iránti érdeklődése. Bár a dadaisták szekuláris tudatban alkottak, munkásságukban érvényesül a primitív, törzsi jellegű vallások esztétikai hatása. A mantraszerűen ismételt értelmetlen szavak egzotikus ősiségükben segítenek az egyfajta ritualisztikus feloldódásban. Ezeken a jelenségeken keresztül döbbenhetünk rá, hogy a Dada idegensége egy Uroboszként önmagát felfaló idegenség, amely lázadásával valójában sokszor az elidegenedettségből keres kiutat, a felforgatással pedig megnyugvást.

Kortárs művészet és a Dada idegensége

A következőkben azt kíséreljük meg, hogy meghatározzuk, melyek azok az aspektusok, amelyek lehetővé teszik, hogy a kortárs művészet idegenségfogalmát a Dada idegenségfogalmán keresztül vizsgálhassuk. Ennek visszaigazolásait a modern művészet történetében találhatjuk meg.³ Arnold Gehlen szerint a festészet kortárs irányzatai is már mind akkoriban kifejlődtek, illetve a hatvanas évek közepéig⁴ nem született olyan irányzat, amelyet nem arra a korszakra lehetne visszavezetni (Gehlen 1984, p. 317.). Amint fentebb említettük már, Joseph Kosuth is a dadaizmusban látja a

³ A kortárs művészetről a „művészet vége” óta természetesen más értelemben is beszélhetünk, ezt a kérdést nem ebben a tanulmányban fejtem ki, ellenben ahhoz az állításhoz tartom magam, hogy a művészet vége is a modern művészet egyenes következménye, ezért ettől nem elszakítható és történetétől el nem vonatkoztathatunk.

⁴ Gehlen művének, a *Kor-képek*nek első kiadásának éve: 1965.

konceptuális művészet eredetét, a Velencei Biennálén kiállított művek között pedig javarészt konceptuális alkotásokkal van dolgunk.

Nem kérdés, hogy azok az idegenségformák, amelyek a Dada művészetén keresztül hatottak, nem ugyanúgy érvényesülnek a mai művészetben, hiszen ezek a formák állandó jelleggel, dinamikusan változnak, több behatás függvényében. Ami akkor idegenséget árasztott, meglehet, hogy ma már természetessé vált számunkra, ez viszont még mindig nem azt jelenti, hogy otthonos is. Ellenben az láthatóvá fog válni, hogy azok az alkotási formák és módok, amelyek a Dada idegenségét meghatározták, máig jelen vannak a művészetben.

A legtöbb kiállított munka installáció, vagy vegyes technikával készült – ezek azokra az összművészeti elvekre utalnak vissza, amelyek szintén a századelő avantgardizmusához, majd a Dadához is kapcsolhatók:

(...) a dogmátlan és összegző értelemben használt alapelvek nemcsak a festőművészetre érvényesek, hanem egyenlő mértékben a zenére, nyelvre, táncre, arhitektúrára és a színművészetre is. Olyan közműveltség gondolata ez, amely minden alkotó erők összegzéseképpen, közös gyökérből végtelen, sokféleségű formába tornyosodik: nem összeadottság, hanem *színtézis*. (Beke 1998, p. 64.)

A következőkben az 56. Velencei Biennálén kiállított művek közül olyan alkotásokat mutatok be, amelyek a Biennálé anyagának ismert, jellemző és népszerű példái, illetve hozzákapszolhatók az előbb felsorolt dadaista idegenségformákhoz. A felsorolások csak szemléltetik azt, hogy milyen direkt módon kötődik a kortárs művészet idegenségfogalma az ezelőtt éppen száz évvel megjelent nemzetközi stílusirányzatéhoz, illetve milyen kevés megerősítéssel lehet ezeket a műveket az otthonosság-idegenség szempontjaiból a dadaista művekhez rendelni.⁵ A kiállított művek helyét a Biennálén egységes rövidítéssel jelzem a továbbiakban: a Giardini központi pavilonjában kiállított munkák VB56GK, az ugyanott, a nemzeti pavilonokban kiállított műveket VB56G jelzéssel látom el; az Arsenale központi kiállításán lévőket VB56AK, az ott lévő nemzeti pavilonokban találhatóakat pedig VB56A jelzéssel. A külső kiállító terekben látottakat VB56C-ként jelölöm (mert ezek a Biennálén a *Collateral Events* megnevezéssel szerepeltek).

Az előre meghatározott szempontok között az első a mindennapi valóság elemeinek beemelése a művészetbe, meghökkentővé tévése, új szemszögből való láttatása volt. Erre példa lehet Rashad Alakbarov *Omnes Viae Ducunt Venetias* (VB56C) című hely-specifikus installációja a Ca' Barbaro palotában, amely az Azerbajdzsáni pavilonnak adott helyet. Az installáció egy stílusában és

⁵ A művek kategorizálása nem kizárólagos, bizonyos alkotások több szempont kívánalmainak is eleget tesznek.

méretében tökéletesen a térbe illő, de nem hétköznapi, hanem labirintusként működő lépcső, amelyben a teret nem csak horizontálisan, de vertikálisan is kénytelen bejárni az, aki át szeretne jutni a terem másik felére. A tér funkciójának megváltoztatásával új szemszögbe kerülnek az építészeti elemek. Itt vizuálisan eltolódnak, felborulnak mindazok a formák, amelyeket a velencei palotákban a kiállítások bejárása során láthattunk.



I. Rashad Alakbarov: *Ommes Viae Ducunt Venetias*

A Belga pavilonban Sammy Baloji *Essay on Urban Planning*⁶ (VB56G) című alkotásán kantagai légi-felvételeken mutatja meg a fehérek és a feketék közötti elválasztó, urbanisztikailag megtervezett „senki-földjét”, az embertelen várost így vizuális párhuzamba állítva feltűzdelt légy-gyűjteményekkel. Azáltal, hogy Baloji a légy-gyűjteményeket a képek mellé helyezi, újraértelmezi azokat. A címet elolvasva újabb, majd a légi-felvételek helyéről készült történeti adatokat elolvasva egy még újabb értelmezést nyernek a képek, minden megismerési fázisban új szemszögből láthatjuk a kiállított művet.

⁶ Az újraértelmezés kényszerének is megfelel.



II. Sammy Baloji: *Essay on Urban Planning*

A második a dadaista művészetet idegenséggel és otthonossággal összekapcsoló szempont az újraértelmezésen keresztüli polgárpukkasztás és provokáció volt. A San Salvador-kolostor udvarán Liu Ruo Wang véres fogakkal vicsorító, életnagyságú bronz farkasai (VB56C)⁷ százsámra fogják közre Michelangelo *Pietá*jának másolatát. A farkasok fenyegetően, de mégis teljes mozdulatlan-ságban veszik közre a kereszténység legmélyebb gyász-szimbólumát. A *Pieta* teljes nyugalmában, fenségében és fehérségében áll a fenevadakkal szemben, ahogyan számos más jelképes értékű szobor, amelyet körbevettek már farkasokkal a világ minden táján. Kétségtelen viszont, hogy ahogy a Dada idején a polgári világgal való szembeszállás volt az elsődleges provokációs cél, 2016 Európájának nagy kérdése a keresztény gyökereihez való viszonya és fenyegetettség-érzése.

⁷ Az installáció címe *Black Wolves*. Ebben az épületben ma már az olasz telekommunikációs központ működik, tehát semmit nem őrzött meg vallásos funkciójából.



III. Liu Ruo Wang: *Black Wolves*

Egy másik provokációs formára, a szexualitással való polgárpukkasztására a Brit pavilonban Sarah Lucas I SCREAM DADDIO című kiállítása (VB56G) nyújt kiváló példát. Női testek részleteiről készült gipsznegatívok sorakoznak a történelmi pavilon tereiben. A véére dőlő, derékban levágott alsótest és a széttárt lábú, de inkább nőgyógyászati vizsgálatra, mint közösülésre való felhívásra emlékeztető pozíciójú gipsz-szobrok (egyik-másiknak a testüregében cigaretta áll) – rímelnek a hatalmas, amorf luftballon-állatszerű vagy pókszerű alakokra, amelyek között el vannak helyezve. A test-részletek tehát nem a meztelenségükben provokatívak, hanem pozícióikban: Lucas olyan helyzetekben ábrázolja ezeket a női alakokat, amelyekben az emberi és elsősorban a női test szépségének ideálját felforgatják, mert ha nem is mutatják meg, érzékeltetik azokat az intim szituációkat, amelyekben ez a test nem vonzó. Ezeknek az alakoknak a provokativitása abban áll, hogy szakítani akarnak a női testet szexuális lényegében való ábrázolástól.



IV. Sarah Lucas: I SCREAM DADDIO

A harmadik szempont a heterogén anyaghasználat és műfaji heterogenitás volt. A művek legnagyobb része installációként műfajilag is kapcsolódik ehhez az elvhez, így a sok választási lehetőségből nehézséget okozott az erre vonatkozó példákat kiválasztani. Ilyen volt például a japánok népszerű kiállítása, Chiharu Shiota *Kulcs a kézben* (VB56G) című kiállítása, amelyben vörös fonalak futottak a mennyezetre egy csónakból, ezekről pedig kulcsok ezrei lógtak.



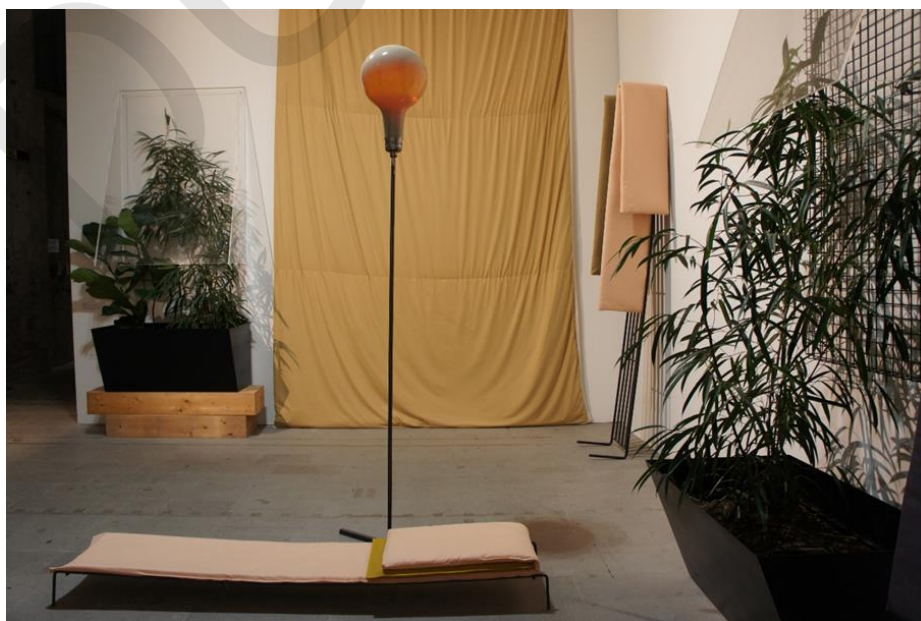
V. Chiharu Shiota: *Key in the Hand*

Fiona Hall *Wrong Way Time* (VB56G) című kiállításán, amely az önmagából kifordult világot az ausztrál vizuális kultúrán keresztül mutatja meg, tárgyait brikolázs technikáival készíti el: dollárok-ból sző fészkeket, konzervdobozok fémtetejéből vág ki fákat.



VI. Fiona Hall *Wrong Way Time*

Tea Djordjadze: *that is the last item on this list: a glass of anger* (VB56AK) című installációjában pedig minden lakberendezési tárgy csak hasonlít önmagára, de nem használható.



VII. Tea Djordjadze: *that is the last item on this list: a glass of anger*

A negyedik idegenség-forma a káosz mint szervezőelv és a logika felszámolása volt. Meric Algün Ringborg lakásszerűen berendezett minimalista terében, melynek *Souvenirs for the Landlocked* (VB56AK) a címe, minden tárgy valamilyen módon a vízhez, a tengerhez, a hajózáshoz, összességében pedig az utazáshoz kötődik. A vitrinben távol-keleti tárgyak, nipppek állnak vigyázban, egy kis komód ajtajain teherszállító hajót ábrázoló intarzia, előtte törött porcelán. Egy állványon egy csokor virág, a falakon giccses tájképek, faliszőnyeg. Egyetlen tárgy van, amely elrugaszkodik valós formájától, egy átalakított földgömb, amelyről lekerültek a kontinensek, csak a víz maradt és sötétkék vonalakkal háló-szerűen behúzott felületek, útvonalak. A szoba akár valóságos is lehetne, ha nem tenne költői utalást az elvágódásra az a földgömb, amelyen nincs semmi, ami a mi világunkat ábrázolná, csak lehetséges útvonalak lehetetlen rendszere egy olyan világban, ahol csak az van, ami ebben nincs: víz.



VIII. Meric Algün Ringborg: *Souvenirs for the Landlocked*

Az Északi pavilonban Camille Norment monumentális építészeti intervenciója (VB56G) a 1962-ben épült, Sverre Fehn által tervezett modernista épületben olyan hatást kívánt kelteni, mintha az épületbelső egy pusztító robbanáson vagy óriási szellőkészen ment volna keresztül. A nagy ablakfelületeknek belső párokat gyártattak, majd ezeket úgy helyezték el a térben, több helyen eltörve, hogy úgy tűnjön, mintha valami titokzatos, óriási erő rombolt volna az épületben; a hanginstalláció hatása is ezt az érzetet támasztotta alá.



IX. Camille Norment: *Rapture*

Az ötödik aspektus a művész szerepének megkérdőjelezése, és a folyamat fontosságának megnövekedése a műtárggyal szemben. Az 56. Velencei Biennálé arany oroszlánját elnyerő, fentebb már említett Adrien Piper nyertes alkotása a *The Probable Trust Registry* (VB56AK), amelyben a személyes felelősség „hivatalát” működteti: a pultoknál szerződést köthetünk önmagunkkal, hogy a három állítás közül valamelyiket, míg élünk, betartjuk: 1. Mindig azt fogom tenni, amit eldöntöttem, hogy tenni fogok. 2. Mindig drágább leszek, minthogy megvehessenek. 3. Mindig komolyan gondolom, amit mondok. – ezekkel a nézőket élethosszig tartó performance-ba, saját felelősségük performance-ába vonja be. A szerződéseket olyan pultoknál írhatjuk alá, amelyek design-juk alapján akár bankfiókok is lehetnének, majd a kiállított papír saját példányát, akárcsak például egy biztosítási cégtől, hazavihetjük.



X. Adrien Piper: *The Probable Trust Registry*

Az előbbi, a Biennálé reprezentatív anyagához képest igazán kis válogatás azt demonstrálta, hogy a Dada idegenségformáira megerőltetés nélkül is rengeteg példát találhatunk, tehát kontinuitást észlelhetünk azokban a megfogalmazási módokban, amelyek az idegenség és otthonosság érzetének váltakozó, mozgásban lévő formáit befolyásolhatják.

Láthattuk és bizonyítottuk az eddigiekben, hogy az otthonosság és idegenség érzeteinek kifejezéséhez a kortárs művészek ugyanazokat az eszközöket alkalmazzák, mint egykor a dadaizmusban. Újraértelmezik és igyekeznek új szemszögből láttatni a mindennapi valóságot, a provokáció eszközeivel élnek, heterogének anyaghasználatukban és műfajilag, gyakran felszámolják a logika szabályait, valamint sok esetben a folyamat fontosságát a műtárgy és az alkotó személyének fontossága fölé helyezik. Tehát, ha nem is ugyanazok a formák keltenek idegenségérzetet ma, mégis az alkotók ugyanazokkal az alakzatokkal, és hasonló idegenségkeltő technikákkal élnek.⁸

Láthattuk, hogy ezeknek a toposzoknak és formáknak a jelenléte hangsúlyos a mai művészetben. A műalkotások számottevő része olyan társadalmi-politikai és személyes kérdésekkel foglalkozik (a gyarmati múlt feldolgozása, nők megaláztatása, közel-keleti háborúk stb.) amelyek ma ugyanolyan módon relevánsak, vagy központiak, mint ahogy annak idején az I. Világháború feldolgozásának kérdése vagy a burzsoázia értékeivel való szembeszállás stb. releváns volt.

A kiinduló feltételezés az volt, hogy ezek az idegenségformák manapság már nem ugyanazokat az idegenség-érzeteket hívják elő, hiszen megváltozott politikai és társadalmi kontextusban a személyességhez való viszonyunk, és a világban való helyünkkel kapcsolatos kérdések is másként vetődnek fel. Ebből következően a következő kérdések merülnek fel: milyen érzeteket hívnak elő, és mennyire idegen vagy otthonos a Dada által beemelt idegenségformák jelenléte a kortárs művészetben? Nem kényelmesedtek-e bele a kortárs művészek azokba a megközelítési formákba és társadalomkritikai toposzokba, amelyek az idegenségtapasztalatot tematizálják, és amelyeket a dadaizmus hívott életre? Miben áll annak a tudásnak az újdonságértéke, amelyet ezek a műalkotások nyújtanak?

A szubjektivitás elkerülése érdekében itt a recepcióesztétikai szempontoktól eltekintve, Mario di Micheli gondolata lehetséges válasz lehet a problémára – „(..) a Dada megöli a Dadát.” – írja (Di Micheli 1965, p. 195.), és ezzel azt az előbbi megállapítást alátámasztja, miszerint a dada idegensége önmagát felfaló idegenség. Di Micheli viszont ennél tovább is lép: nyilvánvaló, hogy ezek az idegenségformák újra- és újratermelték magukat az elmúlt száz év folyamán, és nem véletlenül nem avultak el mint művészi alakzatok, hiszen a jelenkor ugyanúgy az ipari társadalom, a

⁸ Említésre érdemes, még ha nem is ebben a szövegben kerül kifejtésre, hogy a Biennálén szereplő számos afrikai és ázsiai ország, elsősorban az egykor gyarmati államok retorikájában jellemzően a háború európai toposzai érvényesülnek, és ezáltal idegenségtapasztalataikat hasonló eszközökkel fogalmazzák meg, mint egykor a világháborúkra reflektáló nyugati világ művészei.

háborúk és a szorongás világa, mint ahogy a dadaizmus ideje az volt. A különbség és a probléma nyitja viszont ebben állhat: azok a művészi alakzatok, amelyeket a művészet száz éven keresztül újratermelt, ahogy fentebb is említettük, számunkra már nem idegenek. Ahogy a Dada megöli a Dadát, az idegenség is megöli az idegenséget.

Irodalom

- Beke L. (1998, szerk.). *Dadaizmus antológia*. Budapest: Balassi Kiadó.
- Bradley, W - Esche, C. (2007, szerk.). *Art and Social Change*. London: Tate Publishing & Afterall.
- Clair, J. (1988). *Marcel Duchamp avagy a nagy fikció*. Budapest: Corvina.
- Clair, J. 2004. Duchamp és a századvég. *Enigma* 39, 25–64.
- Francone, M. (2006, szerk) *1920-1945: The Artistic Culture between the Wars*. Milano: Skira.
- Gehlen, A. (1984). *Kor-képek: 1907-1914*. Budapest: Gondolat.
- Gropius, W. (1970). Reply for Arbeitstrat für Kunst Questionnaire (1919) In V. H. Miesel (szerk.), *Voices of German Expressionism*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Godfrey, T. (2003). *Conceptual Art*. London: Phaidon.
- Heidegger, M. (1945). *Mi a metafizika?* Budapest: Egyetemi Nyomda.
- Kosuth, J. 1991. *Art after Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990*, Massachusetts: MIT Press.
- Lippard, L. (1971, szerk.). *Dadas on Art*. New Jersey: Englewood Cliffs.
- Lukács Gy. (1971). *Történelem és osztálytudat*. Budapest: Magvető.
- Lukács Gy. (1946). Előszó. In K. Marx, F. Engels, *Művészet és irodalom*. Budapest: Szikra Kiadás.
- Marx, K. (1977). *Gazdasági-filozófiai Kéziratok 1844-ből*. Budapest: Kossuth.
- Di Micheli, M. (1975). *Az avantgardizmus*. Budapest: Gondolat.
- Duchamp, M. (1957). „Les processus créatif.” Fordította Beke László, Sebők Zoltán, *Létiünk* 1985, XV(2), 333–334.
- Motherwell, R. (1981, szerk.). *Te Dada Painters and Poets: An Anthology*, Boston: G.K. Hall.
- Petry, M. (2012). *The Art of Not Making, Te New Artist/Artisan Relationship*, London: Thames & Hudson.
- Sanouillet, M. – Peterson, E. (1975, szerk.). *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson.
- Schwarz, A. (1997). *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson.
- Tzara, T. (1948). *La surrealisme et l'après guerre*. Párizs: Nagel.
- Waldman, D. (1992). *Collage, Assemblage, and The Found Object*. New York: H. N. Abrams.
- Whistler, J. A. McNeill (1888). *Mr Whistler's "Ten O'Clock"*. London: Chatto and Windus.

Weiss János*

EGY BICIKLI REJTÉLYEI

„*biszen ismered [Andreas] Slominskít ...*”

Nem, ne kerteljünk, nem ismerjük. Bemutatni könnyű lenne, el kellene mondani: született itt és itt, tanult itt és itt, főbb kiállításai, legismertebb művei stb. De nem erről akarok beszélni, hanem arról, hogy *mit jelentene* ismerni. Van egy széleskörűen elterjedt művészettörténeti-művészetkritikai beszédmód, amelyet Wolfgang Ullrich egy 2008-as cikkében így jellemezett:

Ez lehetne a művészettudomány nagy órája. Csak ritkán váltott ki a modern és a jelenkori művészet akkora érdeklődést, mint napjainkban. És mégis, a legtöbb tudós nem tudja, hogy hogyan is bánjon az aktuális alkotásokkal, fél ítéletet alkotni, és annak eldöntését, hogy mi számít művészetnek, messzemenően átengedi a piacnak. A 20. század több kulcsjelentőségű műalkotásával kapcsolatban sok kutató teljesen tanácstalan (Ulrich 2008).

Ullrich *egyrészt* azt sugallja, hogy az ítéletalkotás nagy akadálya az időbeli közelség: egyszerűen nincs meg a kellő távolság, és ezért az ítéletalkotást „jobb híján” átengedjük a piacnak. *Másrészt* Ullrich Max Beckmann kései *Triptichonjaira* hivatkozva azt állítja, hogy a kortárs művészet kritikai megítélésének nagy akadálya inkább az, hogy ellenáll az értelmezésnek. Max Beckmann triptichonjai 1932 és 1950 között születtek, és nézhetjük őket hosszan vagy röviden, közelről vagy távolról, nagyon nehéz megmondani, hogy egyáltalán mit ábrázolnak. (Beckmann egyszer úgy nyilatkozott, hogy a képek célja a néző kicselezése, és nincs olyan metafizikai kód, amivel meg lehetne fejteni őket.) A végeredmény mindenesetre egyértelmű: „Semmi sem esik annyira nehezünkre, mint a kortárs művészet kritikai értékelése. Az értelmezéseink vagy önkényesek, vagy ájtatosak. Ennek sürgősen meg kell változnia” (Ulrich 2008). Van persze egy bizonyos kiút: a művész valamiféle általános beállítottságának rekonstrukciója, ami szintén nem kielégítő:

Max Beckmann olyasvalaki, aki képes nekünk ma valamit elmesélni, elmondani, adni. Nem csak híres művészként, hanem olyasvalakiként, aki nehéz körülmények között is rigorózan

* Weiss János (PhD, habil, DSc) a Pécsi Tudományegyetem Filozófia Tanszékének egyetemi tanára, az MTA–PTE Kritikai Tanulmányok Kutatócsoport vezetője.

¹ Susanne Bürner und Heidi Specker beszélgetése Andreas Slominskiról, vö. Bürner – Specker 2009.

keresi a válaszokat. Szilárdan áll a lábán, nem hajol meg, ragaszkodik a maga kérdéseire (...). A közlésre vonatkozó akarata hatalmas és lendületes, és ez minket is magával ragad. (Trabit-
zsch 2013, p. 2.)

Mindenesetre én az alábbiakban (mindezek helyett) egy filozófiai-esztétikai megközelítéssel szeretnék megpróbálkozni.

I.

Ebben a szövegben mégsem a modern művészet (bárhogyan is határozzuk meg ennek időbeli koordinátáit) művészettörténeti-művészetkritikai megközelítésének általános kritikájáról lesz szó. Inkább csak egy konkrét alkotás megközelítéséhez szeretnék nyújtani egy elméleti perspektívát. Nézzük tehát először is az alkotást. Egy férfibicikli, megpakolva mindenféle szatyrokkal. (Igazából három ilyen alkotás létezik, vagy létezett a frankfurti Modern Művészetek Múzeumában. Én most a kiállításokon a leggyakrabban láthatóra fogok összpontosítani, amelynek megkülönböztető vonása, hogy a kormányrúdján egy SPAR feliratú szatyor lóg.)²



I. Andreas Slominski: *Obne Titel*, 1991.

² Amikor Jean-Christophe Ammann igazgatói megbízatása 2002-ben lejárt, és nagyjából ebben az időben bizonyos műalkotások bérleti ideje is. A három bicikli eltűnt, nem lehet pontosan tudni, hogy hová.

A tárlatvezetésekén általában megkérdezik, hogy mi van a szatyrokban? Selyempapír. Volt-e az alkotónak valamilyen személyes köze a bicikli(k)hez? Igen, a sajátja(i) volt(ak). A cím nem ad kiindulópontot az értelmezéshez: „Ohne Titel”. Ez egyúttal fölszólítja a nézőt / a befogadót, hogy valahonnan máshonnan kiindulva próbálja értelmezni az alkotást. – Első megközelítésként próbálkozunk meg egy történeti kontextus fölvázolásával. Kézenfekvően adódik, hogy ez a művészettörténeti korszak a ready-made-k, illetve az az utáni korszak legyen. „Kortárs művészet” így a ready-made megjelenése utáni műalkotásokat értem. Vagyis azt a korszakot, amely (durván szólva) Duchamp 1917-es *Fountain* című alkotásával vette kezdetét.

A *Fountain* egy piszoár, egy olyan fajta piszoár, amelyet egy nyilvános vécében csak férfiak használhatnak, állás közbeni vizezésre. Ez kétségkívül az állás közben vizező férfi Fata Morgana, és más pikáns olyan lehetőségekre is utal, amelyekről a korabeli társadalom még elfordította a szemét. Duchamp fogott egy piszoárt és egyszerűen a lapos oldalára helyezte, úgy, hogy »függőlegesen« álljon. (Mink 2000, p. 63.)

A ready-made-ek általános elméletének kidolgozásához a következő adornói mondatot javasolnám kiindulópontként: „A hazug perszonalizálás a politikában, a hamis fecsegés az emberről az embertelenségben, összhangban áll az objektív pszeudo-individualitással; mivel azonban nincs művészet individuáció nélkül, ezért ez [a pszeudo individualitás és a fecsegés] elviselhetetlen teherré válik” (Adorno 1970, p. 54.). Adorno mintha egy kicsit sietne, és sok mindent egyszerre szeretne kimondani, ezért azt javaslom, hogy némileg lassítsuk le a gondolatmenetet; sőt, olvassuk hátulról előrefelé. Az idézet magja ugyanis ez: „nincs művészet individuáció nélkül”. Vagyis minden műalkotás magában foglalja az egyediesítés mozzanatát: ő maga egy egyedi létező a számos létező közepe. Azt lehetne mondani, hogy a műalkotásnak megvolt a helye, amíg az embert körülvevő tárgyak nagy része individuális karakterrel rendelkezett, egyedi használatra készült, vagy akár a használaton kívül volt egy markáns egyedisége. A ready-made-t első megközelítésben egy olyan kor művészeteként határozhatjuk meg, amelyben már nincsenek reális individuumok, és a tárgyak sem individualizáltak többé. Adorno a fenti idézetben azt sugallja, hogy a művészet a pszeudo-individualitással szembesül, miközben először is az eltárgyasítással kellene szembenéznie – Adorno sohasem írta le Duchamp nevét, de mégis az az érzésünk, hogy a ready-made-ekkel szemben elemi erejű fenntartásai voltak. Erre látszik utalni az *Esztétikai elmélet* néhány (zenei tárgyú) megjegyzése: „Sztravinszkij operájában egy mechanikus kornyikálás szólal meg. A természetes énekkel szembeni különbségek a részletekben jól hallhatók; mihelyt az artefaktum a természetesség illúzióját akarja felkelteni, kudarcot vall” (Adorno 1970, p. 268.). De nem tévedtünk-e máris el? Egy olyan adornói passzusból indultunk ugyanis ki, amely implicit módon elutasítja a ready-made-ek műalkotás-

karakterét? Vagy azt kell mondanunk, hogy Adorno esztétikai horizontjába a ready-made-ek nem is fértek be? És valóban egyszerű ready-made-e Slominski biciklije?

Jean-Christoph Ammann – a frankfurti Modern Művészetek Múzeumának egykori igazgatója – írta:

Hogy megmutassak Duchamp ready made-jének (...) tartós hatására, Andreas Slominski egy művére szeretnék utalni, amely a „Cím nélkül” címet viseli, és 1988-ban született (sic!). Gondosan egymásra rétegzett és hajtogatott törülközőkről van szó, amelyek különböző nagyságúak. Közelebbről tekintve észrevevessük, hogy a hajtogatások mindig különbözők, az anyagok is különböznek, az *anyagok* és a *színek* nagyon szépek és egymáshoz illeszkednek. A kendők alatt selyempapír van, és ezzel kapnak egy lebegő karakter. Mintha egy tündér keze helyezte volna őket egymásra. (Ammann 2009, p. 68.)

Csak annyival szeretném kiegészíteni a leírást, hogy az összehajtogatott kendők kis vitrinekben voltak elhelyezve, amit a ready-made idézőjelbe tévéseként is lehetne értelmezni, de erre most nem térek ki.

Gerd Mörsch szerint viszont Slominskinél sohasem a duchamp-i értelemben vett ready-made-ekről van szó: „Mert a jól ismertség itt csak külső látszat: nem csak állítólag megtalált, látszólag változatlanul prezentált tárgyak” (Mörsch 2010, p. 1.). De itt szemmel láthatóan magában a ready-made fogalmában vannak eltérések.³ Jens Hinrichsen inkább ezzel az utóbbi megállapítással ért egyet, pontosabban ezt látja igazolva a legújabb hamburgi kiállítás alapján: „Munkái nem merülnek ki a ready made eszméjében, hanem az előzetesen megtaláltak újra feldolgozzák és ezzel átalakítják” (Hinrichsen 2016). Folytatja:

Slominski a vécé komplexumból kihozza, amit abból ki lehetett hozni, az átformálásra, át gondolásra az újra-összeállításra vonatkozó kedve szinte mániákusság határát súrolja. Az egyik házikót a csarnok felső végében egy falhoz erősítette, és ellátta egy motorral, amely ezt mint egy másodpercmutatót a saját tengelye körül körözteti. Percenként kétszer akusztikailag bejelentkezik a „big ben” – amikor a szabadon lebegő vécéajtó becsapódik, és röviddel később a vécé fedele rácsapódik a vécé peremére. (Hinrichsen 2016)

A fentiekben rekonstruált vita legfontosabb hozadéka talán az, hogy nem biztos, hogy a ready-made-ek a természetesség látszatát akarják kelteni. (Ebben Adorno minden bizonnyal tévedett.)

³ Jens Hoffmann pedig ezt állítja: „This particular absurdity (...) has generated the term ‚Slominskiesque’ to describe objects or events that carry along a same form of nonsense.” Hoffmann 2003, p. 135.

Talán még azt is lehet vitatni, hogy Duchamp ezt akarta-e, de az biztosnak tűnik, hogy Andreas Slominskira ez már nem vonatkoztatható. Ő inkább arra törekedett, hogy a ready-made-eket úgy kiforgassa, elhajlítsa, transzformálja, hogy a természetesség látszata még csak föl se merülhessen.

II.

Az eddigiek alapján azt mondhatjuk, hogy Slominski műveinek központi esztétikai fogalma a „konstrukció”. „A konstrukció ma a racionális mozzanat egyetlen lehetséges alakzata a műalkotásban” (Adorno 1970, p. 91.). Ennek az első hallásra enigmatikus mondatnak legalább két nagyon fontos jelentésaspektusa van.

(1) A tartalmi meghatározás: a „konstrukció” a racionalitással azonosul, vagy mondjuk úgy, hogy a racionalitáshoz kötődik. Max Weber egy népszerűbb megfogalmazásban így határozta meg a racionalitás vagy a racionalizálódás lényegét:

A fokozódó intellektualizálódás és racionalizálódás tehát *nem* a saját életfeltételek gyarapodó általános ismeretét jelenti, hanem valami más: azt a tudást vagy hitet, hogy *amikor csak akar-nánk*, mindezt *megtudhatnánk*, hogy tehát itt elvileg nem játszanak közre titokzatos, kiszámíthatatlan hatalmak, hanem hogy ellenkezőleg, számítással elvileg minden dolgot uralhatunk. Ez viszont a világ varázstanítását jelenti. (Weber 1998, p. 138.)

Azt javaslom, hogy most egy pillanatig se akadjunk fönt azon, hogy a „racionalizálódás” az „intellektualizálódással” együtt szerepel, sőt még azt is sejthetjük, hogy az elsődleges fogalom az „intellektualizálódás”, amit Georg Simmel az *Über soziale Differenzierung*-ban így határozott meg:

A gondolkodás nyers állapota egyrészt képtelen arra, hogy felemelkedjen a legmagasabb fokú általánossághoz, hogy megragadja a mindenütt érvényes törvényeket, amelyek kereszteződéséből az egyes individuum létrejön. Másrészt hiányzik belőle a felfogás élessége és a szeretetteljes önátadás, amire az individuális megértéséhez vagy egyszerű észleléséhez szükségünk van. Minél magasabban áll egy szellem, annál inkább differenciálódik e két irányba. (Simmel 2009, p. 71–72.)

És azon se akadjunk fönt, hogy Weber passzusának van egy munkamegosztás-elméleti háttere: azért nem ismerjük az általunk használt eszközöket és szerszámokat, mert egy bonyolult munkamegosztás eredményeként jönnek létre; és ebben a folyamatban – a legjobb esetben – mi is csak egy apró

fogaskerek lehetünk. Ezekről a jelentésaspektusokról most azért tekintek el, mert semmit se mondanak egy műalkotás elemzése számára. Adorno mindenesetre a „racionalizálódás” általános kultúraelméleti vagy társadalomelméleti fogalmát alkalmazhatónak tartja a műalkotásra is, és azt mondja, hogy ennek a „racionális mozzanatnak” az esztétikai megfelelője a „konstrukció”: „A konstrukció a műalkotás monádjában (...) a logika és a kauzalitás megfelelője, amelyet a tárgyi megismerésből veszünk át. Ez a sokféleség szintézise, amely a leigázott kvalitatív mozzanatok terhére jön létre” (Adorno 1970, p. 91.). A műalkotás (bárhogyan is épüljön föl egyébként) nem azonosítható a pusztán kompozícióval, így a megértése sem lehet soha teljes. (Ebből adódik a hermeneutikai megértés esztétikai korlátozottsága.)

(2) A konstrukció előtérbe kerülése kimondottan a modernségre jellemző. (Ha a simmel-weberi koncepciót követjük, és végrehajtjuk a fenti transzformációt, akkor nem is nagyon mondhatunk mást.) Ezt Adorno így érti: „úgy, ahogy kezdetben a reneszánszban, a művészetnek a kultikus heteronómiától való emancipációja együtt járt a konstrukció fölfedezésével, amit akkoriban »kompozíciónak« neveztek” (Adorno 1970, p. 91.).⁴ Itt Adorno egy nagyon fontos művészettörténeti tézist mond ki: a konstrukció a reneszánsz óta került előtérbe. És a reneszánsz volt az a kor, amikor a művészet elkezdett leválni a „kulturális heteronómiáról”, vagyis egy életvilágbeli praxisról. Vagyis azt is mondhatnánk, hogy a műalkotások konstrukciója a művészet autonómmá válásától kezdődően lép előtérbe. Azt állíthatnánk tehát, hogy a premodern társadalmakban a művészet bizonyos élethelyzetekben volt lehorgonyozva: vallási kultuszok, a társas élet kultuszai, a legkülönbözőbb ünnepek. És az ilyen körülmények között megszületett műalkotásokban nem fontos a konstrukció, vagy legalábbis nem ezt az arcukat fordítják felénk. (Benjamin ezt az aurikus és a sokszorosítható művészet különbségként ragadja meg, Adorno pedig elhatárolja egymástól a „mitikus” és a „felvilágosult” művészetet.) Mégis, a premodern kortól való megszabadulást nem értelmezhetjük egyszerűen individualizálásként. A konstrukció ugyanis korlátokat szab az „esztétikai szubjektivitásnak” is.

Mert ahhoz, hogy a szintézis létrejöjjön, ezt – minden fenntartás ellenére – azokból az elemekből kell kifejlesztenünk, amelyek önmagukban sohasem felelnek meg teljesen annak, amit rájuk akarunk kényszeríteni. (...) A szubjektum a maga kvázi-logikai általánosságában ennek az aktusnak a funkcionáriusa, miközben az ő megnyilvánulásai végső soron közömbösek. (Adorno 1970, p. 91–92.)

⁴ „A konstrukció rokonsága a kognitív (vagyis az intellektuális) folyamatokkal, vagy talán inkább ezek ismeretelméleti értelmezésével, nem kevésbé evidens, mint a különbségük: hogy a művészet sohasem ítélt, és ahol ezt mégis megteszi, kitér a maga fogalmából.” Adorno 1970, p. 91.

De igaz-e, hogy a premodern kor alkotásaiban, vagyis a kultikus összefüggésekbe ágyazódó műalkotásokban a „konstrukciónak” nincs különösebb szerepe és jelentősége? Az *Esztétikai elméletnek* van egy általános stratégiája (vagy talán inkább premisszája), amely kétségbe vonja ezt a tézist, mint egyébként mindenféle művészettörténeti választóvonal kijelölését is. Adorno úgy gondolja, hogy a régi korok műalkotásaira is csak a legújabb, a legmodernebb alkotásokból tekinthetünk rá. Eszerint, ha igaz is, hogy a mitikus korban nem volt fontos a műalkotás konstrukciója, ma már nem tudunk ránézni másképp, csak a konstrukciójára tekintettel.

Ha a konstrukcióra vonatkozó szövegek tanulmányozásakor a sorok között (is) próbálunk olvasni, akkor észrevehetjük, hogy Adorno a legnagyobb veszélyt a modern művészet számára abban látja, hogy a konstrukcióról, annak jelentőségéről megfeledkezve, pusztán tézis-művészetté válik. A művészet nem lehet egy olyan „üres forma”, amelyet csak „humánus tartalommal” akarunk feltölteni. „Ilyen tartalomra a művészet a hidegségen keresztül tehet szert” (Adorno 1970, p. 72.). Ennek a művészetnek az esztétikai képviselőjeként bírálta Adorno Lukács Györgyöt, akinek 1958-ban jelent meg a *Wider den missverstandenen Realismus* című könyve, amellyel Adorno heves vitát is folytatott.

De az mintha nem jutott volna Adorno eszébe, hogy a ready-made-ek alapvetően fenyegethetik az ő esztétikai koncepcióját. Ugyanakkor azt rögtön hozzá kell fűzni, hogy Adorno ready-made-et mint mozzanatot (mint a konstrukció részletét) nagyon is akceptálja. Mahlerről e nélkül egészen biztosan nem lehetett volna monográfiát írni.⁵ Igazából tehát Adornónak nem a ready-made-ekkel mint elemmel (vagy részlettel) van baja, hanem a ready-made-del mint szervező egészszel, mint a konstrukciót helyettesítő formával. Így adódhatott, hogy a terjedelmes esztétikai életművében egyetlen *érdemleges* utalást sem találunk a ready-made-ekre. A következő megjegyzéstől nyugodtan eltekinthetünk. A Hitler-korabeli német ifjúságról írja:

Az igazi művészet fantáziájára vonatkozó tapasztalat hiányában, azt részben helyettesítve, részben parodizálva, a szórakoztató ipar ready-made sztereotípiáin szocializálódott, amik legalábbis hozzájárultak ahhoz a cinizmushoz, melynek következtében Beethoven népe Hitler népévé alakult át. (Adorno 1986, p. 419.)

⁵ „A lendler Mahler *Első szimfóniájában* még hagyományos a maga bruckneri orientációjában; de ugyanakkor nemcsak a maga tematikus jellegében, hanem a statikus-harmonikus síkokon is el van tolvá. A trióban egy olyan harmonikus gazdagság és finomság jelenik meg, amelyet a paraszttánc stílusmodelljével nem lehet becsapni. (...) Ha a keringő a *Bűvös vadászban*, és mindenekelőtt annak a fragmentumokra való szétforgácsolódása rendelkezik valami mahlerivel, akkor ezért az idézetten keresztül mond köszönetet.” Adorno 1971, p. 249.

III.

Slominski ready-made-jei a ready-made-n belül próbálják érvényesíteni a konstrukciót elvét. Azt szeretném tehát megmutatni, hogy egy ilyen lépésnek (vagy esztétikai fogásnak) milyen következményei, illetve hozadéka van. A „biciklis műalkotásnak” kétségtelenül van egy bizonyos struktúrája: a szatyrok a kormányon, a csomagtartón, az ülésen, de a vázon is lógnak. De nem is csak műanyag reklámszatyrokról van szó, hanem vászonszatyrokról is, egy táskáról és egy kis műanyag vödörrel. A térbeli elrendezést maga a bicikli strukturálja. A szatyrok egymáshoz viszonyított elrendezése viszont véletlenszerűnek tűnik. Így meg lehet alapozni a következő, a szakirodalomban újra és újra megjelenő tézist: „A konceptuális munkái társadalmi, gazdasági és történelmi összefüggéseket reflektálnak, és hozzájárulnak a társadalmi viszonyok és a konvenciók föltárásához” (Slominski 2013). Vagyis a ready-made-n belüli konstrukció segítségével Slominski alkotásai mégis rendelkeznek az- zal, amit Adorno a művészet egyik legfontosabb attribútumának tart: a kritikai töltéssel. A számos hely közül most csak egyet szeretnék idézni az *Esztétikai elméletéből*: „A művészet, még ha tolerálja is, az igazgatott világban valami olyasmit testesít meg, amit nem lehet berendezni, és amit a totális berendezés elnyom. Az újjörög tirannusok tudták, hogy miért tiltják be Beckett darabjait, amelyekben pedig egyetlen politikai szó sem esik. Az aszocialitás válik a művészet szociális legitimációjává” (Adorno 1970, p. 348.). A „biciklis műalkotás” kritikai töltése alapvetően két perspektívából ragadható meg.

(1. *A mennyiség átcsap minőségbe*) Ha egy biciklire ráakasztunk egy szatyrot, még semmi nem történik, a biciklit továbbra is lehet bicikliként használni, és ugyanez a helyzet, kettőnél, háromnál stb. A kérdés az, hogy mikor jutunk el egy olyan ponthoz, amikor a bicikli már nem használható bicikliként, például már nem lehet vele menni. Ennek a gondolatnak mindenképpen van egy korkritikai kicsengése: Slominski szerint az eldologiasodás úgy értelmezhető, hogy a világunkban egyre több lesz a dolog, olyannyira, hogy azok már-már agyonnyomják egymást. Vagy pontosabban elveszik egymás funkcióját. Ezt azonban még egy kicsit pontosítanunk kell: a vásárlás és az áruvilág következtében szaporodnak meg a tárgyak, a funkciójukban veszélyeztetett tárgyak pedig az archaikusabb tárgyak.

(2. *A bicikli mint otthon*) Ha egy kicsit körültekintőbben nézzük a szatyrokat, akkor észrevehetjük, hogy valakinek a teljes életét reprezentálhatják, méghozzá becsomagolva, mint akinek a háza vagy a lakása még belülről sem látható. Igen, a „biciklis műalkotás” a hajléktalan-létet juttatja eszünkbe. És valóban a kilencvenes évek második felében élt Frankfurtban egy hajléktalan, aki a Hauptwache és a Liebfrauenberg környékén tartózkodott, és egy hasonló biciklin vitte magával a „házát” mint egy csiga. (Nem tudom, hogy Andreas Slominski, aki Hamburgban élt, látta-e valaha

ezt a hajléktalant, vagy talán egy hasonlót valahol máshol.)⁶ A biciklis műalkotás így sokkoló élmény lesz mindenki számára, akinek van otthona. Számukra (számunkra) ez a másság, amit igazából már nem tudunk befogni a horizontunkba.

Andreas Slominski cím nélküli alkotásának rejtélye elindított egy úton, s ezt az utat a szerző és Adorno párbeszédével próbáltam kikövegni. Így jutottunk el a ready-made, majd a konstrukció fogalmán keresztül a „biciklis műalkotás” kritikai töltésének föltárásához. Az felidézett adornói gondolati összefüggésnek azonban volt egy eleme, amely ott maradt a levegőben: a műalkotás létfeltétele az individuáció. A nyitva maradt súlyos esztétikai kérdés így a következő: a konstrukció valóban képes-e a ready-made-ek individualizálására? És ha igen, mit mond ez a kortárs művészet számára általában?



II. Andreas Slominski: *Das Ü Des Türhüters* – Hamburg, 2016.

Irodalom

Adorno, T. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. In T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 7. kötet, Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Adorno, T. W. (1971). Mahler. In T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 13. kötet (Die musikalischen Monographien). Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Adorno, T. W. (1986). What National Socialism Has Done to the Arts. In T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 20.2. kötet (Vermischte Schriften II). Frankfurt: Suhrkamp. 413–429.

⁶ De a hajléktalanoknak más szálakon is van kapcsolatuk a biciklivel. Bambergben például a kilencvenes évek közepén, a város az elhagyott és már többszörösen megcsonkított bicikliket odaadta a hajléktalanoknak, akik a csonkokból összeállítottak egy új biciklit, és ezeket értékesítették. Sokszor valóságos „műalkotások” jöttek létre.

- Ammann, J.-C. (2009). *Bei näherer Betrachtung: Zeitgenössische Kunst verstehen und deuten*. Frankfurt: Westend.
- Bürner, S. – Specker, H. (2009). Gespräch zwischen Susanne Bürner und Heidi Specker über Andreas Slominski bei Neu und Jablonka. *Kunstmessen* 2009(november), <http://www.vonhundert.de/index0d10.html?id=241>
- Hinrichsen, J. (2016). Andreas Slominski in Hamburg: Glücksgriff ins Klo. *Monopol. Magazin für Kunst und leben*, 2016.07.08. <http://www.monopol-magazin.de/gluecksgriff-ins-klo>
- Hoffmann, J. (2003). Andreas Slominski: Adventures. *Flash Art* 2003(May/June), 134–136.
- Mink, J. (2000). *Duchamp: Art as Anti-Art*. Köln: Taschen.
- Mörsch, G. (2010). Die (Kunst)Fallen des Andreas Slominski: Kunst als Spiegel von Gesellschaft und Rezipient. *Gegenwart* 2010(2), 1–8.
- Simmel, G. (2009). *A társadalmi differenciálódásról*. Budapest: Gondolat.
- Slominski, A. (2013). *Über die Freundschaft: Hannah-Höch-Preis*, http://www.nbk.org/ausstellungen/andreas_slominski.html
- Trabitzsch, M. (2013). *Freiheit und Menschsein (über Max Beckmann)*, http://www.hoehnepresse-media.de/medien/beckmann/download/MB_PH_rgb.pdf
- Ulrich, W. (2008). Fatale Liebe zum Geheimnis. *Die Zeit*, 2008.02.28., <https://www.zeit.de/2008/10/Kunstwissenschaft>
- Weber, M. (1998). A tudomány mint hivatás. In M. Weber, *Tanulmányok*. Budapest: Osiris.

Péter Szabina*

MÉRFÖLDNYI ASPEKTUS

Imagine a multidimensional spider's web in the early morning covered with dew drops. And every dew drop contains the reflection of all the other dew drops. And, in each reflected dew drop, the reflections of all the other dew drops in that reflection. And so ad infinitum.¹

Alan Watts

1942-ben Marcel Duchamp André Breton által New York-ban a *The First Papers of Surrealism* című kiállításon bemutatott *Mérföldnyi fonal* (*Mile of String*) című installációja esztétikai szempontból egy olyan nyitott formaként jelent meg a tárlat miliójében, ami sokféle nézőpontból szemlélhető és érthető. Azonban ez a (korábban legalábbis) rendhagyó mű úgy tartalmaz sokféle aspektust és rezonanciát, hogy közben mégis önmaga marad. Talán az egyik legkiválóbb példája lehet annak az indirekt alkotói intenciónak, a nyitottságnak, ami közvetetten ugyan, de meglátásom szerint legalábbis Marcel Duchamp *alkotói programjává* vált. Pierre Cabanne-nal folytatott beszélgetésében a következő választ adja arra kérdésre, ami az első amerikai *ready-made*-jére vonatkozik. Miért pont az *Előre a törött kar felé* címet adta művének? Válasza a következőképp hangzott: „Egy hólapát volt és ráírtam ezt a mondatot. Természetesen reméltem, hogy nincsen semmi értelme, de alapjában véve végül is mindennek lesz” (Duchamp 1991, p. 98.).

Az első szürrealista kiáltványhoz kötődően, a Whitelaw Reid Mansion ház történelmi terében rendezett kiállításon Duchamp a második világháború miatt az Európából menekülni kényszerült művészek egyikeként a tárlaton bemutatott képeket fonallal kötötte össze, ezáltal a kiállítás terét is behálózta, aminek következtében a kiállítótér a megszokott és hagyományos befogadói pozíció felvétele szempontjából átjárhatatlanná vált. A kiállításon bemutatott művek között szerepelt például Max Ernst *A szürrealizmus és a festészet* (*Le Surrealism et la Peinture*) című paradigmátikus alkotása, amin felfedezhetjük a szürrealista művész különböző alkotói stádiumaira jellemző témáit és motívumait. A kép központi figurája egy többfejű, amorf, mondhatni mámoros állapotot sugárzó

* Péter Szabina (PhD) a Debreceni Egyetem Filozófia Intézetének, valamint Magatartástudományi Intézetének oktatója.

¹ Részlet Alan Watts *Following the Middle Way* című előadásának rögzített hanganyagából.

madáróriás, ami egyetlen karjával úgy fest, hogy tekintetei nem a vászonra, hanem (talán) egymásra irányulnak (Ernst képein többször ábrázolta önmagát madárként, *Loplop* névvel). A szürrealizmus szimbólumaként, az automatizmus példázataként mintha dédelgetné önnön tudatának korábban még nem ismert szegletét. E sajátos intim pillanat lenyomata pedig a festővászon jelenik meg: e különleges „metafestmény” alapján felfedezhetjük az 1925–1927 közötti időszakban megjelent természeti motívumok bizonytalan nyomait, amiket a gyermekkor felszabadultságával és az apa figurájához kötődő szorongásaival is azonosított. Ezen az érzelmi kettősséget is magában hordozó természeti motívumokat sejtető alapon jelenik meg – szintén a szürrealizmus öntudatlan keze által – a sok helyen az apa-figura szimbólumaként értelmezett rács-motívum. Duchamp fonal-installációjára úgy is tekinthetünk, mint a képzőművészet területén a képi tér felfogásában bekövetkezett változás egyik fontos szegmensére, amelyen keresztül a vonal kilép a síkbeli kép fiktív teréből a valóságba. A mű rizomatikus szerveződésének következtében feltételezhető egy olyan értelmezői álláspont is, ami Max Ernst rács-motívumának térbeli folytatásaként tekint az installációra.

Duchamp *rácsa* a néző számára jelentősen megnehezítette a mozgást és a hagyományos értelemben vett művészettapasztalat folyamatát. E kiállítás terébe történő különös beavatkozás egyszerre jelent meg akadályként, amely elválasztotta a közönséget a művektől, egyszerre értelmezhető egy olyan játékba történő invitálásként, ahol a művészet élvezete és tapasztalata túlmutat a szubjektum és az objektum éles szembenállásán. Duchamp hálójára egy olyan tapasztalati mező modelljeként is tekinthetünk, amiben már nem a dolgok állnak szemben egymással, hanem ahol a szubjektum és az objektum kettősségét megelőző folyamatok működéséből létrejövő és-viszonyokból alakulnak ki a művészeti diskurzusban is megjelenő terminusok és relációk. Egy olyan művészi teret kínált fel a látogatóknak, amihez csatlakozva nyomon követhetik annak a folyamatnak a művészi megjelenítését, miszerint a művészet befogadása alatt különböző szintézisek által szubjektumokként miként formálódnak, s milyen esetleges relatív stabilitás pontok és azok összeköttetései szerint vesznek részt a mű értelmezésében.²

Duchamp fonal-installációját sokszor a szeparációra, az emigrációban élő művészek bizonytalanságérzetére és száműzöttségére adott reflexióként értelmezik, azonban e munkához a

² Duchamp alkotását követően a háló motívuma rendszeresen feltűnik a huszadik századi és a kortárs képzőművészetben is. George Maciunas 1964-es *Fluxus utcaszínház* című projekthez kötődő performanszában is központi szerepet kapott: a művészeti esemény résztvevőit behálózta, avagy rögzítette. Gego (Gertrude Goldschmidt) 1962 és 1982 között készített nagyméretű *Reticulárea* című installációiban (Duchamp gesztusához hasonlóan) a kiállítótér egészét használja. Többnyire drótból, acélból és alumínium bázisú háromszög és hatszögű modulokból készít szabálytalan szerkezetű hálókat. A modulok többféleképpen, szabálytalanul csatlakoznak egymáshoz, így a mű *teste* a térbe szóttnek látszik, s maga a befogadó is a műbe ágyazottként tűnik fel. Továbbá a kortárs művészet területén – noha más-más alkotói szándékkal, de – feltűnik a motívum például Tomás Saraceno, Maurizio Cattelan (akiknél a háló a társadalom, valamint az univerzum megjelenítőjeként került előtérbe) és Chiharu Shiota térinstallációiban is (amelyekben az emlékezés vagy az elmúlás összefüggéseinek és kapcsolatrendszerének művészi artikulációival találkozhatunk). Ezekben a terekben a befogadó előtt szabad ösvény nyílik, az installációkba az arra kijelölt helyeken besétálhat.

művész sohasem nyújtott explicit olvasatot, így e sok szempontból nyitott mű kapcsán számos – a kortárs művészet szempontjából is – kulcsfontosságú és aktuális probléma artikulálására ad lehetőséget.

Az 1942-es térinstalláció jócskán megelőzte azt az 1960-as évektől felerősödő művészeti tendenciát, aminek következtében a súlypont a nézésről, a látvány(osság)ban való gyönyörködésről a gondolkodásra tevődött át. Ennek következtében a művészek műtárgyak létrehozása helyett inkább gondolataikat dokumentálták, melynek számos jellegzetes megnyilvánulási formájával találkozhatunk: ilyen például a *ready-made* és az *intervenció* is. A *Mérföldnyi fonakra* bizonyos szempontból tekinthetünk a művészi *intervenció* előfutáraként is: a mű kérdőre vonja a galériák zárt terét, ehelyett egy *másfajta* kiállító teret kínál a befogadónak. A szürrealizmus jegyében rendezett kiállítás esetében a kép még mindig

a szürrealista alkotás alapja. Azonban nem a hagyományos képről van szó, nem arról, ami a hasonlóságból indul ki. A szürrealista kép szinte ennek az ellenkezője, mert határozottan a *különbözősége* épül. Tehát nem két olyan tényt vagy dolgot tesz egymás mellé, mely valami módon hasonlít egymásra, hanem két egymástól lehető legtávolabb eső dolgot. (De Micheli 1965, p. 212.)

A szürrealista művész oly módon köteleződik el az ábrázolás mellett, ami által alkotása valamilyen szinten mindig megsérti a társadalmi és a természeti rend törvényeit: egy szürrealista mű az azonosság ellenében jön létre. Duchamp a dada révén közvetlen kapcsolatot tartott fenn a szürrealista mozgalommal is, s ennek megfelelően a kiállításba történő beavatkozása magán viseli a szürrealista jegyeket: váratlanul és meglepetésyszerűen olyan valóságselemeket kapcsol össze, amelyek a megszokott, sőt intézményesült szokások szempontjából összeegyeztethetetlennek látszanak. Ebben az értelemben a beavatkozás a művészet befogadásának dinamikáját illetően *helyreállításként* jelenik meg. A kiállítás Duchamp beavatkozásával, ami az akkori kiállítási normákat teljes mértékben felrúgta, konceptuális és térbeli léptékváltáson ment keresztül. Gesztusa a gyermeki gondolkodáshoz áll közelebb, mintsem a józan ész logikájához, s ezzel jócskán próbára tette közönségét. Nemcsak azzal, hogy megnehezítette a művek megtekintését, hanem azzal is, hogy a kiállítás megnyitóján, szintén a művész ösztönzésére, gyermekek labdáztak és ugróiskoláztak a kiállítótérben.³

A kiállításon szereplő festmények *hálózata* annak a művészeti változásnak képezi részét, ami a mimetikus művészet meghaladásának szándékában fogant. Már a 20. század elejétől, az avantgárd

³ Fontos megjegyezni, hogy nem ez volt a legelső „felforgató” kiállításmegnyitó a szürrealizmus történetében, az 1938-as párizsi *Exposition Internationale du Surréalisme* kiállítás nyitóeseményén például egy taxi lobby-ként funkcionált a látogatók számára.

stílusirányzatok is olyan műalkotások avagy események létrehozására fókuszáltak, melyek – noha nem szándékosan, de – folyamatosan a felszínen tartják a tévedés lehetőségét, miszerint a befogadó alany összetévesztheti a műalkotás vagy az esemény keretein belüli történéseket, imitációkat az általuk jelölt valósággal, összezavarva ezzel a platonista művészetfelfogás hierarchiára épülő ontológiáját. A jelenséghez nagyban hozzájárul az alkotó, a műalkotás és a befogadó közötti konvenciók jelölőinek, kereteinek fellazítása vagy megszüntetése, azon idézőjelek vagy zárójelek eltávolítása, melyek garantálják a befogadó alany számára, hogy arra, amit azokon belül tapasztalnak, nem kell úgy reagálniuk, mintha valóságosak lennének. Így a nem-mimetikus művészet – a mimézis pozíciójából is a valósághoz kellőképp hasonló, így nem-mimetikus pozíciójából pedig a valósággal azonos gesztusokkal – sokszor épp a közönség a mimetikus művészet annak keretein belüli egyezményes zárójeleibe vetett bizalmával és ítélőképességével is kísérletezik. Duchamp szóban forgó műve a nem-mimetikus és nem-reprezentacionista művészetben rejlő értelemtöbblet művészi artikulációjának egyik kiváló kísérlete.

Duchamp alkotása nagy figyelmet fordít a módszer és az eszme elemzésére, a tárgy „végső” alakját meghatározó előzetes feltételekre. A műalkotás tere nem különbözik többé attól a mezőtől, amely egy kiterjedésű a valós térrel, s a világ többi részétől többé már nem elkülönített tárgyként létezik. Az illúzió tere megváltozik, összeolvad a világ valós terével, de ezzel elveszti az objektív, hagyományos jellegét és szubjektívvá válik, amely csak az egyén érzékelésével fogható fel. A művészeti ágak is egyre inkább összeolvadnak és egyre nehezebb a különböző médiumokat önállóan, elkülönítve meghatározni, így Duchamp szóban forgó műve is önmagában hordozza a műtárgy-központú és műtárgy kereskedelemre alapozott intézményrendszer elleni tiltakozást is. Az autoprezentáció, a művészeti ágak és irányzatok, a műalkotás és a befogadó közötti határok, a rögzített fókuszpont nélküli közvetlen percepció, a művészet és valóság direkt identikussága és ezáltal a tudat diszpozicionálásának szándéka mind azt a mozzanatot helyezték előtérbe, hogy a befogadót valamiféleképp mozgósítsák, a részvételét aktívabbá tegyék. Az emberi test mint a műalkotás helyszíne központi szerepet kapott, megkívánva, hogy a művészeti esemény időtartama alatt történő befogadás avagy létrejövés váljék a mű szerves részévé.

A *The First Papers of Surrealism* kiállítás látogatói az installáció *megvalósítói* is, hiszen általuk a mű mindig egy új perspektíva szerint aktiválódik. A műélvezetben megjelenő szubjektív elem súlya ebben az esetben is előtérbe kerül: a kiállításba történő művészi beavatkozás az interaktív kapcsolatoknak kínál helyet. Az installáció a kiállítás kiegészítéseként tűnik fel, kapcsolatot létesít a kiállított autonóm műalkotásokkal. Duchamp intervenciójában a szubjektív aspektus szerepe megnő, a kiállított művek látszása kerül középpontba, miközben arra kényszerül a befogadó, hogy a kompozíciók szükségszerű középpontjaira kérdezzen rá, és a kiváltságos nézőponttal való azonosulás

elkerülésére motiválja a befogadót. Ezáltal a kiállítás tere válik műalkotássá, amiben minden egyes részlet és résztvevő egyforma jelentőséggel bír.

E decentrált szubjektum és anarchikus műélvezet működésének megértéséhez a rizóma fogalma (vö. Deleuze és Guattari) is támpontokat nyújthat. A rizóma azokat a kapcsolatokat írja le, melyek a legtávolabbi és leghasonlóbb tárgyak, helyek és emberek között állnak fenn; az események furcsa láncolatát, melyek összekötik az embereket, a testeket és az érzeteket. Mindemellett a világ különböző absztrakt entitásainak formájaként is értelmezik, ideértve például a matematikát, a közgazdaságtant, a politikát, a tudományt, az ökológiát és a művészetet. A rizomatikus gondolkodás azt próbálja megragadni, hogyan fogható fel minden dolog és minden test – tehát a konkrét, absztrakt és virtuális entitások és tevékenységek minden aspektusa – olyan sokaságként, mely többszörös interrelacionális mozgásban áll más testekkel és dolgokkal. A rizóma természete a mozgó mátrix(é); szimbiotikus és nem-párhuzamos kapcsolatban álló szerves és szervetlen részekből felépülve, rövidéletű és meghatározatlan utak mentén. E rekonceptualizálás forradalmi filozófiát biztosít bármilyen hierarchikus gondolkodás, történelem és tevékenység újraértékelésére (Parr 2010, p. 232.).

Duchamp rizomatikus jegyeket hordozó munkája játékba lendíti a perspektíva különféle elméleteit is: ha a látogató belép ebbe a rácsozott térbe, nem megszokott megfigyelői pozíciókkal azonosul(hat). A befogadói reflexiót új módon befolyásoló dekonstrukciós gesztus vizsgálat tárgyává teszi magát a látást és a befogadás állapotát is: ezzel a posztmodern gesztussal egyszerre korlátozza, ugyanakkor inspirálja is a befogadót, méghozzá önnön pozíciójának vizsgálatára. Például annak felülvizsgálatára, hogy a perspektíva tudományának és gyakorlatának fejlődése miként hatott például az objektív arányok igazítására a nézés szubjektív igényeire vonatkozóan. Ezáltal az értelmezői szubjektivitás szerepének tudatossá válását is kérdőre vonja; az installáció megvilágítja, hogy a perspektíva minden fogása a megfigyelő tekintetének és befogadási folyamatának irányítója, s célja nem más, minthogy a néző az ábrázoltat „a lehető leghelyesebb módon” (Eco 2006, p. 76.) láthassa. A *Mérföldnyi fonal* esetében (s azt is szem előtt tartva, hogy egy szürrealista kiállításról van szó) az alkotó talán e klasszikus műélvezői pozíció felülbírálására ösztönzi a befogadó tudatát: ez a konceptuális forma meghiúsítja a kitüntetett nézőpontú, frontális, lezárt keretekkel irányított szemléletet. Ehelyett a kiállítás terébe lépőket arra kényszeríti, hogy ne a megszokott módon vegyenek részt egy tárlat megtekintésében, a műveket és azok között kialakított hálóban egyensúlyozva, s ezáltal helyét és tekintetét állandóan váltogatva *másképpen*, újabb és újabb módokon nézze a műveket, amelyek Duchamp hálójában folytonos változásokon esnek át. A képek között kifeszített rács, nem egy elzárt teret, hanem egy konceptuális labirintust kínál a befogadónak, amibe belépve kivonhatja magát a megszokott kanonikusság alól, ami a találékonyság aktusait kívánja meg a látogatótól. Duchamp szóban forgó műve kapcsán is kijelenthető, hogy kiválóan működteti a nyitott mű

poétikáját, teoretikus és mentális együttműködést feltételez a néző részéről, ami által szabadon veheti bele magát, egy (legalábbis) láthatólag strukturálisan befejezettnek vélt műbe. Pont az ellenkezőjét kínálja annak, amit mutat. Nem zárt, hanem nyitott.

A *Mérföldnyi fonal* lezáratlan formával rendelkezik: terébe invitálva a látogatókat újabb és újabb formákat ölt – egy-egy értelmezés a mű egy-egy lehetséges megvalósulása, ami nem vág egybe a mű valamiféle végső meghatározásával, s emiatt is nyitott. A mű részévé váló látogatók aspektusai részét képezik az installációnak, amelyek magyarázzák. Ezáltal a mű egyfajta apperceptív többrétegműséggel rendelkezik, akár azt is mondhatnánk, hogy ezen alapszik a legfőbb működési elve. Az installáció által (legalábbis jelen elemzés szerint) mozgásba lendített rizomatikus gondolkodás szembehelyezkedik a gondolatok és a gondolkodás folyamát megmerevítő reprezentációs rendszerek felé irányuló esztétikai, filozófiai és történeti álláspontokkal. A mű ehelyett a tudás gyakran távoli formáin és rendszerein keresztül is konfigurálható relacionális energiák virtuóz bemutatásán keresztül a gondolkodás nyitott rendszerét tárja a néző elé. Az installáció a mozgásban levő folytonosan változó szubjektumok által teljeseedik ki, például ugyanarra a festményre eltérő nézőpontokat kényszerít(het) ki a nézőből. Egy soha be nem fejezett szintézis lehetőségét kínálja a befogadó számára: noha több perspektívából nézi a műveket, a lehetőségek mégsem merülnek ki, a horizontok ekképp mindig nyitottak maradnak. Mindez akár azt is üzenheti a műélvező számára, hogy a műre ne egy befejezett szintézis hordozójaként tekintsen.

A művészettapasztalat klasszikus típusához rugalmasan alkalmazkodó lépéseket és aspektusokat kínál fel, illetve arra ösztönzi a tekintetet, hogy mondjon le az előre kiszámított válaszokról, egy *másfajta* reakcióra invitál, ami által a művészet élvezete és a befogadás folyamata egy konceptuális asszociációs hálón keresztül egy új dimenzióba léphet. A kiállítás terében jelen lévő dolgok egytől-egyig ugyanolyan jelentőséggel bírnak, ebből kifolyólag az installáció nem rendelkezik előtérrel vagy háttérrel, a látogatók és a kiállított képek ugyanúgy a műalkotás részei. A nyitottságra való törekvés és a rizomatikus alakzatok hasonló működési elv szerint bontakoznak ki: Duchamp a műalkotást nem zárja egy befejezett struktúrába, s a befogatót nem determinálja egyetlen adott konfiguráció közlésének elfogadására. A rizomatikus alakzatok arra szolgálhatnak, hogy meghaladjuk és átalakítsuk a rigid és a rögzített struktúrákat vagy a bináris gondolkodást és az ítékezést – a rizóma nem más, mint „anti-genealógia”. A rizóma hálózatos vonalain nincsenek strukturálisan kiemelt, központi, genealogikusan kiemelt pozíciók, csak egymással összeköttetésben lévő pontok, amelyek dolgok közötti kapcsolódást alkotnak. Deleuze és Guattari felfogásában a gondolatok rizomatikus *fennsíkjá*⁴ az elképzelések és testek relacionális és többrétű potenciáljának hangsúlyozásán keresztül érhető el. A rizóma egymással kapcsolatba hozott dolgok bármilyen hálózata, mely az

⁴ Lásd bővebben: Deleuze – Guattari 1980.

új affektumok, új perceptumok, új koncepciók, új testek, új gondolatok assamblage-szerű gépezeteként funkcionál, s e hálózat azon erőik feltérképezése, amelyek mozgatják vagy leállítják a testeket.

Az ilyen értelemben is *mozgásban tartó* mű nem esetleges elemek halmazaként jelenik meg, hanem egy olyan nyitott műként tárul a közönség elé, ami közös létrehozásra szólít, s virtuálisan végtelen számú lehetséges aspektus és olvasat felé nyitott. Deleuze és Guattari egyik döntő megglátása szerint a testek és a dolgok szüntelenül átalakulnak, ahogy kapcsolatba kerülnek az idővel, valamint különböző és divergens entitásokkal. Ebben az értelemben a rizóma fogalma a világ konceptualizálásának széttartó útjait jelöli. Ahelyett, hogy a valóságot úgy képzelnénk el, vagy íránk le, mint strukturális egészek rendezett sorozatait – melyekben a szemiotikus kapcsolatok vagy taxonómiák egy teljes mértékig a „gyökértől a fáig” típusú struktúrába rendezhetők – láthatóvá válik, hogy arról a rizomatikus műveletek szűrőjén keresztül is beszélhetünk – tehát mozgások, intenzitások és polimorf formációk révén. Duchamp rizomatikus jegyeket hordozó nyitott művében a hálózat felépítését tekintve nincs hierarchikus rend, benne a rizomatikus gondolkodás egy nyílt végű, produktív konfigurációként működik, ahol a véletlenszerű asszociációk és kapcsolatok viszik előre és kényszerítik „mellékvágányra” vagy absztrahálják az összetevői között fennálló viszonyokat. Az installáció bármely része összeköttetésbe hozható egy másik részével, s így kiemelt vég- vagy belépési pont nélküli decentralizált közeget hoz létre: „A mű nyitottsága és dinamikussága különböző integrációkra, produktív kiegészítésekre ad lehetőséget, eleve irányt szab a strukturális energiák játékanak, s ez a játék akkor is megvan a műben, ha nem befejezett, illetve ha sok és sokféle végalakot kaphat” (Eco 2006, p. 102.).

A többértelmű, aszimmetrikus háló arra is motiválhatja látogatóját, hogy az installáció térébe lépve felismerje: egy-egy vektoriális irány kiindulópontja mindig további lehetséges aspektusok eredete is lehet. A műélvezői szabadság ilyen jellegű használata mögött az indetermináltság elismerése és az egyértelmű oksági viszonyok meghaladása áll (Eco 2006, p. 265.). Duchamp művével lemond arról az igényről, hogy a művészet teljes világmagyarázatát adja. Elsőbbséget ad a nem relációs ténynek, s elutasítja az ilyen tények közé általános kapcsolatokat állító, s ezek helyes leírásának pusztá metodológiájára redukált művészet koncepcióját. Ehelyett az affektív változások kontemplációjára ösztönöz. Deleuze és Guattari a világban létrejövő *műveleteket* a rizomatikusan produkált intenzitások affektív cseréjeként értelmezte, melyek testeket hoznak létre: rendszereket, ökönómiákat, gépezeteket és gondolatokat. Eszerint minden egyes testet a vágy és az azt rezonáló materializáció affektív erői hajtják előre és tartják mozgásban. Az így létrejövő bármely tetszőleges rendszert érintő variációk a ciklikus, szisztematikus ismétlődésen belüli intervenciók következtében jöhetnek létre. Miként a rizóma egy már létező testen belül is létrejöhet – olyan, már létező gondolatokat is beleértve, amelyeket valaki egy másik testre akarhat vonatkoztatni, a rizóma is

szükségképpen ki van téve az ismétlődésen keresztüli diverzitás és differencia alapelvének. Így nem-homogén szekvencia lévén olyan sorozatokat ír le, melyek kauzális, esetleges és véletlenszerű kapcsolatokból állhatnak össze. A testek és erők közötti rizomatikus relációk affektív energiát vagy entrópiát hoznak létre (Deleuze – Guattari 1996, p. 12–13.).

Duchamp rizomatikus hálója nem asszimilálja benne levő dolgokat, sokkal inkább az örökös átalakulás miliójét tárja a néző elé. Nem hoz létre stabilizáló funkciót, nem kreál egészet a virtuális és szétszórt részekből, ehelyett sokkal inkább assemblage-szerű képződményt formál a benne levő pontokból, melyekben a sokrétű, folyamatosan mozgásban levő rendszerek törött topológiákká állhatnak össze; amelyek végül szétszórt és komplex találkozásokon és gesztusokon keresztül megváltoznak, feloszlanak és megsokszorozódnak. A rizóma működéséhez hasonlóan az analógiára vagy bináris konstrukciókra való rekurzus nélküli gondolkodás közegét teremti meg, amiben gondolkodni annyit tesz, mint feltárni a sokrétű utakat, melyeken keresztül bármely gondolat, tevékenység vagy koncepció megközelíthető – ami mindig jelenlévő, sokféle és különböző útja-módja annak, hogy bármely testbe beléphessünk, hogy a világon keresztül megközelíthessünk gondolatokat és tetteket.

Duchamp konceptuális hálója végtelen sok aspektust hordoz magában, melyek annak nem pusztán részeiként vagy töredékeiként jelennek meg. Mindegyik magában hordozza és konkrét perspektívából mutatja fel a teljes mű komplexitását, hálózatát. Az installáció megvalósulása és annak változatossága függ az értelmező személyétől: az értelmező, valamint a számára kijelölt és a műben rejlő végtelen számú aspektus rezonanciába lép egymással, találkozási alkalmával megvilágítják egymást. A *Mérföldnyi fonál* interpretációs hálója játékba hozza az értelmezések működését, és esszenciálisan magában hordozza annak lehetőségét, hogy egyetlen műalkotás keretén belül egyszerre többféle végleges értelmezés is a részévé váljon. S ezek az értelmezések úgy létezhetnek egyszerre, hogy mindegyikük kizárja a másikat, azonban anélkül, hogy tagadnák egymást. Duchamp alkotása a nyitott mű előfutárai közé (is) sorolható, mivel újfajta kapcsolatot igyekezett létesíteni a művész és közönsége között, kísérletet tett a művészi érzékelés új mechanizmusának kialakítására.

Irodalom

- De Micheli, M. (1965). *Az avantgardizmus*. Fordította Szabó György. Budapest: Gondolat.
- Deleuze, G. – Guattari, F. (1996). Rizóma. Fordította Gyimesi Tímea. *Ex Symposion* 1996 (15–16), 1–18.
- Deleuze, G. – Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Párizs: Les Éditions de Minuit.

- Duchamp, M. (1991). *Az eltűnt idő mérnöke: Beszélgetések Pierre Cabanne-nal*. Fordította Tészabó Júlia. Budapest: Képzőművészeti Kiadó.
- Eco, U. (2006). *Nyitott mű*. Fordította Dobolán Katalin. Budapest: Európa.
- Parr, A. (2010, szerk.). *The Deleuze Dictionary. Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

DUPRESS

DE EXHIBITIONIBUS

DUPress

Sós Csaba*

DUCHAMP BALMAZÚJVÁROSON JÁRT

Száz éve annak, hogy Marcel Duchamp a Független Művészek Társasága éves New York-i kiállítására felterjesztette *Forrás* című ready-made-jét. Bár a keletkezési körülményeket illetően több feltevés látott napvilágot, annyit biztosan tudunk, hogy a Társaság – alapszabályával ellentétben, miszerint a tagdíj befizetése mellett minden művész jogosult bemutatni alkotását – nem volt hajlandó nyilvánosságra bocsátani a művet, amely végül egy kisebb galériában került kiállításra. A szóban forgó galéria tulajdonosa Alfred Stieglitz fotográfus volt, aki feltehetően röviddel kiállítás után szemébe dobta az alkotást, melynek eredetijét mindmáig kizárólag Stieglitz fotója őrzi. Ezen a képen – a köznapinak megfelelő elrendezéstől eltérően – 90 fokkal elfordítva láthatjuk a piszoárt.

A *Forrás* már megjelenése évében parázs vitákat indított el a művészetkritikusok körében, akik nem tudtak dűlőre jutni arra vonatkozóan, vajon a megcímzett és elforgatott piszoár értelmezhető-e műalkotásként. Ezzel tulajdonképpen lehetővé vált az, amit ma konceptuális (fogalmi, gondolati) művészetnek nevezünk. Mindez tehát száz éve történt, és Duchamp művészetének, művészi gesztusainak jelentőségét jól mutatja, hogy mára a művészet fogalmi egysége olyannyira felbomlott, hogy jelzőszerkezet hiányában alig beszélhetünk róla (pop-art, street art, stb.). A művészetben paradigmaváltás (Arthur Danto művészetfilozófus jól ismert megközelítése alapján a művészet filozófia általi kisémmizése, míg Jerry Saltz amerikai művészetkritikus szerint egyenesen kopernikuszi fordulat) következett be. Duchamp alkotásai úgy kanonizálódtak, hogy közben felülbírálták a művészeti kánon fogalmának (és valamennyi tulajdonságának) érvényességét. Ettől kezdve egyre világosabbá vált többek között, hogy mindennapi tárgyak és műalkotások között nem lehet reflektálatlanul különbséget tenni, hogy a retinális jellegű alkotások¹ helyettesíthetők konceptuális művekkel, hogy a kreativitást tovább gazdagíthatja a világunkat meghatározó anyagi sokszínűség, hogy a zsenialitás alapját nem kizárólag az alkotó művész kivételes szorgalma és a mű totalitása iránti igénye jelentheti, hogy a múzeum nem kitüntetett helye a külvilágtól hermetikusan elzárt műalkotásoknak

* Sós Csaba (PhD) a Veres Péter Kulturális Központ megbízott igazgatója.

¹ Duchamp meghatározásában azok az alkotások tartoznak ide, amelyek vizuális hatások révén akadályozzák a befogadó intellektuális aktivitását (mintha a szem/retina – az átvágás előtti pillanatban – egy kapu lenne, amely eltorlaszolja a hatásokat az értelem elől).

(és a sort nyilván még sokáig folytathatnánk, számot vetve mindazzal, ami a művészet világában az utóbbi közel száz évben végbement).

A kerek évforduló és Duchamp művészetének jelentősége előtt tisztelegve 2017 április 7-8. között a balmazújvárosi Semsey Kastélyban – országos viszonylatban egyedülálló módon – konferencia megrendezésére került sor. A szakmai találkozó három intézmény (a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetem, a Debreceni Egyetem Filozófia Intézet és a balmazújvárosi Veres Péter Kulturális Központ Semsey Andor Múzeum és Kastély tagintézménye) együttműködése révén valósult meg *Forrás 100 – Csordultig Duchamp-mal* címen (egyszerre utalva a köznapi használat túlságosan is magától értetődő jellegére, és a piszoárt övező interpretációs kísérletek telítettségére).

A tanulmányt kiegészített előadások jelen kötetben olvashatóak, az utószó adta alkalmat megragadva itt inkább a Partiumi Keresztény Egyetem Művészeti Tanszék diákjainak és tanárainak munkáiból rendezett kiállításról szeretnék néhány szót ejteni. A kiállítás a *Forrás 100 – Duchamp itt járt* címet kapta (egy piszoár helyére felfestett falfelirat után), és pontosan száz művet vonultatott fel, kapcsolódva Marcel Duchamp életművéhez és a dadaizmus irányzatához. A konferencia ideje alatt egyfajta vizuális kommentárként szolgált, majd az ezt követő hetekben is számos befogadója akadt a szokatlan képi megoldásokra rácsodálkozó gyermektől a megbotránkozott felnőttekig. Némiképp Duchamp életművéhez hűen (legalábbis eltekintve a művész korai alkotói korszakától), festmények helyett plakátokat, ready-madeket, kisfilmeket, képverseket és művészkönyveket láthattott a nagyközönség. Itt és most nem teszek kísérletet a kiállítás anyagának teljes körű bemutatására, mindössze egy-egy jellemző példa kiragadására szorítkozom, majd észrevételeim sorát néhány megjegyzéssel zárom, melyek a kiállítás reflexivitásának természete kapcsán merültek föl bennem.

A kiállításon a plakátok és képversek számához képest meglehetősen kevés ready-made kapott helyet. Balázs Zoltán *Kút* című alkotása mindenesetre egyike a műalkotásként kiállított használati tárgyakkal. A *Kút* jól rávilágít a ready-made egy gyakran tetten érhető tulajdonságára, miszerint a műalkotás által hordozott gondolati tartalom a hétköznapi használat során rögzült vizuális evidenciák felszámolásából adódik. Mindezt jelen esetben a címadás és a helyettesítés egymást kölcsönösen kiegészítő mozzanata teszi lehetővé. A cím szerinti kút helyett ugyanis egy vödört láthatunk, amely szokásosan a víz kútból történő kimerítésének az eszköze, miközben a kút helye csupán a vödör felületén megjelenített tájbrázoláson figyelhető meg, ami egyfelől utalhat a *Forrás*, amely *A kút* címen is ismert, fizikai hiányára (*A kút* megfelelő, Stieglitz fotójának stúdiószerű atmoszféráját felidéző megvilágítása kiemelt szempont volt az installáció technikai körülményei tekintetében). Ugyanakkor érdemes figyelembe vennünk, hogy a ready-made egy olyan állítást közöl, amely konvencionális szempontból értelmetlen, így csak a *Forrás* óta a művészetről való gondolkodásban végbement változás ismeretében ragadható meg: a vödör maga a kút, ami az esztétika

„színeváltozására”² vetített elvonatkoztatás szerint nem jelent egyebet, mint azt, hogy az értelmező a semmiből (a műalkotás hiányából, a nem-műalkotásból) meríti gondolatait. Kút és vödör hagyományos értelemben képtelen azonosítása ennek megfelelően azt hivatott kifejezni, hogy a *Kút* (kút) ugyan nincs jelen, ám konceptuálisan kimeríthetetlen.

Duchamp és a *Forrás* hatástörténete ezzel sajátos megvilágításba kerül. Balázs műve mintha azt sugallná, hogy a *Forrás* utáni esztétikai tradíció olyan interpretációs tér, amelyet semmi és minden azonossága jellemez. Jól alátámasztja ezt a kiállítás mottójául választott Duchamp-idézet is: „Egy hólapát volt és ráírtam ezt a mondatot. Természetesen reméltem, hogy nincsen semmi értelme, de alapjában véve végül is mindennek lesz.”³ A semmi azt jelenti, hogy az alkotó tevékenysége kimerül olyan gesztusszerű tevékenységekben, mint a tárgy szokatlan elforgatása, vagy annak címmel, kommentárral történő kiegészítése, míg a mű értelmének (teljességre törekvő, ám lezárhatatlan) kibontása az értelmező feladata. Ez az alapja a kút és a vödör viszonyát meghatározó függőlegesség érvényben maradásának.

Ahogy már említettem, a kiállítás anyagának túlnyomó részét plakátok és képversek alkotják. Ezek egyrészt a duchamp-i életmű egy-egy jól ismert vonására (pl. Duchamp-nak a sakk és a buddhizmus iránti aktív érdeklődésére), másrészt a dadaizmus sajátosságaira (a kollázstechnika termékeny szerepére, a lírai bensőségességgel és pátosszal szembeni distanciára), legjellemzőbb módon pedig a *Forrás* hatásteremtő erejére kívánnak rávilágítani. Az ez utóbbi kategóriába tartozó alkotások amolyan képi hiperbolák, amelyek főként a zsúfoltság benyomásán keresztül hangsúlyozzák az említett erő felfokozott intenzitását. Példaként említhetjük Kónya Réka *Végtelen körök* című képversét, Bálint Katalin *Áramforrás* című plakátját (amelyen a piszoár felületén konnektorokkal és szinte spagetti tésztaként sűrűsödő vezetékek előterében látható), vagy Kolcsár Szilárd plakátsorozatát (ahol többek között Picasso és Dalí piszoárral a fejükön, vízként csöpögő ruházatban jelennek meg).

A képverseken különösen szembeötlőek az ötletes tipográfiai megoldások. Emlékezetes lehet Bányai Zita *József Attila – Altató* című képverse, ahol a lírai hatás semlegesítése a szavaknak üres betűkockákra való felcserélésén keresztül megy végbe. Berényi Zsófia *Dobszóval nem lehet verebet fogni* című képversén a „verebet” szó mintegy kislisszol a vastaggal szedett betűk közül. Mindkét alkotás – ha különböző módon is – a pátosszal, a lírai érzelmességgel szembeni distanciát kívánja érvényre juttatni.

A százas számra és általában véve az elmúlt száz év művészetének sajátosságára adott reflexió ugyancsak hangsúlyos szerepet tölt be. Bodnár Dorottya *Drótgomolya* című műve, amelyen

² A kifejezést Arthur Danto-tól kölcsönöztem, aki egyik legfontosabb munkájának *A közhely színeváltozása* címet adta.

³ Horváth G. (2017): Előszó. In *Forrás 100 – Duchamp itt járt: A nagyváradi PKE Művészeti Tanszék diákjainak és tanárainak kiállítása*. Budapest: Mester Nyomda. p. 2.

labda alakúvá kerekített dróthuzalokat és könyvfoszlányokat láthatunk, mintha a Duchamp utáni művészet paradox teljességére (értsd: kibogozhatatlan, ám egyre gömbölyödő gazdagságára) kívánna reflektálni. (Érdeemes megjegyeznünk, hogy az evés aktusa és a hatás befogadása közötti kapcsolat több más művön is megfigyelhető, pl. Sztuchlak Gergő *Konzervkönyvén*, Demeter Ágnes *Instant DADA* című kollázsán, ahol a DADA egy leves márkaként jelenik meg, vagy Kádár Klaudia *DADA* című kollázsán, ahol a kereten kívülről benyúló kezek úgy tapadnak a DADA betűihez, mintha azok óriási tortaszeletek volnának.) Burus Botond *Száz év vagány* című nyomtatán a számok egytől százig egyre nagyobb betűméretben és egyre világosabb árnyalatban jelennek meg, amely utalhat a művészet fokozatos öntudatra ébredésének folyamatára. Gyurka Andrea *Forrás 100* című plakátjának előterében Duchamp természetellenesen plasztikus arcképe látható, amely így (ti. a nyak hiánya és az áll kivágás általi lekerekítése folytán) kísértetiesen hasonlít a – kiszámítható sorrend szerint pontosan száz darab – piszoár alakjának fordított képmására.

A kiállítás vitathatatlanul legnagyobb megütközést keltő darabja Szabó Csongor-Gyula plakátja volt, amely Leonardo da Vinci *Az utolsó vacsora* című festményének ábrázolása, és amelyen egy Duchamp-nál megszokott csavarral (lásd. pl. Mona Lisa reprezentációk) Krisztus helyére a *Forrás* kerül az eredeti fotón látható fény-árnyék viszonyoknak megfelelően. Egy általam kedvelt és nagyra becsült művészeti író – utalva a plakát által kiváltott közfelháborodásra – egy ízben azt kérdezte, mikor tervezzük letépni azt. A vallásosság direkt, provokatív megsértését feltételezni egy keresztény egyetem hallgatói és tanárai által összeállított kiállítás kapcsán önmagában is képtelenség. A félreértés alighanem a piszoár és Krisztus alakjának reflektálatlan – és csak ilyen értelemben blaszfémikus – azonosításából fakadt, amit tovább erősít az, hogy a legtöbb kiállított alkotással ellentétben itt egy csaknem tökéletes appropriációról (tulajdonításról/kisajátításról) beszélhetünk (mellesleg a szó teológiai és esztétikai értelmében egyaránt). Ám éppen ez az, ami a plakát értelmének megfejtését egy végső soron egyszerű konstellációba állítja (olyan komplexebb gondolatiságot kifejező művekkel ellentétben, mint pl. Újvárossy László *Gyógyszertár* című environment-je, amely egy gondolkodástörténeti tendenciát vonultat fel aprólékosságukban eltérő keresztalakzatok mentén). A megbotránkozás minden bizonnyal annak figyelmen kívül hagyásán alapszik, miszerint a plakát Krisztus és a *Forrás* (mint műalkotás) egylényegűségét állítja, konkrét-anyagi helyett absztrakt-elméleti értelemben, vagyis az utóbbi közel száz év művészeti hagyományának vonatkozásában. Arról van szó, hogy a zsigeri megítélés istenkáromlássá, vagy legalábbis az erkölcsi tanítással szembeni tiszteletlenséggé avanszálja azt, ami itt a kanonizáció fesztelen affirmálásaként van jelen. Krisztus és a piszoár azonossága valójában nem fejez ki egyebet, mint a (teo)logosz (az Istentől származó beszéd) és az esztétikai logosz (mint a művészetről a piszoár nyomán kialakult beszéd) párhuzamba állítását, egyszerűen szólva a piszoár hatástörténetére adott reflexiót. Ettől függetlenül nem vitás,

hogy az ominózus plakátnál a jelentésképző mozzanatot a csere képezi; egy apró gesztus, amely egy kiterjedőben lévő esztétikai tradíció kifejezésévé válik. A kiállítás anyaga az arányok effajta feszültsége iránt is érzékenynek bizonyul.

Az alkotói gesztus sűrítettségének és a befogadás egyre telítődő jellegének kettősségét, vagyis a két folyamat közti látványos mennyiségi eltérést emeli ki Oros Gábor *Nowhere* (azaz *Sehol*) című kollázsa, amely a művészi gesztus sehol-ja és az értelmezés mindenhol-ja közti kölcsönviszonyt látszik kidomborítani a 'sehol' betűiből összekuszálódott fonalak ábrázolásával. Ugyanezt az eltérést fejezi ki Miklós Ádám *Aki szelet vet, vihart arat* című képverse, ahol a koncentrikus körök végtelensége vizuálisan konkretizálja a közmondás (verbálisan nyomatékosított) értelmét.

Verbalitás és vizualitás ilyesfajta – lényegében tautologikus – viszonya tetten érhető más művekben is: Nagy Katalin és Zahui Patrick *Kassák Lajos: A ló meghal, a madarak kiröpülnek* című kiadvány ábrázolásain, Lőrinczi Inez *Ha tested fájzik* című képversén, ahol test és lélek egyesülését a betűk egymásra torlódása fejezi ki, Hajas László *Null* című kollázsán, ahol az l betűk elhalványulása észlelhető, vagy Portán Réka Dorottya *Függöny* című képversén, ahol a szavak valóban elfüggönyözik a külvilágot.

A művekbe rejtett állásfoglalások kifürkészése közben számomra az egyik legnagyobb talány az volt, vajon mit hivatott kifejezni e tautológia, vizuális és verbális tartalom megkérdőjelezhetetlen azonossága, mely inkább korlátozza, avagy egyenesen felszámolja az értelmezői folyamat dinamizmusát. Vajon tekinthetjük-e ezt az értelmezői attitűd belső ellenállásaként, némiképp tiltakozó vagy csupán kételkedő megtorpanásaként a duchamp-i gesztussal szemben, ahol az interpretációs tér megnyílása éppen vizuális és verbális tartalom (lásd. pl. vödör-kút) szembeötlő eltéréseiből következik?

Talán túlzás lenne a retinális művészetnek adott *Sakk Muttal* (lásd. Nagy Kinga plakátja) szembeni ellenérzésről, a duchamp-i gesztus érvényességének – voltaképpen önmegsemmisítő – felfüggesztéséről beszélnünk. (Ezzel kapcsolatban – ha zárójelben is, de – fontosnak tartom megjegyezni, hogy a befogadónak a kiállítás anyagát végigtekintve az az érzése támad, hogy a sokféleség valamiképpen uniformizálódik. A rejtvények kétségtelenül sokrétűek, ám a megfejtések végső soron többnyire ugyanarra az állításra referálnak: Duchamp paradigmaváltó művész volt, aki a retinális művészet felszámolásán keresztül a művészet intellektuális emancipációjára és kreatív tárgyilagosságára törekedett. Ebben a tekintetben a – kiállítás által reprezentált – sehol-mindenhol kettősség bizonyos értelemben holtpontra jut, mivel az a konceptuális mező, amelyből a reflexiók kiáramlanak, egyszerre tűnhet korlátozottnak és korlátlanak; korlátlanak a rejtvény megformálását, ám korlátozottnak a megfejtés tartalmát illetően. Természetesen ez a legkevésbé sem árnyékolja be egy, az aktív emlékezést és tiszteletadást célként kitűző jubileumi kiállítás színvonalát. Mindenesetre

érdeemes rákérdeznünk – még ha e kérdés túlságosan ambiciózusnak tűnhet is –, vajon mi az, ami a művészet vérfrissítéséhez vezethet a művészi megnyilvánulás végső soron Duchamp által lehetővé tett terében? Milyen értelemben, milyen feltételek mellett létezhet a sehol mindenholja? Az esetek többségében megfigyelhető, hogy ahol új tendencia született, ott egyfajta kontextuális megújulás következett be. Warhol – amellett, hogy a kész-termék műalkotásként történő szerepeltetése művészetének alapvető komponensét alkotja – felfedezte a művészet számára a populáris kultúra ikonjait és a fogyasztói társadalom működését jellemző sokszorosíthatóság gondolatát. Banksy utcai művészete pedig a spontaneitás egyedülálló illúzióját kelti, megfordítja misztifikáció és demisztifikáció irányát. A brit graffiti-művész a múzeumok nyugalmát gázálarcos nő portréjával zavarja meg, míg a fuldokló utcák betonfalait virágsokrokkal, léggömbökkel, vízeséssel árasztja el. Művészetének kuriozitása mindenekelőtt abban áll, hogy olyan új ellentétpárokat fedezett fel a kontraszt erejével ható műalkotásai számára, mint múzeum-utca, vidámpark-börtön, békés természet-terror, piramis-nagyáruház stb.).

Mivel meglátásaimat nem szeretném önkényesen belevetíteni a művek – talán csak általam észlelt – implicit állásfoglalásaiba, az iménti kérdést tárgyilagosabban kívánom föltenni: mi lehet az, ami averziót válthat ki a duchamp-i gesztust illetően? Vajon nem a restség bizonyosfajta dicsérete, az az arisztokratikus megközelítés, amely az alkotás folyamatát ötletes, ám sok esetben – egyebek mellett pl. a *Nagy íveg* „szimbólumérlelésének” nyolc évét leszámítva – erőfeszítést nélkülöző mozzanatok sorozatává alakítja, miközben a kritikusok kapavágásaira, a műértelmezés napszamosaira hagyja azt a hallatlan munkát, amely elengedhetetlen a (jóformán) semminek (majdnem) mindenné alakításához?

Részben erre utalhatnak az alkotás hiányára reflektáló duchamp-i kijelentések, illetve ne feledkezzünk meg a művész hólapátot ábrázoló, a *Forrás* előtt egy évvel korábban kiállított ready-made-jéről sem, amely az *Előre a törött kar felé* címet viselte, és amiben talán a ready-made műfajának manifesztumszerű (ön)meghatározását találjuk. A nagyváradai művészcsoporthoz kiállításának egyik legérdekesebb darabja Incze Attila *Ready to Be Made*-je volt, amely a piszoár anyagi összetevőinek (kvarc, víz, stb.) installálását foglalta magában. Ezzel mintegy játékba hozta az „elkészült” és az „elkészítendő” közti feszültséget, kifejezte a piszoár – művész által örökül hagyott – összebarkácsolásának szükségességét.

Duchamp csakugyan mintha szándékosan macska-egér harcot játszana értelmezőivel. Művei helyenként már-már feltárhatatlanul enigmatikusak, „jelentésükben” nem lehetünk egészen biztosak. Például vajon mit fejezhet ki az a kutyafésűn olvasható felirat, miszerint „Egy felülről jött vízcseppnek semmi köze a vadsághoz”?

Művészet és értelmezés, alkotó és befogadó viszonya azonban mégsem feudalizálódik, mivel az elvégzendő munka nem nélkülözi az örömet (sőt, talán azt sem lenne túlzás feltételeznünk, hogy az alkotó hanyag intellektualizmusa és a kritikus értelmezői hedonizmusa egymást kiegészítő tényezőkké válnak ebben a cinkosnak mondható viszonyban). Mindenesetre Marchis Dóra *Vízforrás* című plakátja, amelyen a piszoár kivezető csövét tetszőlegesen nyitható és zárható vízcsap határolja, a befogadás műveletéhez a szabad választás jogának képzettársítását kapcsolja.

Az ötletes kiállítás darabjai egytől-egyik megfejtésre váró rejtvények, kibontásra váró burkolt állásfoglalások. Akadnak köztük konkrétak, félreértésre okot adók, és csaknem megfejthetetlenül elvontak. Az pedig, hogy a fentiekben nem jutott alkalom minden név és műalkotás szerepeltetésére (noha a kiállítás iránti hála okán ez talán illő lett volna), alighanem csupán a tematizálás szükségképpen behatároló műveletének és a befogadó szükségképpen behatárolt felfogóképességének tudható be.