

geit fogalmazza meg. Különbözik módjában és módszereiben a képzőművészetektől, nem bemutat vagy tárgyalt bizonyos jelenségeket, ábrázolásmódjában nem egy nyílt rendszer; a munka, a megtett út az eredményig nem észlelhető az elkészült tárgyon. Nem hordozza az alkotói kézjegyeket. Egy prototípus előállításánál nem érvényesülhetnek takarékosági szándékok, szükséges egyféle szellemi és anyagi pazarlás, mert nem minden épül bele a konkrét feladat megoldásába, de a felmerült minden más megoldás és elgondolás elraktározódik, ez egy önmagát építő nyílt rendszert eredményez a folyamatos munka során.

Az ésszerűsítés és takarékoság a tömeggyártásnál kell hogy érvényesüljön. De a formatervezés nemcsak egy közvetlen cél elérése, illetve gyakorlati igény kielégítése, ez a meghatározás egy gondolkodásmódra, etikai hozzáállásra és elkötelezettségre vonatkozik.

PALOTÁS DEZSŐ

Prognózisok

A valamennyire tudományos módszerekkel dolgozó esztétika prognózis is. Egy jelenség lényegének feltárása történetiségének megismerését is feltételezi, a felismert törvényszerűség pedig többé-kevésbé a jövőbe is kivetíthető. Engels a jövő drámáját úgy képzei el, mint az eszmei mélység és „a cselekmény shakespeare-i elevenségének és gazdagságának“ egységét; Marx szerint „kommunista társadalomban nincsenek festők, hanem legfeljebb emberek, akik egyebek között festenek is“. (Márkus György ezzel kapcsolatban rámutat, hogy „... a munkamegosztás természetadta jellegének — és azon keresztül az elidegenedésnek — megszüntetése és a specializáció felszámolása... nem kapcsolódik logikai szükségszerűséggel egymáshoz.“) A marxista társadalomszemléletre épülő művészetelmélet természeténél fogva „jövőkutató“: olyan eszmerendszerből fakad, amelynek leglényegesebb sajátossága a prospektivitás.

Egy közhely: ha tudni akarom, hogy mi lesz, ismernem kell azt, ami van. A közhelyek hasznosak. Az, hogy a művészetelmélet célja a műalkotások magyarázata-értékelése, lapos evidencia, de állandó szem előtt tartása lehetetlenné tesz minden hermeneutikus esztétikai naplopást.

A káosztól rettegünk. Az információelmélet terminológiájával élve: az emberi alkotóerő csökkenti a környező világ entrópiáját. A művész hasznára akar lenni megbízójának, a társadalomnak, ehhez viszont tudnia kell(ene), hogy az mit követel tőle. Bizonyosságra törekszik, tehát abszolútizál. Művészetelmélet és művészi gyakorlat egyszerre jut el ahhoz, amit talán „művészeti matematikának“ nevezhetnénk a legtalálébban. Max Bense tudományos esztétikát hirdet: „az elméletképzést korrigálja a kísérlet és tapasztalat.“ Foucault csak egy „filozófiai kacajra“ méltatja mindazokat, „akik még arról tesznek fel kérdést, mi

az ember a maga lényegében [...] akik minden ismeretet magának az embernek az igazságaira vezetnek vissza [...] akiket nem akarnak formalizálni antropologizálás nélkül.“ A neopozitivisták esztétika megalomániás elmélet: uralkodni akar a művészetben, amely létrehozta. Nem tud eleget tenni az igénynek, hogy megmagyarázza művészetének produktumait, tehát kiebbrudalja a művészetből mindazt, ami nem vezethető vissza szigorúan „természettudományos és matematikai“ elvekre. Ami megmarad, az a bensei „esztétikai állapot“ túl nem lépő design, az ipari formatervezés.

A művész a jövőnek dolgozik. Az „antropologizáló“ művészi alkotás eleve a holnapnak szánt valami, csak létrejötté után dől el véglegesen, hogy szükség van-e rá, hogy valóban igényli-e a névtelen, személytelen megrendelő. Ezzel szemben egy harapófogó, melyet az emberi kéz anatómiai adottságainak megfelelően terveztek meg, még igen hosszú ideig kétségtelenül korszerű marad. Megvan az óhajtott, a teljes bizonyosság! A korábban csak kísérletező művész termelővé lépett elő; ha úgy tetszik, matematikai formulákkal igazolja, hogy műve jó, hasznos, szükséges. Ez rendben is volna: a design jó, hasznos és szükséges. Bosszantó viszont, hogy egyes művelői, párthívei vagy a szimpaticizánsok megerősített állásaikból nyilatkozatokkal, prognózisokkal kezdik bombázni az „emberi lényeg“ kutató, ideoplasztikus művészetet. (Az ideoplasztikus kifejezést itt nem abban az értelemben használom, mint Herbert Kühn vagy Broby-Johansen; az ideoplasztika nem absztrakciót, geometralizációt jelent, hanem eszmét kifejező, gondolati tartalmat hordozó képzőművészeti alkotást.) Mondrian kijelenti, hogy „a művészet fokozatosan el fog tűnni, amilyen mértékben az életben több lesz az egyensúly“. Walter Benjamin szerint a táblaképfestészet fennmaradását semmi sem biztosítja, míg az építészet (jellegzetesen „matematikai művészet“) alkotásaira mindig is szükség volt, és szükség is lesz. A Bauhaus 1919-es kiáltványa építészt, szobrászt és festőt arra szólít fel, hogy ne húzzanak határvonalat „művész és mesterember között“ (ravasz fogalmazás — voltaképpen alkalmazott és autonóm művészet megkülönböztetésének eltörlését sürgeti). És végül egy közelebbi, *Sigma—1*-es nyilatkozat: „...aki valóban művész akar lenni, akiben komoly ambíciók élnek, az ne felvételizzen a képzőművészeti főiskolára, menjen műegyetemre vagy számtan-szakra.“

Kétségtelen, hogy „az autonóm és az alkalmazott művészet megkülönböztetésében nem elsősorban az a kiindulópont, hogy mi minek rendelődik alá, vagyis nem az, hogy egy adott alkotást külsődlegesen hol és hogyan alkalmaznak“ (Aradi Nóra). Nagyon is vitatható viszont az, hogy „az autonóm mű nem töltheti be az alkalmazott alkotás funkcióját, sem az alkalmazott az autonómét“. Egy alkotás annyiban tekinthető önállóknak, amennyiben képes arra, hogy eszmét, esztétikai üzenetet közvetítsen szemlélőjéhez, de ezen túl minden esetben dekoratív is, épületet, könyvet vagy akár ruhát is díszíthet: ez nem mond el lent elsődleges funkciójának, mert nem akadályozza meg annak betöltésében. Az alkalmazott mű ellenben nem képes az autonóm alkotás helyébe lépni, mert csak dekoratív: hordozóitól elszakítva értelmetlenné válik — a modern kalokagathikus művészet, a design esetében pedig a „hasznosan szép“ forma egyszerűen elválaszthatatlan az eszköztől, tárgy-

tól. Az alkalmazott művészet tehát a maga eljövendő egyeduralmának hirdetésével, kimondva vagy kimondatlanul, azt is állítja, hogy a művészi valóságtükrözésre törekvő mű fölösleges, üres konvenciók tartják fenn.

A művészi valóságtükrözés és a kizárólag tudatos, filozófiai megismerés éles elkülönítése után már nem lehet Hegel „a művészet vége”-elméletével indokolni az autonóm mű eltűnésének szükségszerűségét. Voltaképpen semmi sem szól amellett, hogy az ideoplasztikának meg kell szűnnie: látszólagos hátránya csupán abból a tényből fakad, hogy szükséges volta nem adódik olyan közvetlenül a gyakorlati valóságból, mint a design esetében. Cocteau mondása — „a költészet nélkülözhetetlen; bár tudnám, mihez” — szórakoztató paradoxon; de nem is kell túl sok töprengés hozzá, hogy felfedjük a költészetnek, általában az eszmeközvetítő művészetnek egy olyan funkcióját, amely nélkülözhetlenségét vitathatatlaná teszi. Az autonóm mű „világszerűsége” a pluralitáson, többoldalú értelmezhetőségen keresztül kielégítheti a technicizált, szupercivilizált környezetben élő ember totalitás-igényét: a műalkotás a maga bonyolultságában csak úgy érthető meg, ha szemlélője-olvasója-hallgatója felhasználja, újrastrukturálja egész ismeretraktárát. Az automatizáció, a termelés egyre bonyolultabbá váló megszervezése elkerülhetetlenül az elidegenedés fokozódásához vezet, tehát fokozottabban kell jelentkeznie az elidegenedetség érzését feloldó, az emberi teljességet biztosító művészet iránti igénynek is. Brecht szerint a művészetet elsősorban az tartja életben, hogy nem kötelező: nem azért csináljuk-élvezzük, mert *kell*, hanem mert szórakoztat, mert szükségét *érezzük* — fölösleges voltában nélkülözhetetlen. A technikai fejlődés maga után vonja a szabadidő jelentős megnövekedését és — minden valószerűség szerint — az általános műveltségi szint emelkedését is: mindez arra enged következtetni, hogy a jövőben nem az ideoplasztika kihalása, eltűnése, hanem sokkal inkább előretörése, gazdagodása, művelőinek és közönségének gyarapodása következik be.

A *kollektív művészet* mint a jövő művészi gyakorlata csak az ideoplasztika „kihalása” után valósulhatna meg: jól meghatározott célra szánt eszközöket szerkeszteni, matematikai képleteket grafikusán ábrázolni csoportosan is lehet, de a legfrissebb társadalmi jelenségekre reflektáló, ítéletet mondó és eszméket hirdető művész csak egyedül dolgozhat. „Az új típusú művész megérti, megérzi, hogy benne és rajta keresztül a nagy egész, a kollektíva alkot” (Bogdanov), de a társadalmilag is meghatározott tartalom csak a művész-*egyéniség* munkájában ölthet valóban művészi formát. A művészetek „nagy összeolvadása”, a schlegeli *progressive Universalpoesie*, Schopenhauer „*zenévé lett művészet*”, általában minden olyan nézet, mely a művészeteket egy, a jövőben beteljesülő egyesülési folyamatban képzelel el, óhatatlanul szembekerül a lukácsi egynemű közeg követelményével — és kérdéses, hogy meg tud-e birkózni vele. A képzőművészet esetében sokkal valószerűbb a további differenciálódás: alkalmazott és autonóm művészet még hangsúlyozottabb elkülönülése. A design, az ornamentikus művészet — lényegében gazdasági törvényeket követve — mindinkább funkciójához idomul, egzaktabbá válik, kollektivizálódik, az ideoplasztika pedig fejlődik a maga külön útján.