

• A modern művészeti mítoszai végső fokon metaforáknak tekinthetők, melyek körülfontják, átjárják és sajátos többlettartalommal telítik az egyes műalkotásokat - már ameddig léteznek, és elevenen hatnak, mert van olyan közösség, amely evidenciaként fogja fel őket -, s amelyekben a modern művész megkísérli tevékenységét a társadalmi praxis részévé tenni. Mivel azonban ez végső fokon lehetetlenné vált - illetve olyan nagy „áldozatokra”, kompromisszumokra és redukcióra kényszerítette a művészt, hogy az már magát a művészetet szüntetné meg -, a művésznek nincs más lehetősége a praxisban való feloldódáskor, mint egy mítosz által átélhető „metacselekvés” kialakítása, melyben egyfajta esztétikai elvű pseudo-rituálé „helyettesíti” a művészet és az élet valóságos találkozását. Ennek az olyannyira óhajtott találkozásnak - amely természetesen „kvázi-találkozás” csupán, a valóságos és hatékony találkozás fiktívképzleteti-művészi „eljátszása” - esztétikai formája van: „művészet fedi el, hogy csak művészet”; mivel gyökerében „művészi” a művészet felől közelít a társadalom felé, nem pedig fordítva. A művészet felől közelít a „nem-művészet” felé, kiterjeszti a művészet hatásterületét a „nem-művészet” heterogén és kusza világára, elhiszi, el akarja hinni és hitetni, hogy tevékenysége túllép a művészetet, hogy tevékenysége már nem művészi tevékenység, nem esztétikai értéket teremt, hanem az élet tényleges átforgalmazásához, megváltoztatásához járul hozzá, azaz gyakorlati cselekvés. Valójában azonban alakítható-formáló tevékenysége sohasem képes elszakadni az esztétikai gyökerektől, sohasem válik a társadalmi praxis valóságos részévé, hanem mindig megtartja metafizikus jellegét: a hétköznapi, gyakorlati meghatározottságokon túlvezető „alternatív jellegét”, értékteremtő természetét, szubjektivitását és képzeletiségét. Abban a pillanatban, amikor a modern művész a tényleges találkozás reményében feladja a művészi cselekvés relatív autonómiáját, feladja a poétikai individualitás elvét, feladja a transzparencia elvét - azaz azt, hogy a műalkotás önmagán keresztül, mintegy saját érzékiségét legyőzve, ezt meghaladva más értékek felé nyílik meg, ablakként egy „más világba”, az emberi lét egészét érintő értékek világába enged betekintést -, elhagyja a művészi valóságglátás és valóságteremtés képzeletit és fiktív birodalmát, a képzeletit kísérletek világát, s kilép az alternatív értékek és az esztétikai szemlélet szubjektivizmusából, akkor óhatatlanul belesodródik az utilitarista művészeti gyakorlat tárgyfetisizmusába. Azaz belesodródik a mindenhatóan kikiáltott design naiv-technicista és személytelen kiszolgáló tevékenységébe, a célszerűséget és alkalmazhatóságot istenítő produktívizmus konfliktusnélküliségébe, etikai közömbösségébe vagy a - leplezett vagy leplezetlen - szórakoztatóipar hangoskodó, felejtető, optimista show-gyártásának és a mindent kiszolgáló és „megédesítő” díszítőművészetnek a hazug illúzióiba. Ha pedig a modern korszak művésze az antiművészet felé, azaz a közvetlen, radikális társadalmi-politikai-szemléleti hatásra törekvő, aktív részvételre épülő „nyitott struktúrák” felé kísérli meg átlépni a bűvös határt élet és művészet között, ismét csak újratermelődik a fenti ellentmondás: e tett, minden radikalizmusa és aktivista nyitottsága ellenére „csak művészet” marad, s ismét „művészet fedi el, hogy csak művészet”. Művészet, mert végső célja, azaz a társadalom és a társadalmi tudat, gondolkodás és értékrend radikális és közvetlen átalakítása ellenére művészi „kvázi-cselekvések”

esztétikailag szervezett sajátos struktúrájával fejezi ki céljait, nem pedig konkrét „társadalmi cselekvéssel”. Művészet marad, mert nem képes feloldódni sem a hétköznapiság praktikumában, az egyes, partikuláris érdekek heterogén világában, sem az aktuális politikum meghatározottságaiban, sem semmiféle „praktikus” társadalmi cselekvésformában, a társadalmi produkcióban - mivel egész szemléletrendszere „művészi” természetű, képzeletit-szubjektív értékteremtő jellegű, s a művészi megformálás elveit vetíti ki a hagyományos kereteken kívül eső szférába. Ez a szféra azonban sohasem maga a társadalmi gyakorlat, hanem a művészet és a társadalmi gyakorlat közötti „köztes terület”, a modern művész számára oly életbe vágóan fontos „senkiföldje”: egy olyan terület, ahol a művész az általa szubjektíve kialakított „kvázi-cselekvések” folyamatában mintegy allegorikusan magát a társadalmat célozza meg, de mivel azt nem érheti el a maga közvetlenségében és gyakorlatiességében - akadályozza ezt mind a művészeti intézményrendszer áttételessége, kereskedelmi jellege, mind a társadalmi felfogórendszerek személytelensége -, megkísérli tehát felidézni a művészeti mítosz és annak rituális „kvázi-cselekvései” által. Ez valóságos cselekvés a művészet képzeletbeli valóságában, az alternatív értékek birodalmában; ám a valóságos társadalmi cselekvések világában, a praktikum világában természetesen „csak művészet”, esztétikailag szervezett pseudo-ritus marad,

Sem design, sem az utilitarista-technicista tárgyformáló produktívizmus, sem a parttalanná vált és a fogyasztást minden szinten kiszolgáló show-gyártás, sem pedig - a másik póluson - az antiművészet radikális aktivizmusa és provokatív gondolatformáló utópiái nem képesek átlépni a művészet és az élet közötti határt, nem képesek felszámolni a művészet szubjektív képzeletit tartományait, a műalkotás poétikai individualitását, sem mással nem helyettesíthető és nem leírható egyediségét, a művészi attitűd szellemi függetlenségét, anélkül, hogy maga a művészet, maga a művészi létrehozó, értékteremtő gesztus ne sérülne, illetve ne tűnne el a gyakorlati lét személytelen és dologi meghatározottságaiban: mert ezt a határt - kivételes történelmi pillanatokban - csak az élet totalitása felől lehet átlépni, ha egyáltalán lehetséges. A művészi teremtő gesztus hozzájárul e határ történetiségének tudatosításához éppúgy, mint ahhoz a felismeréshez, amit a művekben testet öltő alternatív értékek belső átélése és felfogása jelent.

Hegy Lóránd: Új szenzibilitás / 1983, Magvető K. /

A modern műalkotás nem kapcsolódik - „természetes” és „magától értetődő” módon - a társadalmi kommunikáció rendszerébe, hanem maga küzd ki a lehetséges kommunikációs modellek érvényességét. A művészettörténeti vizsgálódás azonban még tágabb értelemben tételezi az „immanens struktúra” kategóriáját: a mindenkor műalkotás elemzésekor az első fázisban „immanens struktúráként” viszonyul az adott műhöz. Minden egzakt elemzési módszer alapjául szolgál a fenomenológiai deskripció, azaz a műalkotás konkrét egyedi jelenségének pontos leírása, tárgyilagos és elfogulatlan feltérképezése. Az „immanens” műalkotás ebben az elemzési fázisban úgy tárulkozik fel előttünk, mint egy dologszerű jelenség, melynek megjelenési formája, formai-strukturális sajátossága különösen fontos számunkra.

Hegy Lóránd: Avantgarde és Transzavantgarde / 1986. Magvető K. /