

GÁLOSI ADRIENNE

MŰVÉSZET ESZTÉTIKUM ÉS ANTIESZTÉTIKUM KÖZÖTT

*Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux.
– Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée. [...]]
Cela 'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté.*

ARTHUR RIMBAUD: UNE SAISON EN ENFER

■ A 21. századból eltelt több mint másfél évtized még talán kevés ahhoz, hogy kellő távolsággal értelmezzünk új tendenciákat, és még kevesebbnek tűnik, ha kortárs jelenségek kritikai értékelése is célunk. Arra azonban elégnek kell lennie, hogy korábban kezdődött folyamatok változásait, hangsúlyok áthelyeződését próbáljuk meg leírni.

Az a jelenség sem új keletű, ám mára teljesen egyértelművé vált, hogy ha a szépség mai megjelenését vagy a hozzá való viszonyunkat vizsgálánánk, akkor elsősorban nem a művészet felé kell fordulnunk. Aktuális kérdéseket tárgyalva így szólhatna az írás a természeti szépséghez való nagyon is változóban lévő viszonyról, a dizájn mind fontosabbá váló szépítő munkájáról, a biotechnológia által egyre inkább lehetővé váló ideális testkompozícióról és persze a digitalizáció új lehetőségeiről, a szintetikusan előállítható, hibátlan immerzív és multiszenzorikus terek, környezetek megteremtéséről. Ezek mind – és a sor nyilván folytatható lenne – a harmónia, a tökéletesség, a szépség kérdése körül is bontakoznak ki, egyéb vonatkozásaik mellett tehát fontos és aktuális esztétikai kérdések, amelyek a művészettől függetlenül vesznek körbe minket. Még akkor is így van ez, ha a művészet a maga sajátos eljárásaival e kérdéseket mind célba veszi, vagy technikájukat a ma-



Mára senkin nem tör ki a védekező szorongás, ha határsértésekkel találkozik, ha például integrálja a kortárs képalkotás technikáit és motívumait a festmény, ha egyszerre szobor, installáció és festmény egy alkotás, vagy azt is készséggel fogadjuk el már művészetnek, ha egy alkotó árháborút indít egy másik ország helyi szupermarkete ellen...

ga gyakorlataiba beépíti. Én mégis maradnék a művészet szépségtől elhagyott (beautyfree) területén, hogy azt vizsgáljam meg, hogyan zajlott le ez a „kivonulás”, és mi is akkor az esztétika keresnivalója a kortárs művészetek területén. Mert hosszú szünet után, az ezredforduló óta, úgy tűnik, ismét az esztétikai, az esztétikum lett a művészetelméleti és kritikai beszéd egyik fő fogalma. A szépség nem szinonimája ennek az esztétikainak, sokszor még részhalmozéként sem illeszthető bele, a dialektika logikájának megfelelően másként tér vissza a megtagadott tézis. Azt kívánom vázolni – tudom, egy hosszú, sokrétegű folyamat szinte megengedhetetlen leegyszerűsítésével –, hogy milyen értelemben békülhet ki esztétikum és antiesztétikum a kortárs művészetben.

Sokan és sokféleképpen foglalták már össze azt a történetet, amelynek eredményeként a fenti mondatot le lehet írni, hogy tudniillik, szépség és művészet nem szükségszerűen tartoznak össze, sőt azt mondhatjuk, napjaink művészetének túlnyomó része egyáltalán nem is célozza ezt.¹ Ahogy Arthur C. Danto szellemesen megfogalmazta, a *Sensation* (1997 – London; 1999 – Brooklyn Museum) kiállításra nem úgy tekintett mint esztétikai kérdésre, hanem mint a „First Amendment”-re, melynek értelmében el kell vetnünk azt az addigi alaptörvényt, hogy a jó művészet egyben szép is – csupán meg kell tanulnunk szépségét felismerni és értékelni.² A helyzet mára az, hogy befogadói érzékenységünk és értelmezői eszközkészletünk finomításával nem a szépséget kell képeseknek lennünk meglátni az addig sikertelennek, formátlannak vagy akár csúnyának vélt műben, hogy értékelni tudjuk, hanem a művészet konceptuális változásai által megkívánt jóval összetettebb módokon kell a műalkotásokat igazolnunk.

Persze a Danto által vázolt variációjában sem a múlt század legvégén kezdődött az a folyamat, melynek eredménye, hogy a művészetnek nem feltétele, csupán lehetősége a szépség, ő csak egy újabb állomását regisztrálja itt (amely természetesen nem lett végállomás), hanem valahol a 19. század közepén. Vagy akár pontosan meg is mondhatjuk, hol, hiszen művészettörténeti közhely, hogy Manet *Olympiájánál* (1865) szokás a modernizmus és egyúttal a szépség módosulásának és átértékelésének kezdetét kijelölni; majd a mottóul választott Rimbaud-szöveg (1873) első része már egyértelműen egy olyan attitűdöt ír le, amely szépség és morál hagyományos összekapcsolását dobja sutba, hogy akár pokolbéli céljaira használja ki az amúgy sem túl vonzó szépséget.³ De még igen sokáig, nagyjából a dadáig mégis a szépség, akár az ahhoz való negatív viszonyon keresztüli fájó hiánya jelentette a műalkotások legfőbb értékét. Roger Fry híres írása – *Vision and Design* (1920) – a melletti érvelés, hogy csak addig nem látjuk meg a modern művészetben a szépséget, míg nem tudjuk, hogyan nézzük, míg nem elég kiművelt a szemünk, hogy a „vision” helyett inkább a „designt” keresse és értékelje. Azonban nem mindent és mindenkit lehetett ebbe az érvelésbe integrálni, hogy tudniillik kellő magyarázat mellett feltáru a modern mű szépsége is, hiszen a szürrealizmus és kiváltképp a dada teljesen figyelmen kívül hagyta, hogy egy adott dolog szép-e, sőt mondhatni stratégiai okokból kiiktattak mindent, ami szép, harmonikus, rendezett stb. „Stratégiai” okon itt az avantgárd művészetnek a társadalmi elköteleződését értem, az egyszerűség kedvéért itt most nevezzük ezt a folyamat külső oldalának, amely természetesen nem független a modern művészet belső, immanens fejlődési logikájától. Az egész probléma egyik nehézségét éppen az adja, hogy a formai, az ábrázolás egészét érintő alapvető változások és a tartalmi kérdések – amin itt nagyon tágan a művészetnek az igazsághoz való viszonyát értem – alig szárazthatók szét.

A zürichi dadaisták voltak az elsők, akik kabarét csináltak (tudjuk, szó szerint) a szépségből, triviálissá tették és átpolitizálták a világháború társadalmának elutasításaként. Ahhoz, hogy ebben jelentős kritikai gesztust lehessen látni, hogy hatásosnak tűnhessen a művészet szépségét szimbolikus áldozattá tenni a világ rütsága elleni harcban, az kellett, hogy a művészi szépségnek nagy legyen a presztízse. Duchamp nem véletlenül rajzolt egy Mona Lisa-képeslapnak bajszot (1919), hiszen elsősorban a nagy műalkotás formájában megjelenő szépség volt kritikája (hogy finoman fogalmazzak) tárgya. E fricskával pedig szélesre nyílt az a logikai szakadék szépség és művészet között, amelyet Fry áthidalni igyekezett. Danto kallifóbiának nevezi⁴ az avantgárd társadalomkritikájából kiinduló szépségellenességet. Ismerős magyarázat fonalát viszi tovább, hogy tudniillik értelemszerűen nem lehet szép az a művészet, amely a társadalom morális romlottságát akarja megmutatni.⁵ A művészet a neki tulajdonított igazságot csak úgy őrizheti meg, ha nem hazudja széppé világunkat, ha nem viselkedik kollaboránsként az ámitók oldalán, hiszen barbár világunkban nem lehetséges a szép művészet. Az újabb világháború után csak komorabban szólt ez a szólam, leghatásosabban Adorno hangján, míg aztán a szépségnek a hétköznapi világban való sikerei fordították szembe vele a művészetet. Ha a szépség fő területe a dizájn és a marketing lett, ha az anonim instrumentális racionalitás, a kalkuláció részévé vált, akkor már ugyanolyan erőszakos és semmivel nem értékesebb, mint riválisai a funkcionális, a hétköznapi, az egyszerű vagy a látványos stb. Minden ilyen érv mögött szépség és moralitás (akár hallgatolagos) összekapcsoltsága áll. Ha ellenérzéseink vannak a széppel szemben, mert hazugnak, giccsnek, a fennállóval való kibékülésnek érezzük, az tulajdonképpen morális érzékenységünkéből fakad. Ezért érezzük úgy – hiába történt már meg számtalanszor a gonosz átesztétizálása –, hogy a szenvedés képeiben szépséget keresni és találni morális hiba. A szépségnek a jóval, az igazságosság ígéretével való összekapcsolását Platóntól Meillassoux-ig állítja a filozófia is, és tulajdonképpen alátámasztja ezt az a művészet is, amely a szépséget az eddigiék értelmében veti le magáról, hiszen ezzel pontosan azt utasítja el, hogy hamis ígéret legyen.

Ez a szépségellenesség csak a fogalom hamis redukciójával nevezhető esztétikaellenességnek is. Pedig valami ilyesmi történt a nyolcvanas évek elején. Az „antiesztétika” az „esztétikával” szemben olyan erős hívószó lett, sőt harci kiáltás, hogy még mindig nem ült el teljesen a csata pora. Az antiesztétika terminusként a Hal Foster által szerkesztett, e címet viselő, máig hatásos könyvvel jelent meg, melynek előszavában mint a „jelenben elfoglalt kulturális pozíciót” határozza meg az antiesztétika mibenlétét, „szűkebben pedig olyan interdiszciplináris gyakorlatokat jelent – írja –, amelyek vagy a politikába, vagy a vernakulárisba ágyazott kulturális formákra érzékenyek, így tagadják egy privilegizált esztétikai terrénum meglétét”.⁶ Az *October* kritikusaiktól indult, ám hamar az angolszász művészetelmélet domináns álláspontja lett, hogy az esztétikai elméletek történeti és fogalmi kerete lejárt, a kor radikálisabb művészeti gyakorlatát, például Hans Haacke vagy Barbara Kruger műveit hitelesebbnek tűnt az identitás, a hatalom, intézmény, privilégium stb. kérdései felől megközelíteni. Vagyis az esztétikumban érdek- és tétnélküliséget látó posztmodern nézőpont igyekezett a formalista kritériumokat politikaiakkal felcserélni. Hamarosan úgy rögzült két szemben álló táborra a két, a művészet autonómiáját másban látó elméleti álláspont, hogy a posztmodernhez elidegeníthetetlenül kapcsolódott az antiesztétikai, míg az esztétikaihoz a modernizmus tapadt szinte logikailag. Míg a

két elmélet külön képviselője teljesen lehetséges volt (például Michael Fried a modern esztétikai és Rosalind Krauss a posztmodern antiesztétikai oldalon), egy a tételezett konceptuális szakadékon átlépő esztétikai posztmodern pozíció elképzelhetetlennek tűnt. A modern antiesztétikai azért volt lehetséges, mert visszafelé az időben kiterjesztették e fogalmat, és mind a modernizmus harcát az akadémiizmussal, mind társadalomkritikai attitűdjét ezzel írták le. Még az ezredfordulón túl is úgy tűnt sokaknak, hogy az álláspontok összeegyeztethetetlenek.⁷

Esztétikai elméleten a főként Clement Greenberg nevével fémjelzett, formalistának értelmezett felfogást, valamint egy általa közvetített kanti esztétikát (a cél- és érdeknélküliséget citálták legszívesebben) értették.⁸ Ahogy a pop, a minimalizmus, a konceptuális művészet egyre erősödött, ahogy egyre fontosabbá vált Duchamp, úgy nőtt az ellenszenv Greenberggel szemben, ám az esztétikát továbbra is nagyjából úgy képzelték, ahogyan ő találta. Tehát amikor az esztétikummal szembehelyezkedtek, akkor Greenberget és egy rajta átszűrt, meglehetősen részleges kanti felfogást utasítottak el.⁹ A szépség diskurzusba emelése szóba sem jöhetett, ám helyette fontos lett egy régi esztétikai fogalom, a fenségesség, hiszen ebben benne volt már a fogalom történetének kezdetek, és Kantnál hangsúlyosan, egyfajta negativitás, krízis, az identitás és a teljes egzisztencia ki-mozdításának, decentralálásának mozzanata, ami egyrészt jobban megfelelt a politikaiként értelmezett művészetfunkcióknak, másrészt annak a (lyotard-i) posztmodern felfogásnak, hogy a műnek az ábrázolhatatlannal van dolga (nem úgy, mint az érzéki szépségnek), amit csak sejtetni képes. Persze Greenberg sem a szépséget emlegeti, amit viszont minden kritikája alapjává tesz meg, az a mű minősége. „[A]hol nincs esztétikai értékítélet, ahol nincs ízlésítélet, ott művészet sincsen, sem pedig semmiféle esztétikai tapasztalat. [...] Ez ennyire egyszerű” – írja, ami azért még nem jelenti azt számára, hogy csak az érték mentén lehetne beszélni a művekről.¹⁰ Mind alkotó, mind befogadó részéről az ízlés volt számára az egyik kulcskérdés, és Duchamp (akit egyébként alig néhányszor említet említésre egész életművében) eredendő bűnének éppen azt tartotta, hogy az ízlés kialakításában és minden egyes új ítéletében inherensen meglévő nehézséget egy másfajta, szerinte lényegein nem művészi nehézséggel cserélte fel, hogy tudniillik nem művészi tárgyakat mint műalkotásokat kell elismernünk, és ezzel a jó és rossz művészetet elválasztó döntő különbséget akarta eltörölni.¹¹ Ezzel akár igazolva is láthatjuk az antiesztétika azon állítását, hogy az esztétikai megközelítés csupán az érzéki megítélésével van elfoglalva, és a művészet minden intellektuális igényét és hatását háttérbe akarja szorítani.¹² Greenberg elméletének leginkább száműzendő eleme azonban a médiumok specifikációja volt. Egy te-leologikus történetben írta le a modernség tulajdonképpeni fejlődését, mely szerint minden művészeti ágának (az ő kiténtetettje a festészet) át kell mennie egy tisztulási folyamaton, meg kell szabadulnia minden olyan eszköztől, amely nem lényegileg, csupán konvencionálisan tartozik hozzá. Az előbbieken a progresszív művészet sem léphet túl, mert bármennyire meghaladja is saját hagyományát, mégis csak az abból kiinduló összevetésben lehet művészi értékelés tárgya. A modern művészet változásának motorja Greenberg szerint az a kockázatvállalás, hogy egyre inkább csak lényegi elemeire húzódik vissza, amelyeket, éppen ennek következményeként, egyre explicitebben kell megmutatnia. Ám egyre érdekesebbnek tűntek olyan művészek, kiket mind a médiumok hibriditása érdekelt, s míg az esztétikainak nevezett álláspontokról csak a korábbi nagy

fejlemények paródiaként való ismétlésének tűntek, műveik azt állították, hogy nem kell kitarítani a kép integritása mellett, lehet más képfajtákkal kapcsolatba lépni (pl. Robert Rauschenberg), az alkotó-szobjektumot parodizálni (pl. Piero Manzoni), a hétköznapi felé fordulni (pl. Claes Oldenburg) vagy a minimalista szobrászatba (pl. Robert Morris) vagy a performanszba (pl. Yves Klein) oldódni bele. E lehetőségek a következő évtizedekben mind teljes spektrumukban bontakoztak ki, egyszerre járták végig a lebontás és a kiterjesztés lehetőségeinek ket-tős spirálját.

Az antiesztétikai nézőpont aztán a kilencvenes években újabb megerősítést nyert az abjekt és az informel körüli elméletekkel. A két megközelítés igen szorosán kapcsolódik, a művészetnek az anyagisággal (akár a szobjektum testiségével, akár a mű anyagi voltával) való kapcsolatára összpontosítanak, de míg az abjekt inkább a szemantikai oldalon helyezkedik el, egy jelentéstípusnak tartható, addig az informel inkább működési elv.¹³ Természetesen az abjekt esetében sem olyan egyszerű a helyzet, hogy a kétségtelenül nagyszámú művet, melyek a testi elfojtásokkal, a kultúra által kiépített szublimációkkal foglalkoztak, nehéz lett volna valahogyan „esztétikusként” értelmezni (lásd például Kiki Smith: *Tale*, 1992), hiszen a szubjektivitás egésze, külső és belső meghatározottságának határai, testi valója és a társadalmi rend közti átjárás lehetőségei mind tematizálódtak, és sokszor olyan szimbolikus, absztrakt munkákban kaptak formát, melyek akár az esztétikaiként beskatulyázott értelmezésre is nyitottak lettek volna (például Mike Kelley: *Lumpenprole*, 1991).¹⁴ Az informel esetében, úgy gondolom, egészen nyilvánvaló az „esztétika” és „antiesztétika” fentebb vázolt el-lentétének továbbélezése, melynek talán legjobb példája Rosalind Krauss taktikája. Először az avantgárd Greenberg által mellőzött hagyományához, a dadához és a szürrealizmushoz nyúlt vissza, majd a minimalizmus és a land art kerültek figyelme középpontjába, melyek először törték át látványosan a médiumspecifikusság korlátját, harmadik elemként pedig Greenberg által kanonizált alkotókat kezdett az antiesztétika szempontrendszerével vizsgálni – nagyszerű Pollock-értelmezése szinte gonosz módon azt akarja bizonyítani, hogy mindennek épp az ellenkezője igaz, mint ahogyan Greenberg látta.¹⁵ Az 1996-os *L'informe* kiállítás idejére mindez metodológiai elvvé emelkedett, annak ellenére, hogy Bois állítja, hogy nem temetni akarja a modernséget, csak lapjait újraosztani, az „eljárás módokat” mégis mint a modernista tanok „lerontását” mutatták be: horizontális a vizualitás vertikálisával szemben, az anyag alapvető volta a forma és az eszme zsarnokságával szemben, készletés a vágy anyagi megjelenítésére, ent-rópia a totalitással szemben.¹⁶ Az anyag és a test elsődlegességére építő vizuális lehetőségekként, feladatokként mutatják be e fogalmakat, azonban az oppo-zicionális megfogalmazásból látszik, hogy egyben retorikaiak is, hisz fogalmi inverzió mentén történik a jelentésképzés. Vagyis nem lépnek ki abból a keretből, amely a greenbergi elmélet alapja, nem robbantják fel, hanem annak mintegy fonákját, negatív képét fordítják a felszínre.

Mіндеzen alkotók és az őket igazoló „antiesztétikai” elméletek jelentik mind a mai napig a fősodort, így nem csoda, ha ennek a tendenciának ellenmozgásként a kilencvenes évektől feléledtek újra a szépségelméletek is.¹⁷ Talán éppen a formátlant, az abjektet üdvözlő művészeti világ elleni bátor lázadásnak is tűnhet a szépséghez fordulni. Ám egy a modernség transzgresszív hajtóerejét a művészet lényegének tartó olvasat szerint akár annak jele is lehet, hogy a művészet kezdi feladni a világhoz való kritikai viszonyát. E szépségpárti elméletek ismét

az esztétikai és morális ítélet közti analógiára építenek, nagyrészt konzervatívak, sőt nosztalgikusak, így, úgy látom, komolyabb szakmai figyelem nem kíséri őket, ezért ezek nem is válhattak sem az esztétikainak nevezett oldal új megerősítőivé (vagyis senki nem állt elő a Greenbergéhez hasonlóan erős elmélettel), sem a két tábor közti közvetítőkké.¹⁸

A valódi nyitás az ezredfordulón az antiesztétika felől jött, s bár mint említettem, ma is sokaknak összeegyeztethetetlennek tűnnek az álláspontok, mégis megfogalmazódott az igény, hogy az „esztétikait” ne a konzervatív ízléssel vagy a hagyományos ideológiai érdekekkel azonosítsák.¹⁹ Persze ez a nyitás akkor érdekes, ha célja nem a szakadék felett kezét nyújtani vagy olyan hidat verni, amire senki nem lép jó szívvel, hanem ha magának a feszültségnek az alapjára kérdezőnek rá. Ez, úgy látom, kevésbé történik meg, ellenben olyan elméletek lettek fontosak, amelyek ezen oppozíción kívüliként értelmezhetőek. Dominálnak sokféle formában az affektuselméletek, ezeknek fő forrása Gilles Deleuze és főként Bacon-könyve, valamint a másik legnépszerűbb iránynak a Jacques Rancière filozófiájához köthető elméleteket látom. Róluk itt nem szólnék, bármennyire is fontosnak gondolom az esztétika számára mindkét általuk megnyitott lehetőséget. A művészeti világban, úgy látom, általában azok számára fontos Rancière, akik azt olvassák ki belőle, hogy a szociális művészet különböző formái, a politikai akciók, a részvételiség, a túlazonosulás stb. az érzékelhető újrafelosztásának és a láthatóvá tételnek szándéka okán mind esztétikai gyakorlatok is, s ezzel megválaszolva is látják (szerintem helytelenül) a „mennyiben művészet ez?” kérdést. Deleuze-höz természetesen a festészet új elméletei fordulnak szívesen, rajta keresztül (is) igazolják, hogy újra lehet expresszivitásról beszélni, valamint affektusfogalmát az esztétikainak feleltetik meg (szerintem helytelenül). Ám a valódi kibékítés egy olyan megközelítés lehet, amely Duchamp-nak és Greenbergnek (és vele Kantnak) is igazságot akar szolgáltatni. Pontosan ezt teszi Thierry de Duve, akinek nagyszabású könyvét itt még csak nyomokban sincs mód értelmezni, ezért csak néhány ponton, saját gondolatmenetéből kiragadva fogok rá hivatkozni.²⁰

A kérdés, úgy látom, továbbra is – vagy újra – a modernség értelmezése, talán ezért beszélnek sokan – úgy gondolom, tévesen – az avantgárd visszatéréséről. Kicsit közelebről talán az a kérdés, hogy a modernségben meglévő transzgresszív logikát hogyan értelmezzük, miben látjuk annak célját, végpontját, s hogy folytathatónak gondoljuk-e valamilyen formában.

Közhely, hogy a modernség lényegéhez tartozóként értelmezzük a művészet önmeghaladásának igényét, valamint transzgresszivitását. Kétféle lehetősége bontakozik ki ezeknek, és jut el nagyon hamar tulajdonképpeni végpontjáig, a monokrómig vagy az üres vászonig és a readymade-ig. E kétféle lehetőséget Jay Bernstein a „nonart” és „antiart” kifejezések elkülönítő értelmezésével adja meg.²¹ A modernség dialektikájának egyik logikailag bejárható útja a nem-művészet, azaz a vitában az „esztétikainak” nevezett út, a minden csak konvencionálisnak a kiiktatása, hogy csak a maga médiumának belső logikája által működjön az alkotás. Ezért tűnik nem-művészetnek az új mű, mert lényegéhez tartozik a bevett forma dezintegrációja, a disszonancia, hordoz valamit, ami megakaszt, ami túlmegy, mondhatjuk, ami túlzás, és csak a túlzás az igaz. A művészet ekkor az abszolút immanencián át próbál a transzcendenciáig eljutni, mondhatni a transzcendencia szekularizálása, könyörtelen materializálása, formalizálása árán. A művészet ezen az úton elérendő autonómiája két ponton is tartalmaz ve-

szélyt, egy „esztétikait” és egy „antiesztétikait” (Bernstein fogalmaival nem-művészetit és antiművészetit), és ezeket Greenberg is látta. Az egyiket De Duve arra adott válaszként fogalmazza meg, hogy vajon miért nem tetszettek Greenbergnek Frank Stella fekete képei.²² Ami e képeken annak ellenére kezdett szellemként kísérteni, hogy a greenbergi elvek következményeit vonták le a maguk tisztaságában, az annak felismerése, hogy a modernizmus dinamikája mint tisztán festészeti *logika* is elsajátítható, hogy a festészet fejlődésének következő pontja vagy akár végpontja is beazonosítható e logika mentén. Ha a mű létrehozható és befogadható egy konceptuális logika alapján működő beazonosítással, akkor ízlésítéletnek ott már nincsen helye; s láttuk, Greenberg ezt a lehetőséget nem engedte meg, hiszen Kantból leszűrve azt gondolta, hogy az esztétikai ítélet általánossága nem eredhet fogalomból. A másik veszélyre Greenberg maga figyelmeztet Pollock all-over képei kapcsán, hogy nagyon is közel kerülnek a dekorációhoz. Ugyan drámai hatást kelt a falon, írja Greenberg, mégis nagyon hasonlatos a tapétamintához.²³ Vagyis itt is ott kísért valami, de nem saját koncepcióként való önfelszámolódása, hanem a „másik”, az elfojtott, a vizuális tömegáru. Úgy is fogalmazhatjuk, hogy a világ. Vagyis nagyon hamar világossá vált, hogy az ily módon elért autonómia egyben börtön is. A De Stijl mellett ott a dada is, Ozenfant mellett Picabia, vagyis a nem-művészet mellett ott az antiművészet is, vagy hogy még bonyolultabb legyen, a De Stijl felfedezi magában a dadát, vagy a dada saját logikája mentén, mintegy paródiaként a konstruktivizmusig jut (lásd Schwitterst). Az antiművészet (antiesztétika) vagy abban a formában tolakodik be, hogy hétköznapi tárgyat műalkotásnak nevez, vagy ennek tranzitív változatában, mikor tárgyakat épít be az alkotásba. Az előbbi esetre természetesen Duchamp *Forrása* a paradigmaticus példa, amely azt ismerte fel – értelmezi De Duve –, hogy a klasszikus (kanti) az „ez szép” formulában leírható esztétikai ítélet modern formája az „ez művészet”. Felnyitotta a nominalista zsilipet²⁴ azzal, hogy a modernitás dinamikáját, miszerint transzgresszív eljárásokkal is megörökölhető a festészet címke, az egész művészetre terjesztette ki, eloldotta az olyan konvencióktól, amelyek az egyes művészeti ágak gyakorlatait intézményesítették. Ahogy a klasszikus (kanti) esztétikai ítéletben hiányzik a fogalom, itt sincs olyan elv, amelynek alapján szükségszerűen művészetnek kell ítélni egy tárgyat. Mivel, mint Kantnál, itt sincs szabály, ezért a művel itt is találkozni kell, valamint ugyanúgy, mint a klasszikus formula esetében, ítéletemet most is az általánosság szintjére emelem, és másoktól is egyetértést várok. És míg látszólag az „ez művészet” formula egy fogalom alá rendelné az ítélet általánosíthatóságát, De Duve szerint ez nem fogalomként, hanem tulajdonnévként működik. Vagyis az esztétikai ítéletet a readymade esetében sem lehet megtakarítani, mondja De Duve, s ezzel tulajdonképpen megmenti Duchamp-t Greenberg számára, a *Forrást* nem a modern kihívójának, hanem apoteózisának értelmezi. A másik lehetőség az antiművészet „gyenge” változata, amikor egy reália lesz a műalkotás része – már a kollázsszal elinduló folyamat ez, és Rauschenbergtől Armanig és tovább rengetegen élnek vele. Azt azonban ritkábban szoktuk észrevenni, hogy már maga Duchamp bezárta a kört, és az általa megteremtett readymade-et vissza is vezette a festménybe.²⁵

A művészet dialektikájában ott működő antiművészet azt ismeri fel és fordítja vissza, hogy minél következetesebben halad a műalkotás afelé, amit a maga tiszta lényegének vél, annál jobban eltávolodik attól, amit végül is szellemivé akar tenni. A művészet lázadása ez a művészet ellen, súlyos teherként felismert

autonómiája ellen, az a vágy, amit egészen Kaprowig vagy Cage-ig próbáltak oly sokan a gyakorlatba átültetni, hogy sui generis valóság legyen. Az antiművészeti vagy antiesztétikai mozzanatról, arról, ami benne heterogén, nem mond le a művészet, különben dialektikája (hamar a végéhez jutó) fejlődésé laposodik.²⁶ Adorno *A művészet és a művészetek* című írása ugyanabban az évben (1967) íródott, mint Michael Fried *Art and Objecthood* szövege, de az utóbbival ellentétben a művészetnek a lényegi heteronómiaigényét állítja, ezt nevezi kirojtosodásnak.²⁷ A művészeti ágak promiszkuitása nemcsak intermedialitást jelent, hanem kiterjed a művészetén túlra is, ami Adorno szerint nem más, mint mímelt önfelszámolás. Az esztétikai szükségképpen affmálja a fennállót, így azért, hogy a lényegéhez tartozó negativitást megőrizze, hogy önmaga lehessen, mássá kell válnia, akár csíkos szendvicsemberré (Daniel Buren) vagy az asztalon heverő tárgyak térképészévé (Daniel Spoerri). Ezt fogalmazta meg Hal Foster *Anti-Aesthetics* bevezetője, amikor azt állította, hogy „az esztétikai kritikai potenciálja illuzórikussá, így maga is instrumentálissá vált”.²⁸ A negáción keresztüli fejlődés hitelesítette az avantgárd életképességét és társadalmi relevanciáját is, ugyanakkor a művészet mint olyan önfelszámolása irányába is mutatott, és látjuk, nemcsak a korábban leírt módokon, hanem egy alapvető értelemben is belesimul az antiesztétika, az antiművészet a modernség logikájába, amennyiben a korábbiak tagadásával állítja önmagát.

Mára talán az vált világossá, hogy a másik tagadásával mindkét nézet önmagát is tagadja. A művészet úgy akarja állítani önmagát, hogy közben a benne rejlő antiművészeti, antiesztétikai momentumot is megőrizze. Ezt a paradoxont persze nehéz feloldani, de a gyakorlatban mégis ezt próbálják a (jó) művek. Mára senkin nem tör ki a védekező szorongás, ha határsértésekkel találkozik, ha például integrálja a kortárs képzőművészet technikáit és motívumait a festmény, ha egyszerre szobor, installáció és festmény egy alkotás, vagy azt is készséggel fogadjuk el már művészetnek, ha egy alkotó árháborút indít egy másik ország helyi szupermarketé ellen azzal, ha jóval olcsóbban árul mindenféle hétköznapi árut, amelyeket a fogyasztói és a művészeti áru közti vámtarifa-különbség segítségével sikerül olcsóbban beszállítania.²⁹

Ma, úgy látom, a megszüntetve megőrzés lépését sokan a műalkotásnak a sokféle hálózatok valamelyikébe való becsatolásával vagy a hálózatokhoz tartozásuk felmutatásával hajtják végre. David Joselit szerint a „network” fontosságát a festészet számára Martin Kippenberger ismerte fel a kilencvenes években, és úgy látja, ennél fontosabb kérdés Warhol óta nem fogalmazódott meg.³⁰ A „network festészet” egyik meghatározója, hogy benne és általa a képek cirkulálnak, hogy bizonyos pozícióban lévő tárgyakat nem reprezentál, hanem egy másikba helyez át a mű – ezért is van, hogy a networkfestészet előzményeként leginkább Rauschenberget emlegetik. Az ilyen műveket Joselit diagramhoz hasonlítja, ahol sok eltérő regiszteren keresztül vezetnek le nem záruló, újabb és újabb átmeneteket megnyitó ösvények. Kippenberger *Heavy Burschi* (1990) alkotásával már többen illusztrálták, hogyan képes e mű egy többretegű tréfa által az összes a festményhez kapcsolódó hagyományos elágazásokat, kapcsolódásokat, „hálózatokat” eltörölni.³¹ Ezért egy másik, kevésbé humoros, ám éppoly összetett művet mutatnék be. Kelley Walker *Schema: Aquafresh plus Crest with Whitener* (2003) című munkája szó szerint nagy utat járt már be a képek hálózatában, hogy végül más címe is legyen.³² A mű kiindulópontja egy 1988-as sajtófotó volt, amelyen egy csodás szerencséjével Hawaiiin sikeres kényszerleszállást végrehajtó

repülőből mentik ki a halálra vált utasokat. Oliviero Toscani, a Benetton elhíresült kreatív vezetője, hasonlóan sok más, szenvedőket megörökítő fotóhoz, ezt a képet is felhasználta egy reklámkampányban. Walker, kisajátítva a kisajátítót, ezt a képet, vagyis a Benetton logójával ellátottat használja saját munkájához. E kép felszínére, többszörös digitális szkennelések és áttételek útján persze, mintegy a festői gesztus expresszív kézjegyeként, lendületes mozdulatokkal kinyom egy tubus aquafresh fogkrémet. Tehát a fogkrémmel félig láthatatlanná teszi a képet, mintha valóban reggel fogmosás közben járkálva kerülne elő a reklámfotó, s morális felháborodásában a kezében lévő „festékkel” eltüntetné azt. Ám a valódi esemény drámáját kommercializáló kép ellen nem a festészet hagyományos anyagával tiltakozik, hogy a festői gesztus autonómiája által álljon ellen a piac kérlelhetetlen mechanizmusának. A hagyományos vászon helyére a botrányos reklámfotó kerül, az ecsetvonás, a szubjektum ezen összetett metaforája helyére pedig egy jól felismerhető, a marketing elveinek megfelelően azonnal beazonosítható türkiz-piros-fehér csíkos fogyasztói védjegy. Vagyis vászon és gesztus, objektum és szubjektum hagyományos küzdelme helyén két fogyasztói áru próbálná kielezni az így már nem is valós alternatívákat. Ám nyugodtan elfogadhatjuk a fogkrémet mint readymade festéket, sőt Warhol után szabadon mondhatjuk, hogy nincs is ennél jobb, hozzánk közelebb álló festék, csak a gesztus autentikusságát csökkentené, ha már a festék anyaga átstilizálná azt. A képet a fenti címmel Walker 2003-as kiállításán (Paula Cooper Gallery) egy light boxban, a reklámok által gyakran használt eszközben állította ki, ami nyilván tovább akarta élezni a feszültséget promocióanalízis kép és festészet között. A mű egy részletét aztán az *Artforum* 2005. áprilisi száma címlapfotóként használta. Majd újabb állomás következett, Walker ezt a részletet ismét elhelyezte egy light boxban egy 2006-os kiállításán, ahol cím nélkül pontosan ugyanott függött, mint az előzménye, azonban jól látható jeleivel annak – vonalkód, cím, tartalom stb. –, hogy a művészeti magazin címlapjáról vett képről van szó. A mű tehát egyszerre szól arról, hogy milyen utat jár be a kép a média világában és a művészeti világban, magának a képnek a részévé teszi a művészeti világban való kommercializálódását és egyidejű művészettörténeti pozíciófoglalását is. A mű második változata, amit azóta *Benetton/Artforum* címmel jelölnek, még hangsúlyosabban mutatja a kép digitális voltát, azt a számtalan átalakítási folyamatot, amelyen az első, a légi katasztrófát megörökítő kép átment, miközben a fogkrém nyomvonalra mindvégig megőrzi kapcsolódását az akciófestés gesztusához. A light box nemcsak a reklámfotók vizualitását idézi, hanem egyben arra is szolgál, hogy képernyője, ami valójában egy üres felület, amelyen bármilyen kép megjelenhet, egybemossa a különböző képi médiumok határait. Mindegy, hogy festmény vagy fotográfia, a digitális felületen egyformán eloldódnak eredeti referenciájuktól, és újabb és újabb helyzetekbe hozhatók. Ami a képen hagyományos értelemben festészet, az nem a polaritást élezi analóg és digitális, testi és anyagtalan között, hanem egyazon működési folyamat részeként átadja magát a hálózati „képgyártás” mechanizmusainak. Ebben a folyamatban az eredeti sajtófotó, valamint a festői gesztus is többször cirkulál, és eközben hol a szubjektum, hol az objektum szerepét töltik be, így a mű a hálózatnak pontosan azt a jellegzetességét képes vizualizálni, hogy benne egyszerre kell szubjektumnak és objektumnak is lenni. Ezt persze tarthatjuk elidegenedésnek vagy a lét elviselhető könnyűségének is. Ebben a mű nem dönt helyettünk, kritikai potenciálja éppen abban van, hogy a legnagyobb behálózottság felmutatása mellett is ott

van benne a szabadság vágya és ennek ironikus lebontása is. Vagyis egyszerre képes két ellentétes irányba mutatni, hogy tudniillik a művészet az autonóm szubjektivitás utolsó menedéke a mindent behálózó instrumentális racionalitással szemben, valamint azt is, hogy se menedékként, se akcióként nem lehet hatásos a művészet. E két szélső pont dialektikus feszültségben tartásával az „esztétikait” és az „antiesztétikait” egyszerre tagadja és őrzi meg.

Már csak az a kérdés maradt a végére, hogy szép-e ez a kép. Hogy a mottóban idézett Rimbaud-val szólva az abúzus után képes-e hiteles módon „üdvözölni” a szépséget? Gertrud Stein szállóigévé lett mondása szerint szépnek nevezni egy művet azt jelenti, hogy a mű halott. Ez a kép mindenestre most elevennek tűnik. Elsődleges feladatunk, hogy megpróbáljuk megérteni. És ha ízlésünk nem is gyarapszik olyan sebességgel, mint interpretációs készletünk, bizhatunk abban, hogy tudjuk, az ítélőerőben az értelem is szükséges az öröm érzéséhez. Fog ez még tetszeni is!

■ JEGYZETEK

1. Bár nem kifejezetten a szépség, hanem általában az esztétika, az esztétikum fogalmát állítja a középpontba, de ugyanennek a történetnek egy értelmezését mondja el Seregi Tamás új könyvében, melyben a 20. század művészettörténetének az általa *nem* esztétikaiként értelmezett művészetelméleteit veszi sorra, hogy egyrészt az esztétikumot a művészetről, másrészt az esztétikatudományt a művészetfilozófiáról részben leválassza, másrészt pedig ennek határait, tárgyterületét messze azon túl jelölje ki. Lásd Seregi Tamás: *Művészet és esztétika*. Tiszatáj könyvek, Szeged, 2017. Itt nem kívánok ezen írással részletesen foglalkozni, így a téma átfedései ellenére szándékosan választottam gondolatmenetnek más nyomvonalat.
2. Arthur C. Danto: *The Abuse of Beauty*. Daedalus 2002. ősz. 35–56.
3. Azért a francia eredetit adtam meg a mottóban, mert Kardos László fordításában a sor így hangzik: „Egy este a térdemre ültettem a Szépséget. – És keserűnek találtam. – És szidalmaztam.” Határ Győzőében: „Egy este térdemre ültettem a Szépséget. És épésnek találtam. És kiszidtam.” Azonban számomra itt az „injurier” ’sért, szid’ jelentése mellett a ’visszaél vele, kihasznál’, az abúzus fontosabb.
4. A kifejezést Dieter Rothtól veszi.
5. A. C. Danto: *Kalliphobia in Contemporary Art*. Art Journal 2004. Vol. 63. No. 2. 23–35.
6. Hal Foster: *Postmodernism: A Preface*. In: Uő (szerk.) *Anti-aesthetics – Essays on Postmodern Culture*. Bay Press, Washington, 1983. ix–xvi, itt: xv–xvi.
7. Lásd például Alexander Alberro: *Beauty Knows No Pain*. Art Journal Vol. 63. No. 2. 2004. 37–43.
8. Clement Greenberg nagy hatású nézeteinek összetettségéről lásd a kiváló tanulmányt: Seregi Tamás: *Nem egy újabb Laokón felé*. In: Uő: *A jelen*. Kijárat Kiadó, Bp., 2016. 111–156.
9. Éppen ezért Kant felől akarják többen a szakadékot áthidalni. Ez az esztétika tudományának jelen állása és jövője szempontjából igen izgalmas kérdés, mellyel itt részleteiben nem tudok foglalkozni, csak annyit, hogy általában két stratégiát látok: vagy a harmadik kritika Greenberg által nem idézett és formalizmussal nem felruházható részeit emelik ki – ilyen esztétikai eszme fogalma és a sensus communisban meglévő politikai mozzanat, vagy a TÉK értelmében mint a tapasztalatot lehetővé tevő a priori formák rendszerét tekintik az esztétikát.
10. Clement Greenberg: *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*. Oxford University Press, 1999. 62.
11. Greenberg talán újra emelkedő népszerűségének – ami tényleg az elfojtott visszatérése lenne – egyik hozadéka az lehet, hogy talán újra visszakerekül a művészetkritikába az értelmezés mellett az értékelés is. Danto egy 2008-as írásában idéz egy statisztikát, miszerint a megkérdezett kritikusok 75%-a állítja, hogy „a személyes értékelés a legkevésbé fontos része a művészetkritikának”. Danto természetesen tudatában van, hogy ennek részben saját művészetfilozófiája is oka, amennyiben „a bármilyen műalkotás lehet” tételt sokan a köztétek össze, hogy a művészetkritika valódi és egyetlen tétjét abban látják, hogy az alkotást mint művészetet igazolják, s nem abban, hogy eldöntsék, jó vagy rossz művel van-e dolguk. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=505> – Utolsó letöltés: 2017. augusztus 10.
12. Megint csak nincs mód részletesen foglalkozni itt a kérdéssel, de természetesen durva leegyszerűsítés Greenberget így látni, hiszen művészetfelfogásából egyáltalán nem hiányzik az értelmi elem. Duchamp esetében az a kifogása, hogy a gondolati „mutatványok” nem haladják meg saját fogalmukat, ebben a művek ki is merülnek, így a minőség kritériumai nem is alkalmazhatóak rájuk.
13. Mindkettő esetében fontos forrás Georges Bataille, az informel magát a terminust is tőle veszi: l’informe (lásd *Documents* 1929–30). Yve-Alain Bois és Rosalind Krauss a terminust 1996-ban Párizsban rendezett kiállításuk címének választották. *L’Informe: Mode d’emploi*, 1996. május 21. – augusztus 26., Centre Georges Pompidou. Lásd Yve-Alain Bois – Rosalind Krauss: *Formless: A User’s Guide*. Zone Books, New York, 1997. A könyv először kiállításkatalógus volt, a „felhasználói kézikönyv” eljárásokot tartalmazott, négy fő része a kiállítás négy részében megmutatott különböző vizuális lehetőségek.
14. A témával visszatérően foglalkozott az *October* (tehát az antiesztétikai oldal) kritikusa. Hal Foster: *Obscene, Abject, Traumatic*. October 1996. 78. sz. 106–24; Uő: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the*

- Century. MIT Press, Cambridge, 1996; valamint Uő: *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. Verso, London – New York, 2015.
15. Rosalind E. Krauss: *Optical Unconscious*. MIT Press, Cambridge, 1993. 243. sk.
16. Yve-Alain Bois bevezetője a könyvhöz: *The Use Value of „Formless“*. 13–40.
17. Lásd például Bill Beckley – Dacid Shapiro: *Uncontrollable Beauty*. Allworth Press, New York, 1999; Dave Hickey: *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*. Art Issues Press, Los Angeles, 1993; Elaine Scarry: *On Beauty and Being Just*. Princeton University Press, Princeton, 1999.
18. Érdekes középpozíciót foglal el Danto, aki egyrészt evidensnek veszi, hogy a művészet esztétikai mivolta mindig is túlerjedt a szépségen, másrészt mivel művészetfilozófiája alapvetően hegeli, így az egyetemesség mellett érvel a művészet történelmi és társadalmi beágyazottsága mellett is.
19. Lásd például az *Art Journal* James Meyer és Tony Ross által szerkesztett számát a témában (2004. Vol. 63. No. 2.) Egy konferenciakötet: Francis Halsall – Julia Jansen – Tony O'Connor (eds.): *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice*. Stanford University Press, Stanford, CA, 2009. Vagy James Elkin szerkesztésében két könyv, melyek a témában tartott szemináriumok alapján kerültek összeállításra: *Art History Versus Aesthetics*. (The Art Seminar 1.) Routledge, New York, 2005; valamint James Elkins – Harper Montgomery: *Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic*. Pennsylvania State University Press, Philadelphia, 2013.
20. Lásd Thierry de Duve: *The Monochrome and the Blank Canvas*. In: Uő: *Kant after Duchamp*, MIT Press, 1996; valamint *Silence in the Doctrine* és *Wavering Reflections*. In: Uő: *Clement Greenberg Between the Lines*. Dis Voir, Paris, 1996.
21. Jay M. Bernstein: *Readymades, Monochromes, Etc.: Nominalism and the Paradox of Modernism*. Diacritics 2002. Vol. 32. No. 1. 83–100.
22. A *Sixteen Americans* (1959 MOMA, New York) c. kiállításon állított ki az akkor 23 éves Stella négy, szinte teljesen monokróm fekete festményt.
23. Clement Greenberg: *A táblakép válsága*. (Ford. Ligetfalvi Gergely) In: Uő: *Művészet és kultúra*. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Bp., 2013. 120–122.
24. A *Nagy üveg* kapcsán írt egyik jegyzetben (1914) nevezi Duchamp a művet „egyfajta képi nominalizmusnak”. Lásd erről Thierry de Duve: *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*. (Ford. Dana Polan) University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.
25. Példája ennek *Tu m'* című, 1918-as alkotása, amelybe egy üvegmosó keféhez helyez el a festmény – szerintem – legfontosabb pontján.
26. Persze nem túl szellemdús a szójáték, de ez történt a szó szerinti értelemben is Greenberg elméletével.
27. Theodor W. Adorno: *A művészet és a művészetek*. (Ford. Zoltai Dénes) In: Uő: *A művészet és a művészetek*. Helikon, Bp., 1998. 7–22.
28. Hal Foster: 1983. xvi.
29. Jens Haaning akciója, 1998, Svájc, Fri Art - Centre D'Art De Fribourg.
30. David Joselit: *Painting beside Itself*. 2009. October. Vol. 130. 125–134. Abban azért nem vagyok bizonyos, hogy több évtizede ez lenne a művészet legfontosabb kérdése.
31. Lásd például Gregory H. Williams: *Permission to Laugh: Humor and Politics in Contemporary German Art*. Chicago University Press, Chicago, 2012.
32. A képről röviden lásd Scott Rothkopf: *Kelly Walker*. JRP Ringier, Zürich, 2007; valamint Achim Hochdörfer: *How the World Came In*. In: M. Ammer – A. Hochdörfer – D. Joselit (eds.): *Painting 2.0*. Museum Brandhorst & MUMOK, 2016.

