

HORVÁTH GIZELLA

A MŰVÉSZETI VILÁG PEREMÉN

Az 55. Biennále esete

Az erős trend, amely kitűnik az idei Velencei Biennálén, az, hogy az outsider művészet a művészi világ legújabb divatja és szenvedélye.

WILL GOMPERZ, A BBC MŰVÉSZETI SZERKESZTŐJE

Központ és perem

■ Minerva baglya alkonyatkor kezdi meg röptét – és így van ez a művészet¹ világában (*artworld*²) is. Amíg ahhoz, hogy festő legyen valaki, legalább a festékek kikeverésének technikáját el kellett sajátítania, addig nem volt kérdés, hogy valaki festő-e vagy sem, illetve, hogy amit alkot, az festmény-e vagy sem. Amíg a technikai tudás alapvetőnek számított egy műalkotás létrehozásában, a művész és a műalkotás azonosítása nem volt problematikus. Akkor válik elkerülhetlenné a művészetre vonatkozó filozófiai reflexió, amikor ez a hagyományos képlet – a művész egy speciális tudás/adottság birtokában alkot egy jól beazonosítható műalkotást, amit a művészet templomában (a múzeumban) kontemplálhat a befogadó – elavulttá válik.

Egy művészetelmélet problematikusságát a határesetek világítják meg, a művészet peremén elhelyezkedő jelenségek. A művészet központi magja mindig is stabil, még akkor is, ha nem ugyanarról a magról beszélünk. A paradigmák változásával változhat a művészet magja, de mindig vannak megkérdőjelezhetetlen művészek és munkák a művészet világának központjában. Nem valószínű, hogy bármikor kikerülhetne onnan egy Leonardo da Vinci, egy Rembrandt vagy egy Picasso. A központi maghoz tartozónak tekintem azokat a művészeket, illetve munkákat, ame-



Az utóbbi időben az outsider art egyre nagyobb súllyal van jelen a művészet világában (és az olvasó nem téved, ha valamiféle önellentmondásra gyanakszik).

lyek egy adott korban a művészeti diskurzusban nyilvánvalóan a művészet fogalmának területéhez (extenziójához) tartoznak, és amelyek megfelelnek a művészet minőségi fogalmának is (azaz többnyire elismerik azokat mint jelentős alkotásokat). Több évszázadon keresztül a művészet peremét azok a munkák alkották, amelyek nyilvánvalóan műalkotásnak készültek, de minőségük megkérdőjelezhető volt. Megeshet, hogy volt olyan festmény, amit nem tartottak művészetnek – de nem azért, mintha tárgyként nem lett volna beazonosítható mint festmény, hanem azért, mert pocsék festmény volt. A 20. század elején viszont kezdenek elszaporodni azok az esetek, amelyeknek a művészet világához való tartozása már létükben, nem csak minőségükben kérdéses. Ennek a jelenségnek a mindenkori paradigmátikus esete Marcel Duchamp *Forrása*.³

Minél többfajta olyan alkotás születik, ami a művészi értékelés várományosa, annál fontosabbá válnak a művészi világ azon intézményes keretei, amelyek képesek meghatározni, mi az, ami művészetnek számít. Ide tartozik a múzeum, a galéria, a művészeti piac, a kritikusok, kurátorok, művészeti folyóiratok, akadémia, egyetem stb. És ide tartozik a Velencei Biennále is.

A Velencei Biennálét 1895 óta szervezik meg kétévente azért, hogy ismertté tegyék a kortárs művészetet. Az egyik legjelentősebb kortárs képzőművészeti kiállításnak, sőt kortárs művészeti fesztiválnak számít. Habár eredetileg az olasz művészet kiállítóterének ötletéből született, az esemény nemzetközi jellege egyre erősödött idővel – 1907 után egyre több ország építtetett saját pavilont. 1899-től kezdve bevezették a személyes kiállítások rendszerét. Az első világháború után kiemelt szerephez jutottak a modernista művészek, a második világháború után az avantgárd művészeket is előszeretettel mutatták be. Az ötvenes években bemutatták az absztrakt expresszionizmust, 1964-ben a fődíjat Robert Rauschenberg kapta, ami a pop art győztes bevonulását jelentette a művészeti világba. A személyes kiállítások rendszerét 1972-től kezdődően felváltotta a tematikus szervezés. A központi pavilon a Giardiniben, majd a nyolcvanas években a Biennále számára rekuperált Arsenale hatalmas kiállítóterében mutatja be a kortárs nemzetközi művészetet a kurátor szemüvegén keresztül. A 2011-es biennálét, ahol 83 művész munkáit állították ki, és 89 ország vett részt, majdnem félmillióan látogatták meg.

A Velencei Biennále úgy szerepel mint egyfajta művészeti szabadalmaztató ügynökség: ami bekerül a középpontba, azt láthatjuk a Velencei Biennálén, és fordítva, ami látható a Biennálén, abból lesz a művészeti központ.

II Palazzo Enciclopedico

■ Az idei, 55. Biennále témája „Az enciklopédikus palota”. Azt hiszem, nem tévedek, ha úgy gondolom, hogy az „enciklopédia” fogalma elsősorban a Nagy Francia Enciklopédiát idézi fel, azt a vállalkozást, amely egyrészt a felvilágosodás emancipációs törekvéseit testesíti meg, másrészt a Michel Foucault által leírt klasszikus episztémét tükrözi. A Nagy Francia Enciklopédia korának tudását igyekezett megszerezni, méghozzá egy hierarchikusan szervezett táblázat formájában. Ha a preklasszikus episztémé a rejtett kapcsolatokat kedvelte, a láthatatlan, misztikus összefüggéseket, az érintőleges egymás mellé rendeléseket és a listázást, a klasszikus episztémében a homály nemkívánatossá válik. A megismerés alapeleme az, amit a filozófusok (racionalisták, empiristák egyaránt) ideának, eszmének neveznek, de ami tulajdonképpen inkább reprezentáció, mint fogalom – azaz a statikusan felfogott tárgyak belső képe, amit logikus, átlátható táblázatba igyekeztek szervezni. A megismerés haladását abban látták, hogy a táblázat minél több cellája feltöltődik reprezentációkkal, illetve a cellák között minél világosabban megmutatkoznak a kapcsolatok.

Massimiliano Gioni kurátor, aki az idei biennále katalógusában, illetve több interjúban mutatta be a kiállítás koncepcióját, mégsem az enciklopédia ezen jelentéséhez kötődik. Az ő kiindulópontja Marino Auritinek, egy az Amerikai Egyesült Államokba emigrált olasz népi iparművésznek és gépésznek az álma: 1955-ben Auriti benyújtott egy javaslatot az Enciklopédikus Palota megépítésére Washington DC-ben. A palotát egy 70 emeletes épületnek tervezte, amelyben összegyűjtötték volna az emberiség összes tudását, a keréktől a műholdig. Javaslatát nem fogadták el, Auriti viszont megépítette a palota makettjét, amelyet Massimiliano Gioni ki is állíttatott Velencében.

Már ez az értelmezés is jelzi, hogy Massimiliano Gioni kurátori munkájában nem a kitaposott ösvényeket kedveli. Francesco Bonami, a 2003-as biennále kurátora ki-mondottan antibiennalénak nevezi Gioni vállalkozását,⁵ mivel amit szervezett, az nem egy nemzetközi szemle egy kortárs nagy téma vagy egészen új tendencia körül, hanem egy nagyon nagy csoportos kiállítás. Válaszában Massimiliano Gioni bevallja, hogy a biennalét inkább ideiglenes múzeumnak szánta, mintsem egy a kortárs szellemet bemutató kiállításnak. Arra a következtetésre jutott, hogy ma kortársnak lenni azt jelenti, hogy többféleképpen viszonyulunk a történelemhez, ezért a biennále inkább arról szól, hogyan létezhetnek együtt a különböző időbeliségek. Auritiben éppen ez a két gondolat vonzotta: az egyetemes kiállítás gondolata és ennek kezdetektől belekódolt bukása. A kiállítás több szinten is arról szól, hogy nem ismerhetünk meg mindent. Ebből kiderül, hogy Massimiliano Gioni nem osztja a francia enciklopédia episztomológiai optimizmusát: inkább a protoenciklopédiák szelleméhez igazodik, összefüggések és szimpátiák rendszerével dolgozik – azaz a preklasszikus episztéméhez tér tudatosan vissza.

A fent említett beszélgetésben Gioni annak a reményének ad hangot, hogy a kiállítás során a műalkotás és a puszta eszköz közötti határvonal elhomályosul, mivel őt a képek (images) érdeklik, és nem a műalkotások. Ez a koncepció azzal fenyeget, jegyzi meg Francesco Bonami, hogy minden – művész, műalkotás, artefaktum, beavatott, kívülálló – puszta téglá lesz a kurátor palotájához. A kurátor művésszé válik, minden más – artefaktummá.

Nos Massimiliano Gioni szép kis fogalomzavart okozott, több szinten is. Már a biennále témája, „Il Palazzo Enciclopedico” is félrevezető, mert az enciklopédia mégiscsak elsősorban a Nagy Francia Enciklopédia – azaz a racionalizmus és a felvilágosodás terméke. Ezzel szemben Gioni nem azt emeli ki, hogy a Palazzo Enciclopedico az emberiség tudástára szeretett volna lenni, „a keréktől a műholdig”, hanem azt, hogy egy meg nem valósult álmot, egy eleve lehetetlen eszme. A megismerés totalizálásának vágyát és lehetetlenségét hivatott szimbolizálni az enciklopédia. Eddig még nem volna nagy gond. Viszont az a tudás, amely összegyűjtésének lehetetlenségéről szól a biennále, nem a racionális, tudományos ismeretek rendszere, hanem mindaz, ami ezen innen vagy túl van: álmok, személyes kozmológiák, tudattalan tartalmak, egyéni és kollektív tudattalan, misztikus élmények, vallásos tartalmak, szellemek üzenetei, sejtések formába öntése. Azaz: mindaz, ami ellen a Nagy Francia Enciklopédia harcolt. És minden valószínűség szerint Marino Auriti, az ötletgazda sem ezt értette ezen, hogy „minden, a keréktől a műholdig”.

Nyilván, Massimiliano Gioni a rendszer modern eszméjét sem követi, nem is törekszik egységes és hierarchikus rendszert kialakítani, inkább a listák, a halmazok, a felsorolások bővületében él. Így a sok még többnek tűnik, rendező elv nélkül nincs lehetőség a lényegtelen elemek kiszűrésére, a jelentősebb elemek kiemelésére – és az eredmény az, hogy a befogadó óhatatlanul kihagy elemeket, illetve úgy van kitéve az ingerek tengerének, hogy a kiállítás végén (habár erről csak abban az értelemben beszélhetünk, hogy egy adott pillanatban elfogynak a termek) alig emlékszik konkrét

munkákra. Peter Fritz biztosítási ügynök 387 házmodellt barkácsolt, Peter Fischli és David Weiss körülbelül 250 kis agyagszobrot munkált ki, Dieter Roth 131 monitoron dokumentálja betegség miatti szobafogságát, Levi Fischer Ames asztalos a 19. század végén 600 apró, valós és képzeletbeli állat szobrát faragta ki – ki az az elvetemült biennálélatogató, aki időt szán minden egyes darab figyelmes vizsgálatára, illetve ha már lenne ilyen, mennyi marad meg az emlékezetében ezekből? Mintha Massimiliano Gioni eleve ügyelt volna arra, hogy a látottak összességének befogadását is lehetetlenné tegye.

Az idei biennálé kurátora magát a biennálét szeretné újradefiniálni és a kortárs művészet seregszemléjéből átalakítani egyfajta óriási képkollázssá, ahol a képek – nem pusztán a művészeti képek – fajtái egymás mellett foglalnak helyet. A kortárs művészeti seregszemléből csak a seregszemle marad meg – a „kortárs” mellett helyet foglalnak nem igazán kortárs történések is, a „művészeti” pedig semmiképpen sem értelmezhető úgy, mint „autonóm művészeti”, amennyiben találkozunk voodoo bannerekkel, a shaker szekta rajzaival vagy a dél-amerikai börtönökben rajzolt üzenőzsebkendőkkel is. Ha ez így van, kérdés, mitől lesz sereg az a halmaz, amit szemlélünk, nem múlik-e mindez a kurátor önkényes választásán. Mintha az idei biennálé a múzeum előzményét keltené életre nagyságrendekkel szélesebb skálán – a „cabinet de curiosités-t” (ritkaságok gyűjteménye, csodakamra), ahol minden helyet kaphat, ami felkeltette a gyűjtő figyelmét, kategoriális megszorítások nélkül. A peremen lévő dolgok a központba kerülnek – a gyűjtő akaratából.

A művészet peremén

■ A művészet klasszikus definíciójához hozzátartozik egy műalkotás, amit egy művész szándékosan műalkotásként hoz létre. A Palazzóban találkozunk egyrészt nem művészek alkotásaival, másrészt nem művészetnek szánt alkotásokkal.

Nem művészeknek nevezem azokat a személyeket, akik egyrészt nem rendelkeztek művészi tréninggel, előképzettséggel, másrészt nem is tekintettek önmagukra művészként. A hetvenes évektől egyre inkább a figyelem előterébe kerül ez a fajta művészet, amit ösztönösen hoznak létre művészi előképzettséggel nem rendelkező személyek: gyerekek, elmebetegek, börtönök lakói. Az ötvenes években Dubuffet nyomán art brutnak nevezték, a hetvenes évektől outsider artként ismerik. Lássunk néhány példát az idei biennáléről.

Augustin Lesage (1876–1954) majdnem ötvenéves koráig mindennap a bányában dolgozott. Itt hallott 1911-ben hangokat, amelyek megjósolták neki, hogy festő lesz. Bányásztársai bevezették a spiritizmusba, és Lesage rendkívül jó médiumnak bizonyult. A szellemek nem hagyták cserben, „megtanították” rajzolni, majd festeni. Mindennap munka után dolgozott a vásznain. Az első vászon, amit megvett, 3/3 méter, azaz 9 négyzetméter területű volt, ki sem tudta teríteni otthon. Először fel akarta darabolni kisebb részekre, de a szellemek megakadályozták ebben. Így Lesage elkezdte festeni a vásznat a jobb felső sarokból kiindulva, úgy, hogy egy része mindig fel volt csavarva. Ennek ellenére festményei legjellemzőbb tulajdonsága a figyelemre méltó szimmetria és rend, ami uralja az egyébként nagyon komplex képeit. Lesage nem tartotta magát festőnek, mindig a szellemek irányítása alatt dolgozott. A szellemek azt üzenték neki, hogy ne is próbálja megérteni, amit csinál. Jean Dubuffet 1948-ban fedezte fel, azóta gyűjtötte festményeit. Halálakor 800 festményt hagyott hátra. Lesage nem rendelkezett művészi előképzettséggel, egyszer volt egy múzeumban katonasága alatt, nem tartotta magát festőnek, meg volt győződve, hogy ő csak egy eszköz a szelleme számára – egy festőgép. Nyilván, amit csinált, az festészet – de nem tűnik szándékos alkotásnak.

Még jellemzőbb Arthur Bispo do Rosário (1909–1989) esete, aki tengerész és ökolívivó volt. 29 évesen betört egy kolostorba a kék angyalok hadának élén, kijelentve, hogy eljött ítélni eleveneket és holtakat. Rögtön bezárták egy riói elmeegógyintézetbe, ahol élete nagy részét töltötte. Úgy gondolta, az a feladata, hogy felkutassa azokat a tárgyakat, amelyeknek érdemes megkegyelmezni az Ítélet napján, és új Noéként nem állatokat, hanem tárgyakat gyűjtött imaginárius bárkájába. Több ezer tárgyat felvett listászerű alkotásaiba, azokból az anyagokból dolgozott, amelyek keze ügyében voltak – szobrokat, kollázsokat, kárpitokat, ünnepi ruhákat készített, többségüket beborítva szavakkal (listákkal, katalógussal, költeményekkel, himnuszokkal, próféciákkal). Nyilván nem tartotta magát művésznek, és tárgyai nem műalkotásokként, hanem vallásos üzenet hordozóiként voltak értékesek számára.

Emma Kunz (1892–1963) gyógyító volt, 18 évesen felfedezte telepatikus és jövendőmondó képességeit, majd felfedezett egy gyógyító erejű követ, amelynek porát a mai napig természetgyógyszerként árulják a svájci gyógyszertárakban. Emma Kunz terapeutikus munkájához készítette milliméterpapíron mandalaszerű rajzait a gyógyításához is használt ingája segítségével. A geometrikus rajzokban minden pontnak, vonalnak, színnek jelentése van, de erről a jelentésről Emma Kunz nem nyilatkozott, úgy vélte, csupán a 21. században fogják őt megérteni. Rajzait mindig egyetlenegy ülés alatt fejezte be, még akkor is, ha egy ilyen ülés több mint 24 órát igényelt. Úgy gondolta, ezek a rajzok képessé teszik, hogy láthatóvá tegye a láthatatlan energiavonalakat. Rajzait maga és a betegek közé helyezte a földre, hogy segítségükkel érzékelje az energiazavarokat. Művészetnek csak halála után tekintették rajzait, őt magát pedig „vizionárius művésznek” nevezték, akinek munkáit „harmadik szemünkkel” látjuk.⁶

A „nem művészek alkotásai” kategóriában a Palazzo több olyan tárgyat (tárgygyűjteményt) is felvonultat, ami leginkább a ready-made műfajához áll közel: ilyenek az ábrázolást megtiltó shaker közösséghez tartozó 16 rajzoló alkotásai, melyeket a közösségben egyedülként megtűrték a hit érdekében, mivel a természetfeletti világot vonzó módon reprezentálták, és az Egyesült Államok délnyugati börtöneiben az elítéltek által zsebkendőkre rajzolt képek, a kortárs indiai tantrikus festmények és a voodoo zászlók Haitiről. A „ready-made” műfajához való viszonyulásuk nem egyszerű. Nyilván ezek nem műalkotásnak készültek, viszont nem is „mindennapi” tárgynak. Üzenetet hordoznak, gyakran vallásos, misztikus üzenetet. A ready-made többnyire egy közönséges tárgy, amit egy művész emel ki közönséges környezetéből, és kisebb vagy jelentősebb beavatkozást követően kiállítja, azaz, George Dickie kifejezésével élve, a művészi értékelés várományosának kiáltja ki. Itt nem egy művész, hanem a kurátor emeli ki a műveket, és még csak nem is látja el címmel (amely eljárás a beavatkozás minimuma). Jelen esetben úgy tűnik, fontos, hogy nem egy-két példány, hanem a gyűjtemény van kiállítva: a kurátor koncepciójában ezek tükrözik az ember teljesíthetetlen vágyát a gyűjtemény teljességére.

Talán még zavaróbbak a nem művészetnek szánt kiállított tárgyak. Kezdjük rögtön Carl Gustav Jung *Vörös könyvével*, amely nyilván nem képzőművészeti indíttatásból készült: inkább egy eszköz arra, hogy Jung sejtései a kollektív tudattalanról formát öltsenek. Jung maga nem publikálta a könyvet, és örökösei hosszú ideig nem is engedélyezték, hogy a tudósok tanulmányozzák. 2009-ben látott napvilágot a majdnem százéves szöveg, amin Jung 1914 és 1930 között dolgozott. Jung maga úgy gondolta, hogy ez a könyv pszichoanalitikus munkája kútfője, minden ebből ered, és minden további elméleti tevékenysége pusztán a *Vörös könyvben* rögzített álmok, látomások racionális feldolgozása. A könyvet nem fejezte be, és nem adta ki: egy fiókban tartotta 1961-ben bekövetkezett haláláig, majd az örökösök egy svájci bankba költöztették. Már maga a kézirat publikálása is kérdéseket vethet fel, amennyi-

ben a szerző maga nem rendelkezett sehogyan sem erről a szövegről. A könyv oldalainak szerepeltetése egy kortárs képzőművészeti kiállításon egyáltalán nem magától értetődő. Több interpretáció lehetséges. A legkézenfekvőbb, egyben a legzavaróbb és legkevésbé valószínű az, hogy a könyv oldalait műalkotásnak tartjuk, a szerzőt pedig művésznek. Egy másik hipotézis szerint a könyv oldalai tematikusan vezetnek be a kiállítás többi tárgyát, megteremtik a többi tárgy kontextusát és értelmezési keretét. Valóban, a kiállított tárgyak jó része, hasonlóan Jung illusztrációihoz, a tudattalan képvilágot objektíválja. Ebben az esetben viszont az a gond, hogy az Auriti-féle Enciklopédikus Palota nem követeli meg, az enciklopédia klasszikus jelentése pedig kimondottan kizárja ezt az értelmezési keretet. A harmadik hipotézis szerint Jung oldalainak sorozata egyszerűen ugyanolyan ready-made a kurátor számára, mint az elítéltek által megfestett zsebkendők – egy önkényesnek tetsző válogatás darabjai. Egyik értelmezés sem oldja meg megnyugtatóan Jung könyvének szerepeltetését a biennálén.

Koncepcióban nem is olyan messze a *Vörös könyvtől* helyezkednek el Rudolf Steiner táblarajzai. Ezek a rajzok (grafikák, táblajegyzetek) határozottan nem műalkotásnak születtek, habár Rudolf Steiner több művészeti ágban is alkotott (pl. építészet, szobrászat, misztériumjátékok). Ezek a rajzok viszont az előadásai alatt keletkezett táblajegyzetek: egy odaadó követője az előadások előtt a táblát, amire írt a mester, letakarta fekete papírral, és a színes krétával felkerült rajzokat, jegyzeteket, vázlatokat, szövegeket elraktározta (több mint 5000 ilyen lapról van szó). Igaz, hogy ezek a táblarajzok inspirálták Joseph Beuyst, aki 1974-ben 100 táblát írt tele egy interaktív művészeti akció során, és ezek a táblák megmaradtak mint műalkotások, ma is ki vannak állítva Berlinben. Viszont nyilvánvalóak a két eset közötti különbségek: Steiner efemer táblajegyzeteit az egyik követője örökölte meg azért, hogy még többet lehessen tanulni a mestertől – nyilván sem a mester, sem a tanítvány nem műalkotásként gondolt rájuk. Beuys ezzel ellentétben egy társadalmi aktivizmus által motivált művészeti akció keretén belül hozta létre a táblákat – úgyelve a formai aspektusokra (100 tábla, nem 97 vagy 103, a művész írása magával hozza a grafikai gesztusnak a szépségét és erejét, maga a létrehozás aktusa is koreografálva van). Beuys táblái kétségtelenül nemcsak művészi, de esztétikai kvalitásokkal is bírnak. Attól tartok, Rudolf Steiner tábláiról ez nem mondható el. Ha néhány tábla esztétikai értékkel bír, ez minden bizonnyal inkább a szerencsés véletlen műve.

Az egyik legzavaróbb kiállítási tárgycsoportot Morton Bartlett babái alkotják. Már önmagában az, hogy pubertáskorú gyerekeket realista módon ábrázoló babák felnőtt ruhákban és gyakran kihívó pózokban vannak beállítva, illetve lefotózva – nehezen emészthető látvány. A babák szépek, kimondottan bájos arcúak, szép, harmonikus testük ízléses ruhákba van bújtatva. A babák fejét és végtagjait szét lehet szerelni, így a legváltozatosabb pózokba állíthatók, úgy, hogy közben a valóság illúziója megmarad. Bartlett azért alakította így ki a babáit, hogy „élőképekbe” rendezhesse őket, és fotókat készíthessen róluk. De talán nem ez a legmegdöbbentőbb az esetben, hanem az, hogy Morton Bartlett soha nem szándékozott kiállítani a babáit. Róla nem állítható, hogy nem művész: szabadúszó fotósként és grafikusként dolgozott. 1936 és 1963 között dolgozta ki életnagyságú, élethű lány- és fiúmanóken-szobraikat. Nem volt szobrászi képzettsége, anatómiából is autodidakta volt. Rengeteg anatómiai könyvet találtak nála halála után. Körülbelül egy évig dolgozott egy babán, hogy tökéletesen valósághűnek sikerüljön, miközben nyilvánvalóan babákról és nem gyerekek szobráiról van szó. Soha nem mutatta be munkáit, csupán néhány barát ismerte hobbiját. Nem lehet tudni, milyen indítatásból szentelt ennyi időt és energiát a babáknak. Halála után egy régiségboltban talált a babákra és a róluk készült több száz fotóra egy műkereskedő, és megvásárolta az egész kollekción. Azóta különböző helyeken állít-

ják ki ezeket. Morton Bartlett babáit könnyen be lehet helyezni egy interpretációs keretbe, amely a művészet önreflexióját állítja előtérbe: mintha a platóni „másolás másolatát” látnák, ahol a babák, amelyek már eleve reprezentációk – vesszőparipák Gombrich értelmében⁷ –, még egy közvetítésen mennének keresztül, és szobrokká, fényképekké válnának, megejtően valóságghú másolataivá a másolatnak. Ehhez viszont el kellene előbb dönteni, hogy egyáltalán műalkotásokról van-e szó, ha a szerző nem annak készítette őket. Ha pedig „talált tárgyak” – akkor vajon „készíthet-e” ready-made-et valaki, aki nem művész, hanem műkereskedő. Vagy kurátor, mint Massimiliano Gioni. Így Morton Bartlett babáinak kiállítása nemcsak erkölcsi kérdést vet fel – jogában áll-e bárkinek a publikus térbe beemelni minden jel szerint egy másik személy nagyon is privát életéhez tartozó tárgyakat –, hanem művészetfilozófiai kérdéseket is (mi a műalkotás, ki a szerző, releváns-e a szerző szándéka).

Központtá vált perem

■ A művészet intézményes világán kívül született/rekedt művészet (outsider art) trendivé vált. Nem teljesen új keletű a művészeti képzés nélküliek promoválása, a művészeti kánontól teljesen független művek kiemelése. Jean Dubuffet a 20. század közepén az „art brut” terminust éppen az olyan munkákra alkalmazta, amelyeket nem professzionális művészek hoztak létre, hanem gyerekek, elítéltek, elmebetegek, akik nem ismerték, így nem is igazodhattak a művészet hivatalos kánonjaihoz.

Az utóbbi időben viszont az outsider art egyre nagyobb súllyal van jelen a művészet világában⁸ (és az olvasó nem téved, ha valamiféle önellentmondásra gyanakszik). Több kiállítást is szenteltek a művészet ezen formájának – magát a terminust Roger Cardinal vezette be 1972-ben, majd 1979-ben egy londoni kiállítás (*Outsiders: Artists without Precedent or Tradition*) tette még ismertebbé. New Yorkban 1993-tól évente tartanak Outsider Art címmel művészeti vásárt, a franciaországi Lille város múzeumát 2008-ban átnevezték oly módon, hogy az art brut vagy outsider art szerepeljen a nevében is (Musée de l'art moderne, de l'art contemporain et de l'art brut), az idén Londonban a Wellcome Collection tavaszi tárlatában a japán outsider artot mutatták be, 2009-től a vándor Mindenek Múzeuma (The Museum of Everything) autodidakta, fel nem fedezett, nem szándékosan alkotó művészek munkáit mutatja be a világ különböző pontjain (az idei biennálén is volt egy pavilonjuk), 2011-ben a *Mindful* című kiállítás az elmebetegséget tematizálta, bemutatva elmebeteg munkáit.

Az outsider művészet a művészeti piacra is betört: 2012-ben Nicholas Forrest arról ír a blogjában,⁹ hogy a Ricco/Maresca galéria több mint 400 000 dollárért adta el Martin Ramirez, nagyrészt ideggyógyászati klinikákon elő autodidakta művész csomagolópapíron ceruzával, temperával és krétával kidolgozott munkáját, Phillips de Pury pedig 116 500 dollárért a New York-i undergroundhoz tartozó Phil Frost autodidakta művész munkáját.

Úgy tűnhet, a perem beemelése a középpontba folytatja azt az avantgárd törekvést, amely a művészet és az élet közötti határ eltörlését célozta. Marcel Duchamp azzal, hogy mélyen lenézte a kétkezi munka szerepét a művészetben, és a „kézügyességet” felváltotta az „agyügyességgel”, azt hirdette, hogy a művészetben az előképzettség, az iskolázottság nem releváns. Mindenki lehet művész – mivel a művész az agyával dolgozik, a művészet az agyban dől el. Továbbá a ready-made műfajával megnyitotta az utat a közönséges tárgyak és a műalkotások közötti radikális különbség megszűntetése irányában. Palackszárítója, piszoárja, hólapátja – mind azt üzenik, hogy minden tárgy lehet művészet.

Ezeket a gondolatokat folytatta a hatvanas évektől a Fluxus, amely zászlóujára tűzte az élet és a művészet közötti határ eltörlését. A „mindenki művész, minden mű-

vészet” jelszó alatt olyan művészeti formákkal foglalkoztak (fluxus dobozok, mail art, eventek, fesztiválok), amelyek elvben mindenki számára elérhetőek. A művészetről szóló 1965-ös manifesztumában Maciunas szembeállítja a Művészetet a Fluxus szórakoztató művészetével. A Művészet szempontjából, annak érdekében, hogy igazolni lehessen a művész szakmai, parazita és elit státuszát a társadalomban, bizonyítani kell a művész nélkülözhetetlenségét és exkluzivitását, azt, hogy a közönség függ a művésztől, és azt, hogy csakis a művész hozhat létre művészetet. Ezzel szemben, a Fluxus szórakoztató művészete szempontjából, a művész nem professzionális (amatőr) státuszának megállapítása érdekében bizonyítani kell a művész nélkülözhetőségét és nyitottságát, a hallgatóság (befogadók) önelégültségét és azt, hogy minden lehet művészet, és mindenki képes művészetet csinálni.

Úgy tűnik, a fent említett művészeti felfogás a lehető „legdemokratikusabb” – mindenki előtt megnyitja a művészet eddig csupán egy képzett elitnek szánt területét, illetve lehetővé teszi, hogy a művészet elárassza az élet szürke mindennapjait. Kevesebb figyelmet szenteltek viszont a modális kifejezések használatának jelentésére: az, hogy mindenki *lehet* művész, nem jelenti azt, hogy mindenki máris művész, ahogyan az, hogy minden *lehet* művészet, nem jelenti azt, hogy minden tárgy azzá is válik. Véleményem szerint a Duchamp-Fluxus koncepció legalább annyira elitista, mint a művészeti előképzettségre alapozott klasszikus felfogás: az „agyügyesség” legalább annyira differenciált, mint a „kézügyesség”. Sőt a konceptművészet legtöbb formája csak akkor működik, ha kapcsolatba hozzuk a dantói művészeti világgal: művészettörténettel, művészetfilozófiával, intézményrendszerrel. Másrészt a közönséges tárgyak „színeváltozása”¹⁰ csak akkor megy végbe, ha egy művész képes metaforává alakítani a mindennapi tárgyat, beemelni azt a művészeti világba. A „talált tárgy” csak akkor válik műalkotássá, ha művész „talál rá”, különben csak egy esetleges tárgy marad. Azaz: az előképzettség nélküli művészek tömegétől nem kell tartanunk ebben az új művészeti paradigmában sem.

Az outsider művészet viszont csak részben fedi a fent említett koncepciót. Művészeti előképzettség nélküli „bárkikről” van szó, akik nem ismerik, így nem is követik az intézményes művészeti világ kánonjait. Viszont többnyire nem az „agyügyességgel” tűnnek ki, hanem továbbra is a „kézügyességgel” – azaz nem konceptmunkákat alkotnak, hanem esztétikailag releváns munkákat. Lesage nagy, szimmetrikus vásznai vagy Emma Kunz milliméteres papírra készült rajzai elsősorban látványuk miatt számíthatnak művészetnek, nem a mögöttük rejlő (pontosabban: nem rejlő) koncepció miatt. A Palazzo Enciclopedicóban kiállított „művek” első látásra ready-made-nek tűnnek: Bispo de Rosário megtettesült listái, az elhunyt Morton Bartlett régiségboltból megvásárolt kollekciója, a szintén elhunyt biztosítási ügynök, Peter Fritz 387 házmakettje, börtönben zsebkendőre készült rajzok, Rudolf Steiner táblajegyzetei – mindezek nem műalkotásként kivitelezett munkák, eredetileg más rendeltetéssel készült tárgyak, amelyeket művészetként állítanak ki, hasonlóan Duchamp *Forrásához*, amely eredetileg piszoárnak készült. Van viszont néhány lényeges különbség, ami miatt ezeket a tárgyakat csak vonakodva nevezhetjük ready-made-nek. Az egyik különbség az, hogy a ready-made-et „megtaláló” művész valamilyen beavatkozást hajt végre a tárgyon – ha mást nem, ad neki egy címet. Duchamp, azonkívül, hogy „Forrásnak” nevezte munkáját, megfordította a piszoárt (egyesek szerint így Buddha alakjára emlékeztet), és álnévvel szignózta (ezzel követve és egyben semmissé téve a művészeti legitimáció egyik legfontosabb aktusát). A hólapatot nem módosította, viszont elnevezte „a törött kar előzményének” (*In Advance of the Broken Arm*). A ready-made esetében válik világossá, hogy a címadás maga is művészi gesztus, az alkotás egyik legsúlyosabb momentuma. A Palazzóban kiállított munkáknak viszont nincs címük, legalábbis nem hagyományos értelem-

ben: a voodoo bannerek voodoo banner név alatt szerepelnek, Peter Fritz 387 háza Peter Fritz 387 háza cím alatt stb. Megfigyelhető, hogy a kiállított ready-made-ek nem egyedi tárgyak, hanem kollekciók – ez viszont nem a ready-made műfajból fakad, hanem Massimiliano Gioni biennále-konceptiójából. Másrészt a hagyományos ready-made használati tárgy: nem jelentése van, hanem funkciója. A Palazzóban kiállított tárgyak viszont kivétel nélkül olyan tárgyak, amelyeknek jelentésük van – még ha ez nem is művészi jelentés. Egyik sem származik a természet vagy a hasznosság területéről, hanem mind emberi alkotások, amelyek azon túl is hordoznak értelmet, hogy valamire használják őket (öngyógyításra, mint Anna Zemankova virágfestményeit, mások gyógyítására, mint Emma Kunz a maga rajzait, szellemek üzenetének közvetítésére, mint Lesage, vagy a megváltás előkészítésére, mint Bispo do Rosário tárgylistáit).

Egy másik lényeges különbség az, hogy a Palazzóban kiállított ready-made-re nem a művész talált rá, hanem a kurátor. Ez a körülmény vagy a ready-made-et, vagy a kurátort definiálja újra. A művészet intézményes világában az alkotás monopóliuma a művészt illeti: mindenki más (kritikus, kurátor, galériavezető, művészeti szerkesztő, múzeumigazgató, művészettörténész stb.) valamilyen szinten alkotó, de ez mind utánalkotás: hasonlóan a Platón által használt mágneshasonlathoz, ahol a költőt inspiráló istenség mágneses ereje mutatkozik meg a vasgyűrűk láncolatában.¹¹ Itt viszont hiányzik a mágnes, a művész – itt a kurátor saját erejéből indítja el a láncolatot. Habár nyilatkozatában Massimiliano Gioni elhatárolódik a „kurátor mint művész” koncepciótól, a Palazzo nehezen férne be más értelmezési keretbe. Nevezzük ezt a fajta ready-made-et, az alkotója által nem szándékolt művet, de a művészeti intézmények egy reprezentánsa által ekként kezelt tárgyat – *intézményes ready-made*-nek.

A hasonlóság a modern, avantgárd szemlélet és a Palazzo szemlélete között itt nagyjából véget is ér. Természetesen nehéz az avantgárd egyszerű és koherens leírását megadni, de általában úgy fogjuk fel, mint nagyon is öntudatos művészek társadalmi tekintély ellen lázadó tevékenységét. A Palazzóban helyet kapó outsider művészetből mindez hiányzik. Többnyire olyan személyekről van szó, akik mellett, hogy nem művészetként hozzák létre munkáikat, gyakran csak valamilyen természetfeletti, nem emberi erő közvetítőiként gondolnak önmagukra, és/vagy valami spirituális, misztikus élményt akarnak megosztani. A társadalmi berendezkedés nincs a kiválasztott munkák fókuszában – igazából az ember és az emberfeletti, emberen kívüli, a radikálisan más közötti kapcsolattal foglalkoznak. Ezzel a tematikus elmozdulással, amit tulajdonképpen a művészi világ intézményei promoválnak, a művészet hátrahagyja a kritikus potenciálját, ugyanakkor lemond az autonómia igényéről, visszatérve egy premodern mintához: úgy működik, mint a vallás közvetítője vagy mint a gyógyítás eszköze, alárendelődve egy külső célnak. Úgy tűnik, olyan fordulattal van dolgunk, ami lenullázza a modern művészet legjelentősebb vívmányait: az alkotás függetlenségét külső kritériumoktól, a reflexív és kritikus potenciált, a külső elvárásoktól független, szabad kísérletezés lehetőségét. Mi marad? Másképpen: miért érdemes mindezt feladni?

A perem kényelmes védettsége

■ Ami marad, az egyrészt az esztétikum visszanyerése. A 20. században a ready-made, a pop art, a koncept művészet, a performansz, az appropriáció gyakran háttérbe szorította a művészettel szembeni hagyományos esztétikai elvárásokat. Arthur Danto eléggé meggyőzően érvel amellett, hogy egy áruházi Brillo-doboz és Andy Warhol Brillo-doboza között a különbség elsősorban nem esztétikai, hanem művé-

szi. Nem esztétikai tulajdonságai emelik ki Andy Warhol Brillo-dobozát a mindennapi tárgyak közül, hanem a művészeti világ kontextusa. Ebből a perspektívából a műalkotások esztétikai kvalitásai inkább kedves ráadásnak tűnnek. Viszont az outsider art esetében a művészeti kontextus nem lehet releváns – mert az outsider art definíciója eleve kizárja a művészettörténeti, intézményes viszonyítást. Így nyilván, ha az összes művészetten kívüli megnyilvánulásból ki kell emelni néhányat, amit outsider artnak nevezünk, a kritérium minden valószínűség szerint az esztétikai kvalitás kell hogy legyen. Elvben kritériumként szerepelhetne a művek üzenete, tartalma – ha nem olyan munkákról lenne szó, amelyek nem a művészi öntudat kifejezései, sőt nem a tudatos építkezés, hanem az ösztönös, öntudatlan, külső, misztikus hatások alatt történő létrehozás eredményei.

A Palazzóban felvonultatott munkáknak így nem üzenetük van, hanem történetük. Bispo do Rosário tárgyai nem szólnak valamiről, nem valaminek a metaforái (például a fára sorokban felszögelt levált cipőtálpak nem az ember verejtékes útjának metaforái). Azok is lehetnének, ha Bispo do Rosário ilyenként alkotja őket. Így a cipőtálpak arról szólnak, hogy egy elmebeteg fantáziája szerint közeledik a világvége, és őt Isten kiválasztotta, hogy lajstromba vegye a megmenekülésre érdemes tárgyakat. E nélkül a narratív keret nélkül nemigen tudjuk, mihez kezdhetnénk az összegyűjtött tárgyak költőiségével. Hasonlóan a *Filantropica*¹² című film alaphölcsességéhez (az a koldulásra kinyújtott tenyér, amely nem mond el egy történetet, nem kap alamizsnát), állíthatnánk mi is, hogy az az outsider art, amely nem mond el egy szép mesét, nem kap elismerést.

Ami marad, az a felelősség alóli felszabadulás: az alkotás hatalmával, a megformálás szándékosságával és tudatos szabadságával együtt jár a felelősség. Ha a művész vállalja önmagát mint alkotása tudatos forrását, kiteszi magát a szakmai és társadalmi kritikának. Viszont egy háziasszony esetében, aki azért fest, hogy kezelje depresszióját, egy biztosítási ügynök esetében, aki házikókat barkácsol, egy fotográfus esetében, aki saját magának babákat tervez és modellez – nem lehet számon kérni semmilyen szakmai szintet. Egy bányász, aki a szellemek konkrét utasításait követi festés közben, egy jövendőmondó, aki az inga mozgásai szerint rajzol – semmiképpen sem felelősek azért, amit csinálnak. Az ösztönt, az (isteni) inspirációt nem lehet kritizálni, így az alkotó védve van. És ebben az attitűdben nem az a legmegdöbbentőbb, hogy maguk az alkotók tartják kényelmesnek ezt a helyzetet, hanem az, hogy maga a művészeti világ ezt a típusú művészetet promoválja – a véletlen, felelősségmentes, szándékolatlan, öntudatlan létrehozást a tudatos alkotással szemben.

A perem önfelszámolása

■ Definíciója alapján az outsider művészet a művészet hivatalos intézményrendszerén kívül születik, előképzettség (techné) nélkül, kánonok ismerete/betartása nélkül, mintegy ösztönös, öntudatlan létrehozásból, többnyire gyerekek, elmebetegek, elítéltek munkájaként. Ez viszont nem egy önmeghatározás: a művészeti világ az, amely első lépésben eldönti, hogy az elmebeteg vagy az elítélt, az iskolázottságot nélkülöző háziasszony vagy bányász *nem* művész, majd szintén a művészeti világ intézményei (múzeumok, galériák, gyűjtők, kritikusok) döntenek el, hogy ezeknek a nem művészeknek a munkái művészi relevanciával bírnak, és rivaldafénybe állítják őket. Ezzel az outsider art már el is veszítette lényegét: részévé vált a hivatalos művészeti diskurzusnak, kiállítják, azaz kánon válhat belőle, adják-veszik, a művészeti piac részévé válik, beékelődik a művészettörténeti diskurzusba, eddig láthatatlan előzményeknek a következményeként és későbbi történéseknek az eredőjeként látatják. Ahogyan a muzeális művészetet kritizáló művészet szintén bekerült a múze-

umba, úgy a tudatlanságában ártatlan és őszinte outsider művészet is a szofisztikált művészeti világ részévé válik. Sőt itt már a művészeti világ intézményei gátlástalanul átveszik a kezdeményezést: nem a művész a kezdet, hanem a kurátor, műkereskedő, galériatulajdonos, aki rátalál az outsider művészetre. Az intézményes meghatározás még erősebb, mint a hagyományos művészet esetében. Az outsider művészet, mint láttuk, ugyanúgy része a művészeti piacnak: a kiállított outsider művészek bármelyike lehet sikeres, amint van egy elég jó sztorija, marketingje és tanácsadója.¹³

A művészeti világ ezek szerint képes mindent, amihez hozzányúl, átalakítani saját képére és hasonlóságára.

Vizont ha egyáltalán *valami* akar maradni, a művészeti világ nem azonosulhat a világmindenséggel, nem válhat egy olyan enciklopédikus palotává, amibe minden belefér. Mindig kell hogy legyen egy perem, amin túl van az, ami már nem művészet. *Omnis determinatio negatio est.*¹⁴

■ JEGYZETEK

1. Jelen írásban a „művészet” általában a tágan értelmezett képzőművészetet jelenti, amely magában foglalja a hagyományos művészeti ágakat (festészet, szobrászat, grafika, dombormű stb.) és az újabb vizuális művészeti formákat (installáció, fotó, videó, performansz stb.).
2. Arthur C. Danto használja a kifejezést egy 1964-ben megjelent tanulmányában (Arthur C. Danto: *The Artworld*. *The Journal of Philosophy* 1964. 19. sz. 571–584.). Ebben a tanulmányban Danto a művészeti világot úgy írja le, mint egy művészetelmélet atmoszféráját, a művészettörténet ismeretét. A művészeti világ fogalmába, az elméleti interpretációs keret mellett, beletartozik a komplex intézményrendszer is, amely legitimálja a művészet előállítását, közvetítését, értelmezését, értékelését, befogadását stb.
3. Marcel Duchamp 1917-ben állította ki New Yorkban híres ready-made-jét, egy piszoárt, amit az üzlethől vásárolt meg, megfordította és szignóval látta el (R. Mutt, 1917), majd benevezte a Függetlenek Kiállítására.
4. George Dickie a következőképpen határozza meg a műalkotást (deskriptív jelentésben): egy artefaktum, amelynek a társadalom vagy a társadalom egy csoportja az értékelés várományosának státuszát adományozta (George Dickie: *Defining Art*. *American Philosophical Quarterly* 1969. 3. sz. 253–256.).
5. *Omnivore's dilemma*. Francesco Bonami talks with Massimiliano Gioni about the upcoming 55th Venice Biennale, May 2013. <http://artforum.com/inprint/id=40454> (2013.06.28.)
6. Henrik Dahl: *Art for the third eye*. Emma Kunz's visionary drawings. http://www.theoaktreereview.com/emma_kunz.html (2013.06.28.)
7. Ernst H. Gombrich: *Elméletkezés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei*. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Típotex, Bp., 2003. 23–37.
8. Robert Jackson megjegyzi, hogy régebben is jelen volt az outsider művészet, de az utóbbi hónapokban már gyanúsán nagy mértékben gyűjtötték, állították ki, vásárolták, illetve közpénzekből támogatták az outsider művészetet. <http://www.furtherfield.org/features/outsider-art-art-markets-cultural-capitalism-moment> (2013.06.16.)
9. <http://www.artmarketblog.com/2012/05/07/outing-the-outsider-art-market-artmarketblog.com>
10. Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása*. Enciklopédia Kiadó, Bp., 2003.
11. Platón: *Ión*. In: Ritoók Zsigmond (szerk.): *Platón összes művei kommentárokkal. Ión*. Menexenosz. Atlantisz, Bp., 2000. 11–32.
12. *Filantropica*, 2002. Rendező: Nae Caranfil („Mâna întinsă care nu spune o poveste, nu primește pomană”).
13. Rosie Jackson: *Outsider Art: Where did all the outsiders go?* <http://www.wildculture.com/article/outsider-art-where-did-all-outsidars-go/1024> (2013.06.28.)
14. Minden meghatározás tagadás (Baruch Spinoza).