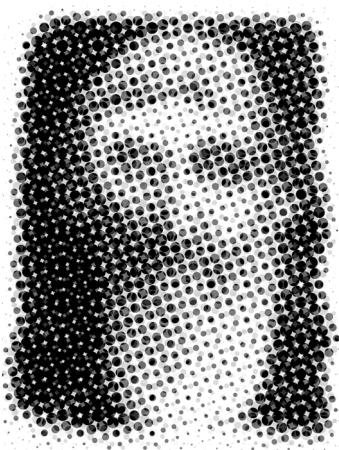


HORVÁTH GIZELLA

LESS IS MORE – BAUHAUSON INNEN ÉS TÚL



**Az egyszerűséget néha
nagyon nehéz
létrehozni, sok
erőfeszítésbe kerül,
hogy csak a
szükségszerű elemekből
konstruáljunk bármit,
minden hozzáadott
támasz nélkül.**

40

■ Az egyik legsikeresebb kulturális mém, amely a Bauhaushoz kötődik, a „less is more” („a kevesebb több”) kifejezés. A Ludwig Mies van der Rohe nevéhez fűződő kifejezés történelmileg az építészet diskurzusán belül tett szert népszerűsége, és az építészet letisztult, funkcionális és díszítésmentes felfogását jelentette. Jelen szöveg igyekszik a kifejezés elő- és utóéletét is megvizsgálni, az első írásos előfordulásától (Robert Browning költeményében) egészen a 20. századot meghatározó olvasatokig (Clement Greenberg formalizmusa, ahol a kevesebb az esztétikum önállósága irányába tart, és A. C. Danto kontextualizmusa, ahol a kevesebb a konceptuális művészet terepét tisztítja meg). Bár a kifejezés művészettörténeti hatását nem lehet túlbecsülni, amennyiben a „kevesebb több” társadalmi hatását vizsgáljuk, megpillanthatjuk a „letisztultság” árnyoldalait is. A Bauhaus értelmében vett „kevesebb” nem jelenti sem azt, hogy olcsóbb, sem azt, hogy elérhetőbb. Felmerül az a kérdés, hogy átesztétizált világunk, amely végül is a Bauhausban gyökerezik, fenntartható-e a természetes környezet veszélyeztetése nélkül.

A kevesebb több – első olvasat

■ Ha először halljuk azt, hogy a kevesebb több, akkor ellentmondást érzünk, és a kijelentést értelmetlennek tekintjük. Az első, természetes reakció az értetlenkedés. Bizonyára kell lennie egy

ilyen eseménynek, hogy „először halljuk”, de a kifejezés annyira terhelt kulturálisan, hogy úgy tűnik, amikor először halljuk, akkor máris tudjuk, mire vonatkozik: arra, hogy a mennyiség a minőség kárára válhat, kevesebbrel többet érünk el.

Manapság a „less is more” egy eléggé ismert, elterjedt kifejezés, és elsősorban két területen találkozunk vele: a művészeti diskurzusban és az életminőség diskurzusaiban (életmód, gyógyítás, esetleg természetvédelem).

Ha a művészeti diskurzust nézzük, a „less is more” méltán nevezhető az elmúlt század egyik vezérmotívumának (ha nem a legerősebb motívumnak). A kifejezés Mies van der Rohe, a Bauhaus iskola építészének nevéhez kötődik, általa vált a művészeti diskurzus általános toposzává.

A kifejezés előéletét vissza lehet vezetni Robert Browning viktoriánus angol költőhöz, akinek az Andrea del Sartóról szóló költeményében szerepel ez a sor: „Well, less is more, Lucrezia” (Browning 1855). Érdekes, hogy már első, kulturális emlékként felidézhető előfordulásában is a kifejezés a festészetről szóló diskurzusban jelenik meg: Andrea del Sarto, a hibátlan festő (*The Faultless Painter*) épp könyörög felesége szerelméért, miközben váltakozva dicséri saját tehetségét, és bizonytalanodik el az inspiráció hiánya miatt. A „less is more” kifejezés épp ott tűnik fel a versben, ahol fordulópont van egy öndicsőítő szakasz és egy önkritikus szakasz között. A festő eredetileg kérkedik saját szakmai tudásával, ügyességével, ami a többi festőből hiányzik, és amit keserves munkával próbálnak pótolni, majd megállapítja, hogy „a kevesebb több”, mert a pályatársaknak, bár hiányzik belőlük ez a fajta ügyesség, több isteni inspirációban van részük, így értékesebb festményeket alkotnak. Ezt az értelmezést támasztja alá a továbbiakban az, hogy egy Raffaello-rajzról megállapítja, hogy hibás (a kéztartás nincs helyesen rajzolva), s ő bizony rögtön észreveszi a hibát, és ki is tudná javítani, de nem meri, mert bár a kéz rossz, a festmény lelke helyes.

Robert Browning kanonizált angol költő, és az Andrea del Sartóról írt verse az egyik legismertebb – így nem ördögtől való az a feltételezés, hogy az aforizma, ami az építészetet, sőt a Bauhaus szellemében az egész művészetet új alapokra helyezte volna, éppen ebből a versből vándorolt át az építészeti, majd az alkalmazott és autonóm képzőművészet diskurzusába.

„A kevesebb több” diadala – Mies-féle olvasat (Bauhaus)

■ Az előbbiekből egyáltalán nem arra akarok következtetni, hogy a német iskolát megjárta (de építészeti akadémiái képzésben nem részesülő) Mies van der Rohe ismerte volna Robert Browning költeményét. De amerikai pályatársa, Philip Johnson – bizonyára igen. És ez miért érdekes? Mert megeshet, hogy a Miesnek tulajdonított „less is more” nem is tőle származik; sokkal valószínűbb, hogy Philip Johnsontól.

Már az gyanús, hogy mindenki idézi Miestől a „less is more”-t, de senki nem említi egy írást sem, ahol ez szerepelne, és visszakereshető lenne. Sőt Rebecca Comay egy zárójelben megemlíti, hogy tudomása szerint tulajdonképpen Mies soha nem írta le sehová ezeket a szavakat (Comay 1994. 158.), Beatriz Colomina pedig tételesen állítja, hogy a kifejezést Philip Johnson tulajdonította Miesnek (Colomina 1994. 178.).

Valóban, az 1947-ben a MOMA-ban rendezett kiállításra a katalógus szövegét Philip Johnson írta, és többek között megemlíti Mies „személyes mottóját” (his personal motto), a „less is more”-t (Johnson 1947. 49.). Talán már nem is fontos,

hogy Mies leírta-e vagy sem híres „személyes mottóját”: a kulturális emlékezetben az ő nevével forrt össze.

Nem véletlenül, ugyanis a mottó nagyszerűen fejezi ki a Bauhaus és ezen belül Mies újító törekvéseit. Máskülönben van egy anekdota arról, hogy maga Mies is Peter Behrenstől hallotta először (bizonyára nem angolul), amikor 21 évesen 1907-ben építészeti cégénél dolgozott, és az újító felfogásban tervezett berlini AEG turbinacsarnok udvarra néző üvegezését tervezte, azaz „majdnem semmit” tett hozzá az épülethez. Mies egy halom rajzot mutatott Behrensnek arról, hogy mit lehetne tenni, és Behrens ezzel az alkalommal jegyezte volna meg, hogy „a kevesebb több”, amit Mies egy életre megjegyzett, bár más jelentéssel kezdte használni a mondást (Mertins 2014). Talán nem elvetemült feltételezés azt gondolni, hogy Behrens megjegyzését a fiatal építész fricskának értelmezte, utalás-ként arra, hogy sokat dolgozott, sok rajzot hozott, de ezek nem hozzák az elvárt minőséget (talán németül úgy hangozhatott, hogy „weniger, aber besser” – vagy talán nem, már nem tudjuk rekonstruálni). Mindenesetre Mies képes volt ezt a fiatalkori esetet feldolgozni oly formában, hogy a „kevesebb”, amire törekedett, a legjobb lett, és meghatározta egy fél évszázadra nemcsak az építészet, nemcsak a dizájnt, hanem az egész művészet sorsát.

Az a kifejezés, ami a legközelebb áll ennek a mottónak a feloldásához egy 1923-ban keletkezett írásból való (*The Office Building*), ahol leírja, hogyan képviseli az irodaházat: „Az irodaház a munka, a szervezés, a tisztaság és a takarékoság háza. Széles, világos munkaterület, nincs szétördelve, hanem a munka megszervezésének megfelelően van tagolva. Maximális hatás minimális eszközökkel. Anyagok: beton, acél, üveg. A vasbeton szerkezet természeténél fogva csontváz. Nem díszített. Nem erőd. Az oszlopok és gerendák kiküszöbölik a tartófalakat. Ez a csont és bőr szerkezet.” (Johnson 1947. 183.)

Maximális hatás minimális eszközzel – igen, ez lenne a „less is more” általános használati utasítása. A „csont és bőr” épületek Mies értelmezésében valóban lecsupaszított szerkezetek, amelyekben a külső falakat, amennyire csak lehet, helyettesíti az üveg, a belső falakat pedig amennyire lehet, kiküszöbölik. Így nyitott, az üveg miatt potenciálisan a környezetbe kiterjeszhető terek jönnek létre, megszűnik a bezártság érzése, több a levegő, és sok a fény. Ezek az épületek, akár villák, gyárak, irodaépületek, egyetemi campusok vagy kiállítási helyszínek, mint pl. a barcelonai német pavilon vagy a Neue Nationalgalerie Berlinben, kifejezik a kor szellemiségét, és nem elutasítják, hanem kihasználják a kor technikai lehetőségeit.

Mies felfogásában érdekes módon ötvöződik a funkcionalizmus és a spirituálitás. Meggyőződése, hogy az építészet nemcsak anyagi, biztonsági funkciót tölt be, hanem ennél sokkal magasabb hivatással bír: „az építészet a kor akaratának lefordítása térbe” (Johnson 1947. 186.). Ha építünk egy házat, ezzel nem pusztán az ember védelmét kell biztosítanunk, hanem ki kell fejeznünk a kor értékeit, meggyőződéseit. Éppen ezért a 20. század közepén nem lehet a klasszikus építészet mintájára gondolkodni: minden újra kell kezdeni. És mindenképpen el kell kerülni az épülethez hozzáadott dísz: csak azt kell betervezni, amire mindenképpen szükség van, azt viszont elegánsan, szépen. Mies kerülte a festett felületeket, terveiben az esztétikai hatást magának az anyagnak az színe és textúrája adja. Nincs hozzáadott dísz, mert a szépségnek belülről kell fakadnia, és nem valamilyen külső forrásból kell táplálkoznia.

A Bauhaus eminens tagjainak Amerikába való emigrációjának köszönhetően a művészeti világot meghatározó amerikai kultúrát is meghódította. Bár hajla-

mosak vagyunk a Bauhaust egységes és koherens iskolának látni, több kutató kiemeli a mozgalmat szétfeszítő ellentmondásokat: a baloldali kollektív energia és a konzervatív biznisz-marketing, az utópikus metafizika és a kézművesség, az intuitív művészet és a tudomány együttélését (Raby 2019), az utópikus szemlélet és a gyakorlatias jelleg közötti kompromisszumot (Davis 2010). A Bauhaus hatása az építészetre és a dizájnrá ezen belső ellentmondások ellenére is megkérdőjelezhetetlen.

A Bauhaus hatását az amerikai építészetre nagyszerűen és szórakoztatóan leírja Tom Wolfe 1981-es, *From Bauhaus to Our House* című írása, ahol a Bauhaus nagy alakjait fehér isteneknek nevezi, Gropiust – az Ezüst Herceget – az Első Számú Istenként, Mies van der Rohét pedig Második Fehér Istenként mutatja be. Tom Wolfe értelmezésében a Bauhaus egy ideológia, egy utópia megtestesítése, és ez az utópia két szolid feltételezésen alapult: „Elsősorban az új építészet a munkások számára jön létre. A célok legszentebbike: a tökéletes munkaház. Másodsorban az új építészetnek mindent el kell utasítania, ami burzsoá.” (Wolfe 1981. 15.) Így Wolfe nem győz csodálkozni azon, hogy Amerika, a világ leggazdagabb és legerősebb országa az építészetben lemondott ennek a gazdagságnak a megmutatásáról, elfogadva a Bauhaus hatására, hogy csupasz üveg és acél kalitkákban éljen és dolgozzon! Ez a fajta értelmezés teljes mértékben figyelmen kívül hagyja azt, amit sokan Mies van der Rohe spirituális vonásaként ismernek fel, és amit például Luciana Fornari Colombo a következőképpen ír le: „Törekedve arra, hogy a modern idők megújult, komolyabb és nemesebb élete számára kedvező feltételeket teremtsen, építészete meghaladta a pusztá fizikai szükségletek kielégítését (például étkezés és alvás), és magasabb szellemi igények kielégítésére irányult, mint például a szabadság, rend, egység, igazság és szépség.” (Colombo 2017. 1280.)

Ha elfogadjuk ezt az értelmezést, a kevesebb sokkal több: a lecsupaszított acél, beton, üveg kockaépület a hasznosságot – amely lehetővé teszi az életet – messze meghaladja, és olyan értékeket testesít meg, amelyekért érdemes az életet élni.

Mies egyik jó ismerője, Detlef Mertins a berlini Neue Nationalegerie kapcsán jegyzi meg, hogy a tervek, illetve a megvalósult épület láttán sokan fanyalogtak, megjegyezve, hogy egy ilyen falak nélküli, üres tér egyáltalán nem alkalmas kiállításrendezésre. Mertins két szempontból is védelmébe veszi Mies koncepcióját. Egyrészt kiemeli, hogy Mies nem a klasszikus kiállítási szokásokra, a felfüggesztett vászra és a talapzatra helyezett szobrokra volt tekintettel, hanem új kiállítási és befogadási, esetleg alkotási módok számára teremtett (szó szerint) teret (Mertins 2005. 61.). Másrészt ez a alkotás is belehelyezhető a „less is more” tágabb kontextusába, a „majdnem semmi” irányába, amely elvezett bennünket „az eredeti semmihez és a létezés lehetőségéhez”, a radikális tagadáshoz, „egy nyitott térhez, amely megköveteli és elősegíti a létező létrehozását” (Mertins 2005. 71.).

Tom Wolfe vitriolos írása annyira koncentrálna a Bauhaus feltételezett ideológiai programjára (balos ideológia, munkásosztály-centrikus, burzsoáziaellenes, a háború romjaiból nőtt ki, és nem tudta levétközni eredetét stb.), hogy elsiklik egy sokkal jelentősebb hatáson, amit Baudrillard viszont észrevesz: a Bauhaus egyik hatása a dizájn egyetemessé válása, környezetünk átesztétizálása. A Bauhaus a funkció és a forma egységét hirdette („form follows function”), ezzel erodálta a különbséget a hasznos és a szép között, így mindent (a fogkefétől a to-

ronyházig) az esztétikai megítélés tárgyává tett, megvalósítva „a környezet univerzális szemantizációját”, a tárgyak átalakítását jelekké (Baudrillard 1981. 198, 185.). Így „a kevesebb több” egyfajta esztétikai extenzióba torkollott: minden, ami körülvesz, szép kell hogy legyen, függetlenül attól, hogy a művészet szférájához vagy a hasznos dolgok szférájához tartozik. A kevesebb (ami az esztétikai értékelés alá esik) többé vált, mivel az esztétikai megítélés környezetük egészére kiterjedt.

A kevesebb több – Greenberg-féle normatív olvasat

■ Talán meglepő lehet bármilyen vonatkozásban egy kalap alá venni a Bauhaust és Clement Greenberget. Greenberg, az amerikai absztrakt expresszionizmus pápája mindvégig elutasítóan viselkedett az Amerikába áttelepült Bauhaus-művészekkel szemben.

A Bauhaus-szellemiség és a Greenberg által promovált formalizmus között alig lehetne nagyobb ellentét: a Bauhaus egy funkcionalista szemléletet hozott magával, amelynek központjában az építészet áll, a művészetek közül a leginkább utilitarista. Minden más művészetnek az építészetet kellene szolgálnia, ahogyan ez az iskola alapítója, Walter Gropius 1919-ben írt kiáltványából is kiderül. A Bauhaus sajtosága az a törekvés, hogy a művészeteket reintegrálja az életbe, hasznossá tegye őket mindenki, nem pusztán a konosszörök számára. Minden alkotótevékenység végső célja az épület, mondja Gropius, és elvárja, hogy az építészek, szobrászok, festők térjenek vissza a mesterséghez, ugyanis a mesterember és a művész között nincs lényeges különbség. Az összes művészetnek azon kell dolgoznia, hogy megformálja az emberhez méltó környezetet, hogy teremtsék meg közösen a jövő új épületét (Gropius 1919). A művészetek ezek szerint ki kell lépjenek saját szférájukból, együtt kell dolgozniuk, sőt céljaikat éppen a művészetek körében eddig eléggé marginalizált építészethez kell hogy igazítsák.

Ezzel szemben Greenberg a különböző művészeteknek előírta a reflexív önmagukba fordulást: a művészeteknek az a dolguk, hogy derítsék ki, mi az ő saját területük, mi alkotja a festészet, a szobrászat stb. lényegét, és ezt a lényegét fejtsék ki, megszabadulva mindentől, ami nem a saját természetükből fakad. Nem lehet nagyobb szentségtörést elkövetni, mint azt várni el a festésztől, hogy díszítsen egy épületet, legyen dísz a falon, esetleg elmeséljen valamit, hasonlítson valamire, vagy tanítson valamire: a festészet lényege a síkszerűség, a festőnek az a dolga, hogy megbirkózzon a festészet sajátos médiumával, a sík felülettel. Greenberg hangsúlyozta, hogy a művészet sajátos médiuma felüldeterminálja azt, amit a művész tehet, és ha a művész eltér ettől, akkor tulajdonképpen elárulja művészi hivatását. A Bauhaus iskolában ezzel szemben a médium a kísérletezés tárgya volt, a cél pedig a médium kreatív átalakítása, annak kiderítése, mi mindent lehet kiprovokálni a médiumból. Greenberg az autonóm művészet mellett tört lándzsát, miközben a Bauhaus integrálni akarta a művészeteket az épület/építészet funkcionális szemléletébe. Mindezek következtében a befolyásos amerikai kritikus úgy vélte, hogy a Bauhaus, ez a német művészet „kívül esik az értelmes művészetgyakorlaton” (Saletnik 2009. 84.).

Én mégis úgy gondolom, hogy Greenberg formalizmusát lehet úgy értelmezni, mint a „less is more” egyik meghatározó olvasatát. Itt persze nem arra gondolok, hogy Greenberg átvette volna Mies van der Rohe személyes mottóját, ha-

nem arra, hogy a „less is more” szellemisége, a redukció a lényeges elemekre és a fölösleges elhagyása Greenbergnél is fontos szerepet játszik. Greenberg szerint a művészetek azt keresik, „ami egyedi és másra vissza nem vezethető minden egyes művészeti ágban” (Greenberg 1961), és ez egy reduktív eljárás, minden művészeti ágban ki kellett küszöbölnie „saját hatásaiból azokat, amelyek felfoghatók mint más művészetek médiumaiból vagy ezek segítségével kölcsönvett hatások”, és így létrejöhetett a „tisza” művészet. A modernista festők azzal foglalkoznak, hogy kiállítva munkáikat, tesztelik különböző aspektusok nélkülözhetetlenségét: mert ami nélkülözhető, azt méltán nélkülözni is kell. Így a festők nem elméletben, hanem gyakorlatuk által keresik a festészet lényeges normáit vagy konvencióit, amelyek „ugyanazok a korlátozások, amelyeket egy kép be kell hogy tartson ahhoz, hogy képként tapasztaljuk” (Greenberg 1961).

Bár Greenberg később, egy 1978-as kiegészítésben szabadkozik, hogy ezt a sémát nem kell valamifajta szükségszerűségként értelmezni, nehéz csak deskriptív és nem normatív módon értelmezni szövegét a modernista festészetről. Nehéz azt elfogadni, hogy csak magyarázatot épít fel arra, ahogyan a modernista festészet kialakult, úgy, hogy közben nem mond róla ítéletet. Nyilván, a „tisza” festészet többet ér a „tisztátalan” (szoborszerű, narratív vagy mimetikus) festészetnél. Így végül is a formalizmus normatív olvasatát lehetne sűríteni abba a kifejezésbe, hogy „a kevesebb több”. Ha kihagyunk mindent, ami kihagyható a festészetből, akkor többet érünk el, közelebb kerülünk a festészet öndefiníciójához, saját médiumának kiaknázásához, a tiszta festészetéhez. Ha nem terheljük a festészetet más művészetek sajátos médiumaitól átvett szempontokkal (térben való ábrázolás, ami a szobrászat, perspektíva, ami az építészet, narráció, ami az irodalom területéhez tartozik), akkor megragadhatjuk a festészet lényegét, a síkszerűséget, és a „tisza” festészet több, mint a szükségtelen ráakódásokkal teli, tisztátalan festészet.

Így Greenberg elméleti keretében mozogva az absztrakt expresszionizmus eljutott a „kevesebb” egyik lehetséges határáig: ahol nincsenek felismerhető figurák, tárgyak, nincsenek ábrázolások, amelyeket össze lehetne vetni a természetes eredeti alakokkal, nincsenek történetek, nincsenek megfejtendő allegóriák, néha színek sincsenek (lásd Frank Stella fekete vásznait). Ami marad: a sík felület, amire különböző módokon felkerül a festék, a tubusos festék, amely a festők imádatának tárgya lesz a festett malaszt korszakában (Wolfe 1984). A befogadó részéről pedig az ilyenfajta festészet „tisza tekintetet”, gyakorlott hozzáállást és természetes ízlést igényel, ugyanis itt semmit sem kell felismerni, a festménynek nincs tartalma, csak esztétikai minősége – amit a legnehezebb megragadni, megosztani másokkal, róla ítéletet formálni és ezt megvitatni másokkal. A „csak” esztétikai minőségekkel rendelkező absztrakt festmény a művészet egyik lehetséges „nulla foka”, aminél kevesebb már alig lehet anélkül, hogy megszűnne festészetnek lenni.

A kevesebb több – Danto-féle magyarázó olvasat

■ Arthur C. Danto a hatvanas évek közepétől megváltoztatta a művészetfilozófiai diskurzus kereteit, megtörve a formalizmus egyeduralmát, ahogyan a művészi gyakorlatban a pop art is megtörte az absztrakt expresszionizmus egyeduralmát. Danto számára már nem az a kérdés, hogy mi a festészet lényege, mi az, ami nélkülözhetetlen a festészet számára, hanem az, hogy miben különbözik a

műalkotás és a mindennapi tárgy. Nem Jackson Pollock csurgatott festményei, hanem Andy Warhol Brillo-dobozai jelentik az elmélet számára a kihívást. Ha Greenberg a festészet lényegére volt kíváncsi, A. C. Danto a műalkotás ontológiájára kérdezett rá.

Arthur C. Danto sem foglalkozott kiemelten a Bauhausszal, amely már a hetvenes években inkább olyan szempontból volt jelen, mint ellenfél, amely fölött a posztmodern építészet győzedelmeskedhetett. Ennek ellenére érdekes, hogy az egyik legjelentősebb írásában, ahol Danto a „művészeti világ” (artworld) sajátos kifejezését bevezeti, konkrét utalás történik a „less is more” tételre.

Danto a művészi világot a műalkotás konstitutív elemének tekinti. Úgy gondolja, hogy a műalkotás léte feltételez valamit, amit a szem nem láthat: egy művészi elmélet atmoszféráját, a művészettörténet ismeretét, azaz egy művészi világot („an artworld”) (Danto 1964. 580.). Miután bebizonyítja, hogy a műalkotást konstituálni kell a művészeti világ (azaz: a művészeti elmélet) segítségével, kitér annak bizonyítására, hogy a művészet azáltal gazdagodik, hogy új tulajdonságok válnak relevánssá a művészet számára. Viszont minden új tulajdonság előretörése maga után vonja a tulajdonság tagadását is, azaz a tulajdonság állítása és tagadása, T és non-T egyszerre válik relevánssá. A nonfigurativitás előtérbe kerülésével egyszerre kezdtünk figyelni a figurativitásra is, ami addig rejtve maradt, azaz nem volt releváns szempont, nem létezett mint egy a művészet számára releváns tulajdonság.

„Ha van *m* művészileg releváns predikátum, akkor mindig van egy alsó sor non-*m*-ből. Ezt a sort a puristák foglalhatják el. Miután megtisztították vásznaikat attól, amit lényegtelennek tekintenek, saját számlájukra írták a művészet lényegének desztillálását. De ez csupán tévedés: pontosan annyi művészi szempontból releváns predikátum igaz négyyszögletes monokrómjaikra, mint a művészeti világ bármely tagjára, és csak annyiban létezhetnek műalkotásokként, amennyiben »tisztátalan« festmények léteznek. Szigorúan véve Reinhardt fekete négyzete művészi szempontból ugyanolyan gazdag, mint Tiziano *Szent és profán szerelme*. Ez a magyarázata annak, hogy a kevesebb több.” (Danto 1964. 584.)

Így Danto a „kevesebb több” kifejezést már nem minőségi értelemben használja, nem azt állítja, hogy ami letisztult (azaz: kevesebb), az esztétikailag értékesebb lenne. Danto értelmezésében a kevesebb azért több, mert a kevesebb egy csomó tagadást tartalmaz, és a negált tulajdonság is tulajdonság. A „több” nem esztétikai kiválóságot, hanem gondolati gazdagságot jelent.

Egyik későbbi, összefoglaló könyvében, *A közhely színeváltozásában* (Danto 1981) Danto visszatér arra a kérdésre, hogy mi az, ami a műalkotást megkülönbözteti a közönséges dologtól, és azt sejteti, hogy a műalkotás sajátossága metaforikus szerkezetében áll. A metaforát másrészt az enthümémához hasonlítja, az elliptikus, hiányos szillogizmushoz: „afféle elliptikus (kihagyásos) szillogizmus lenne, egy hiányzó terminussal, ennél fogva enthümémikus következtetéssel” (Danto 2003. 166.). Egy ilyen megközelítés a hangsúlyt már nem a műalkotás látható vagy láthatatlan tulajdonságaira helyezi, hanem a műalkotás és a befogadó közötti dinamikára, arra a kapcsolatra, ami nélkülözhetetlen ahhoz, hogy valami műalkotásként működjön. Egy tárgy csak akkor műalkotás, ha műalkotásként ismerik fel. Ugyanakkor a befogadás nem egyenlő a felismeréssel: a befogadó részéről aktív, kutató, elmélkedő, kísérletező, beleérző hozzájárulást igényel. Az értelmező attitűd szükségszerűségét a műalkotás elliptikus szerkezete alapozza meg, a műalkotásba beépített hiány. Danto az enthüméma megalkotója és olva-

sója közötti összetett viszonyról ír: „Az utóbbinak saját magának kell az előbbi által szándékosan nyitva hagyott űrt betöltenie: neki kell pótolnia a hiányzót és aztán levonnia saját következtetéseit.” (Danto 2003. 165.) Így az „enthümémikus hézag” (Danto 2003. 166.) egyrészt elengedhetetlen eleme a műalkotásnak (nem a síkszerűség, ahogyan Greenberg gondolta), másrészt megmagyarázza a befogadás komplexitását és örömet. Az enthümémikus hézag miatt izgalmas a műalkotás: nem egyszerűen az esztétikai hatást kell befogadnunk, hanem meg kell oldanunk egy rejtélyt, fel kell ismernünk egy hiányzó elemet, hozzá kell járuljunk ahhoz, hogy kiteljesedjen a mű. Az enthümémikus szerkezet ellentéte a kifejtettség (Danto 2003. 166.). Az, amikor minden ki van mondva, minden előttünk áll, amikor a befogadónak semmit sem kell tennie, és a mű nyomot hagy benne, mint vasgyűrű a viaszban. Kiderül, hogy itt is a több (a kifejtettség) kevesebb, illetve a kevesebb (az enthümémikus szerkezet) – több.

Véleményem szerint a Danto-féle elemzések, bár visszavetíthetők a művészettörténet egész korszakára, kiemelten illenek a konceptuális művészetre. Azaz, hogy az esztétikai differenciáról kimutatja, hogy nem alkotja a műalkotások és mindennapi dolgok közötti elengedhetetlen, lényeges különbséget, Danto arra enged következtetni, hogy a befogadás nem egyszerű esztétikai kontempláció, hanem az értelem és az érzelem aktív keresése az észlelhetőben. A gondolat előtérbe helyezésével, a szillogizmus és a metafora rokonításával Danto lehetővé teszi, hogy megragadjuk azokat a műalkotásokat is, amelyek perceptuálisan nem vagy alig különböznek természetes párjuktól – így a művészet egy olyan „nulla pontja” felé mutat, ami szöges ellentéte Greenberg felfogásának. Viszont ez is „a kevesebb több” variációja.

A kevesebb többre kerül – társadalmi olvasat

■ A Bauhaus programja egy utópista társadalmi szemléletből született, a társadalom, egy jobb társadalom építésének vágyából. Az első világháború utáni években úgy tűnhetett, hogy mindent előlről lehet kezdeni, és mindent újra kell alapozni. A háború alatt és a háborút követő években sokan úgy látták, hogy mindenképpen szakítani kell a „régii” társadalommal, amely felelős a világegésért. A Bauhaus úgy hirdette magát, mint egy olyan mozgalom, amely a kor igényeinek akar megfelelni: a kor lehetőségeit, új anyagait, új technikáit akarja felhasználni ahhoz, hogy korszerű épületeket tervezzen, katedrálisok és paloták helyett gyárakat, irodaházakat, egyetemi kampuszokat, villákat és lakóházakat. Ugyanakkor nem pusztán mást, hanem másképpen is akartak építeni: ki akarták küszöbölni az épületre rárakott díszítést, és az esztétikai hatást magukból az elengedhetetlen elemekből tervezték nyerni, mert a kevesebb több.

Így jöttek létre a lecsupaszított beton, üveg és vas kockaépületek, amelyek olyan szenvedélyes elutasítást váltottak ki Tom Wolfe-ból (Wolfe 1981). Elvben ezek könnyen építhetők és olcsóbbak kellett volna, hogy legyenek – és mégsem ez volt a jellemző a megvalósult Bauhaus épületekre. Az egyszerűséget néha nagyon nehéz létrehozni, sok erőfeszítésbe kerül, hogy csak a szükségeszerű elemekből konstruáljunk bármit, minden hozzáadott támasz nélkül. Nem voltak puttók az ablakok fölött, sem aranyozott díszek a falon – viszont a falak, az oszlopok, az ajtók, az ablakok anyaga nagyon körültekintően volt kiválasztva. A dizájnolt tárgyak (étkezészetek, kávécsészék, szőnyegek, székek – például Mies híres barcelonai és brnói széke) gyönyörűek – viszont egyediségük, a kivételes

dizájn, a felhasznált nemes anyag miatt messze nem az általános fogyasztás tárgyai lettek, szépségüket továbbra is csak egy szűk elit építhette be életébe. A híres barcelona-széket 1981-ben 3500 dollárért lehetett megvenni, napjainkban 7000 eurót ér. A kevesebb nem tette többé a sokak életét.

A funkcionalitás igényével tervezett épületek irodaházként (Seagram Building), kiállítótérként (a barcelonai német pavilon, a berlini Neue Nationalgalerie) nagyszerűen működnek, viszont a fal nélküli, tiszta üveg lakóházakból épp az hiányzik, amitől a ház otthonná válhat: a magántér, a saját szoba, ahol az ember egyedül lehet, anélkül, hogy panoptikumban érezné magát. Ki szeretne egy olyan házban lakni, ahol az egyetlen stabil és átláthatatlan falakkal rendelkező helyiség a mellékhelyiség? A Farnsworth House falait tetőtől padlásig üveglapok alkotják, a házban van két fával elkülönített blokk (az egyik tárolóhelyiség, a másik a konyhát, a fürdőszobát és a kandallót tartalmazza), a többi gyakorlatilag egyetlen üvegszoba, amiben az igényeknek megfelelően elkülöníthetőek a terek.

Amikor a Bauhaus-féle elképzeléseket átvitték a szocialista építkezésbe, és valóban elkezdtek előre gyártott elemekből építkezni, de nyilván már nem nemes anyagokból, akkor zsúfolt, lakhatatlan lakótelepek jöttek létre, egymástól megkülönböztethetetlen gyufásdoboz-lakások. Itt az derült ki, hogy nem minden kevesebb több, van olyan kevesebb, ami egyszerűen kevés.

Az építészetben a modernizmust annyira azonosították a Bauhausszal, hogy a modernizmus végét, a posztmodernizmus kezdetét Charles Jencks a Pruitt-Igoe, egy Bauhaus inspirációjú projekt bukásához köti: „Szerencsére a modern építészet halálát pontosan lehet datálni. A modern építészet 1972. július 15-én, 15:32-kor halt meg a Missouri-i St. Louisban.” (Jencks 1977. 9.) Az esemény, amire Jencks utal, három tizenegy emeletes épület felrobbantása. A Pruitt-Igoe projekt keretén belül 1955-ben harminchárom darab tizenegy emeletes épületet építettek munkáslakásnak. Szándékosan kisméretű lakások voltak, alulméretezett konyhákkal. A felvonók csak négy emeleten álltak meg, arra kényszerítve a lakosokat, hogy a lépcsőket használják, így szorgalmazva azt, hogy gyakrabban találkozzanak egymással. Egyes emeleteken széles közös folyosók, mosodák, közösségi szobák voltak. Bár annak idején az épületkomplexumot az amerikai építészek intézete díjazta, és 91%-os felhasználtsággal működött, rögtön a befejezése után hanyatlásnak indult, és a hatvanas évek végére már nemzetközileg is ismertté vált mint a szegénység és a bűnözés színtere. Úgy tűnik, az egyik fő probléma a karbantartás megoldatlansága volt: a liftek gyakori meghibásodása lehetett az épületek elhagyásának egyik fő oka, a rossz ventiláció, a légkondi hiánya, az elégtelen parkolási lehetőségek mellett. A lépcsőházak a kifosztások, rablások kedvelt helyszíneivé váltak. 1971-ben már az épületek felének egyetlen lakója sem volt. A projekt a városi újjáépítés kudarcának szimbólumává vált.

Ha elfogadjuk, hogy az élet átesztétizálása (annak a társadalmi igénynek az elterjedése, hogy minden, ami bennünket körülvesz, ne csak funkcionális legyen, hanem esztétikus is) a Bauhaus távlati hatása, akkor kénytelenek vagyunk mérlegelni a Bauhaus negatív következményeit is. Napjainkban kezd kiderülni, hogy ez a szemlélet talán már nehezen egyeztethető össze a fenntartható társadalommal. A még működő, de már nem szép (megkarcolt, eltört, fényét veszített, elkopott, lyukas vagy egyszerűen már nem divatos) termékek a szeméthyeket táplálják. A csomagolás, amely nem mindig elengedhetetlen, de nagyon jó reklámhordozó, és amit a termék kicsomagolása után eldobunk, részben a fel nem bomló szemét termeléséhez járul hozzá. Szébb, igényesebb környezetben

élünk, viszont társadalmi szinten ez egy pazarló életforma, amit lehet, hogy már nem tudunk magunknak megengedni. Úgy tűnik, elég drágán fizetünk azért, mert valaha belénk ívódott, hogy a kevesebb több.

■ IRODALOM

- Baudrillard, Jean: *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Telos Press, St. Louis, MO, 1981.
- Browning, Robert: *Andrea del Sarto*. Text/html. Poetry Foundation. 1855. <https://www.poetryfoundation.org/poems/43745/andrea-del-sarto>.
- Colombo, Luciana Fornari: *What Is Life? Exploring Mies van Der Rohe's Concept of Architecture as a Life Process*. The Journal of Architecture 2017. 22 (8). 1267–1286. <https://doi.org/10.1080/13602365.2017.1393836>.
- Colomina, Beatriz: *Mies Not*. In: *The Presence of Mies*. Ed. Detlef Mertins. Princeton University Press, Princeton, N.J., 1994. 167–195.
- Comay, Rebecca: *Almost Nothing: Heidegger and Mies*. In: *The Presence of Mies*. Ed. Detlef Mertins. Princeton University Press, Princeton, N.J., 1994. 154–166.
- Danto, Arthur: *The Artworld*. The Journal of Philosophy 1964. 61 (19). 571–584. <https://doi.org/10.2307/2022937>.
- Danto, Arthur Coleman: *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1981.
- Danto, Arthur Coleman: *A közhely színéváltozása. Művészetfilozófia*. Enciklopédia Kiadó, Bp., 2003.
- Davis, Ben: *The Bauhaus in History*. Artnet 2010. January. <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/bauhaus1-28-10.asp?print=1>.
- Greenberg, Clement: *Modernist Painting*. Arts Yearbook 1961. 4.
- Gropius, Walter: *Bauhaus Manifesto and Program*. 1919. In: Hans Maria Wingler: *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Ed. Joseph Stein. The MIT Press, Cambridge, MA, 1959. 31–33.
- Jencks, Charles: *The Language of Post-Modern Architecture. An Architectural Design Monograph*. Academy Editions, London, 1977.
- Johnson, Philip C.: *Mies van der Rohe*. The Museum of Modern Art, New York, 1947.
- Mertins, Detlef: *Mies's Event Space*. Grey Room 2005. 20. 60–73.
- Mertins, Detlef: *Mies*. Phaidon Press, London – New York, NY, 2014.
- Raby, Gyllian: *Teaching Bauhaus Principles: On the Importance of Questioning Why Some Things Work Too Well*. Theatre and Performance Design 2019. 5 (1–2). 43–60. <https://doi.org/10.1080/23322551.2019.1596622>.
- Saletnik, Jeffrey: *Pedagogic Objects: Josef Albers, Greenbergian Modernism, and the Bauhaus in America*. In: *Bauhaus Construct: Fashioning Identity, Discourse and Modernism*. Edited by Jeffrey Saletnik and Robin Schuldenfrei. Routledge, Taylor & Francis Group, London, 2009. 83–102.
- Wolfe, Tom: *From Bauhaus to Our House*. Picador, New York, NY, 1981.
- Wolfe, Tom: *Festett Malaszt*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1984.

