

Európai füzetek
ELSŐ SZÁM

A MŰVÉSZET VÉGE?

Szerkesztette: Perneczky Géza

1999.

TARTALOM

Perneczky Géza:
A „művészet vége” - baleset vagy elmélet?

Hans Belting:
A művészettörténet vége és napjaink kultúrája

Arthur C. Danto:
Történetek a művészet végéről

Gianni Vattimo:
A művészet halála vagy hanyatlása

Perneczky Géza:
A „művészet vége” - baleset vagy elmélet?
(Előszó egy aktuális antológiához)

Valamikor a nyolcvanas évek közepén történt, hogy az Art Cologne néven évente megrendezésre kerülő kölni művészeti vásáron Paul Maenz, a kései avantgárd egyik legsikeresebb menedzsere, szakított az addigi gyakorlattal, és nem a legválasztékosabb vagy legintellektuálisabb újdonságok közül mutatott be valamit, hanem Berlin-Kreuzberg hírhedten híres városnegyedének a vitatott értékű alternatív produktumaiból ragadott ki egy művészcsoporthat, mégpedig azt, amelyik az End-Art névre hallgatott.

Az End-Art képviselői az undergroundban elmerülve éltek, műveiket, amelyeket a háztartásban vagy a gyerekoszobákban felgyűlt objekt-hulladékokból rögtönöztek, illetve a boltok bejárata előtt talált és darabokra szaggatott hullámpapír-dobozokra festettek, többé-kevésbé közösen alkották, és így, mintha csak a természeti népek tárgyi kultúrájának a darabjairól lenne szó, teljesen anonim módon állították ki. Az Art Cologne fárasztóan nagyszabású és előkelő légkörében úgy hatott ez a bemutató, mintha a vásáron látható kevés igazi érték és a mindent ellepő tengernyi modernista giccs között valaki hirtelenül megszakította volna a suttogva folytatott alkudozásokat, és teli torokból obszcén vicceket kezdett volna mesélni. Mert az End-Art nemcsak a külvárosok alternatív levegőjét árasztotta, hanem (természetesen) rokonságot tartott a WC-feliratokkal vagy a falakra karcolt pornográf firkákkal is. Majdnem azt sugallta, hogy itt nem is annyira a művészet végéről van szó, hanem sokkal inkább a művészet feltalálása előtti barbár időkről. Emlékszem, hogy Paul Maenz milyen elégedetten mosolygott, amikor odaléptem hozzá, hogy minden különösebb teketória nélkül megmondjam neki, hogy ez az egyetlen dolog az egész Art Cologne-on, amiből valami élet árad, és aminek a maga nyers módján talán még hitele is lehet. De valószínűleg még jobban örülhetett azoknak a sajtóbeszámolóknak, amelyek néhány nappal később úgy emlékeztek meg a Maenz féle End-Art bemutatóról, mint a progresszív galeristák körében terjedő határtalan cinizmus legújabb bizonyítékáról.

A reklám biztosan nem tévesztette el célját, ámde az újságok, miközben világgá kürtölték a felháborító tényállást, mégis csak tévedtek (vagy legalább is nem a legfontosabb oldaláról közelítették meg a kérdést), hiszen feltételezhetjük, hogy a galeristák köreiben nem a cinizmus volt terjedőben, hanem egyszerűen csak az üzletvitel törvényeinek engedelmeskedő alkalmazkodóképesség kapott megint teret. És a művészet vége (vagy a „vég művészete”, ahogy azt a kreuzbergi underground indokoltabbnak érezte) már rég nem számíthatott szenzációs újdonságnak a dörzsöltebb intellektuelek körében. Már javában folytak a kísérletek, hogy miként lehetne eladni az egyre inkább közhellyé terebélyesedő „művészet végét”, - például mint érdekes profilt kölcsönző elméletet, vagy pedig még egyszerűbben, mint valami legújabb izmust, mint jól profitáló művészetet. Csak kevesen voltak olyanok, mint Paul Maenz is, akik ebből a helyzetből nem sokkal később azt a tanulságot vonták le, hogy belássák, hogy mint galeristák, jobban teszik, ha tényleg becsukják a boltot. Az End-Art csoport már kevésbé volt következetes, úgy tudom, hogy „még ma sincs vége”, s időnként még a kiállításokon is szerepel. A modernitás vége, vagy a művészet megszűnése azonban olyan programpontra vált, amit a piac és a médiák manapság ugyanúgy megpróbálnak minden határon túl üzemben tartani, mint ahogy tették azt korábban a neoavantgárd konjunktúrájával. Ezért aztán az a benyomásunk alakulhatott ki, hogy a „művészet vége” is csak egy azok közül a sokféle színű

és fajtájú mézesmadzagok közül, amit elhúznak a közönség orra előtt, hogy az étvágya a művészetre továbbra is megmaradjon.

Megéri-e ilyen körülmények között, hogy komolyabb figyelmet szenteljünk a „művészet végéről” szóló szakirodalomnak, vagy a művészettörténet végét megállapító filozófiai fogantatású elméleteknek? Hiszen nyilvánvaló, hogy maga a művészet, legalább is a felszínen, túlélte az utolsó másfél-két évtized eme megpróbáltatásait is, hiszen ahogy azt fentebb említettem, tengernyi mennyiség az, ami napjainkban művészetként kerül eladásra a médiák forgószínpadán vagy a piacon. És nyilvánvaló, hogy ez a konjunkturális helyzet még sokkal inkább lesz jellemző a jövőre nézve. Vagy adjunk hitelt azoknak a nézeteknek, amelyek szerint ez a művészet már „nem számíthat igazán” művészetnek, mert nem kapcsolódik szorosan a szűkebb értelemben vett modern művészet (vagyis az utolsó évszázad termését tekintve az egyetlen igazán értékesnek és múzeumképesnek elismert művészetnek) a fejlődéstörténetéhez? Vagyis: mert rossz művészet?

Tudjuk miről van szó, amikor a jelenkor értékeiben így kételkedünk: a „posztmodern kor” sokat emlegetett eklektikája, eredendő talmisága, átmeneti jellege és stílustalansága az, ami zavar minket. Egyre inkább terjed ugyanis az a nézet, hogy olyan átmeneti korban élünk, amelynek csak ideiglenes érvényű a kultúrája, vagy a szellemi javakat illető értékszemlélete. Átmeneti korok persze mindig is voltak, és mindig el is vezettek aztán valahova, - így tekintve a kérdést tulajdonképpen nem lenne okunk arra, hogy annyira kétségbe essünk. Ami azonban új vonás a jelenlegi korszakra nézve, az az, hogy a mi korunk (legalább is így érezzük) mintha a „semmibe” vezetne át, illetve egy olyan civilizációs periódust készítene elő, amely alapvetően fog majd különbözni minden eddigi korszaktól, mert vélhetőleg meg lesz majd saját ihletésű kultúra nélkül is, miközben (hogy azért ne maradjon éhen) „lemezre veszi”, és mint egy véget nem érő diszkó-éjszakán, sorban műsorra tűzi minden eddigi kultúra összes volt eredményeit. Egész biztos, hogy egy ilyen korban - ha tényleg bekövetkezik - pusztá ismétléssé vagy rutinná hanyatlík majd a művészet.

Fölmerülhet természetesen a gyanú, hogy ez mégsincs így, hanem rejtett módon egész korunk csak annak a pszichózisnak a tüneteit viseli magán, ami a nagy *naptári korszakfordulókon* szokta elfogni az emberiséget. Kevés ezredfordulót ért meg eddig az írott emlékekkel is rendelkező történelem, de amennyire a forrásokból erre visszakövetkeztethetünk, sokkal többet szoktak így, egy-egy ezredforduló előtt az okosak a közeli jövő nyakába varrni, mint csupán a művészet végét: - a korábbi nagy kultúrákban legalább is a világ végének az eljövételére rendezkedtek ilyenkor be. Ehhez képest a művészet vége, amit most éppen vitatunk, mert egy ilyen fordulatot esetleg lehetségesnek tartunk, biztos, hogy csak bagatell veszteség lenne. Mégis, minden önmegnyugtató ellenére is, nem árt, ha elgondolkozunk azon, hogy mennyire vegyük komolyan a művészet végéről szóló jövődöléseket. Vajon van-e kialakult gyakorlat a megválaszolására? Vajon ez a helyzet, és vele az egész kérdéskomplexum tényleg először fordulna-e elő, mióta egyáltalán létezik az esztétika tudománya, vagy a művészettörténelem?

Nehéz válaszolni erre. Bizonyos mértékig szokva vagyunk az enyhébb változathoz, a század-végek melankóliájához. Az utolsó *fin de siècle* a szimbolizmus és a szecesszió virágkorát hozta magával, és összeesett a kései impresszionizmus szivárványszínű pasztell-képével. A probléma akkor nem az volt, hogy elmúlik-e majd a művészet, hiszen mindenki érezte, hogy mennyire fontos a korszak számára az, hogy a művészet tükrét tartsa maga elé, és így múlassa az időt. Nem, ilyesmi nem volt napirenden, hanem helyette az a balsejtelem gyötörte az emberiséget, hogy vajon tényleg véget ér-e majd az az aranykor, amit az 1871 óta tartó európai béke hozott magával, s amelyben bizonyos prosperitás alakult ki, ami nemcsak a közgazdaság tartományait érintette, hanem gyümölcsöző periódusnak bizonyult a tartalmasan eltöltött társas együttlét és

a kommunikáció kulturált formái számára is, valamint az irodalomra és a szépművészetekre nézve. Ezt az emlékezetes kort szoktuk *Belle Époque*-nak nevezni, és az elnevezés mögött borongó kettősség, vagyis a közelgő végnek, és a korszakos kiterjedésű szépnak az egymás mellett való szerepeltetése már önmagában is arra figyelmeztethet, hogy a balsejtelmek kora nem föltétlenül számít rossz korszaknak, hiszen kedvezni szokott az élet kultuszának és a művészeteknek.

Ha odafigyeltünk az irodalomtörténeti szemináriumok anyagára, akkor emlékezetünkben még bizonyára kiolthatatlanul ott él az iskolás ítélet: - az ilyen korszakok rendszerint „dekadensek”. Másrészt azonban jól tudjuk azt is, hogy mi mindent tanulhatunk éppen ezeknek a koroknak a művészeitől és gondolkodóitól. A beteges érzékenység ugyanis (feltéve persze, hogy az érzékenységnek ez a fajtája valaha is beteges lehet...) nemcsak lápvirágokat teremthet, hanem szuperfinomságú elemzéseket és reflexiókat is világra segíthet, mi több, néha ugyanabban az egy személyben vagy műben is. Ki tudná szétválasztani a késeit és hanyatlót a zseniálisan újtól és forradalmian előremutatótól például a Trisztánt író Wagnerben, vagy a fantasztikus zenekari hangképekben megmerítkező Szkrjabinban, és (hogy tollforgatókat is említsek:) például Mallarmében vagy Nietzscheben? A közelgő vagy éppen tetőző *fine de siècle* általános érzékenysége néha pengeéles kultúrkritikává fejlődött, s erre a legjobb példa éppen a kései Nietzsche jegyzeteinek a tömege. Hadd hozzak itt egy kissé kurtára fogott (és bizonyára vitatható) definíciót: a kultúrkritika az érzékenység átfordulása egyfajta balsejtelemmé és (ebből következőleg) a gyökeres átalakulások szorgalmazásává. Nietzsche is ilyen ösztönzésnek engedve ostromozta az emberiséget, miközben egy olyan evolúcióban bízott, amely megújíthatja az embert. Így érthető, hogy bár megjövendölte a fennálló kultúra halálát, mégis, anélkül tette ezt, hogy egy pillanatig is komolyan hitte volna, hogy az ilyen fajta *orákulum* kinyilvánításával tényleg elérkezett volna a művészet vége.

Még egy megfigyelés azt illetően, hogy miként ítéljük meg a századfordulók kultúráját: - úgy érzem, hogy nem alaptalan, ha arra a gondolatra jutunk, hogy az ilyen periódusok lehettek az előfeltételei az archaikushoz való termékenyebb visszanyúlásnak is, tehát a felfrissülésnek. Ilyen irányú fejlődés vezethetett például a szimbolizmus sejtelmes hallucinációin át a folklorizmus első nagy hullámához is. Vagyis a századfordulók nem csak becsukásra váró ajtók, hanem ígéretes átvezető folyosók is, mégpedig a jövőbe. A *Sacre de Printemps* fináléja például már nem a halálba torkollik, hanem egy annál sokkal életigenlőbb megoldásba, a termékenységekultuszok képzetkörébe helyezett áldozati szertartásba. Ámde mily érdekes vonás: - mind az úgynevezett dekadencia kora, mind pedig a belőle kihajtó, és a jövőt előkészítő irányzat, az Allegro Barbarók világa is kedveli a mitikus helyzeteket és az orákulumok homályos nyelvét, mintha a sejtelmeket megfogalmazó szimbolizmus csontig fáragva tovább élne az órá válaszoló archaizáló tendenciákban is. Olyan megegyezés ez, ami roppant érdekes, és ami mintha visszatérne a jelenlegi ezredforduló küszöbén megszülető filozófiák és jóslatok egy részében is.

Ha azonban nem a műveket, hanem a róluk szóló írásokat olvassuk, akkor többnyire nagyon is világos és érthető szövegekkel találkozunk, hiszen az a nyelv, amit a szerzők használnak, az *elméletek* nyelve. És talán nem tévedünk, ha úgy találjuk, hogy a higgadtabb analízisek megszületése (a századfordulók apokaliptikus látomásaival ellentétben) egyáltalán nem a nagy naptári fordulók vonzáskörébe esik, hanem azoktól távolabbra, olyan évtizedekre, amikor nem annyira a fátum, hanem inkább csak egyszerűen a józan ész lehetett az, ami azt diktálta, hogy úgy higgyük, hogy baj van, például, hogy vége a világnak.

*

Hegel volt a legnevezetesebb (és valóban a leginkább elméleti vértetben fellépő) képviselője az ilyen irányú, és tárgyilagos hangú elemzéseknek, vagy ahogy hozzátehetném - legalább is a művészetek sorsát illetően - egyenesen világvége-bejelentéseknek. Esztétikai előadásaihoz írt előszavában (vagyis 1827-28 körül) úgy találta, hogy a művészet már megvalósította a lehetőségeit, és azzal párhuzamosan, ahogy a Szellem is bejárja az önmegismerés aktusain át a történelmi kiteljesedés útját, a művészet számára sem maradhat más hátra, minthogy lezárja a saját fejlődését, és tudománnyá váljék, hogy végre analitikusan is megismerje önmagát. Ebben a fázisban a művészet már tökéletesen elszakadna a mítoszoktól és az esztétikai értékek spontánul megszülető tartományaitól, s nem is foglalkozna többé a rajta kívül fekvő világgal, hanem csak saját ontológiai természetének az elemzésével.

Hegelnek ez a körültekintő pontossággal megfogalmazott (és tényleg minden apokaliptikus víziót nélkülöző) fejtegetése nem kevesebbet írt elő a művészet számára, mint azt, hogy legyen belőle kutató megismerés, önelemző élvezet, mai szóval: *kísérleti művészet*. Ennek az immár százötven éves elméleti okfejtésnek még az sem ártott meg, hogy több mint egy évszázadon át senki sem hitte el az igazát, mint ahogy hosszú ideig senki sem látta át azt sem, hogy a modern művészet *egésze* (legalább is filozófiai szemszögből nézve) tényleg sokkal kevesebb, mint az a kép, amit a (valóban gazdag) részletei külön-külön mutatnak. Mert ez az egész tulajdonképpen nem más, mint az önreflexióra irányuló hegeli recept követése. Először csak a neoavantgárd évtizedében ébredt rá lassan a világ, hogy a művészet már réges-rég nem felel meg annak az elvárásnak, amivel korábban a „szépművészetekre” szoktunk tekinteni, mert majdnem, hogy maradéktalanul tudomány, nagyon is intellektuális analízis lett közben belőle.

Szinte egyidőben azzal, ahogy Hegel jóslatát kezdték komolyabban venni (egyáltalán: újra elolvasni) az esztéták, észrevették a művészettörténelem kutatói azt is, hogy nem Hegel volt az első, aki megjósolta a művészet halálát. Ha Giorgio Vasarival kezdjük a sort, akkor a következőket mondhatjuk el róla: 1550-ben (figyeljünk a naptári fordulópontok közé eső dátumra!) először megjelentett művészéletrajzaival az értékes történeti adalékok, a szórakoztató anekdoták és a pedagógiai buzgóságot is eláruló művészet-etikai eszmefuttatások derűsen optimista kompilációját teremtette meg, egy olyan gyűjteményt, amely akár elméletnek is tarthatta volna magát, és amely eleget tehetett volna a ma támasztható legigényesebb elvárásoknak is, hiszen a reneszánsz nagy évszázadára visszatekintőleg tárgyalta az anyagát. Ez az áttekintés azzal félreérthetetlen kicsengéssel íródott, hogy immáron vége a nagy korszaknak, a világrengető zseni évszázadának, mert a művészet elérte célkitűzéseit, és nincs miért tovább. Vasari az művész-biográfiák sorát aztán saját önéletrajzával zárja, és ebben nem annyira az öntetszelgés gesztusát kell látnunk, mint inkább azt a természetes mozdulatot, ahogy a krónikás önmagát is befoglalja ebbe nagyszerű tablóba. Ám igen érdekes vonás: Vasari, aki festő- és építőművész is volt egy személyben, és méghozzá nem is jelentéktelen, ezzel az életrajzi sorozattal, amely kétségtelenül mégis csak a főművévé vált, egyúttal mintha Hegel későbbi fellépését készítette volna elő. Mert mintha ő is azzal lett volna elsősorban elfoglalva, hogy tekintetét a horizonton felgyúlt kulturális javakon legeltesse. És mintha a könyveit is csak azért írta, hogy hasonlóan kontemplatív eszmélkedésre beszéljen rá másokat is. Igen, a művészet utolsó feladata már nem műalkotások létrehozása, hanem sokkal inkább a számvetés és a reflexió, egyszerűen a tudomány művelése.

Nem szabad persze elhallgatnunk, hogy Vasari áttekintése már csak azért is ezt a visszatekintő formát kellett, hogy válassza, mert az antikvitás óta a kultúrhistorikusok (ha szabad így neveznünk a régieket) alapvető szemléleti és kifejezési formája mindig is az *aranykorra való visszaemlékezés* volt. Ki tudja, talán már Plátón idea-tana is ebből a múltból hozzánk érkező ragyogó tökéletességnek az emlékéből vagy az (elképzelt) látványából született. És a tradíció tovább élt egészen a 19. századig. Csak Winckelmann-t említem még meg, mint Vasari és Hegel

között felmerülő fontos figurát, - ő is úgy tekintette a művészet történelmét, mint ami, a lényegét illetően, már nem fejleszthető tovább, hiszen már az antikvitásban elérte lehetséges csúcását, aranykorát.

Ez a múlt felé forduló, klasszicizáló ízlés, és a vele karöltve megjelenő ortodoxia és elzárkózottság, ami természetesen együtt járt a mindenkori a kortárs művészet kritizálásával és lebecsülésével, azonban már a romantika idején elvesztette a hozzá tapadó magasztosabb képzeteket, mert elszakadva a filozófia és az esztétika rangos magaslataitól egyszerűen az akadémizmus és a progresszív irányzatok közötti harc egyik taktikai fegyverévé süllyedt. A hivatalos ízlést képviselő „maradiak” az egész 19. századon át, és aztán még jóval később is, azzal igyekeztek megvédeni a konzervatív tradíciókat, hogy rámutattak a kortárs művészet könnyelmű és zabolátlan természetére, a remekül bevált maximákat és a nagy múltú szabályokat semmibe vevő forrófejűségére. Tudjuk, hogy az ilyen fajta ellentétek túlfeszítéséből született meg aztán az anti-művészet eszméje is, s ennek kapcsán nem csak a dadaizmus juthat rögtön az eszünkbe, hanem egy sor más modern irányzat is, amik valamennyien úgy léptek színpadra, mint a konzervatív ízlés harcos ellenfelei. Nem kell különösebb művészettörténeti felkészültség ahhoz sem, hogy felfedezzük, hogy a bevezető sorokban említett End-Art csoportnak is inkább az anti-művészet képviselői között lehetne a helye, hiszen nincs sok köze a kérdést filozófiailag is elmélyítő, és a „művészet végével” is professzionalista szinten foglalkozó, többnyire az egyetemi tanszékek vagy kutatóintézetek falai közt otthonra találó szellemi elithez.

Mióta a művészet vége tényleg téma, azóta ezt a történelmi és szociológiai számvetést, amit most itt én is futólag felvázoltam, nem kerülheti ki egyetlen szerző sem. De nem is azért tértem ki rá, hogy szaporítsam a krónikus makacssággal ismétlődő gondolatmenetek számát, hanem mert lenne egy hozzáfűzni valóm az eddigiekhez, amit az ebben a tárgykörben munkálkodó történészek nem nagyon szoktak megemlíteni. Nevezetesen, hogy ennek az egész nagyon racionálisnak tűnő elméletesdinek (vagyis életrajzoknak, művészeti maximák és morálok összefoglalásának, gyümölcsöző előképek és hitvány utánérzések emlegetésének, a szerénység megnyerő alaphelyzetéből megfogalmazott érték-megállapításoknak, vagy pedig ellenkezőleg: profetikusan ágáló, és a művészet szükségszerűen bekövetkező kimerülését megjósoló bejelentéseknek) szokott lenni egy homályos, igen, ki merem mondani: orákulumszerű vetülete is, mégpedig a visszafelé mutató orákulumok családjából. Jóslás ez, de a múltba visszafordítva. S imigyen hangzik a beavatottaknak szóló tanítás: A művészet nagy értékét és titokzatosságát csak növeli az a rendkívüli körülmény, hogy igazi lényege, tökéletes jelenvalósága nincs többé köztünk. Ahogy még az egyébként annyira higgadt hangon értekező Hegel is kifejezésre juttatta ezt a meggyőződését a fentebb már említett előszavában: „...a művészet - legmagasabbrendű meghatározása értelmében - számunkra már a múlté, és azé is marad...”. Vagyis, hogy az igazi művészet, mint borostyánkőbe foglalt zárvány, ott dereng a múlt arany kódében, és nincs erő, amely onnan kiszabadíthatná, vagy közelebb hozhatná hozzánk.

Ez a melodramatikus háttér kétségtelenül kiérezhető minden olyan tudományos elméletként előadott diskurzusból, ami azzal végződik, hogy megállapítja a művészet hanyatlását, vagy közeli halálát, - másrésről azonban halás elismerésre talál a műkereskedelem sokkal profánabb szempontokat szem előtt tartó képviselőinek a köreiben is. Nyilvánvaló, hogy miért. Úgy látszik, a művészet értéke túlságosan is megfogható, túlságosan is mérhető, vagyis hát egy szóval: zavaróan racionális lenne az emberek számára, ha nem rejtőzne ebben az értékvilágban egy olyan motívum is, ami örökre elérhetetlen marad. Elérhetetlen, mert hiszen ahol ez az érték tényleg megtapasztalható dolog lenne, és valóban otthon is lehetne, az a terület valamiképpen mindig a tapasztalati világ határain túl fekszik, sokszor egyenesen az istenek ölében.

S úgy tűnik, hogy ez a tradíció majdnem, hogy kikezdhetetlen. Az újkor nagy gondolkodói és a legújabb kor művésztörténészei gyakran azt a büszke célt tűzték maguk elé, hogy félretolják az illúziók arany függönyét vagy a gondolatokat manipuláló érzelmeket, és szembenézzenek azzal az igazsággal, amit mögötte feltételezhetünk. Úgy látszik azonban, hogy a szent füstölők ködéről, bizonyos melodramatikus elemekről vagy metafizikai víziókról ők sem mondhattak le egészen, - vagy mégiscsak igazuk lenne abban, hogy a művészet tényleg halódik? Na nem rögtön és nem is drámai dobszóra történne a kivégzése (vagy amit jobban el tudunk képzelni: a természetes halála), és talán nem is mindig a nagy múltú metafizika mély értelmű gyászszertartásainak a keretében kerülne majd sor a temetésére, hanem csak részletekben, csak apránként, ahogy azt a józan ész, és a mai élet realitásai diktálják.

Mindenesetre ezek a részletek, halál-darabkák, amik, úgy tűnik, sorban utolérik korunkban a művészetet, hogy ezzel a végleges elmúlását készítsék elő, bizonyítható tényeknek számítanak a mai művészetfilozófusok szemében.

*

Érdemes kitérni persze annak az főlemlítésére, hogy a művészet manapság emlegetett halálának, illetve a művésztörténelem közeledő végének, vagy azonnali hatályon kívül helyezésének a gondolatát, illetve tudományosan is alábástyázott módszertanát egyáltalán nem a művészzel foglalkozó széplelkek dolgozták ki.

Ez a metodika ugyanis a tudománytörténet képviselőinek az asztalán született meg először, és mielőtt a művészetfilozófusok rájöttek volna arra, hogy kiterjeszthető az érvényessége az esztétikum érzékenyebb területeire is, sokáig tényleg csak a tudomány-elméletben került alkalmazásra. Másrészt persze igaz az is, hogy a teória megszületésének a dátuma majdnem egybeesik a hetvenes évektől megfigyelhető művészeti apállyal, egyszerűen: a posztmodern kor beköszöntésével, mintha csak ennek a kornak az elméleti előkészítése lenne. Thomas Kuhn ugyanis 1962-ben, vagyis csak kevéssel a kritikus esztendő előtt publikálta *A tudományos forradalmak szerkezete* című művét, amely aztán, úgy látszik, nemcsak a tudomány és a technika fejlődésének vált az egyre kiterjedtebben használt modelljévé, hanem lassacskán magához asszimilálta a szellemtudományok legjelentősebb ágazatainak a szemléletmódját is.

Kuhn elméletének a kulcs-fogalma - napjainkban egyre gyakrabban találkozunk vele - a „paradigmaváltás”, vagyis annak felismerése, hogy a tudományos elméletek, annak megfelelően, ahogy egyre inkább igazolni látszanak a megfigyeléseket, és ez úton mintegy az „igazsághoz” közelednek, egy-egy szemléleti forradalmat előidézve a régi elméletek helyébe lépnek, és ezzel uralkodó („standard”) paradigmává válnak, - míg csak a még újabb és még sikeresebb hipotézisek hatására maguk is el nem öregszenek, és rá nem kényszerülnek arra, hogy átadják helyüket ezeknek a még újabb elméleteknek. A paradigmaváltás ciklikusan bekövetkező jelenség a tudomány életében, s ez az a faktor, amely a tudomány fejlődését és életképességét garantálja.

Emlékszem, hogy jómagam, mint egy, a természettudományoktól távolabb maradó diszciplína képviselője, a paradigmaváltás fogalmával először csak a nyolcvanas évek elején találkoztam, mégpedig az asztrofizika jóvoltából: ekkor ugyanis több, a laikusok számára is könnyen elérhető könyv jelent meg, amelyek mind azt tárgyalták, hogy a világ keletkezését leíró „nagy bumm” elmélete (ez a közismert „ősrobbanás” hipotézise), úgy tűnik, egyre inkább veszít a tekintélyéből, és talán itt az ideje annak, hogy ezt a teóriát egy „új paradigma” váltsa fel. Elég, ha itt csak az angol elméleti fizikus, Stephen W. Hawking nevére emlékeztetek, illetve az általa írt, és sokak által olvasott könyvekre hivatkozom, hogy egy konkrét példával támasszam alá azt a megfigyelésemet, hogy a tudományos paradigmaváltás napjainkban már a nagy

nyilvánosság előtt, úgyszólván a közélet színpadán zajlik, és ez a dráma nem kerülheti el még az újságolvasók vagy a TV-nézők figyelmét sem.

Ha most már a természettudományok területéről átváltunk a humán diszciplínákhoz, és például a művészet paradigmaváltásairól szeretnénk többet megtudni, akkor már csak azért is nehezebb lesz számot adni magunknak a dologról, mert egyrészt nyilvánvaló, hogy semmi sem állja útját az ilyen szemléleti változásoknak. Hiszen, ha kéznél van néhány tehetséges művész, vagy egy sor ötletes műkereskedő, akkor játszani könnyedséggel válthatjuk fel az egyik izmust a másikkal, és megélhetjük, hogy ilyenkor csak úgy röptükben üt ki egymást az egymás nyakára hágó művészeti paradigmák!... (Tanulságos modell lehet ehhez az „Ember, ne mérgeledj!” című társasjáték). A művészeti izmusoknak és hipotéziseknek ez a viharosan zajló cseréje a 19. század utolsó harmada óta tényleg egyre elképesztőbb tempóban szórakoztat minket. És az is igazolódni látszik, hogy (legalább is a modern művészet évtizedeiben) mindig kialakult egy-egy rövidebb ciklust uraló „standard paradigma” is, amelynek aztán szinte megfellebbezhetetlennek tűnt a tekintélye néhány évre.

Másrészt azonban mégis nagyon nehéz lenne a művészet esetében *igazi* paradigmaváltásról beszélni, mert ha tényleg komolyan vennénk ezt a kifejezést, akkor azt is bele kellene értenünk a jelentésébe, hogy feltételezzük: a művészet tartalma minden egyes ilyen paradigmacserével (például: stílusváltással) egyre közelebb kerülne az úgynevezett „igazsághoz”, - ami nyilvánvalóan nem lehet igaz, hiszen a művészet nem is próbál egy önmagán, illetve az ember társadalmi kozmoszán kívül fekvő (például a természeti jelenségekben megnyilvánuló) igazságot (egyre helyesebben...?) tükrözni.

Ez azonban mégsem akadályozta meg Gianni Vattimo, torinói filozófus professzort abban, hogy 1983-ban, mintegy húsz évvel Kuhn könyvének a megjelenése után, ne publikáljon egy tanulmányt, aminek a címe azt a benyomást kelthette, mintha Kuhn híres elméletének a parafrázisa lenne: *A művészeti forradalmak szerkezete*. Tudomásom szerint ez volt az első kísérlet arra, hogy a paradigmaváltás elméletét a művészettörténet általános problémáira alkalmazzák. Vattimo természetesen teljesen tisztában volt a próbálkozás buktatóival, és cikkét is az éppen általam itt hangoztatott fenntartásokkal kezdte, hogy aztán annál bátrabban vágjon neki a témának. Néhány filozófiatörténeti nagyágyút is felvonultatott a tézisei védelmére, így például mindjárt Kantot, aki már foglalkozott egyszer a tudományos felfedezés és a művészi alkotás közti antropológiai és történeti különbségekkel.

Kant ugyanis az egyiket, nevezetesen a természettudományos fejlődést, a „mechanikus fejek” céltudatos, és ezúton eredményre vezető munkájával magyarázta, míg a másikat, a művészi alkotást inkább a „zseni” típusba sorolható emberek intuitív fölismeréseiként írta le. Vattimo ebből arra következtetett, hogy látens formában már Kantnál is megtalálható az a különbségtézés, hogy míg a természettudományos felismerések egymásból következnek, és így erős történetiséggel is rendelkeznek, a művészetek története ennél sokkal rapszodikusabb és történetietlenebb dolog kell, hogy legyen, hiszen a nagy művész a szó szoros értelmében „korszakot alkot”, amikor egy-egy új művészeti felfogást „feltalál”. Vattimo innen kiindulva, és a kései Nietzsche töredékeit is fölhasználva, illetve Heidegger és Arnold Gehlen gondolatait is a munkájába szöve jutott el annak hangoztatásához, hogy a modern korban a lét (a „Sein”) hangsúlyozottan *modern* formája, illetve ennek a modernitásnak a megélése vagy megragadása vált alapvető *értékké*, amely értékvilág aztán rokonságot tarthat a művészetnek, mint hatalomnak a gyakorlásával, illetve általában is a hatalom akarásának a formáival, és a szekularizáció (mint a hatalom technikájának) a fogalomkörével is. Meg kell jegyezni, hogy ez a fejtegetés - túl azon, hogy komoly filozófiatörténeti jártasságot kíván az olvasó részéről -

együttal meglehetősen terjedelmes szöveg is, és már csak ezért is eltekintettünk attól, hogy felvegyük ebbe a válogatásba.

Az eredmény azonban, amihez Vattimo e tanulmányában eljut, nagyon is ismerős és elfogadható lehet, s így foglalhatnám össze: - a modernitás akarásával az „új” válik a dolgok kulcsfogalmává, és ennek az újnak a szállítója, a kiemelkedő tehetség, a zseni (beleértve természetesen a tudományos zsenit is), lesz a kor hőse, majdnem, hogy egyetemes jelentőségű középpontja. Mi több, e körülmények között még az árutermelés és a konzum is az „új” (mondhatnánk: a zseniális) egyik megnyilvánulási formájává válik, amely fejlődés végül is oda vezethet el, hogy az élet minden területén a haladásban való felszínes hit (egyfajta „futurizmus”) és az „világi értékekhez” való erős ragaszkodás válik uralkodóvá, amely aztán szinte teljesen kioltja a transzcendens komponenseket, például a történetiség érzetét. *A történelem szekularizációja*, a világnak mint valami hallatlan „új”-nak, soha-nem-volt szenzációnak az átélése, illetve az erre irányuló magyarázatok megfeszített üzemeltetése, mindez a modern korban öncélú *rutinná* válik. A haladás fetiszizálása így fordul át saját ellentétébe, s gondoskodik arról, hogy forszírozása egy idő után már csak a jelen fenntartásává, vagyis üres gyakorlattá, a mindennapi túlélés egyszerű parancsává szürküljön.

Vattimo ennek a helyzetnek a jellemzésére átveszi Gehlen kifejezését, a *post-histoire* (történelem-utáni) terminust, és arra következtetésre jut, hogy az „új”-nak ez a hajszolása paradox módon éppen az „új” körül kialakult értékrendszer teljes felbomlásához vezet el egy idő után. Más szóval: a provizórikus javak elfogadásához, illetve a történelem-utáni állapot nyílt beismeréséhez, - ez a fordulat lesz aztán a posztmodern gondolkodás színrelépésének és diadalának a pillanata is. Az értékek föladása, és az, ahogy beletörődünk a provizóriumokba (jelképes példa erre - írja Vattimo - az efemer természetű papírpénz szerepeltetése a gazdaságban, vagy az olyan „semleges” világot leíró alkotások megjelenése az irodalomban, mint a *Mann ohne Eigenschaften*, illetve a *Finnegans Wake*, stb.) nemcsak a művészeti forradalmaknak az egész életre érvényes kihatását és nagy hatalmát illusztrálhatják, hanem azonnal ki is rántják a talajt a művészeti paradigmaváltások mélyebb értelmű jelentősége alól. Ami talán mégis pozitív hatású lehet ebből a fejlődésből, az a gondolkodás és a költészet közötti űr eltűnése, amely - legalább is ezt reméli Vattimo - alkalmat adhat arra, hogy a tudomány és a művészet emberei végre termékeny párbeszédbe kezdhessenek egymással.

Számomra az egész gondolatmenetből egy kidolgozatlanul hagyott epizód tűnik a legérdekesebbnek, nevezetesen az, ahogy Vattimo a természettudományos paradigmaváltást kommentálja. Azt jegyzi meg ugyanis Thomas Kuhn elméletéről, hogy azzal, hogy ez a teória általános elfogadásra talált, a tudományos gondolkodás is közelebb került a művészetek természetéhez. Ha ugyanis a tudományos paradigmáknak ilyen emberi dimenziókban lejátszódó karrierje lehet, vagyis, ha róluk is az derült ki, hogy csak bizonyos elfogultságok rendszerei, és hiú ábránd lenne arról spekulálni, hogy az empirikus adottságok „tisztá” megismerése valaha is lehetséges legyen számunkra, - nos, akkor mindezzel tulajdonképpen a „tetszés” kategóriájának a közelébe emeltük át a tudomány és a technika világát, azaz *esztétizáltuk a tudományos tevékenységet is*. A mai tudomány paradigmaváltásai különben is gyanúsán közel kerültek a költészethez és az ízlésáramlatok pergéséhez. Hozzátehetném még, hogy a képlet fordítva is igaz: a művészeti forradalmak egymással felelő váltakozása is közelebb áll ma a tudományos hipotézisek egymásból megszülető láncszemeinek a modelljéhez, mint ahogy azt korábban megfigyelhettük. A művészeti izmusok egymáshoz kapcsolódó füzére ezért sok tekintetben a tudományos gondolkodás lineáris fejlődésére emlékeztet, vagy talán még helyesebb, ha arról beszélünk, hogy a művészet egyre *racionalisabb* mezsgyét követve fejlődik, és sok szempontból *technicizálódott*. S ezzel elérkezett az a pillanat is, amittől kezdve a művészet figyelmét is csupán a technikai apparátus üzemben tartása, a rutin, végső soron: az

állandó jelen foglalja le. Majdnem ugyanazt jelenti ez, mint a gehleni *post-histoire* fogalom, mert hiszen ilyen körülmények között a művészetnek sem lehet többé (a szó hagyományos értelmében vett) története.

Itt vagyunk a művészet metafizikájánál, és a filozófiai értelemben vett „erős” lét, vagyis a történelem kérdései közelében... Ennek a helyzetnek az elemzésével foglalkozik Vattimo egy másik, még 1980-ból származó írása (és ez az, amit fölvevünk e kötetbe is), *A művészet halála vagy hanyatlása*. Ebben a munkában is nagy szerepet játszik Hegel, Nietzsche vagy Heidegger, de az esszé gondolatmenete - érzésem szerint - mégis Walter Benjaminnak köszönheti a legtöbbet. Nevezetesen annak a harmincas években publikált kis füzetnek, amely *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* címet viseli. Mivel ez az igen fontos írás máig sem olvasható magyarul, ám Vattimo a tartalmát eleve ismertnek tételezi fel, talán nem árt, ha az olvasó számára néhány szóban felvázolom a lényegét.

Benjamin a huszadik századi baloldali utópiákhoz kapcsolódva azt taglalja ebben a tanulmányában, hogy mennyire anakronisztikus dologgá vált a zsenikultusz a korszerű szociális elképzelések tükrében (hozzá kell tennem: a „zseni” itt nem a kivételes nagymestert, hanem általában véve is az intuitív módon alkotó művész típusát jelenti). Az úgynevezett zseni által alkotott mű ugyanis egyszerűsége és megismételhetetlensége révén különös rangot kap, mégpedig az „eredeti mű” rangját, amely aztán általában véve is olyan megszentelt légkört, olyan *aurát* von a művészeti alkotások köré, ami azzal jár, hogy az ilyen művek ezután már csak egy privilegizált kisebbséghez juthatnak el. A modern korban azonban - így Benjamin - a fotóval, a filmmel, és általában véve is a sokszorosítható, az ipari produkciót is megengedő műfajokkal végre lehetőség nyílt az olyan fajta művészetek művelésére is, amelyekben eltűnik a különbség az „eredeti” és a „kópia” között. Ezek a technikák válhatnak a modern kor igazi demokratikus műfajaivá. A technikai eszközökkel elért sokszorosíthatóság így hát nem kevesebbet jelent, mint annak ígéretét, hogy közel kerültünk a „megoldáshoz”, hiszen csak egy karnyújtásnyira vagyunk a mindenki számára hozzáférhető, és már csak ezért is szociálisabb szellemű művészetek megjelenésétől.

Ha már most Vattimo sorait olvassuk, aki, úgy tetszik, minden ellenkezés nélkül követi Benjamin elképzeléseit, bizonyára egy pillanatra sem tűnik majd fel, hogy mennyire ingatag talajon álltak Benjaminnak a sokszorosított műalkotással kapcsolatos utópisztikus elvárásai, és hogy a művészet demokratizálódásának ez az elképzelése milyen komoly kritikára talált már annak idején, a dolgozat megjelenését követő években is. Éppen Benjamin barátja, Adorno volt az, akinek, miután a náci rendszer elől Amerikába kellett menekülnie, valóban alkalmá is nyílt arra, hogy kiadósan tanulmányozza a sokszorosított műfajok struktúráját, így például a hang-lemezipar helyzetét, vagy a reklám, illetve az üzleti menedzsment, és a tömegkommunikációs rendszerek kapcsolatainak a sajátos természetét. Ehhez járult még, mint tanulságos anyag, a hitleri Németország film- és fotóművészetének a demagógiája, és hazug propagandája. Mindezek a megfigyelések csak alátámasztották Adorno fenntartásait, nevezetesen, hogy a technikai sokszorosíthatóság kétes értékű találmány, mert ugyancsak kedvezhet a silány giccs vagy a kommersz terjedésének is, ezen túlmenően pedig veszélyes fegyverré, az emberek manipulálásának az eszközévé válhat a hatalom kezében. Ezeket a kérdéseket igyekezett aztán megtárgyalni Benjaminhoz írt leveleiben, és ezekre a levelekre céloz Vattimo is akkor, amikor mindjárt esszéjének az elején a technikai haladás által kiváltott „pervertálásról” emlékezik meg (amit aztán egy bravúrosan játékos fordulattal azonnal Hegellel hoz összefüggésbe, mintha az egész probléma legérdekesebb aspektusa az a *majdnem* beteljesült profetikus összefüggés lenne, amely a Hegel által megjövendölt, és a modern korban aztán ténylegesen bekövetkezett univerzálódás között lehetne, ha... Ha ez az uniformizálódás, ez az világtörténelmi méretű

önreflexió - amely, sajnos mint tudjuk csak pervertált formában valósult meg - egyáltalán kapcsolatba hozható lenne még a Hegel féle abszolút Szellem munkájával...).

Itthon vagyunk, a jó öreg Európában, ahol egy szellemes fordulatért nem megy a szomszédba a gondolkodó, mi több, hajlandó befogni a diskurzus koszorújába mindazokat az klasszikus olvasmány-élményeket is, amelyeknek ugyan csak másodsorban lehet közülük az éppen tárgyalt anyaghoz, de amelyek különben, ugye, mégis annyira elsőrendűen érdekes olvasmányok!... Vattimo a továbbiakban is örömmel osztja meg az olvasóval Hegelhez, Heideggerhez, és általában is a német filozófiához fűződő vonzalmának a gondolati gyümölcseit, illetve stílári ornamenseit, miközben valamiképpen mégis csak megtalálja azt a józan utat is, amely elvezet a tényleges realitások fölvezolásához.

Ezek a realitások: A művészet „kirobbanása” a neki adott keretek közül: új területek felfedezése, műfaji határokon kívüli műfajok megjelenése. Ezeknek az új területek tényleges meghódítása elsősorban olyan értelemben mutatkozik meg, hogy a művészet, azzal, hogy állandóan átlépi a neki rendelt határokat, mintegy „problematizálja” ezeket a területeket. Ugyancsak új realitás Benjamin elméletének az új formában történő beteljesülése: a tömegművészet elterjedésével nemcsak az eredeti és a kópia különbsége tűnik el, hanem az alkotó és a fogyasztó közti távolság is (mert mindkét oldalon már nem emberek, hanem csak mechanizmusok és gépi berendezések működnek). A zseni-kérdés ezúton szinte magától válik túlhaladottá. A művészethez való közeledés és a vele való kapcsolat is új formát ölt: a „szórakozott” odafigyelés formáját. Mindezen radikális változások ellenére is azonban tovább él még a művészet, gyarapodik, igaz, egyre inkább már csak az intézmények szintjén. Roppant érdekes kérdés továbbá a művészet „öngyilkosságának” a teóriája: e szerint a „jó” művészet a kommersz piac és a giccs elől menekülve egy utópisztikusan kétségbeesett gesztussal *az aszkétikus önlebontás és a hallgatás* útját választaná, s ezzel kiürítené önmagát (ahogy azt a kései avantgárd során a minimal art-ban vagy a koncept art-ban láttuk).

De már a cikk közepe táján eljut Vattimo a summázáshoz: Az egész helyzet „...egy olyan szituáció, amely a tartóssága révén, nevezetesen azáltal, hogy a művészet halála állandóan bejelentésre kerül, de egyúttal mindig ki is tolódik, úgy jellemezhető, mint a művészet elmerülése.” Ez nem más, mint a végtelenített naplemente, az örök haldoklás teóriája. Vattimo esszéjének az eredeti címében (*Morte o tramonto dell'arte*) szereplő „tramonto” szó valóban naplementét is jelenthet. Egy másik, és még mindig nem feltétlenül a metafizika kialakult érvelési módját igazoló summázás lenne (noha az előkészítő mondatok csak úgy hemzsegnek a Heideggerre való hivatkozástól) az a pár sor, ami most már csakugyan a tanulmány végén olvasható, és amelyben Vattimo a képzőművészet ultima ratio-ját, a tárgyi kultúrához való tartozását játssza ki adu ászként: „A műtárgy az egyetlen olyan kézi munkával előállított dolog, amely az öregedést pozitív eseményként fogadja magába, amely aktívan kapcsolódik az észlelés új lehetőségeinek a sorába.”

A képzőművészet ezzel a szolid tulajdonságával tulajdonképpen túllép a metafizika hagyományos diskurzusának a határain. Vattimo szerint azért, mert bár pusztulóban van, vagyis állandóan a hanyatlása, mégis az örökkévalóság, a tartósság, és ezzel az erő, illetve a nagyság képzetét kelti azzal, hogy egészen egyszerűen megmunkált anyag, szilárd tárgy, s ezzel egy darab vitathatatlan igazság is. Már azon vagyunk, hogy azt higgyük, hogy itt valami fundamentálisan fontos dolog derül ki majd a művészet további sorsáról. De nem! Vattimo ugyanis azt a kérdést teszi inkább fel: Vajon nem a metafizika paradox sorsa fejeződik ki ebben az ellentmondásban? Mert hiszen a metafizika vége az, ami jelenleg napirenden van, és a művészet állandóan meghosszabbított haldoklása legfeljebb *csak egyik aspektusa* lehet ennek az egyetemesebb és óriási kiterjedésű naplementének. Ahogy Heidegger is tanította: a művé-

szet csak szimbólum, csak eszköz arra, hogy át- és meg-éljük, illetve túl-éljük (verwinden) a metafizika mai válságát.

Ha az olvasó ezek után arra a gondolatra jutna, hogy Vattimonak, úgy látszik, csak azért jön kapóra a művészetet, hogy vele a heideggeri „Sein” sorsát reflektálja, és, hogy milyen kár, hogy nem maradt meg a különben oly érdekes gondolataival egészen a művészet közelében, akkor az igazolására röviden utalhatok arra, hogy valóban az a helyzet, hogy Vattimo esztétikai pályafutása kezdettől fogva úgy alakult, hogy abban a filozófia kapott nagyobb szerepet. A torinói professzor ugyanis (aki egyúttal egy sor filozófiai füzet és egy igen sikeres esztétikai folyóirat kiadója is) azzal hívta magára a figyelmet, hogy kidolgozta az ú.n. „gyenge gondolkodás” maximáit. Ez az elméletet a köré a felismerés köré fonódik, hogy míg az európai filozófia klasszikusai (Descartes, Kant, stb.) még az „erős lét” jegyében alkották meg műveiket, a posztmodern kor sajátosságai közé tartozik, hogy a tapasztalat már nem igazolja az erős létnek, vagy a vele kapcsolatos metafizikai következtetéseknek a jelenlétét a világban. A lét erős formája, a történelem ugyanis történetek laza szövedékévé bomlott fel, és ennek a széthullásnak az a következménye, hogy korunkban az igazság is csak afféle sokféle minta követésére alkalmat adó színes szöttelessé lett. Egy más megközelítésben: az igazság ma csak a visszhangja valaminek, ami elveszett, így hát rokonává vált az *emlékműveknek*, és ezért a megtapasztalása is *esztétikai* vagy *retorikai* természetű dolog. Ennek a problémának az elmélyítésén fáradozik a „gyenge gondolkodás”, amely, mint láttuk, örömmel fordul a művészet felé, de csak úgy veszi igénybe a segítségét, mint metaforáét, amely mögött az elveszett metafizika sejlik fel.

Egyik tanulmányában úgy ír erről a szerénységről Vattimo, hogy az igazságot horizontnak nevezi, illetve háttérnek, ami előtt a mai kor embere diszkrétén lépeget.

*

Nilván ez a tapintat volt az, ami arra kötelezte Vattimot, hogy ne bánjon el kurtán az esztétika hagyományos paradigmáival, amikor ezeket a tanításokat egy újabb felismerés árnyékolta be, hanem megpróbálja áttetsző fátyolként egymás előtt lebegtetni a régebbi és újabb elméleteket. A paradigmaváltás érdeme ezért aztán valóban válogatásunk két másik szerzőjét illeti inkább meg. Mégpedig azt a két szakembert, akik 1984-ben egymástól függetlenül, de mégis majdnem ugyanarról a témáról írtak cikkeket.

Hans Belting, német művészettörténész, akkor még a müncheni egyetem tanára (azóta a karlsruhei média-főiskola professzora), és Arthur C. Danto, a New York-i Columbia Egyetem filozófia professzora (és emellett a *The Nation* című lap nagy tekintélyű műkritikusa) egy-egy olyan tanulmányt jelentettek ugyanis meg, amelyek hátat fordítva a hívogató filozófiatörténeti díszleteknek nagyon is a mindennapi gyakorlat oldaláról közelítették meg a mai művészet problematikáját. Belting cikkének a címe egy provokatív kérdés volt: *A művészettörténelem vége?* Danto tanulmánya pedig egy, a címsorba helyezett radikális kijelentéssel kezdődött: *A művészet vége.*

Mivel ez utóbbi kérdés az avantgárd hosszú ideje tartó haldoklása révén már eléggé közkeletű beszédtéma lehetett, Belting cikke keltette fel a nagyobb figyelmet, mert ebben egy új elem merült fel: a művészettörténelemmel való szakítás. Számos nyelvre lefordították, és Belting valamennyi újabb kiadás alkalmával hozzáírt még valamennyit az eredeti szöveghez. A két professzornak közben alkalmuk nyílt arra is, hogy egy New York-i találkozó kapcsán kicserélhessék azokat a gondolataikat, amik egymás cikkeinek az olvasása közben születtek, és ez mindkét szerzőt arra inspirálta, hogy újrairják a tanulmányaikat. Danto 1989-ben reflektált az öt évvel korábbi esszékre *Történetek a művészet végéről* címen. Belting alaposabb volt, és

egy egész könyvvé duzzasztotta fel a közben összegyűlt anyagát, amit aztán csak 1995-ben jelentetett meg. Az első fogalmazvány óta megtett út, vagyis a leglényegesebb különbség azonban már a kötet címéből kiolvasható: eltűnt ugyanis onnan a kérdőjel. Az újraírt munka egyszerűen *A művészettörténelem vége, revízió tíz év múltán* címmel jelent meg.

Itten aztán tényleg nincs szó retorikáról, noha mindaz, ami szóba kerül, az esztétika élet-halál kérdése is lehetne, s ezért - gondolhatnánk - fennköltebb hangú előadást is megérdemelve. Belting enciklopédikus teljességre törekedve veszi sorra mindazokat a társadalmi, technikai és intézményes kereteket, amelyekben az utolsó százötven-kétszáz év művészete és művészettörténet-tudománya egyáltalán kifejlődhetett és előregedett. Ha az olvasónak módjában áll, hogy ne csak az itt közölt szemelvényeket fussa át, hanem kézbe vegye a német nyelvű kötetet is, akkor ennek a számvetésnek a tételeit olvasva az lehet a benyomása, hogy egy rossz házasság végét megpecsételő válóper dokumentumait tartja a kezében. Sor kerül a könyvben a „stílus” és a „történelem” kérdéseire, mint a modernnek számára oly terhes örökségekre, a klasszikus avantgárd elkésett kultuszára (biennálék, documenta-tárlatok, Westkunst-kiállítás, stb.), a New York-i iskola megszületésére, és az amerikai modernnek föllépésére, illetve az amerikai kultúra Európa-elleni lázadására, és a két kontinens neoavantgárd mozgalmainak a kibékíthetetlen belső ellentételeire (fel kell tennem a kérdést: igaz ez?), de ugyanúgy Nyugat-Európa és Közép-Kelet-Európa két irányra bomló, egymástól elszakadó, és ma már egyre inkább összeegyeztethetetlen fejlődésére (ami feltétlenül helyes megfigyelése Beltingnek). Ennek kapcsán természetesen a kelet-európai avantgárd nyugati manipulálása is szóba kerül, és általában véve is a kulturális kisebbségek nehéz helyzete, valamint a tömegművészetek térhódítása és a művészet lázadása a saját története ellen. Kitér továbbá Belting a médiák és a modern múzeumok hatalmára is, illetve politikájuk tisztázatlan kérdéseire, és így tovább, szinte kimeríthetetlen bőségben. A végeredmény: a mai gondolkodó kénytelen ajtót mutatni az „egyetemes művészettörténelem” nevű téves felfogásnak.

Könyvének második felében részletesebben is megtudjuk, hogy miként is történhetett, hogy a művészettörténelemnek tényleg itt a vége. Egy pillanatra felrémlik még Lyotard emlékezetes posztmodern teóriája is az európai modernizmust igazoló „nagy narratívák” hanyatlásáról, vagyis a kultúra legitimitását szolgáló ideológiák és történetek elévüléséről. Csakhogy Belting nem a dekonstrukció elmésen frivol kultúrkritikájának a nyelvét beszéli, hanem egy direkter és konkrétabb elemzésekre támaszkodó idiómát, s ezért mintegy nagyítóüveg alatt vizsgálja a művészettörténészek egész apparátusát és az utolsó két évszázad alatt kialakult babonáinak a szövedékét, és így számol le az egészszel. Semmiféle elvontabb filozofálásnak nincs helye az ilyen baleseti jegyzőkönyvekre emlékeztető elemzésekben. Belting gondolatmenetének a lényegét ezért úgy foglalhatnám össze, hogy azt hangsúlyozom, hogy Belting *nem* valamilyen új paradigmát keres, hogy megmagyarázza a jelenkori kultúra helyzetét a világban, vagy a művészettörténelemben, hanem arra az eredményre jut, hogy maga *a művészettörténelem feltételezett léte* (vagyis az az elképzelés, hogy a művészetek sorsa az események egyetlen jól követhető láncá szerint mesélhető el) *a hamis paradigma*, amivel szakítanunk kell.

Belting is visszanyúl Arnold Gehlen *post-histoire* terminusához, hogy valamilyen nevet adhasson a vizsgálataiból kikerekedő végeredménynek. Gehlen már 1963-ban egy olyan „meglepetések-nélküli” világot harangozott be, amelyben „az alternatívák jól ismertek, csakúgy mint a vallás mindmégannyi területe, melyek úgy, ahogy vannak, mindenestül érvénytelenítve lettek...” A történelem ilyen fajta vége már csak a gondolkodónak adhat még valamennyi munkát. Ez a helyzet persze tipikusan európai találmány (még akkor is, ha az amerikai State Department volt az a firma, amely a *post-histoire* állapotát először bejelentette, - hangsúlyozza Belting), hiszen nem más, mint azoknak a fogyatékos állapotoknak a kivetítése a reálisan létező *egész* történelemre, amiket Hegel még csak a művészetre vonatkoztatva konstatált. Ennek a

post-histoire helyzetnek a láttán azonban Belting nem arra következtet, hogy szükségesnek lássa, hogy apokaliptikus víziókat rajzoljon fel, hanem igyekszik a dolgok ilyen alakulásából is valami pozitívát kicsiholni. Hadd idézzem itt könyvének az egyik utolsó passzusát:

„A történelem-fogalom, amelyet most átformálunk, valamint a művészet fogalma, amely napjainkban szintén revízióra szorul, csak a 18-19-ik század találmányai, és ez még akkor is így igaz, ha e két évszázad folyamán olyan sokszor gyúrtuk át őket, hogy e dolgok számunkra egyenesen archetipikus alakzatokat jelentenek. Ebből persze az is kiderülhet, hogy mekkora otthonossággal rendezkedett be a roppant fejlett nyugati gondolkodás a modernnek házában, ahol, lám, most hirtelenül mégis csak huzatos lyukakat fedezünk fel. A napjainkban küszöbön álló világ-kultúra, bármennyire is vitatható legyen a természete, megszünteti majd annak a protekcionisztikus jellegű nyugati gondolkodásnak a monopolhelyzetét, amelyből kiérződik a megöregedett előgondolkodók arroganciája. Annnyira biztosan tartottuk eddig saját tradícióink gyeplőjét a kezünkben, hogy bármikor el is játszhattunk velük, vagy búcsút is vehettünk tőlük, hogy ezzel is a saját fölényünket demonstráljuk. De már a közeli Kelet-Európában is teljesen másként néznek ki a történelemtől kialakított képzetek, és már itt is használhatatlannak bizonyulnak azok a korábbi elképzeléseink, amelyeket valamiféle normatív, mert látszólag egyetemes érvényű művészettörténelemtől alkottunk. Róma és Bizánc már régóta nem rendelkeznek közös történelemmel, hogy Jeruzsálemtől vagy Mekkától ne is beszéljék. Azt az előnyt, amivel a modernnek terén eddig a Nyugat rendelkezett, hála saját reflexióinak, sikerül majd lassan fel is élnie, aminek következtében a nyugati művészet sem fog többé az egész világ számára érvényes exkluzív modellel szolgálni. Ez azonban nem szabad, hogy panaszra adjon okot, hanem sokkal inkább lehet egy újfajta tolerancia alapja, és talán fékezheti a hiábavaló útkereséseket is. Nem ok nélkül vesszük száunkra oly szívesen a *többiekre* való hivatkozást, mivel, hogy az könnyít a terheinken. Mi magunk vagyunk végül is azok, akik megváltozunk azzal, hogy a többieket is tudomásul vesszük. Lehet, hogy tényleg fogyóban vannak az alternatívák a saját kultúránk határain belül, de megtalálhatjuk őket máshol, ott, ahol eddig nem is kerestük őket.”

Vessünk egy pillantást ezek után Danto gondolatmenetére. Ő nem tér ki az idegen kultúrák és az egzotikus földrészek esetleges segítségére, mert az amerikai kontinensen élve úgy látszik nem érezte szükségét annak, hogy a források és az alternatívák körét még tovább bővítse. Mi több, nincs meg benne az a fajta büntudat sem, ami európai kollégáit gyöttri, valahányszor a sokévszázados „európa-centrikus gondolkodásból” származó igazi, vagy vélt károk jutnak az eszükbe. Danto, aki az újvilág gyermeke, nyugodtan megengedheti magának azt a luxust, hogy európaibb legyen, mint maguk az európaiak, és alaposan utána gondoljon a klasszikus európai századok mélyén rejlő művészeti struktúrák törvényszerűségeinek, amik (ugye, lehetetlen ezt nem észre venni) filozófiai értelmezés után kiáltanak, - és felszabadultan át is adja magát a feltoluló gondolatainak. Hadd tegyem hozzá, hogy ez az esszé-stílus az, amit a legszívesebben olvasok, és amit másoknak is a legtisztább lelkiismerettel ajánlhatok követésre.

Alapélménye a hatvanas évek elején a közélet színpadára robbanó Pop Art lehetett, s ennek megfelelően a „művészet vége” elnevezésű paradigma is elsősorban abban a formában létezik a számára, ahogy azt Andy Warhol multiplikái szuggerálhatták: ha a művészeti galériában kiállításra kerülő Brillo-dobozok (egy Amerika-szerte közismert konyhai konzumcikk csomagolása, amelyet Warhol szitanyomással több-tucat példányban megismételt) sem különböznek azoktól az eredeti Brillo-dobozoktól, amelyek az áruházak kirakataiban díszlenek, akkor a művészetként elismert darabok és a számukra előképül szolgáló konzumcikk közötti különbség csak az értelmezés szintjén kereshető sikerrel, - és nem is lehet más, mint az a filozófiai plusz, az a teoretikus különbség, ami általában véve is kimondja, hogy mi a differencia a művészet és a nem-művészet között (Danto nem tér ki rá részle-

tesebben, de hadd utaljak rá hát én: ez a különbség a funkcióbahelyezés mágikus pillanatában születik meg, - ahogy József Attila is megfogalmazta már: a költészet szó-varázs - és a Brillo-dobozok esetében a funkcióba helyezés egészen merészen és „meztelenül”, a használati tárgyak világára kivetítve jelent meg. Vagyis a Pop Art az absztrakt művészet nagyon intellektuális évtizedei után visszatért a költői rámutatás póré eseteihez).

Danto problémája sokkal inkább az, hogy Warhol gesztusa miért tűnhetett olyan szokatlannak, amikor annyira régi tradíciókat követett? Mi volt az az új elem, az a plusz, ami oly nehézre tette, hogy ráismerjünk a Pop Art alkotásaiban is a művészet ősi természetére? Magyarázatot keresve az európai klasszikus művészet korszakváltásait vizsgálja, és felteszi a kérdését, hogy miképpen történhetett meg például az, hogy Vasari olyan nyugodt lelkiismerettel zárta le a 16. század végén a művészet történetét, holott az utána következő két évszázad még a zsenik és majdnem-zsenik egész légióját produkálta, és a barokk művészet hatalmas korszakát teremtettem meg, - kellett volna, hogy Vasari megéreze ezt... Mi volt egyáltalán az a felfedezés, ami a reneszánsz festészet lényegét adta, ami Vasari életrajz-szekvenciáinak is a tulajdonképpeni háttere lehetett, és ami esetleg a barokkban aztán már teljesen másként jelentkezett, annyira másként, hogy Vasari, ha látta volna is ezeket a barokk megoldásokat, az egészet csak már mint *egy másik* művészettörténetet írhatta volna meg?

Danto a választ Pierro della Francesca freskóiról olvassa le: a reneszánsz feltalálta az a fajta illuzionizmust, azt a perspektivikus illúziót, amely az *abszolútizált szem* számára adatott meg (minden dolog egy, a kép előtt fixen lebegő, idealizált nézőpontból lett megfestve, ám ezt a nézőpontot a néző a testi valóságával tulajdonképpen soha nem foglalhatta el). A barokk pedig (Danto itt Caravaggióra hivatkozik) - ezen a megoldáson túllépve - kiterjesztette az illúziót a néző *testi jelenvalóságára* is, mintha a néző a művel való ismerkedés aktusa során egy, a festmény világába bevont színpad előterébe lépne be, és maga is részévé válna az eseményeknek. Ez az újítás tökéletesen más fajta, sokkal mozgalmasabb, és érzelmileg is más feladatokat megoldó festészetet teremtett meg, mint amilyen a reneszánsz művészete volt. Egy olyat, ami bizonyos mértékig magába fogadta az építészet és a szobrászat addigi funkcióit is. A reneszánszban ez a felfogás még mint ígéret sem volt sejtethető, és azzal, hogy a barokk festészetben aztán mégis megjelent, a barokk egyszerűen *kívül került* azon a tradíción, ami a reneszánszban még eleven tapasztalat és értelmezhető élmény lehetett. Abszurd dolog lenne tehát megkívánni azt, hogy egy reneszánsz szerző ezt az *externális* különbséget valaha is mint *intern* eseményt, mint ismerős realitást élje meg, és valamilyen történeti áttekintés keretében, akár csak mint lehetséges jövő-modellt, elbeszélésének az anyagává tegye.

Danto hasonló externális különbséget talál a 19-ik században fellépő, és a modern festészet felé vezető új irányzatok megjelenésében is, - ezeket az új lehetőségeket meg Hegel nem láthatta meg. Egy még újabb küszöböt feltételez aztán Warhol Brillo-dobozainak az esetében. Itt a képzőművészet mintegy beleolvadni látszik a lényegét firtató esztétikai és filozófiai kérdésekbe. Ez is egy új, egy externális küszöb átlépése lenne.

De vajon egyúttal egy olyan küszöbé-e, ami után semmi új már nem következhetne? Amivel kimerült volna a lehetőségek tárháza, - vagyis tényleg ez lenne az utolsó felvonás, a művészet vége? Mi így látjuk, válaszolja Danto, de nincs semmi garanciánk arra nézve, hogy ez lenne a végső válasz a kérdésre. A művészet továbbra is élni fog, legfeljebb a művészet története jutott el ezzel (a mi számunkra!) a befejezéséhez. A történetek természete ugyanis az, hogy a lényeg elmondásával mintegy lekerekítik, befejezik az eseményeket. Danto az Illiászt említi meg példaként, azt az eposzt, amely kétségtelenül kerek történet, noha az elbeszélő egyáltalán nem kíséri el az eseményeket a trójai háború végéig, hanem már sokkal korábban leteszi a lantot, és a sztori ezzel befejezést nyer. Lehet, hogy a művészet története is csak annyi volt, amennyit

idáig volt szerencséje elmondani. Hozzátehetnénk: a többi néma csend, illetve: - történelmen kívül rekedt művészet.

Hogy a történelmen-kívül-rekedtség mi fán terem, ezzel a melankolikus kérdéssel nem foglalkozik Danto tanulmánya. A *post-histoire* fogalma az, ami itt megint szóba kerülhetne, illetve a tömegművészet most megnyíló új korszaka, esetleg a médiák uralmának a kezdete, vagy a világművészet kibontakozásának a periódusa, abban az értelemben, ahogy azt Belting jelezte. Danto nagy érdeme az, hogy - anélkül, hogy használta volna ezt a kifejezést - a paradigmaváltás igazi lényegét ragadta meg: az uralkodó paradigmák *kizáró erejét* (és e szempontból másodlagos, hogy éppen a perspektíva használatának különböző eseteit vette szemügyre, - elképzelhető lenne, hogy a művészet egy másik sarkalatos pontjával kezdjük el a vizsgálatot). A paradigmák kizáró jellege eredményezi ugyanis azt is, hogy az ember a mindenkori standard paradigmát csak belülről ismerheti meg és élheti át. Ez pedig lehetetlenné teszi, hogy betekintést nyerjen a többi lehetséges paradigma titkaiba is.

A legtöbb, amit a gondolkodó elérhet - és ezt tette Danto is - az, hogy a paradigmák eddigi szekvenciáját szemlélve arra a következtetésre jusson, hogy elképzelhetők olyan nagyobb egységek és tendenciák, olyan (nevezzük így:) *mega-paradigmák* is, amelyeket az eddigi tapasztalatok alapján, általánosítással, mint hipotéziseket építünk fel. Danto elmélete *a művészetről szóló történetek jelenleg bekövetkező végéről* ilyen átfogóbb érvényű mega-paradigma lehetne, hiszen állást foglal az eddigi lepergett paradigmák összességének a sorsát illetően is. Ami benne spekulatív elem, az annak feltételezése, hogy éppen napjainkban érne véget az a korszak, amelyben a művészeteknek egyáltalán még valamilyen fajta története (és paradigmája) lehetett. A kérdés most már tényleg csak az, hogy ha így is van, akkor ezzel csupán csak a történetté formált narrációk, tehát a művészettörténelem fejezetei értek volna véget, vagy az egész művészet - mindegy, hogy történelemmel rendelkező, vagy történelem nélküli - jutott volna el a végéhez?...

Rossz idők az esztétika számára - sóhajt fel Danto. De hozzátehetnénk azt is, hogy mégiscsak szokatlanul termékeny korszak az esztétika eddigi kereteit meghaladni igyekvő jóslatokra vagy elméletekre nézve.

*

Ezzel tulajdonképpen elérkeztünk volna a kötetünkbe fölvetett tanulmányok végéhez, ami természetesen nem jelenti azt, hogy kimerítettük volna vele a „művészet vége” nevű hipotézis köré font elképzeléseket. Néhány szóval kitérnék még azokra az elméletekre is, amelyek nem a művészetről vagy a történelemről alkotott eddigi fogalmaink csödjével magyarázzák a művészet hanyatlását, hiszen egyáltalában nem is ezek a dolgok állnak az érdeklődésük előterében. Sőt, éppen az a probléma velük, hogy egyáltalán nem is érzékelik, hogy valami baj lenne a mai kultúra termékeivel, és inkább azzal keltik fel a gyanakvásunkat, hogy soha nem remélt jövőt jósolnak az általuk annyira gyámolított vagy dicsért művészeteknek.

Ilyen benyomásunk támadhat például akkor, ha észre vesszük, hogy minél inkább közeledünk ahhoz a korhoz, amelyben a művészetek hanyatlását vitathatatlan tényként könyvelhetjük el, annál inkább válik egyre népszerűbbé a *kreativitás* fogalma, - mintha az egész társadalom arra rendezkedett volna be, hogy ezzel a szóval próbálja pótolni a süllyedő félben lévő „igazi” művészeteket. Hogy ez mennyire így van, arra jó bizonyíték, hogy az 1954-es Brockhaus-lexikonban például még egyáltalán nem szerepelt a „kreativitás” szó, ma viszont már az a helyzet, hogy a szabadidő-társadalom kiszolgálásával foglalkozó árumintavásárok és fesztiválok egész sora viseli ezt a címet, a divatlapokról, katalógusokról, tankönyvekről és utazási prospektusokról, valamint a fitness és a pornó, a tudományos népszerűsítő irodalom kiadvá-

nyairól és a TV- vagy komputer-játékok tömegéről (amik, mint tudjuk, tömve vannak „kreatív elemekkel”) nem is beszélve. Mintha nem csak a tudomány és a technika területei esztétizálódtak volna az utóbbi időben (ahogy azt Vattimonál olvashattuk), hanem a mindennapi élet, és benne a tanulás, a munka, a sport, és a konzum valamennyi formája is azzal lépne manapság a ringbe, hogy a művészettel és a kreativitással való rokonságára hivatkozik. Mindez együttvéve azt a benyomást keltheti, hogy a művészet (vagy legalább is annak egy kiterjesztettebb fogalma) manapság nem, hogy kihalófélben lenne, hanem éppen ellenkezőleg: soha nem látott karrier kezdetén áll.

Olvasóim azt a megjegyzést tehetik erre, hogy bár ez a megfigyelés talán helyes, mégsem szabad túl nagy jelentőséget tulajdonítanunk az egésznek, hiszen a felsorolt területek csak a triviál-esztétika számára lehetnek érdekesek. Valóban így van ez, ám nem szabad elfelejtenünk azt sem, hogy a művészetek jövőjét, vagy az esztétikai kérdések sorsát nem néhány egyetemi tanszéken döntik majd el, hanem az éppen említett szélesebb körű, vagy ha úgy tetszik: triviálisabb fórumokon. Lehet, hogy éppen az annak a folyamatnak vagyunk a tanúi, ahogy a mindennapi élet bizonyos területei magukba olvasztják, és ezzel mintegy „meg is haladják” a művészetet.

Persze, e ponton is közbe lehetne vetni, hogy éppen az avantgárd legradikálisabb iskolái voltak egykor azok, amelyek az élet és a művészet egységét akarták helyreállítani (mégpedig a művészet „meghaladásával”). Közismert példával szolgáltak erre az orosz és a holland konstruktivizmus képviselői, vagy a Bauhaus művészei, akik arra törekedtek, hogy a művészet hagyományos formáinak a megszüntetésével egy, az életet jobban szolgáló esztétikai normarendszert alakítsanak ki. Ha ők jutnak az eszünkbe, akkor azt kell mondanunk, hogy egyáltalán nem biztos, hogy a művészet feloldódása a mindennapi életben tényleg káros lenne, és, hogy az ilyen törekvések szükségszerűen a művészet végét is jelentenék, hiszen a modern művészet egyik legértékesebb fejezete született az ilyenfajta elképzelésekből.

Csak hogy mióta felléptek ezekkel az eszmékkel a konstruktivisták, azóta több évtized is lepergett már, és közben csúnyán becsapott minket az úgynevezett „élet”. Mert kiderült, hogy egyáltalán nem az a mindent jóra fordító végső tekintély, aminek sokáig hittük, és hogy merő utópia az az elképzelés is, hogy egészségesebbé teheti a művészetet, ha nem szolgál mást, mint csak a „gyakorlatot”, ahogy azt például a Bauhaus műhelymunkájában láttuk. Kissé az történt az ilyen elképzelésekkel, mint ami Walter Benjaminsnak a demokratikusabb művészethez fűzött reményeivel. Mindezek az életet és praktikus gyakorlatot szolgáló esztétikai eszmék ugyanis, miután az első menetben győzedelmeskedtek, történelmük második periódusában olyan ideológiákká váltak, amelyek kibogozhatatlanul fonódtak össze a modern művészet közben kialakult utóéletével. Például a csillagászati összegekkal dobálódzó galériákkal és múzeumi rendezvényekkel, vagy a drága kiállítású könyvkiadványok háttérében álló pénzügyi spekulációkkal, de ugyanúgy azokkal az intézményekkel és ipari létesítményekkel is, amelyek manapság a legfrissebb kultúra előállításával és forgalmazásával foglalkoznak. A klasszikus modernnek karrierjére való hivatkozás, és az ide sorolható műveknek az ára, vagy a tekintélye ugyanis a legfontosabb marketing-fogás a legújabb művészet menedzseléséhez is.

És ember legyen a talpán, aki ebben a megváltozott helyzetben meg tudja még mondani, hogy hol vannak a határok. Hogy szabad-e a triviális terméknek tekintenünk például az undergroundban virágzó pornót vagy az utcai graffitiket? Vagy, hogy miként ítéljük meg például Picasso vagy Klee képeinek százezres példányszámban nyomott, és minden elképzelhető funkcióban (könyv-borító, képeslapokra nyomott, vagy tálcákra applikált dísz, textil-kendő, stb.) felhasznált színes reprodukcióit? Mint a modern ízlés kontinenseket átfogó diadalmenetét, vagy inkább mint a kommersz szempontok mindent elsöprő győzelmét? Hiszen valószínű, hogy

ezek a reprók ma már csak a halvány árnyékát adhatják annak, ami valamikor e képek eredeti jelentésvilága, etikai fénye vagy asszociatív ereje lehetett. És miután mindezeket a veszteségeket egyszer már számba vettük, természetesen roppant nagy deficitet könyvelhetünk el annak az elképzelésnek az oldalán is, amely abban bízott, hogy a „jó művészetként” ismert kulturális kincs az emberek közt egyszer majd demokratikusan szétosztható lesz. Mintha egészen egyszerűen az történt volna, hogy a művészet - azzal, hogy „fölszívódott” az életbe - talán nem tűnt el egészen, de annál inkább „tönkre győzte” magát. És, ha a modern utópiák egyike vagy másika látszólag fantasztikus eredményeket is ért volna el a „gyakorlati életben”, érezzük, hogy pirruszi győzelem az ilyesmi, - vele megint csak közelebb kerültünk a művészet végéhez.

Vannak-e még ilyen látszat-győzelmek még manapság is? Bizony vannak, hiszen az avantgárdtól örökölt optimizmus, illetve a tudomány és technika utópisztikus szemlélete nem veszték el a posztmodern évtizedekben sem egészen. Azokon a területeken térnek vissza, ahol egy-egy műfaj vagy technikai ág hirtelenül megugrik, és olyan magával ragadó fejlődésen esik át, hogy ez a lendület már önmagában is képes arra, hogy - legalább is átmenetileg - regenerálja a „szebb jövőbe” vagy a „tökéletesebb megoldásba” vetett hitünket. A klasszikus avantgárdot követő apályosabb évtizedekben ilyen nekilendülő és gyors sikereket elérő ágazat volt például, újszerű szemléletmódja révén, a Chomsky nevével fémjelzett analitikus nyelvészet, vagy a kibernetika kibontakozása, és vele párhuzamosan az információ-elmélet sikere. És ami szorosan összefüggött ezekkel az elvontabb diszciplínákkal, de mégis sokkal kézzel foghatóbb eredményekre vezetett: a komputer-technika szédületes térhódítását kell megemlítenem, vagy az elektronikus médiák elképesztő vizuális lehetőségeit és akusztikai nyelvi bőségét. Ezt követően pedig a káosz-elmélet címszó alatt összefoglalható matematikai szenzációk és természettudományos felfedezések köthették le a figyelmünket.

Valamennyi most felsorolt ágazat egyúttal olyan eredményeket is felmutatott, amelyek új oldalról igazolták, hogy még mindig milyen meglepően nagy tartalékokkal rendelkeznek az analitikus gondolkodással elérhető, és a racionális utópiák szellemével is rokon felfedezések. Ezen kívül ezek a teljesítmények figyelemre méltó filozófiai és ismeretelméleti vetülettel is rendelkeztek, - például a káosz-elmélet esetében ez a heurisztika még a humán diszciplínák szemszögéből nézve is igen jelentős paradigmaváltás benyomását kelthette. Nagyon is természetes hát, hogy ezeknek az új „világ-modelleknek” a láttán a művészet sem maradt tétlen, hanem kihülő félben lévő avantgárd tradíciói is új impulzust kaptak. Szinte valamennyi most felsorolt ágazatnak kialakult egy-egy modernista ízü esztétikai vetülete is, vagy úgy, mint művészeti program, vagy pedig mint elvontabb értékszemlélet, mint a kreativitás kérdéseit tárgyaló módszer. (Zárójelben persze meg kell jegyezni, hogy biztos vagyok benne, hogy a természettudományok művelőinek a szemében az egész felzárkózás csak valami olyan dolog benyomását kelthette, mintha a kifulladásban lévő modernizmus kapva-kapna a nagyszerű felfedezések asztaláról lehulló morzsák után, hogy aztán néhány elkésett utópiát építsen fel abból, amit így felében-harmadában megértett.)

Ideje, hogy példákat is hozzak. Bizonyára nem véletlen, hogy a könyvespolcomon kutatva az első olyan antológia, amelyben ide vágó szövegillusztrációra leltem, egy olyan kiadvány volt, amit az 1988-as linzi *Ars Electronica* kapcsán rendezett filozófiai szimpózium előadásainak alapján jelentettek meg. Az *Ars Electronica* a komputer-animációk, és általában is a digitalizált vizuális technikára épülő munkák legjelentősebb nemzetközi szemléje, és a keretei közt megrendezésre kerülő filozófus-találkozó is nyilván azt a célt szolgálta, hogy kissé a hóna alá nyúljanak ennek a még nagyon fiatal, és csak vékonyka esztétikai reflexiókkal rendelkező „művészeti ágának”. Jean Baudrillard, Peter Weibel vagy Hannes Böhringer nevét olvashatjuk

például az előadók között. Vagyis a média-kritikával is foglalkozó esztéták és művészeti írók legjelentősebb képviselő jöttek el, hogy elemzéseikkel súlyt adjanak a rendezvénynek.

S való igaz, hogy ebben az antológiában lapozgatva viszontlátjuk a más fórumokról már jól ismert végletesen ellentétes véleményeket. Baudrillard például szinte döngeti a mellét, amikor a modern technikák alkalmazásáról szól, vagy a digitalizálás vélt veszélyeit ecseteli: - „... a fényképezésben minden kép lehetséges. És tényleg az a helyzet, hogy nincs olyan dolog vagy esemény, amely ne lenne képes a technicizált képbe felemelkedni és ott megsemmisülni, nincs olyan mozzanat, amely ne arra törekedne, hogy fotografálva, filmezve, tehát mindenáron felvéve, azaz *virtualizálva* ne legyen, hogy aztán beleolvadjon az egyetemes software-be, hogy így egy, a végtelenségig reprodukálható dolog legyen belőle. (...) És hol marad a szabadság? Teljesen el kell, hogy vesszen. A fényképezés közben ugyanis nincs mód a választásra vagy a döntésre. Minden döntésünk szeriális, fragmentális és fraktális lesz. (...) Ember vagyok, vagy gép? Ma már nincs többé válasz erre a kérdésre: reálisan, vagy ami a szubjektumomat illeti, ember kell, hogy legyek, virtuálisan és praktikusán azonban csak gép vagyok. Egyfajta antropológiai bizonytalanságot eredményez ez; egy más síkra vetítve a kérdést talán a transzszexualitás állapotával lehetne összevetni...” stb. Látjuk, hogy miről van itt szó, a legutolsó kiadású vokabulárium üres-járatban való pergetéséről, ám annál több lihegéssel, és szinte még az is mindegy, hogy pozitív vagy negatív előjellel. Amivel az ember persze nem juthat el még a művészet végének a kérdéseire, de ami feltétlenül meggyőzheti az olvasót arról, hogy közel vagyunk az esztétika vagy a filozófia, és általában véve is az értelmes gondolkodás végéhez. Baudrillard e cikkének a címe (nem hallgathatom el, mert annyira a komputer-boltok prospektusainak a szókincsébe kapaszkodik): *Video-világ és fraktális szubjektum*.

Úgy érzem, hogy semmi lényeges különbség nincsen az ilyen „kritikák” és nekik látszólag ellentmondó, de hasonlóan bombasztikus okfejtésekkel érvelő lelkesedések között. Hogy ez utóbbiak közül egy olyan szerzőt említsek, aki magyar fordításban is hozzáférhető, Paul Virilio nevét hozom itt fel, akinek a legnépszerűbb könyve, *Az eltűnés esztétikája* legalább egy olyan motívumra épül, amelyik valóban az utolsó évtizedek egyik jól megfigyelhető jelensége: a szociális és kulturális kontinuitás megszűnésére, és az élmények és tudattartamok furcsa szinkronjára vagy szaggatott ritmusban pergő, anorganikus természetére. Ám, ha legalább ezekkel a szavakkal írná le Virilio azt, amire gondol! De nem. A probléma nála is ugyanaz, mint Baudrillard-nál: sokkal inkább csak a felületes frázisokra, a napisajtó és prospektusok termésének a kifejezéseire figyel, mint arra, amit ezek a szavak jelenthetnének, és megelégszik a végén azzal, hogy úgy írja le korunk egyik legfőbb jellemzőjét, mint valamiféle nagyon modern jellegű „sebességet”. Miközben nem állhatja meg, hogy mint az „mai” gondolatok lelkiismeretes szállítója, ne tömjön tele a postaládánkat az egyéb reklám-termékekkel is.

Ha ez a pillanatnyi gyakorlat esztétikája, akkor az csak a napi hírekig juthat el. És való igaz, hogy Virilio másik magyarra fordított írása, amit egyébként sokan főművének tartanak, a *Tiszta háború* tényleg azt a benyomást kelti az olvasóban, hogy amit a kezében tart, az a nyolc órás esti hírek súlypontjaira épülő filozofálgatás (amihez hozzá kell fűznöm, hogy ezeket a híreket majd tizenöt-húsz évvel ezelőtt mondták el, érdekelhet-e még minket az apropójukból följegyzett kávéházi beszélgetés?) Ez a könyv azonban valóban jobban van megírva, mint az előző (közrejátszhatott ebben Sylvère Lotringer, a beszélgető partner segítsége is), mi több, a téma az emberi hétköznapiak egyik legkevésbé feldolgozott és legkényesebb problémáját veti fel: - lehet-e a politikára vonatkozó reflexiókra, mi több, a háborúkra úgy tekinteni, mint az emberi *kultúra* fontos részére? Mi a háborús hírek okozta sokkoknak, vagy a politika antropológiájának a kulturális háttere, és milyen toposzokban érhető ez tetten? Ám Virilio hű marad felszínességéhez, s a nagy téma az ő számára megint csak úgy merül itt fel, mint „élőben közvetített” történelem. Így aztán minden elszürkül a közvetítés technikájának a szenzációja

mellett, s a könyvben szóba kerülő számtalan egyéb motívum is mind-mind csak feldolgozatlan riportanyagnak hat, kapkodva visszaadott benyomásnak, olyasminek, aminek az átgondolására még senkinek sem volt ideje. Ezért aztán pontosan az történik Virilio gondolatmenetével is, amit Vattimo állapított meg a posztmodern retorikáról, vagyis annyira elmerül az „evilági” jelenben, annyira „valós idejű” a gondolati struktúrája is, hogy ezzel elveszti minden kapcsolatát az eseményeket összekapcsoló nagyobb egységekkel, például az idővel, a tágabb kulturális térrel, vagy általában véve is a történelemmel.

Virilio urbanista, azaz a várostervezés szakembere és mérnöke (tényleg a szó eredeti értelmében is az, de érthetjük ez alatt a város „lelkének” mérnökét vagy megtervezőjét is, a filozófus-szerzőt). Könyveit lapozva azonban egy majdnem követhetetlenül zavaros mozaikképre esik a tekintetünk, amelyet csak abban az értelemben tarthatunk autentikusnak, hogy ezek az írások körülbelül tényleg azt a benyomást reflektálják, amit a kábel-TV nézője is nyerhet a világról, ha napi tizenkét órán át kattogtatja a TV távvezérlőjét - mámorítóan tarka és megemészthetetlenül változatos semmiséget. Amit Virilio esetleg esztétikának szánt, az sokkal inkább nevezhető transznak, egyfajta kábulatnak, a képek tömegének a fogyasztásával elért sokkhatásnak (nem véletlen, hogy olyan nagy figyelmet szentel a kvázi-misztikus élményeknek és pszichológia körébe tartozó megfigyeléseknek, például a lourd-i vagy fatime-i gyerekek Szűz-Mária-látomásainak, illetve az epileptikus rohamokban szenvedő betegek érzékszervi rendellenességeinek).

Ezek az eksztázisban feloldódó vizuális ál-reflexiók és esztétikát szimuláló verbális megnyilvánulások számomra legalább annyira jelentik a művészet közelgő végét (még ha néha pontosan az ellenkezőjéről is szólnak), mint az utolsó biennálékön és documenta-tárlatokon látott eklektikus improvizációk vagy pszeudo-akadémikus ömlengések. Jól igazolják azt a fenntartásunkat, amivel például egy Habermas érvelését is fogadhatjuk, aki azzal szerette volna életben tartani a modernizmus elsüllyedt utópiáit, hogy azt hangsúlyozta, legyünk türelemmel velük szemben, mert még nem futották ki a formájukat, még lehet jövőjük, még befejezetlenek. Nos, hát itt a folytatás, a modernizmus ma lehetséges továbbszövése! Hogy olvasóim ne gondolhassák azt, hogy elfogult vagyok, vagy, hogy nyilvánvalóan gyenge szerzőket használok fel arra, hogy az igazamat bizonyítsam, hadd idézzek egy olyan előadót az említett Ars Electronicáról, akinek a kvalitása vitán felül állhat, és aki tudja is, hogy miről beszél, ha szót kér, mégpedig a Brazíliában otthonra talált cseh származású filozófust, a nemrég elhunyt Vilém Flussert. Noha roppant szimpatikus, amit mond, és még inkább lebilincselő az, ahogyan elmondja, mégis az a helyzet, hogy csak a tetszésünket nyerheti el Flusser előadása, ami természetesen sokkal kevesebb, mintha meg is győzne minket az igazáról. Mert ez a fajta gondolkodás tulajdonképpen egy darab múzeum benyomását teheti ránk, - az avantgárd régi, „erős” utópiáinak az elkésett felfrissítését.

Előadásának a címe így hangzott: *Emlékezetek*, tartalma pedig az a nagyon anti-romantikus kicsengésű tézis volt, hogy az „emberi méltóság” (kiemelés Flussertől) valami olyasmi, ami a természet megtagadására épül, hiszen nem más, mint az entrópia törvényének a kijátszása. Az ember nemcsak új információkat gyűjt, hanem arra is képes, hogy veszteség nélkül továbbadja azokat. Flusser konklúziója: az emberi kultúra valami olyasmi, amit a komputer-technika működésével is modellezhetünk, vagyis bizonyos hardware és software kombinációja, aminek a legfőbb funkciója az információk sikeres megőrzése. És ami már fontos szerepet játszott az emberréválás korai fázisától kezdve.

Az ember azonban - így Flusser - hamarosan szakralizálta a könyvtárakat, vagyis az információit őrző hardware-t, és (innentől kezdve Flussert idézem:) „...nem úgy tekintett többé a könyvtárra, mint az emlékezet eszközére, amelybe (az írás segítségével) a megszerzett

információkat belehelyezhette, hogy aztán onnan (az olvasással) újra lehívhasa őket, hanem úgy kezdte tisztelni, mintha a könyvtár az ember fölött lebegő (mert az ember fölé rendelt) transzcendentális tekintély lenne. Ezzel azonban a könyvtár kulturális funkciója a visszájára fordult: nem ő szolgálta már az embert, hogy eleget tehessen annak a kötelezettségének, hogy a megszerzett információkat az entrópia elől elmentse, hanem ellenkezőleg, az ember kezdte szolgálni a könyvtárat, mégpedig azért, hogy a segítségével ő maga kereshessen az entrópia elől (a halál elől) menedéket. A kulturális emlékezetnek ez a visszájára fordítása általában is jellemző az emberre és arra a viszonyra, ami őt az alkotásaihoz köti, (...) de a könyvtár szakralizációja esetében kifejezetten olyan ideológiáról van szó, amire végső elemzésben valamennyi úgynevezett „nyugati érték” épül. (...) Emeljük ki csak ennek az ideológiának a megjelenési formái közül a platóni változatot, mert benne a lényeg különösen világosan látható: A könyvtár (az emberfölötti emlékezet) egy mennyei hely („topos uranikos”), amelyben örök, és megváltoztathatatlan információk („ideák”, „formák”) lakoznak a logika szabályai szerint elrendezve. Ez a mennyei raktár a mi eredeti otthonunk, amelyből a világ hazug jelenségei közé zuhantunk. Bukásunk közben azonban áthatoltunk a feledés („lethe”) folyóján, ennek vizei azonban nem törölték ki az információkat belőlünk, hanem csak befedték, úgy, hogy képesek vagyunk arra, hogy újra felidézzük őket („a-letheia”)... stb.”

Ez először is egy szép szöveg, és bár Flusser csak úgy tekint rá, mint mitológiára, nem sajnálja a fáradságot, hogy ugyanilyen szépen folytatassa tovább is. Ám, hogy azt is érzékeltessem, hogy mi ennek a szövegnek a kifutása, arra sajnos csak abban a formában van mód, hogy nagyon töredékesre lerövidítve próbálom meg itt visszaadni Flusser gondolatmenetét. Ahogy Flusser állítja, a fenti képben nemcsak a kereszténység alapstruktúrájának az elemeit ismerhetjük fel, hanem a modern természettudományos gondolkodásra is ráismerhetünk. Mert azzal, hogy úgy tekintjük magunkat, mint „szubjektumokat”, amelyek tulajdonképpen a fölöttünk lebegő immateriális könyvtárnak a részei, a jelenségek világába alábocsátott protuberanciái (tehát kitüremkedései) lennének, egyúttal olyan közvetítőknek is képzeljük el magunkat, amelyeknek (a könyvtár és a jelenségek világa között állva) az lehet a feladatuk, hogy a bennük lévő közép, egy bizonyos mag segítségével információkat vegyenek fel, tároljanak, és szerkesszenek meg, amiket aztán a könyvtárba küldenek fel. A történelem folyamán ez a belső mag különböző elnevezést kapott, például „halhatatlan lélek”, „szellem”, „intelligencia”, „én” vagy a semlegesebb „sajátmaga” („es”), stb. néven emlegették. Alapjában véve azonban csak arról volt szó mindig, hogy azzal, hogy transzcendentális síkra vetítettük ki, egyúttal tárgyiasítottuk, objektívizáltuk is azt a képességünket, amivel a megszerzett információkat tárolni tudtuk. Flusser szerint a nyugati kultúra szinte valamennyi episztomologikus kérdése (például a „test-lélek” mintájára megfogalmazott problémák) visszavezethetők lennének erre az ideológiai természetű objektívizálásra. - „Ezek mind „örök” kérdések” - állítja - „mert hamisan feltett kérdések. Az elektronikus emlékezet feltalálása segít majd, hogy ez a tévedés véget érjen.”

És (átugorva egy sor érdekes gondolatot) ide iktatnám be Flusser konklúzióját is, ami a jelen pillanatban, amikor a művészet sorsával foglalkozunk, különösen érdekelhet minket: - „Rá fogunk kényszerülni arra, hogy igen sok eddigi fogalmunkat (talán valamennyit) revidiáljuk majd. Csak példaképpen: a „szubjektum-objektum” kategóriákat az „inter-szubjektivitással” kell majd felcserélnünk. Ezzel a tudomány és a művészet közötti különbség is megszűnik majd azonnal, mert a tudomány mint inter-szubjektív fikció, a művészet pedig mint inter-szubjektív diszciplína válnak majd értelmezhetővé, és mindkettő az ismeretek megszerzésének a szolgálatában állva, azaz a tudomány úgy, mint egyfajta művészet, és a művészet pedig, mint a tudományok egy bizonyos változata. Vagy egy másik példa: ha az „én” abban a szerepében ismerszik fel, amit a többiek „te”-ként szólítanak (vagyis, ha az önismeret mint a többiek

elismerésének a következménye jut felismerésre), akkor a megismerés (kogníció) és az elismerés (rekogníció) közti különbségtevés is érdektelenné válik majd: művészetre és tudományra csak úgy gondolunk majd, mint „politikai diszciplínákra”. Hogy ezt tényleg plasztikussá tegyem: ha úgy tekintjük majd önmagunkat, mind az összes többiek funkcióját, és ha ezek a többiek is úgy tekintenek magukra, mint a mi funkcióinkra, akkor a „felelősség” veszi át majd azt a helyet, amit eddig az „individuális szabadság” foglalt el. És nem a vita, hanem a dialógus fog a jövő kultúrájának a struktúrájáról gondoskodni, vagyis nem „haladásról” lesz szó, hanem kölcsönös találkozásról...”

Ideáig Flusser. Ez természetesen - a gyökereit tekintve - egy jól ismert utópia: a gép, a „jó” technika fog majd segíteni minket abban, hogy felismerhessük igazi emberi természetünket, és, hogy kiküszöbölhessük a társadalom bajait is. Mindennek persze ára van, mert ez a lehetőség csak akkor válhat valóra, ha elfordulunk a világot antropomorfizáló avított képzeleteinktől, és megtagadjuk az önsajnálattól vagy egoizmusból táplálkozó eddigi érzelmeinket. El kell szakadnunk a művészetről szóló hagyományos elképzeléseinktől is, hiszen ezek is merő tévedések. Nem érhet azonban veszteség minket, mert a művészetet magához emeli majd a most kimunkálásra kerülő inter-szubjektív diszciplína, s ezzel meg is szűnik a művészet eddigi munkaköre... stb. Főösleges lenne itt kitérni arra, hogy a modernizmus hanyatlása óta szerzett tapasztalataink segítségével milyen könnyen mutathatnánk rá ennek az elképzelésnek a naiv vonásaira vagy túlhaladott optimizmusára, arra például, hogy a biológiai és a társadalmi lét tartományait is magukba fogadó magas fokú komplexitások (és minden emberi vonatkozású dolog ilyen komplex) nem írhatók le ennyire makulátlanul tiszta és ilyen egyszerű képletekkel. Különösen stilizáltnak hathat, hogy éppen a gépek működéséből (legyen ez a gép, mint Flussernél is, akár a komputer) olvashatnánk ki végre megváltóerejű modelleket vagy messianisztikus felismeréseket. Másrészt Flusser gondolatvilága rendkívül plasztikus és koherens. Ezért van az, hogy ahelyett, hogy vitába szállnánk vele, figyelmünket inkább a gondolati építkezés szuverén fegyelmére, és a mögüle előlépő utópiák etikus fénye ragadja meg. Így aztán az a körülmény is, hogy az egész elmélet azt a benyomást kelti, mintha maga is egy avantgárd szellemben készült műalkotás lenne, végeredményben csak kevésbé zavar minket.

Különösen értékelni tudjuk Flusser filológiai felkészültségét és etikai igényességét, illetve az elhamarkodott konzekvenciáktól tartózkodó szerénységét, ha előadását a komputer-technika menedzsereinek, vagy a valóban látványos eredményeket elérő fraktál-kutatások képviselőinek az esztétika területeire is ki-kitekintő megnyilatkozásaival hasonlítjuk össze.

Mandelbrot elévülhetetlen érdeme, hogy visszaadta a matematikának a vizualitás képességét, és ezért joga lehetett hozzá, hogy tréfás kedvében az egyik-másik fraktál-képet is úgy mutassa be a közönségének, mint „műalkotást”. Más megítélés alá esik azonban az a körülmény, hogy a komputeren generált fraktál-képek sokszor tényleg annyira szépek, hogy a kutatók első generációját (ide sorolnám például a brémai egyetem világhírű kutatócsoportját is Peitgen vezetésével) arra csábította ez a vizuális gazdagság, hogy azt higgyék, hogy azzal, hogy virtuóz matematikai fogásokat és a komputer használatát forradalmasító technikai eljárásokat fejlesztettek ki a fraktálok megjelenítésére, egyúttal esztétikailag is korszakalkotóan új kozmoszt fedeztek volna fel. Ma már lecsillapodtak valamelyest a kedélyek, és általánossá vált a felismerés, hogy a fraktál-geometriából előcsalható megragadó vizuális élmények inkább hasonlíthatók ahhoz az örömhöz, ami a természet produktumai láttán fog el minket: vagyis, hogy ez a szépség nem kultúra, hanem inkább csak a matematikába átemelt természet (plusz az elektronikus megjelenítő technika) műve. Mindenesetre vagy egy évtizeden át folyamatosan olvashattunk olyan értekezéseket, amelyek a komputer-monitoron kirajzolódó fraktál-alakzatokra hivatkozva úgy vélték, hogy elérkezett a tudomány és a művészetek végleges

összeolvasztása, és éppen néhány matematikus lenne ennek az új aranykornak a Leonardo da Vincije.

Látjuk, hogy mennyire különböző színvonalon, és milyen változatos háttérrel lehet a tudomány és a művészet közti válaszfal leomlásáról álmodozni. A technika esztétizálásának ez a sokféle forrásból eredő trendje akkor válhat fontos dokumentummá a kezünkben, ha annak a kérdésnek akarunk a végére járni, hogy honnan érkeznek a szélesebb közvélemény rétegeibe azok az elképzelések, amelyek ujjongó eufóriával ünneplik az emberi kreativitást, miközben nem veszik észre, hogy összetévesztik a tudományt (illetve annak bizonyos részeredményeit, például a technikai perfekció csillogását) a művészettel. A világ minden pontján működnek olyan gondolkodók, vagy fényűző módon berendezett intézmények, amelyek a modern kor esztétikáját továbbra is ilyen fajta „masinizmus”, azaz gépi esztétika formájában képzelik el. Csak nemrég láttam a kirakatokban egy olyan kötetet, amely az esztétika kétezer éves történetét tárgyalja az arisztotelészi *mimézistől* kezdve a jelenkori *szimulációig*, tehát a komputer-technika segítségével létrehozott képi (re-)produkciók technikájáig. Az ilyen áttekintés a címben is kifejezésre jutó súlypontjaival már eleve csak olyan értékskálát állíthat fel, amelyben a pillanatnyilag legfrissebbnek tekinthető technika számít az esztétikai gondolkodás legutolsó mérföldkövének (a 17. században például ugyanezt a könyvet „a mimézistől az olajfestékig” címmel írhatták volna meg). Vagy hadd említsem meg a francia gondolkodóknak azt az iskoláját, amelyet a nemrég elhunyt Félix Guattari neve fémjelez, és amely a poszt-konstruktivizmus köréből toborzott magának filozófiai erősítést. Ha beleolvasunk a könyveikbe, akkor az a benyomásunk támadhat, hogy ez az irányzat is arra az álláspontra helyezkedett, hogy a transzcendentális gondolkodásra leginkább a modern gépek taníthatnak meg minket (és egy ilyen felfogás rögtön a művészet és a technika egymásba olvadását is jelentené). Virilio is publikált ebben a körben, de sokkal nagyobb súllyal szerepelnek az itt tevékenykedő igazi filozófusok, akik közé tartozik Gilles Deleuze vagy Pierre Lévy, és általában is a *Chimère* című folyóirat köre.

És itt mindjárt árnyalnom is kell a képet. Ha valaki elsősorban a klasszikus német idealizmuson tanulta meg, hogy mi a filozófia, és e mellett legfeljebb az angol és az amerikai gondolkodók analitikus vagy pragmatikus iskoláit ismerte még meg valamennyire, annak már Bergson *élan vital*-ja is távoli és idegen fogalom lehet. És meglehetősen ismeretlen maradhat számára az a körülmény, hogy a 20. századi francia gondolkodás jelentős részében már a harmincas évektől kezdve milyen nagy szerepet játszott a freudizmus, vagy általában véve is a pszichológiai szempontok előtérbe helyező kritikus szellemű antropológia, illetve az ilyesmivel rokon filozófiai helyzetelemzés, és hogy nincs könnyű dolgunk, ha ezeknek a gondolkodóknak (akik a német filozófiából is leginkább még Nietzsche maró gúnnyal írt glosszáinak a stílusához állnak a legközelebb) az igazi szándékait szeretnénk megérteni. Ha például Foucault írásaiban visszatérő motívumként találkozunk azzal a gondolattal, hogy a polgári társadalmat leginkább az örültek házához lehetne hasonlítani, ahol - és ez Foucault számára úgyszólván természetes - az orvosok által megtestesített vezető elit viselkedését az határozza meg, hogy ez az elit nem a gyógyításban, hanem inkább a hatalom gyakorlásában, illetve még inkább a hatalommal való visszaélésben érdekelt, akkor nevezhetjük ezt a leírást akár egy modellnek is, vagyis egyfajta „nyelvnek”. Az örültek háza így csak afféle metafora lenne, noha érezzük, hogy Foucault számára ez a képlet meglehetősen konkrét tartalmú párhuzam, vagyis olyan jelkép, amelyet a szerző az alkotó értelmiségiek rossz társadalmi közérzetének és a mindenkori hatalommal szemben érzett megvetésének a kifejezésére használ, vagy még inkább: „lebegtet”, mégpedig nagyon is provokatív élel.

Talán nem tévedek, ha Chimère-kör filozófusai esetében is arra gondolatra jutok, hogy a „masinizmus”, vagyis a gépek emlegetése, csak egyfajta nyelv, amellyel ezek a szerzők elsősorban nem a jelenkori technológiát írják le, hanem sokkal inkább bizonyos lélektani helyzeteket vázolnak fel, illetve az egyént a társadalom különböző funkcióihoz fűző komplex kapcsolatokat jelölnek. Pierre Lévy például a lét és a dolgok közötti „vasfüggönynek” nevezi a gépeket, és ennek a vasfüggönynek az áttörésére kísérletet tevő filozófiai erőfeszítésekkel kapcsolatban „hyper-szövegek”-ről beszél. Guattari pedig, amikor Lévynek ezt a gondolatát idézi, így építi tovább ezt a képet:

„Hogy a technika által okozott faszcinációtól, illetve attól a megalázó formától, ahogy az ilyesmi néha jelentkezik, megszabadulhassunk, csakugyan arra van szükségünk, hogy újra-fogalmazzuk a gépről alkotott véleményünket, hogy más összefüggésbe állítsuk azt egészet, és a gép létét úgy fogjuk fel, hogy a gépek azon a ponton állnak, ahol lét tehetetlensége, illetve semmire utaló karaktere, és a szubjektum, az individuális vagy a kollektív értelemben vett szubjektivitás útjai kereszteződnek. Ez a téma mindenütt jelen van, ahol az irodalom és a film, vagy a mítoszok történeteiben olyan gépek szerepelnek, amelyeknek lelke van, és amelyek ördögi hatalommal rendelkeznek. Persze egyáltalán nem azt javaslom, hogy térjünk vissza a gépek valamiféle lelkes lényként való elképzeléséhez, hanem csak arról van szó, hogy legyünk tekintettel arra, hogy a gépben, illetve a gépekkel való kapcsolatunk pontján van valami, amit ugyan nem hasonlíthatunk sem az emberi, sem az animális értelemben vett lélekhez, ami tehát nem *anima*, de amit mégis egyfajta proto-szubjektivitásnak nevezhetnénk. (...) A *techné*-ben ontogenetikus elemek vannak, terv- és konstrukció-elemek, vagy az olyan szociális viszonyok elemei, amelyek ezeket a technológiákat támogatják, továbbá ismeretekre irányuló töke, és a gazdasági viszonyok tőkéje, végezetül pedig még egy csomó más kapcsolódási pont is, amelyekhez a technikai objektum utat talál. (...) Leibnitz óta rendelkezünk az olyan fajta gép koncepciójával, amely - ahogy ma mondanánk - fraktálisan van más olyan gépekkel összekötve, amik a maguk részéről úgyszintén, egészen a végtelenségig, újabb gépi elemekből tevődnek össze. (...) A gép lényege ahhoz az eljáráshoz van kötve, amelyek az alkatrészeit, a funkcióit, és a korát deterritorializálják. A technikai eszközök azon ontogenetikai viszonyairól is beszélhetnénk, amelyek a gépeket arra készítetik, hogy a külső világ számára hozzáférhetőek legyenek. E mellett az ontogenetikai mellett meg van azonban a másik, a filogenetikai dimenziójuk is. A technikai gépek egy phylum-ban (törzsi környezetben) jelennek meg, hiszen gépek voltak az előzményeik és gépek lesznek az utódjaik is. Generációk formájában lépnek föl - akár az autók generációi - és ennek során minden egyes gép már az eljövendő újabb gépek létezésének a lehetőségét nyitja meg. (...) A filozófia történetében a gépek problémáját általában csak mint valami másodrendű problémát szokták kezelni, mégpedig annak a nagyobb kérdéskörnek a kapcsán, amit a *techné*, a technika jelent. Én itt ennek a látásmódnak a megfordítására tennék javaslatot, amennyiben a technika problémáját csupán a gépek kérdésének, ennek a sokkal átfogóbb kérdésnek a részeként fognám fel. (...) Arról van szó tehát, hogy a technológiai értelemben vett gépek koncepcióját olyan gépi kapcsolatrendszerre tágítsuk ki, amely mindent átfog, és ami, mint gép, a legkülönbözőbb ontológiai regisztereken és rendszereken egyaránt kifejlődhet. A lét (*Sein*) és a gép, illetve a lét (*Sein*) és a szubjektum közötti ellentét helyett a gépnek ez az új koncepciója azt vezetné be, hogy a lét (*Sein*) minőségileg differenciáltabb legyen és egy olyan fajta ontológiai pluralitásba torkolljon, amely maga is a gépi vektorok teremtményének a meghosszabbítása lenne. Ez esetben a helyett, hogy a létet (a *Sein*-t) úgy birtokolnánk, mint azt a közös vonást, ami a (szociális, emberi, és kozmikus) gépek sokféleségében testesül meg, inkább egy olyan géppel rendelkeznénk, amely a referenciák sokféleségét, ontológiailag különböző univerzumait teremthetné meg... A szerszámok formájában megjelenő proto-gépek és a technika gépezetei mellett itt lenne tehát a szociális gép koncepciója is. A város például egy ilyen mega-gépezet...” stb.

Noha jól tudom, hogy mennyire veszélyes és félrevezető lehet, ha egy gondolatrendszert néhány mondatra lerövidítve idéz az ember, mégis - úgy gondolom - a fenti sorok már adhatnak valami ízelítőt abból, ami a mai francia filozófián belül a „masinizmus” iskolájának vagy esztétikájának a lényege. Főntebb azt mondtam, hogy könnyen lehet, hogy tulajdonképpen nem is a „gépről” van szó ezekben az eszmefuttatásokban, de hát akkor miről? Megvallom, nekem az jutott az eszembe, hogy milyen érdekes lenne egyfajta csökkent-értékűségi komplexumot vagy önigazolási szándékot is felfedezni az ilyen gondolatmenetek mögött (a géppel szemben?... vagy esetleg a technikai civilizáció sikereiből nemzeteivel vagy kontinenseivel szemben?...). De ha némi önfegyelemmel ki is térünk az ilyen értelmezések elől, még akkor is tagadhatatlan, hogy a gépnek, mint allegóriának a segítségül hívása, vagy mint a korszerűbb és sikereiből identifikáció egyik lehetséges eszköze, tehát ez az egész masinizmus néven emlegetett gondolati rendszer fölér egy mítosz kiépítésével. És ha csak annyiban maradunk, hogy ezt a mítoszt magát is csak „gépnek”, vagyis csupán csak technikai eszköznek tekintjük, még akkor is nyilvánvaló, hogy milyen fontos itt a nyelv és a terminus technikusok ékes és emelkedett használata, magyarul: a *retorika* szerepe. Ez a retorika a maga módján szép és meggyőző akar lenni, mi több, használata egyfajta jobb kondíciót, emeltebb igényeknek megfelelő emberi minőséget is jelent, és ezzel lépi át azt a küszöböt, amely mögött már nem is annyira a filozófia, mint inkább az esztétika tartományai kezdődnek.

Itt állunk annak a korszaknak (a tömegművészeteknek?) az ajtajában, amelyben a technikai civilizáció kvázi-tudományos szemlélete átbillen a *tetszés*, vagyis egyfajta esztétikai kielégülés aktusává, - és ahol ez az aktus elfoglalja a korábban „művészet” néven összefoglalt tartományok helyét. Lehet, hogy például Virilio sem más, mint ennek az esztétizált tudományos szemléletnek a népszerűsítő irodalma, és ugyanígy az is lehetséges, hogy a „masinizmus” filozófiája is valójában csak a kommunikációnak, a francia „conversation” hagyományainak az egyik akadémikus rangú formája, olyan idióma, amelynek meg van a maga szakmai nyelve, és amellyel tulajdonképpen szellemi otthonának a falait tapétázza ki az ember. Mely esetben ezt az egész, az oly imponáló technikát és a gépeket is segítségül hívó filozofálgatást is inkább nevezhetnénk a lét emberi dimenzióit megszépítő politizálásnak (a politizálás szót most tágabb értelemben véve), magyarul: a mindennapok pletykáinál egy kicsit fontosabb szerepet játszó csevegésnek...

Ellene lehetne vetni annak, ahogy itt az egésznek nagy fontosságot tulajdonítottam, hogy egy ilyen filozófiai kör érvelése bizonyára csak egy szűk, és nagyon speciális érdeklődésű olvasóréteget ér el, vagyis nem lehet különösebb hatása a művészet további sorsára, vagy a kultúra egészére nézve. Csak hogy ezek a franciák nem csupán ezek a franciák... - legfeljebb a francia kultúra (vagy társadalom) volt az, ahol ez a szemlélet a legpregnansabban jelentkezett. Amit azonban képviselnek, az más színezettel, és természetesen más nyelven megfogalmazva, és néha más allegóriákra is hivatkozva, de végül is mindig a technika vagy a tudomány mítikus szerepét építve az egész földgolyón felfedezhető manapság, igen, még a harmadik világ szegény társadalmaiban is foglalkoztatja a kedélyeket. És ahol futja az anyagiakból, ott a technika esztétizált tisztelete olyan kolosszális méretű intézményeket kapott, mint amilyen például a *Villette*, ez a szabadidő-park, amit (egy ide tervezett, de aztán félbehagyott óriásvágóhíd területén) Párizs egyik észak-keleti negyedében építettek fel, s ahová milliók járnak. A két évtizeddel korábban épített nagy kulturális központ, a Pompidou-Centre *post-histoire* szellemű párja (vagy inkább konkurense?) lehetne ez a létesítmény. Nevezhetnénk a közelgő huszonegyedik század Disneyland-jének is, hiszen a digitális elektronika és a multimédiák csodái, illetve a virtuális valóság eszközeivel mozgásba hozott illúziók elvarázsolt kastélyai várják itt a látogatókat. Egyfajta gépesített naturalizmus árad ebből a média-központból, amely a klasszikus tündérmeséket vagy a nagyvárosok triviális mítoszait igyekszik magához emelni,

hogy aztán újabb és csillogóbb csomagolásba pakolva adja tovább az egészet. Hasonló média-parkok épülnek azonban az amerikai nagyvárosokban is, vagy például ahol lakom, itt a közelemben, Kölnben.

Nem az a probléma velük, hogy léteznek, vagy, hogy kétségtelenül a „könnyű műfajokkal” rokonságot tartó találmányok, hiszen semmi kifogást nem lehet emelni az oktatás és a szórakozás ilyen fajta összekapcsolása ellen. Inkább azzal a közszellemmel kellene vitatkoznunk, amely valamilyen kisiklás során - de nevezzük nevén: a technika minden határon túl vitt esztétizálása folytán - éppen az ilyen Luna-parkoktól várja el az utóbbi időben, hogy megtalálja bennük (illetve, hogy csak bennük keresse!) az esztétikai élményeket. Én, személy szerint, örülni szoktam az érdekes vagy sokat tudó gépeknek, és inkább tartom a technika világát is jónak, mint károsnak. Amivel bajom van, az a műszaki világot övező funkció-tévesztések rendszere. A technikai apparátust körülvevő fészélyozott mítoszok és hamis elvárások folytán sok minden nagyon hamis fényudvart nyert. Így aztán valószínűleg kikerülhetetlen, hogy a modern médiák serege, illetve az őket bemutató újfajta szabadidő-parkok lassacskán egyfajta Gesamtkunstwerk-ké nőjék ki magukat. Ők lépnek a régi katedrálisok helyére. És noha maga a technika bizonyára ártatlan ebben, könnyen válhatnak a modern (vagy akár a nem-modern) művészet temetőivé is.

Hogyan fogalmazott Guattari? Ott, ahol a géppel való kapcsolatunk pontja van, megjelenik a gépben valamiféle „proto-szubjektivitás”, és létezik a „gépi vektorok teremőereje”... Ez, ha jól értem, még ha csak egy szimbólumokkal teli nyelv is, mégis körülbelül ugyanazt a fogalmat írja körül, mint amit a „kreativitás” szóval szoktunk kifejezni a mai köznyelvben. Hadd válaszoljak erre egy francia nyelvű publikáció egyik passzusával, egy olyan szöveggel, amelynek Isabelle Stengers, a neves brüsszeli filozófus az egyik szerője:

„Az utolsó években az esztétika területén egy meglehetősen váratlan fordulat lépett fel: az, ami filozófiailag volt problematikus, a tudományban is kérdéses lett. A művi intelligencia „erős” elmélete például azt tűzte ki célul, hogy szimulálja, sőt reprodukálja azt a fajta intelligens viselkedést, amit úgy értelmeztek, mint azoknak a szimbólumoknak a komputerszerű feldolgozását, amelyek egy szituációt találóan jelképezhetnek. Vagyis hát az, ami az élőlények birodalmában az esztétikához tartozott, a többi jelenséghez hasonlóan meg kellett volna, hogy kapja e jelek átfordítását az ilyen szimbólumok nyelvére is. Nos, ez az elképzelés csúnyán megbukott. A komputer, legyen még olyan kitűnő számoló is, annál „butábbnak” bizonyul, minél inkább azt várjuk el tőle, hogy olyasfajta viselkedést tanúsítson, amit talán nem is tekintenénk többnek, mint legfeljebb csak állatinak: például, hogy belépjen egy étterembe, rendeljen ott valamit, és aztán megegye. (...) Röviden, csak az nincsen neki, ami pedig a legnormálisabb dolog a világon, vagyis „közönséges józan esze”, ami egyébként kifejezetten egy esztétikai kategória, mert hiszen arra vonatkozik, ahogyan az ember egy mindnyájunk számára közös világban él, és ahogyan azt aztán interpretálni is képes. (...) A környezet ugyanúgy nem ad magyarázatot a dolgok szerkezetére, mint ahogyan (a benne élő) organizmus sem képes erre, hiszen éppen ez a szerkezet az, ami a környezet egyes darabjainak „tulajdonságokat” kölcsönöz, és ez lesz az is, ami aztán a gyakorlathoz köti e darabokat. A szerkezet, e nagyobb struktúra, az események rendjéhez tartozik: csak beválik, ahelyett, hogy megmagyarázná, hogy mi fán terem. A szimbólumok, a szavak, a szabályok, és a tilalmak, amelyek képesnek látszottak arra, hogy értelmezzék magukat, és arra is, hogy a célzatos viselkedést elősegítsék, nos, mindezek csupán afféle „kód-jelek” - s éppen ez az, amit a művi intelligencia kudarca, amely megpróbálta szó szerint értelmezni ezeket a jeleket, most be is bizonyított. Tényleg csupán jelekről van szó, amelyek a kollektív jelentésükre vonatkoztatott redundanciájuk lévén számíthatnak valamilyen szerepre. Az embernek az a benyomása, hogy egyszerűen közlekedési

táblákat követ, és azért teheti ezt meg, mert egy bizonyos pragmatikus-szemiotikus szerkezet része, aminek „tudok autót vezetni” a neve.”

Isabelle Seghers egyike azoknak a franciául publikáló szerzőknek, akiket fölvelt anyagába az egyik nemrég megjelent gyűjtemény, az „Esz­tétika és masinizmus” című antológia is, mert tulajdonképpen azt a „nyelvet”, azt a filozófiai idiómát beszéli, amit a poszt-konstruktivizmus és a dekonstrukció sok képviselője is használ, és a nagy téma, amivel szembesül, az pedig a lélektan és az információ-elmélet közös határterületeire tévedt ember, ahogy a gépek és a „józan ész” között állva interpretálni próbálja a világot, és megoldások után kutat. Amit itt Seghers kifejt, az egy mondatban kifejezve annyit jelent, hogy *az interpretáció nehéz feladatát nem delegálhatjuk a munkaeszközöinkre*, amik közé odatartozik a művészetek technikai apparátusában megtalálható régebbi vagy újabb jelrendszer is.

És ez a facit nem csak a masinizmus esztétikájának lehet a cáfolata, hanem a megelőző oldalakon általam ismertetett többi vele rokonítható utópia alól is kirántja a talajt. A művi intelligencia nemrég felfedezett határa minden olyan kísérletnek is örökre a határa marad, amelyik arra épül, hogy bebizonyítsa, hogy *mi magunk vagyunk a technika*, tehát azok az autók, azok a műszaki csodák, amik a beljük épített hardware-software rendszer segítségével, és csupán ezzel az erővel, vagyis az algoritmusok ezreinek a pörgetésével, tehát az eddig emberi „léleknek” vagy „öntudatnak” nevezett magasabb fokú komplexitások kikapcsolásával is jól elboldogulnak, - és ugyanúgy cáfolja azokat az utópisztikus elképzeléseket is, hogy az autó, vagy általában véve is *a technológia valamiképpen önmagát hajtja*, amiből az következne, hogy a legjobb lenne, ha nem csak személyiségünket, hanem egész társadalmunk további sorsát is rábíznánk erre a mega-méreteket öltő önjáró masinára.

A művészet mindkét esetben szinte önmagától tűnne el a technika fogaskerekei vagy chipjei között. Így azonban - ha a további léte nem is feltétlenül biztosított - legalább annyi tagadhatatlan, hogy *volt* olyasmi, mint művészet, és hogy csupán rajtunk múlik, és nem a gépeken, ha esetleg a közeljövőben mégis megszűnik.

*

Áttekintésem végére hagytam a legnehezebb kérdést: van-e egyáltalán olyasmi, mint kreativitás, vagy művészet?

Mert hiszen végül is nem lehetetlen, hogy igazuk van azoknak, akik olyan formában tesznek pontot a művészettörténelem végére, hogy kijelentik: - soha nem is volt ilyen dolog a világon. A művészet, ez a nem is olyan nagyon régi fogalom, csupán az emberiség egyik félreértése lehetett, esetleg egy vallása. Most, hogy kilépünk a fényre, látjuk, hogy a fantáziánk szülte kísértetek is eltűntek. Örülünk hát, hogy végre megszabadultunk a művészet nevű tehertől. Amit cserébe kapunk, az ugyanis nem kevesebb, mint a szabadság. (A fenti hasonlatot követve: ha az esztétika nem más, mint az autó-vezetés szemiotikája és szerkezete, akkor lám, esetleg most kiderülhet, hogy - hurrá! - nincs is autó a világon, és ezzel nem csak a vezetéssel járó munkától szabadultunk meg, hanem elhárulhat a fejünk fölül az esetleges balesetek veszélye is.)

Ez a tanítás ma már egyáltalán nem számíthat olyan szélsőséges állásfoglalásnak, mint amilyen sokkolóan hatott volna még akár néhány évtizeddel ezelőtt is. Akkoriban ugyanis még valami olyasmit jelentett volna, ami túl tett volna a közben már megszokott és elfogadott dadaista allűrökön is, hiszen amit ez a felfogás hirdet, az nem a művészet megkontrázása, vagy harcok tagadása, hanem egész egyszerűen az ignorálása. A közöny, vagy az unalom, esetleg a kényelem demonstratív előtérbe állítása.

Bármily furcsa is, de éppen ezzel a kérdéskörrel juthatunk újra vissza a mai művészeti gyakorlat területére, mert semmilyen filozófiai vagy művészettörténeti eszmefuttatás nem

tudott olyan nagy hatással lenni a műtermi munkára és a szélesebb közvéleményre, mint a művészi alkotómunka egészen egyszerű okokkal magyarázott abbahagyása, vagy hasonlóan kézenfekvő érvekkel alátámasztott mentális hanyagolása, majdnem, hogy elfelejtése. A jelenségnek létezik egy hús-vér megtestesülése is: csak a 20. század utolsó harmadában vált általánosabban is ismertté és népszerűvé az akkor már idős Marcel Duchamp neve, aki állítólag már az 1910-es években maga mögött hagyta volna a művészet területét azokkal a *ready made*-jeivel, amelyek minden esztétikai minőséget nélkülöző profán használati tárgyak voltak, de amelyeket Duchamp mégis mintegy a művészet *helyére* tett le.

Duchamp életműve tulajdonképpen az ilyen furcsa szerepkörbe állított tárgyak és a köréje fonódó legendák és nyilatkozatok szövedéke. Legjelentősebb elvi állásfoglalása az *ízlést* illetve, ez ugyanis Duchamp szerint csupán *szokás* dolga lenne, s ebből következik, hogy tisztán a divattól függ az is, hogy mi a művészet. Duchamp tagadta a kreativitás szerepét, és vele a művész kiemelt társadalmi pozícióját is. Szerinte a műveket nem a művész alkotja, hanem, ahogy megfogalmazta, „a néző csinálja a képet”, - mégpedig azzal, hogy bizonyos szerepkörbe állítva elfogad és általánosabban is ismertté tesz egyes alkotásokat. A jó művész tudja ezt, és nem is töri magát nagyon, hogy dolgozzon, hanem ráhagyja a világra, hogy felfedezzen magának dolgokat, amiket aztán művészetnek nevez. Magyarán: a jó művész nem is annyira művész, hanem sokkal inkább csak ember. Duchamp büszke volt arra, hogy lusta, vagy, hogy főművei közé tartozik az is, hogy lélegzetet vesz. Kritikus szemmel nézte a karrierje csúcsára hágó és fantasztikus pénzügyi sikereket elkönyvelő klasszikus moderneket, akiknek a század elején még ő maga is harcostársa volt. Nyilatkozataiban többször is annak a meggyőződésének adott hangot, hogy a jövő nagy művésze teljes ismeretlenségbe kell, hogy burkolódzon majd, ha hű akar maradni az elveihez vagy (legyen az bármi) a művészetéhez, hiszen a művészeti közélet nagyüzeme minden egyéni próbálkozást azonnal tönkre tesz.

Ezzel az oppozícióként is értelmezhető magatartásával, és egyáltalán, a lezserségével, illetve a világra vagy a véletlenre hagyatkozó nagyvonalúságával Duchamp csakhamar az underground és a művészeti alternatívok kedvence, már-már guruja lett. Ám ezen túl az akadémiai körök is felfedezték Duchamp-ban Kant esztétikájának az utolsó lehetséges változatát. Szép az, ami *mindenkinek* tetszik, - ez az opportun felfogás lenne a szociológia évszázadában az esztétikai kérdésre adható legtalálóbb válasz. És, nyilvánvaló, hogy miért, mert csak ez a „mindenki” az, aki számít. A ready made-ek esztétikája - ha van ilyen - természetesen az első pillanatban úgy tűnhet, hogy éppen az ellenkezője ennek, vagyis a „senki” esztétikája is lehetne, de ez a változat is érdekes, mert végletes tisztasággal bizonyítja, hogy a művészet tárgya vagy a művész személye másodlagos kérdések, valójában az a helyzet, hogy nincsen ilyen probléma. Primer fontosságú a közönség választása, illetve az a sokk, amit a váratlan dolgok megjelenése okoz a közvéleményben. A művészettörténelem nem is más, mint ilyen végletek keresése és gyors közhellyé sülyedése, illetve kitágítva és általánosítva ezt a kérdést: az „örök” ready made problémának a sok évszázados története. Egy Kanadában élő belga származású esztéta, Thierry de Duve, aki kitűnő tanulmányokat írt a minimal art és a concept art során elsorvadó, és a semmibe kifutó táblakép-festészet sorsáról, illetve az e kérdés körül kialakult new york-i kritikai irodalom belső rugóiról, egyik írásában valóban kísérletet is tett arra, hogy megtalálja az elmúlt századok európai művészetében a Duchamp-i ready made-ek előzményeit, és úgy írja meg az egész művészettörténelmet, mintha az a ready made-ek története lenne. Ez tulajdonképpen egyik változata annak, ahogy a művészet eliminálódik a világból, illetve ahogyan az is feloldódhat a semmibe, ami a hagyományos művészettörténelem tárgya lehetne.

Ha csak Duchamp személyét és a közvéleményben elért sikereit tartjuk szem előtt, akkor azt is mondhatnánk, hogy nincs is miért tovább foglalkoznunk a művészet vagy az esztétika problémáival, mert íme, megoldódtak, illetve maguktól a semmibe foszlottak ezek a kérdések.

De vajon tényleg igaza van-e Duchamp-nak, vagy azoknak, akik fenntartás nélkül követik őt a művészet elévülésének a kényes kérdéseiben?

Hadd legyenek itt most önző, és hadd utaljak a saját dolgozataimra, amik e tárgykörben magyarul megjelentek. Dieter Daniels kitűnő Duchamp monográfiájának az adatai nyomán, és Duchamp összegyűjtött nyilatkozataiból kiemelt szemelvényekre támaszkodva, azt hiszem, bizonyítható, hogy a ready made-ekhez fűzött interpretációk túlzóak és hamisak, mert Duchamp nem a művészet megkerülését célozva, hanem bizonyos speciális problémák (egyébként megoldatlanul maradt problémák) modellezésére készítette a maga ready made-jeit. Különben is egészen a hatvanas évekig nem is voltak ezek az objektumok eléggé ismertek. És talán még inkább gondolkodóba ejtethet minket az a körülmény, hogy a legtöbb ilyen ready made eredetileg egy-egy *költői szöveget* is magán viselt (ezek ma nincsenek ott a ready made-ek replikáin!). Mindez csak kevésbé igazolja, hogy Duchamp tényleg a művészet radikális átértelmezője lett volna, sokkal inkább valószínű az, hogy a Mallarmé-hez kapcsolódó hermetikus irodalom egyik, meg lehetősésként skurill ízlésű folytatóját kell látnunk benne. Duchamp, mint az elmúlt századforduló tanúja, a kényes és kényelmes magánzó, a titkos örömmel eljátszó úriember...

Mindez azonban csak filológia, és a szakma belső köreit érintő helyesbítés, és sokkal fontosabb lehet ennél az a kérdésnél az, hogy akkor mivel magyarázható Duchamp elementáris méretű közönségikere? Csak úgy tudunk válaszolni erre, ha megtartjuk Duchamp-ból ezt az éppen vázolt „békebeli” különcöt, ezt az ízig-vérig polgárt, a civilt, a kényelemszerető embert, és fölfedezzük a 20. század egészét kitöltő hatalmas közönségben is a hasonló magatartásra való hajlamosságot. Ez a sokszázmillió tömeg, az európai és amerikai polgárságnak ez a gigantikus méretű masszája lett volna ugyanis az avantgárd közönsége (ahogy az avantgárd azt elképzelte, nem csak passzív nézője, hanem értő, és a küzdelmeiből is részt kérő, az intellektuális emancipáció valamennyi lépcsőfokát megjáró harcostársa). Ha ezt a víziót tartjuk szem előtt, akkor megértjük, hogy Duchamp egész mentalitása, és az a lezserség, amivel a művészet gyakorlását hanyagolta, miért jött annyira jól az avantgárd-dal járó kötelezettségeket megkerülni igyekvő emberiségnek. Duchamp, az egykori kubista, aki maga is a klasszikus modern generációjához tartozott, válhatott azzá a tekintéllyé, aki aztán megtehetette, hogy mintegy felmentse a modernizmus terhes maximalizmusának a kényszere alól - s nem csak a közönséget, hanem az egyre nagyobb tömegeket képző, és az avantgárd klasszikus eszméitől is egyre inkább távolabb sodródó művészeket is! Végre szabad volt kimondani, hogy az a nagy emancipáció, amit az avantgárd akart, amúgy is csak egy elérhetetlen utópia lehetett.

Ez a kép, amit itt fölrajzoltam, sok részletkérdésben összeecseng azzal, amit Vattimo, Belting, vagy Danto részleteztek, illetve nem mond ellent annak sem, hogy ezzel a Duchamp-i visszalépéssel vagy „fölmentéssel” párhuzamosan ne legyenek olyan filozófus körök is, amelyek azzal próbálnak meg rálicitálni a posztmodern kor visszalépéseire, hogy ők meg ugyanakkor mégis csak „előre” lépnek, mégpedig egy forszirozott, a mai technológiára adaptált modernizmus irányában. Ennek az elkésett modernizmusnak, és a vele összenőtt futurista utópiáknak azonban nem lehet más sorsa, mint, hogy egyre közelebb kerüljenek a tömegkommunikációs eszközök által is favorizált triviál-esztétika területeihez, a technika és a konzum sajátos vegyületeihez. A triviál-esztétika diadala? A művészet vége? Mielőtt vennénk magunknak a bátorságot, hogy megpróbáljunk válaszolni erre, hadd térjek ki egy olyan kérdésre, amit, úgy érzem, könnyebb tisztázni. Ez pedig a történelemhez kapcsolódó viszonyunk kérdése, és ide tartozik egyebek közt az is, hogy miként ítéljük meg a *post-histoire*-nak nevezett korszak problémáját, - vajon tényleg kívülrre kerültünk volna mindenfajta történelmen?

Ez természetesen attól függ, hogy mit nevezünk történelemnek. Ha Hegel megfogalmazását fogadjuk el (aki végül is a modern értelemben vett egyetemes történelem fogalmának a

feltalálója volt), akkor a történelem valami olyan eszmevilágnak a fokozatos beteljesülése, ami kapcsolatban van a Szellem rangjával és az ember küldetésével. Ha azt tesszük, amit például Marx tett, nevezetesen, hogy a Szellemet egyszerűen lecseréljük a szociális emancipáció megvalósulásának az ügyével, még akkor sem távolodtunk el nagyon Hegeltől, legfeljebb csak annyit tettünk, hogy a világegyetemben lezajló nagy emancipáció kérdését közelebb hoztuk az egyes ember sorsához. Ezzel a felvilágosult programmal ellentétben azonban már a 19. században megjelentek az olyan történelemfelfogások is, amelyek szakítottak a történelem hegeli pártoszával és azzal a még régebbi felfogással, amely a történelem „igazát”, és egyáltalán magát a történelmet, mint eseményt, elsősorban a kollektív mítoszokba visszavetítve - vagy onnan származtatva - tekintette elfogadhatónak és érvényesnek. És csakhamar kialakult ennek a reakciója is, majdnem, hogy egy negatív mítosz, ami azt hirdette, hogy a történelemben van valami fatálisan rossz, vagy téves. A modern történelemfelfogások legtöbbje ugyanis egyszerűen nem ismeri el, hogy a történelemnek „igaza” lehet. E mögött persze nem kell semmiféle gonoszsgot feltételeznünk, elég ha azt mondjuk, hogy az ilyen felfogásban egyszerűen a modern ember feltétlen szabadságvágyának és kritikai szellemének a körvonalai sejlenek fel.

Talán még Nietzsche volt e kései nagy gondolkodók közül az egyedüli, aki az igazság kérdésében az asztalt verte, de tudjuk, hogy ő meg az Übermensch, az erős ember igazát védte (és ezzel tulajdonképpen az embernek a kultúra kritikájához való föltétlen jogát kívánta hangsúlyozni). Ezek szerint persze lehetséges lenne, hogy maga a kultúra, úgy, ahogy az a kezünkben formálódik, lenne ez a vitatott dolog, vagyis a történelem?... Figyelemre méltó szélsőség volt e tárgykörben az anarchizmus, mégpedig annak is a Bakunyin fële eredeti megfogalmazása, mert az ő megjelölése az emberre (az „egyetlen”) már egy olyan egyént írt le, akinek akkor is mindig igaza van, ha történetesen gyenge. A történelem fogalma itt kezd esztétikus vonásokat felvenni, mert az anarchista merénylő fatalizmusa ezek szerint „kultúr-érték”, hiszen azért van joga a szubverzív cselekedetekhez, mert azok esetleg történelemformálóak, és, úgy látszik, hogy az ilyen ember számára csak a maga csinálta történelem az, ami még „tetszhet”.

Ezen az ágon természetesen a mai dekonstruktivizmus is az anarchizmus egyik unokája (és persze nyakig úszik az esztéticizmus vizeiben). *A gyenge ember kultuszának*, és az ő tekintetével szemlélt történelemnek persze kialakulhattak olyan változatai is, amik nagyobb figyelmet szenteltek a humanista tradícióknak. Az egzisztencializmus volt ilyen jól nevelt. Büszke maradt ahhoz, hogy volt gyerekszobája, noha közben már tisztában volt vele, hogy ez a szoba egyszerűen az „ittlét”, a történelemben való belevetettségg fatális helyzete. A történelem ebből a perspektívából nézve már annyira irracionális, hogy az - legalább is az irodalmi ábrázolás szintjén - fölért egy kozmikus nagyságrendű balesettel. Lehetett ebből a felismerésből közéleti karriert csinálni, ahogy az egzisztencializmust például Sartre kezelte, vagy az egészet egy keserű mosollyal elintézni, - „gyengék vagyunk, de azért maradjunk rendesek” - ahogy Camus tette. Hogy Heidegger mit tett, azt, megvallom, nehéz megmondani. Sokan állítják, hogy ő volt a 20. század egyetlen igazi filozófusa, és ha ez igaz (mert könnyen lehet, hogy igaz), akkor ez majdnem azt jelenti, hogy Plátonhoz kell visszalapoznunk a válaszáért. És ha ezen elgondolkozunk, akkor előfordulhat, hogy arra a konklúzióra juthatunk, hogy a történelem nem más, mint az eszmékre reflektáló ember változó közérzete, ami a 20. században nem is lehet más, mint a metafizikára függesztett könnyes tekintet, - de vajon ezen a párán át látszik-e még egyáltalán, hogy mi a történelem?

De félre a költészettel! Ahová ki akartam lyukadni, az egy kisiklás, mégpedig a 19. század egyik mellékvágánya, amelyre aztán mégis befutott a vonat, amit annyira vártunk. Ez a pedig az a szerelvénny, aminek a „technika története” a neve. Nem tévesztendő össze a tudomány

történetével, ami végül is, már nagyon régóta is, az emberi emancipáció ügyét hordozó egyik járműnek számított. Nem, a technika története a tudomány történetének csak a fattyú-gyermeke lehetett, hiszen születése és váratlan karrierje egyáltalán nem volt a naptárakban előjegyezve. A technika volt ugyanis az a hálátlan gyermek, aki a tudományos dolgozószobákból kicsente az utcára a felfedezéseket, hogy ott azok nagyra nőjenek, és aztán újra visszaköltözzenek a tudósok mellé, - de most már mint a gyakorlat oldaláról érkező megrendelések. Ha elvetem a sulykot, akkor azt is mondhatnám, hogy az egész 19-20. századi filozófia és esztétika tulajdonképpen akkor érte el kritikus pillanatát, amikor rádöbbsent a technika nagykorúságára, amely percben rögtön le is tette a fegyvert, és kimondta: vége a történelemnek (lehet, hogy Lyotard dolgozatai jelentették ezt a pillanatot, de lehet, hogy ez a kapituláció már korábban, több apró lépésben bekövetkezett).

Ha ugyanis Gehlen meghatározásáig megyünk vissza - vagyis, hogy a *post-histoire* korszak arról ismerszik fel, hogy „meglepetések nélküli világ” - akkor éppen itt tehetjük meg legelőször az esetleges ellenvetéseinket, a technika meglepetéseire utaló megjegyzéseinkkel. Mert legfeljebb a metafizika tartománya volt az, ahol tényleg nem történt semmi érdekes. Egyébként azonban ma is vannak meglepetések, csak hogy ezek többnyire a tudományos gondolkodásból, illetve még inkább annak praktikus alkalmazásából, leggyakrabban pedig az emberi tevékenységek egészen triviális tartományaiból érkeznek. Ezek a dolgok pedig eddig annyira talmi színben tűntek fel, hogy sokáig nem is számítottak történelmi eseményeknek. Így hát már másodszor teszem fel a kérdést: - mit is értünk végeredményben azon, hogy történelem?

Mindenki ismeri a választ: Egy szoros és jól meghatározható medret, ami arról gondoskodik, hogy az események egy bizonyos irányban sodródjanak. Vagyis a történelem *lineáris fogalom*, édestestvére a kauzalitásnak és az időnek. Márpedig az elmúlt másfél évszázadra visszatekintve egyre inkább úgy látjuk, hogy talán a technikai világ fejlődése az egyetlen olyan dolog, aminek töretlen a kontinuitása, és amelyre, ha felfűzzük az eseményeket, meg tudjuk valamennyire magyarázni, hogy mi történt a világban. Vagyis a technika volt az a komponens, aminek a hatása a leginkább volt még kivehető az összképből, a technika lehetett az a domináló erő, ami a medret vágta az eseményeknek. Természetesen biztos vagyok abban, hogy egy elfogulatlan vizsgálat majdnem minden fontosabb fordulatról kimutathatná, hogy mégsem a technika volt a döntő faktor benne, hanem komplexebb összefüggések játszottak többnyire szerepet. Ennek ellenére lassan oda jutunk, hogy képtelenek vagyunk másként látni a dolgokat, mint egyedül a technikai fejlődés függvényeiként. A technika történelme lassacskán minden más fajta történelmet leszorít a horizontunkról, és nem is kell nagyon törnünk a fejünket rajta, hogy miért: - mert napjainkban ez az egyetlen lineárisan fejlődő, és mindenki által évről-évre jól követhető esemény-rendszer. Banális példa erre a PC típusú számítástechnika mikroprocesszorainak az evolúciója a legutóbbi esztendőkből: a 286-os processzort követte a 386-os, majd a 486-os rendszer, a következő évtizedben pedig név-mutálással: a pentium, a szextium, és így tovább. Lehet, hogy ez csak ügyes menedzsment, de az eredménye világos: a technikai vívmányok periodikusan fejlődő rendszere (és ide tartozik a pénzgazdálkodás volumenének az állandó növekedése is) úgyszólván az egyetlen dolog manapság, ami kéz a kézben a naptárral, szinte mind héten fordít egyet az idő kerekén, majdnem úgy, mint azt régen a hétköznapiak ritmusát tagoló ünnepek tették.

És így alakulhatott ki az a helyzet, hogy egyáltalán nem kell már azt kérdeznünk, hogy a sokféle interpretálásban megfogalmazható változat közül melyik fajta történelemnek lett vége, mert kézenfekvő a válasz: - mindegyiknek. Elképzelhető azonban egy másik válasz is, amely így hangozhatna: az összes valaha volt történelem föltámadt most, és tovább él valamilyen formában - egymás mellett. Erre is éppen a technika által nyújtott módzatok (a tágabb értelemben vett szimuláció?) adnak egyre több lehetőséget. Az emberek multi-kulturális miliőt

alakítanak ki maguknak, amelyben mindenféle világnézet, történelmi hagyomány, kultúra, ízlés vagy szokás megengedett, mi több: majdnem, hogy kötelező is. Egymás mellett kell emlegetnünk és látnunk ezeket a történelmi és kulturális miliőket, mert valamennyi egyidejűleg lép a horizontunkra, és valamilyen módon mind megkapja a maga lobogóját is, hiszen mindegyiknek meg van a maga fan-clubja, mindegyik „ünnepe”. Csakhogy a mi hagyományos foglalkozásaink szerint az ilyen helyzetet *nem lehet történelemnek nevezni*, és most már nem csak azért, mert - mint ahogy azt fentebb mondtam - megoldásnak az ilyesmi túl triviális lenne, hanem azért is, mert ez nem lineáris folyómeder, hanem hálószerűen szétterülő szerkezet. Ki látott már olyan időt, történelmet, vagy kulturális evolúciót, amelyik egyszerűen nem ismeri a „történelmi determináció” tekintélyét, hanem minden irányban haladva, keresztül-kasul szétterülve terjed?

A művészet helyzete ebben a szétterülő hálóban különösen kritikussá vált. Mert azzal, hogy az utolsó száz évben az avantgárd utópiák szolgáltatója lett, tulajdonképpen mindvégig az ezzel ellenkező, „rég”i tendenciát, vagyis a lineáris célkitűzések szem előtt tartását őrizte meg. Akkor a legszembevetőbb ez, ha a stílus fogalmának a fantasztikus karrierjére gondolunk. A stílus, illetve a mű formai-technikai kivitelezése, egyre inkább túlhajtott szemponttá vált az utolsó száz esztendőben, és fölszívott magába mindent, ami korábban még a művészet jelentésvilágát gazdagította volna. Madártávlatból nézve az eseményeket, úgy találhatjuk, hogy eközben nemcsak úgy viselkedett a művészet, mintha a tudomány előretolt bástyája lenne (hiszen a stílustörekvések váltogatásával a gyorsan változó tudományos paradigmák színjátékát modellezte), hanem rögtön azt a benyomást is tehetette, hogy *a művészet az egyetlen dolog a világon, ami még hosszú ideig menteni igyekezett a történelmi dimenziókba kivetített linearitás ügyét*. Úgy tett, mintha tényleg az ő dolga lenne, hogy a humán diszciplínák és a metafizikus értelemben vett történelem utolsó mentsvára legyen. És mindezt a divatok divatjának a legutolsó termékével, a technika evolúciójának az adaptálásával tette.

Ez egy „erős” elképzelés. Ám, úgy tűnik, hogy (legalább is egyenlőre) mégis csak kimerültek a lineáris fejlődés lehetőségei, - még a művészetben is. Egy olyan korban, amelyben a „legmodernebb” gondolkodók is úgy fogalmaznak, mint ahogy azt például Vattimo tette, vagyis, hogy „gyenge gondolkodásról” beszélnek, a művészet mintha egyszerűen a létjogosultságát, az „erős mentsvár” szerepkörét veszítette volna el. Egy olyan korszak vagy eszmerendszer, amelyiknek a legjellegzetesebb szóhasználata a „gyenge”, valahányszor csak találkozunk vele, mindig magával sodor valami illatot, ami egy kicsit az ökológiai mozgalmakra is emlékeztethet, mintha a jelenkorról alkotott egész elképzelés egy esztétizálásba oltott és *türelemre tanított* fundamentalizmus lenne. A művészet, vagy a róla szóló gondolkodás túl ártatlan ma ahhoz, hogy bármiféle várat lehessen építeni belőle. Ha pedig van története, akkor az már nem réges-rég nem „szűk mederben” folyik, hanem szinte körben keringve keresi, hogy a sodrás merre is lehetne. De ezért még nem kell úgy értelmeznünk, hogy elérkezett volna vele a történelem (vagy a művészet) vége. Ha a történelem fogalmán nem értünk mást, csak az idő, a linearitás és az okság fonalainak az összefonódását, akkor még mindig nagyon világos ezeknek az elemeknek a jelenléte és közös szerepe a mai világban is, - különösen, ha az idáig megtett útra tekintünk vissza, és nem akarunk minden áron jóslatokba bocsátkozni a jövőre nézve.

Az a hibrid alkat, ami a felvilágosodás kora óta vezeti a humán diszciplínákat, és ami a romantika óta egyre sürgetőbben hajtotta előre a művészeteket az individuális szabadság vagy a korlátlan önmegvalósítás irányában, miközben egyre szigorúbb formalizmusra kényszerítette, és a technikai megoldások egyre szűkebb medrébe terelte őket - nos, ez az erő, és az út (ez a lejtő? - ahogy sokan érzik), tehát ez az irány, amit követve haladunk, még nagyon is történelem szagú valami. És minél inkább tekintjük bizonytalan értékűnek az eközben elért rész-eredményeket, tulajdonképpen annál közelebb maradtunk a történelemhez. Csak az nem látja

így a dolgokat, aki a történelem fogalmát összetéveszti a karrier eseteivel. A történelem azonban senkinek sem ígért eddig állandósult sikereket, legfeljebb örökös változást. Valószínűleg ez az oka annak, hogy míg teli vagyunk panasszal, hogy vége a történelemnek, tulajdonképpen örülünk annak, hogy így esett, és óvakodunk attól, hogy egy kanyarban mégis találkozzunk vele.

A művészet ebben a helyzetben is szignifikáns szerepet vállalt. Ő az a képlékeny jelenség, az a szöttes, aminek a rojtjait tetszés szerint fonhatjuk ilyen vagy olyan copfba, s eljátszhatunk azzal, hogy az időt, a kauzalitást vagy a személyiségünket jelképező színeket különböző mintákba rendezzük el a segítségével. Vagyis nem csak szabadidő-foglalatosságról van szó, ahogy a dolgot a szociológia nevezné, hanem a *szabadság* dimenzióival való játékról, illetve a szabadsággal való gazdálkodásról is (amiből ne felejtjük ki a rablógazdálkodás eseteit), ennek pedig igenis van tágabb értelemben vett története is. Az egyetlen új jelenség, ami tényleg megváltoztathatja némileg a képet, az, hogy annyi fonal van már a kezünkben, hogy akár egymás mellé is fektethetjük őket, vagy körbe-körbe (ez lenne a „gyenge mentsvár” esete?).

Nem *post-histoire* helyzet ez, egyáltalán nem az út vége, hanem inkább a történelem *mellé* épített otthon képzete, vagyis *histoire parallèle*. Ahogy mi érezzük: a huszadik század vége. Halvány fogalmunk sem lehet egyelőre arról, hogy tényleg megoldás-e ez, vagy inkább csak provokáció? Hogy az események örvénylő közegében beválik-e, mint sziget.

Irodalomjegyzék

A posztmodern állapot. J. Habermas, J. Lyotard, R. Rorty tanulmányai. Századvég Kiadó + Gond, Horror Metaphysicae, Budapest, 1993

Ars Electronica (szerk.): Philosophien der neuen Technologie. Jean Baudrillard, Hannes Böhringer, Vilém Flusser, Heinz von Foerster, Friedrich Kittler, Peter Weibel. (Symposium am 14. September 1988 im Brucknerhaus, Linz) Merve Verlag 146, Berlin, 1989

Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. Verlag C. H. Beck, München, 1995

Duchamp, Marcel: Az eltűnt idők mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991

Duchamp, Marcel: Szemelvények Marcel Duchamp nyilatkozataiból. In: Perneczky Géza: Kapituláció a szabadság előtt. Jelenkor, Pécs, 1995

Daniels, Dieter: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne. DuMont Taschenbücher 283, Köln, 1992

Danto, Arthur C.: Stories about the End of the Art. Grand Street (folyóirat), Spring 1989. Könyvalakban: Encounters & Reflections - Art in the Historical Present. Farrar Straus Giroux, New York, 1990. / Németül: Reiz und Reflexion. Wilhelm Fink Verlag, München, 1994

Danto, Arthur C.: The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of the Art. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1981 / Németül: Die Verklärung des Gewöhnlichen: eine Philosophie der Kunst. Suhrkamp Taschenbuch, Wiss. 957, Frankfurt/M., 1984

de Duve, Thierry: Kant nach Duchamp. Galerie van de Loo - Texte zur Kunst, Band 4. + Boer Verlag, Wien, 1993. / Francia nyelvű forrás-publikációk: T. de Duve: Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité. Les Édition de Minuit, 1989. - T. de Duve: Résonances du Readymade, Duchamp entre avant-garde et tradition. Édition Jacqueline Chambon, 1989

Elkaim, Mony + Stengers, Isabelle: Über die Heirat der Heterogene. (A Chimères c. folyóirattal közösen készült német nyelvű fordítás-antológia részeként) In: H. Schmiedgen (szerk.) Ästhetik und Maschinismus. Merve Verlag 189, Berlin, 1995

Ende der Kunst - Zukunft der Kunst. (A müncheni Bajor Művészeti Akadémián 1984-ben tartott előadások anyaga) Heinz Friedrich, Hans-Georg Gadamer, Elmar Rudde, Hans Egon Holthusen, Klaus Fussmann, Peter Sloterdijk. Deutscher Kunstverlag, München, 1985

Flusser, Vilém: Gedächtnisse. In: Ars Electronica. Philosophen der neuen Technologie. Merve Verlag 146, Berlin, 1989

Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit. (Előadások, nyilatkozatok és interjúk német fordításban közölt gyűjteménye, forráshelyek: Magazine littéraire, 1977 szept.; Microfisica del Potere, Turin, 1977; Le Monde, Paris 1976 nov. 5; La Quinzaine, Paris, 1977 jan.; Ornicar, Paris, Nr. 10, 1977; Le Nouvel Observateur, 1977 márc. 12 és május 9; Les révoltes logiques, Nr. 4, 1977; Anti-Oedipus, New York, 1977) Merve Verlag 77, Berlin, 1978

Habermas, Jürgen: Die Moderne - ein unvollendetes Projekt, Reclam, Leipzig, 1990 / Magyarul: Egy befejezetlen projektum - a modern kor. Lásd a Századvég Kiadó: A posztmodern állapot c. kötetében

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Esztétika (rövidített változat Tandori Dezső fordításában, az idézett előszót lásd e kötet 6-10 oldalán). Gondolat, Budapest, 1979

Heidegger, Martin: Lét és Idő, Gondolat, Budapest, 1989

Heidegger, Martin: Drer Ursprung des Kunstwerkes. Reclam 8446, Stuttgart, 1960

Guattari, Félix: A propos des machines. Chimères 7 (Nr. 19), Paris, 1993 / Németül: H. Schmiedgen (szerk.): Ästhetik und Maschinismus. Merve Verlag 189, Berlin, 1995 (A kötet végén található Guattari írásainak a kommentált jegyzéke)

Kuspit, Donald: The End of the Creative Imagination. Duchamp, Matisse, and Psychological Originality. In: New Art Examiner, 1993 május

Liotard, Jean-François: La condition postmoderne. Les Édition de minuit, Paris, 1979 / Magyarul: A posztmodern állapot. Lásd a Századvég Kiadó hasonló című kötetében

Matisse, Pierre (szerk.): Marcel Duchamp. Notes. Paris, 1980

Pernecky Géza: Kapituláció a szabadság előtt. Jelenkor, Pécs, 1995

Pernecky Géza: Művészet alkonyatkor. In: Holmi, 1994 szept. / Könyvalakban: Pernecky Géza: Kapituláció a szabadság előtt. Jelenkor, Pécs, 1995

Schmiedgen, Henning (szerk.): Ästhetik und Maschinismus. Texte zu und von Félix Guattari. Jean Oury, François Tosquelles, Gilles Deleuze, Paul Virilio, Nicolas Bourriaud, Mony Elkaim, Isabelle Stengers, Pierre Lévy. Merve Verlag 189, Berlin, 1995

Spies Werner: Die Heiligsprechung des Zinikers. (Marcel Duchampról) In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt/M., 1977 márc. 26

- Stauffer, Serge (szerk.): Marcel Duchamp. Die Schriften. Regenbogen V., Zürich, 1981 / 1994
- Stauffer, Serge (szerk.): Marcel Duchamp, Interviews und Statements. Cantz, Stuttgart, 1992
- Vattimo, Gianni: Morte o tramonto dell'arte. In: Rivista di estetica, 1980. Nr. 4. / Könyvalakban: La fine della modernità. Gerzanti Editore, Milano, 1985 / Németül: Tod oder Untergang der Kunst. In: Das Ende der Moderne. Reclam 8624, Stuttgart, 1990 (A kötet végén található Vattimo írásainak a válogatott jegyzéke)
- Vattimo, Gianni: La struttura delle rivoluzioni artistiche. In: Rivista di estetica, 1983 Nr. 14-15. /Könyvalakban: La fine della modernità. Gerzanti Editorem Milano, 1985 / Németül: Die Struktur künstlerischen Revolutionen. In: Das Ende der Moderne. Raclam 8624, Stuttgart, 1990
- Virilio, Paul: Esthétique de la disparition. Éditions Balland, Paris, 1980 / Magyarul: Az eltűnés esztétikája. BAE Tartóshullám, Budapest, 1992
- Virilio, Paul + Sylvère Lotringer: Pure War. Semiotext(e), Inc., New York, 1983 / Magyarul: Tiszta háború. Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám, Budapest, 1993

Hans Belting:
A művészettörténet vége és napjaink kultúrája¹

Amikor tíz évvel ezelőtt „Vége a művészettörténetnek?” címmel tanulmányt jelentettem meg, magam is úgy láttam, hogy csak az epilógusok számát gyarapítom, holott nem állt szándékomban elparentálni a művészetet vagy a művészettörténelmet, csupán azt akartam elérni, álljunk meg egy percre, és gondolkodjunk el, vajon az általunk megszokott formában összeillik-e még a művészet és (úgy, ahogy azt eddig megszoktuk) a róla szóló történetek. Hogy most alkalmam nyílt arra, hogy ezt a tanulmányt teljesen átdolgozva, ám mégis a régi tézisek jegyében adjam közre, úgy érzem, hogy kritikai mérleget kell vonnom, és fel kell frissítenem az érvelésemet - ehhez pedig egyenként sorba kell majd vennem gondolatmenetem lépcsőfokait: új szövegem is eszerint tagozódik majd fejezetekre. A revízió eredménye röviden szólva annyi, hogy ma a cím után már nem kívánczik oda a kérdőjel. A művészettörténet vége nem azt jelenti, hogy a művészet vagy a művészetelmélet tényleg a végpontjához érkezett volna el, hanem inkább azt a felismerést tükrözi, hogy a művészetben éppúgy, mint a művészettörténelem fogalmazásmódjában kimerülni látszik az a tradíció, amely a modernnek fellépése óta élt, és mindannyiunk számára jól ismert formák kánonjává vált.

Annak idején úgy szólt a tézis, hogy a művészettörténelemből, melynek belső logikáját nagy előszeretettel szokták a mindenkori korstílushoz vagy annak változásaihoz idomítani, eltűnőfélben van az éltető eszmény. Minél inkább széthullni látszik ugyanis az eddig autonómnak tekintett művészettörténelem belső egysége, annál erősebb az a benyomásunk is, hogy egyre inkább feloszlóban van az a kulturális és társadalmi környezet is, amelyhez oda szoktuk sorolni a művészeteket. Az elvek körüli viták elvesztették az élüket, és a művészet interpretálói az egyetlen kötelező érvényű művészettörténelmet is egyre több különböző fajta művészettörténelmi koncepcióval helyettesítették, s ezek módszereiket tekintve ugyanúgy megáruultak egy gyékényen, mint amilyen békésen a kortárs művészeti irányok is megélnék ma egymás mellett. A művészek szakítottak azzal a lineáris jellegű történelemfelfogással, amely arra kényszerítette eddig őket, hogy a művészettörténelmet mintegy „továbbírják” a jövőbe, s ezzel egyidejűleg kérlelhetetlen harcot folytassanak a művészet eddig megszületett formái ellen is. Megszabadultak mindattól a példaképtől és ellenség-képzettől, amit eddig a művészettörténelem játékszabályai írtak elő a számukra, s otthagyták azokat a régi műfajokat vagy kifejezési eszközöket is, amelyekben a játékszabályok egyúttal a haladás irányát is mindig megjelölték, és ezzel mozgásban tartották az eseményeket. A művészetet ettől fogva nem kellett a művészeknek újra meg újra feltalálni, hiszen ez a művészet mind az intézmények mind pedig a piac terén győzedelmeskedett, igaz, annak beismerésével, hogy pusztá fikcióról van szó, amivel már azonnal megvolt a válasz is arra a kérdésre, visszahathat-e az ilyen művészet az életre: - ugyanis *nem*. A művészetet interpretáló szakemberek felhagytak azzal, hogy tovább írják a régi értelemben vett művészettörténelmet, és a művészek is szakítottak azzal, hogy műveikkel egy ilyen fajta művészettörténelembe illeszkedjenek. Így érkezünk el ahhoz a pillanathoz, amikor a régi darabban egyszer csak felhangzik a szünetre felszólító jel, ha ugyan nem arról van szó, hogy valami új darab az, ami már régen megy, és amit a publikum a régi műsorfüzettel a kezében próbál nyomon követni - és ért szükségszerűen félre.

A vég emlegetése persze nem jelenthet holmi apokaliptikus hajlandóságot, kivéve, ha az apokalipszis szót tényleg ősi jelentésében használjuk, vagyis a napjaink kultúrájában beálló

¹ Két fejezet *A művészettörténet vége* című kötetből. (München, 1995.)

fordulat „megmutatásának”, illetve „leleplezésének” fogjuk fel. E közben nem kerülhetjük el, hogy ne idézzük fel röviden, hogy mi e változás lényege, vagy hogy elmondjuk, hogy a művészettörténelem nevű vállalkozásba ki mindenki folyt eddig bele. A művészetet egy olyan történet *képének* kell tekintenünk, amely a művészettörténelem nevű elbeszélésben kapott illő keretet. A művészettörténelem fogalmát megalkotó eszme az volt, hogy valamilyen általános érvényű elbeszélő formát találjunk ahhoz, hogy mi a *művészet* történelmének a lefolyása és az értelme. Az autonóm művészet tehát egy olyan autonóm jellegű művészettörténelmet keresett magának, amelyben nem állt fenn a veszély, hogy összekeveredhet az egyéb fajta történelemmel, hanem ahol tényleg saját magából volt kifejthető az értelmezése. Ha kiemeljük a művészet képét az eddigi keretéből, mert az ebbe a keretbe már nem passzol bele, akkor elérkeztünk annak a művészettörténelemnek is a végéhez, amiről eddig beszéltünk.

*

A keret éppoly jelentős kulturális vívmány volt, mint maga a művészet, melyet magába foglalt. Ugyanis csak a keret határolhatta be képpé azt, amit magába zárt. Más szóval: csak a művészettörténelem foglalta képpé össze az átörökölt művészetet, csak ő általa tanultuk meg látni, hogy ez valóban művészet. Egyedül a keret teremtette meg a művészet képének a belső összefüggéseit. Aminek ott helye volt, az léphetett elő művészetté, szemben mindazzal, aminek már nem jutott ott hely, pontosan úgy, ahogy az a múzeumokban is történik, mert itt is csak azt a művészetet gyűjtötték és állították ki, ami már bevonult a művészettörténelembe. A művészettörténelem kora egybeesik a múzeumok korával.

A művészettörténelem kora? A fogalmak ismét tisztázásra szorulnak. Az egyetemes művészettörténelem eszméje a szűkebb művészerkeken kívül csak a 19. században hódított magának teret, holott az anyag, amit fokozatosan magáévá tett, felölelte az elmúlt évszázadokat, sőt, évezredek. Fogalmazhatunk másképpen is: Művészetet már régtől csináltak, ám de anélkül, hogy valakinek is eszébe jutott volna, hogy ezzel bármiféle művészettörténelmet szolgált volna. Megint csak a múzeum kínálkozik párhuzamként. A múzeumok is olyan műtárgyakat gyűjtöttek, amely jóval korábban és az ilyen fajta intézményektől teljesen függetlenül jöttek létre. Azóta azonban már a művészek előtt is ott lebeg a múzeum fogalma, s a művészettörténelemre tekintve vagy azzal vitázva alkotják meg életművüket. A művészettörténelem korát minden megelőző kortól éppen a tekintetben különböztethetjük meg, hogy e korábbiak még nem rendelkeztek a művészeti események összefoglalt képével, vagyis kerettel. Okfejtésem e köré a keret köré rendeződik. Úgy fest, hogy azzal, hogy a művészetet kiemeltük az eddigi keretéből, új korszak nyílt meg, a nyitottságé, a határozatlanságé, vagy, mondjuk ki nyíltan, a bizonytalanságé, és ez a bizonytalanság a művészettörténelemről áttért magára a művészetre is.

Tünetértékűnek tekinthetjük ebben az összefüggésben, hogy a művészek egy idő óta ki akarnak lépni a művészeti ágak úgymond nyomasztónak érzett „merev keretei” közül. Úgy vélik, hogy még a közönséget is szinte erőszakkal kényszerítik arra, hogy „hipnotizáltan meredjen” a mozdulatlan, bekeretezett képre, legyen ez a kép - akár mint a mozivászon - a legkülönbözőbbféle mozgások színtere. Minden műfaj olyan keretnek bizonyul, amely eleve eldönti, hogy mi válhat művészetté. A keret szerepe azonban, túl azon, hogy a nézőt távolságtartásra és passzivitásra kényszeríti, kiterjed még arra az általánosabb helyzetre is, amelyben a kultúrát egyáltalán mint kultúrát éljük meg.

Úgy tűnik, hogy a tizenkilencedik század óta a kultúra fogalmába kategorikusan beleértendő a történelem egész kulturális múltja is, amelyre úgy nézzünk vissza, hogy abban helye van a tiszteletnek és a tanulmányozásnak, de éppúgy annak is, hogy a művész ezt a múltat legyőzze. A „művészet és az élet” fogalma körül zajló vita azért olyan kétértelmű, mert azt is jelenti, hogy az ember a művészetet nem az életben leli föl, hanem legalább annyira önmagában: a múzeumban, a koncertteremben, vagy a könyvekben. A művészetszerető ember, ahogy tekintete a bekeretezett festményre irányul, metaforája lehetett annak, ahogyan a művelt ember viszonyult a kultúrához, amelyre, íme, rátalált és amelyet éppen befogadni törekedett, mégpedig olyan formán, hogy mintegy szellemileg vette szemügyre, tehát eszményként élte át a művészetet. Persze csak közönségnek számíthatott e közben, és az is maradt, míg a művészek és a filozófusok tényleg „csinálták” is a kultúrát, vagy legalább is úgy közvetítették, hogy a szemlélődést és a megismerést gazdagítsa, vagy a megértést szolgálja.

Ma, ezzel szemben, a kultúrát már nem azzal a csendes szemlélődéssel tesszük magunkévá, ahogy egy zárt keretbe foglalt festményt tekintünk meg, hanem azzal az interventív mentalitással, ahogy a tömegeknek készült látványosságokat szokták bemutatni. Ennek több oka is lehet, például az, hogy egyre kevesebb az olyan kultúra, amit mi magunk produkálunk, miközben egyre jobb technikákat fejlesztünk ki arra, hogy sikerrel reprodukálhassuk mások kultúráját. A műveltség gyarapodásával elapad az a készség is, hogy kötelességszerűen foglalkozzunk a kultúra művelésével, és erősödik az igény, hogy a kultúra egyszerűen csak szórakozás legyen, tehát meglepő élményekkel szolgáljon, ahelyett, hogy oktathatna, vagy olyan látványosságokkal halmozzon el, amelyekben részt vehetünk anélkül is, hogy értsünk valamit belőlük. A művészek ezt az óhajt a „do it yourself” elv szolgálatával elégítik ki, és a „remake” jelszavának a hangoztatásával arra is képesek, hogy a művészettörténelmet is olyan kéjes tiszteletlenséggel vonultassák fel újra, hogy tényleg semmivé foszlik az az elfogódottság, amit a visszavonhatatlanul történetivé vált művek előtt érzett eddig az ember. A művészet, ahelyett, hogy a kultúra szigorú és megközelíthetetlen jellegét hangsúlyozná, emlék-rituálékba menekül, vagy a közönség műveltségi szintjéhez alkalmazkodva olyan szórakoztató revükbe áll be, melyek során a kultúrát akárhányszor vissza lehet tapsolni a porondra.

Az újabb kiállítási koncepciók azt bizonyítják, hogy a kultúra és a művészet viszonyában olyan eltolódás következett be, amely megint csak egy érv lehet a mellett, hogy itt a vége a művészettörténelemnek. Mert amíg korábban magától értetődőnek tűnt, hogy a művészeti tárlatok csakis művészetet mutassanak be, és, hogy ezek a kiállítások tényleg a művészettörténelem érdekében kerülhetnek megrendezésre, vagyis amit szolgálnak, az valóban az autonóm művészet, addig mostanában egyre több olyan rendezvénnyel találkozhatunk, ahol a kultúrát (vagy a történelmet) bizonyos tematikus szempontok szerint úgy állítják össze, hogy azzal egyszerűen a szenzációra éhes bémészkodóknak tesznek eleget, és nem úgy, ahogy például egy könyv olvasója azt látni szeretné. A kiállítás létrejötté ilyenkor már nem annyira azon alapul, hogy a művészetet jól láthatóan bemutassák, hanem inkább arról van szó, hogy a kultúra az, amit a művészet segítségével is láthatóbbá kell tenni, hogy továbbra is meggyőző erejű lehessen. A következő Biennálét, tehát az 1995-öst, Jean Blair nem úgy hirdette meg, hogy az a század modern művészetére való visszatekintése legyen, mégpedig az eddigi Biennálék hagyománya jegyében, hanem mint valami merőben más vállalkozást, nevezetesen „Identitás és a többiek identitása” címmel - tehát mint az ember eszméinek és természetének a bemutatását, amihez a művészet csak tükörként szolgálhat, amelynek az a dolga, hogy az emberkép drámai változását mutassa be.

Mivel a művészet mindig is privilegizált része volt a kultúrának, nem csoda, ha a saját területén teljes autonómiát élvezett, és nemcsak, hogy fittyet hányhatott a társadalom külső kényszereinek, hanem attól sem kellett félnie, hogy át kelljen vállalnia a kultúra egyéb területeitől

érkező kötelezettségeket. A kultúra éppen arra volt büszke, hogy megengedheti magának, hogy tolerálja a művészet szabadságát, és tényleg nem ártotta bele magát a művészet belügyeibe. A túlkapások rendszerint kívülről érkeztek, mégpedig akkor, ha a művészetet ideologizálták, vagy politizálták. Ma viszont a kultúrán belülről érkeznek azok a művészettel szemben támasztott birtokigények, amelyek tulajdonképpen nem is ideológiai vagy politikai természetűek. Inkább arról van szó, hogy a kultúra ott tart, hogy kénytelen az utolsó tartalékait is bevetni, hogy érvényesülhessen, életre-halálra beszállt hát a körülötte folyó csatározásokba, és a művészetet is arra kötelezi, hogy tanúskodjék mellette.

A fenti általános észrevételek során még nem került szó arra, hogy ki vesz részt a művészettörténelemben, és, hogy ki húz hasznot belőle. A művészek, a művészettörténészek és a művészetkritikusok nem ugyanazzal a képpel rendelkeznek, ha arról van szó, hogy mi a művészettörténelem, de mindegyikük nagyon is érdekelt benne. A művészek és a művészeti írók, akik egyformán részt vettek a művészettörténelem megalkotásában, olyan szövetséget tartottak fenn egymással, ami hosszú időn át bizonytalan kimenetelű próbának volt alávetve. Az előbbiek dolga a jövő megalkotása volt, az utóbbiak pedig a múlt felett rendelkeztek. A történelmet, ami az egyik félnek igazat adott (vagy esetleg nem adott igazat), mindig a másik fél írta, de ez a képlet sem érvényes azóta, mióta a galériatulajdonosok piaci stratégiája határozza meg, hogy mi váljék ezután művészettörténelemmé. A művészettörténészek és a művészek csetepatéja sokáig ott zajlott a múzeumok kapujában, amit az egyik fél a másiktól szeretett volna minden áron megvédeni. Ez is megváltozott azóta, mióta a felek versenyben állnak a téren, hogy ki lesz az, aki a végső szót mondja majd ki a múzeumokban, miközben éppen a történelem szentélyét teszik meg a mindennapok művészeti börzéjének. Jóformán egyre megy, hogy múzeum vagy művészeti vásár, ha az ember a vásárokon is azokkal a művekkel találkozik, amelyek máshol meg a múzeumba találták meg már az útjukat.

A művészek, akik örömet tudtak volna a történelmi összefüggéseken, ugyanakkor cinkosává és haszonélvezőivé váltak a művészettörténelemnek. Minél kevésbé voltak képesek arra, hogy önmagukat egyedül a műveik segítségével definiálják, annál inkább esküdtek valamely történelmi folytonosságra, amiben megpillantható volt a művészet értelme. Vagy maguk alkottak történelmet, mikor műveket hoztak létre, vagy pedig a történelmet követték azzal, hogy lemásolták az ott található előképeket. Sokszor a mű értelmezésének kulcsát nem is annyira a keletkezésének az idejében rejlik, mint inkább abban a korban, amelyre a mű hivatkozik. A művészek ma a Low art és közönségesség ellen harcolva hivatkoznak a művészet korábbi történetére, amikor a kultúra szuvenír-darabjaihoz menekülnek, hogy a művészet értelmét ezzel a reprodukív munkával őrizték meg. A művészet már régen nem az elit ügye, hanem, mintegy kisegítőként, magára vállalja a kulturális identitás mindazon szolgáltatásait, amiket a társadalom intézményei már nem láthatnak el. Aki a művészetről beszél, az meg kell, hogy említse az összes lehetséges funkciót is, amit a művészet ma ellát. És ha a művészet így is, úgy is, de mindenképpen érvényesül, akkor a szakértőre legfeljebb már csak azért lehet szükség, hogy lebonyolítsa a rítust, de nem azért, hogy komoly felvilágosító munkát is végezzen. Ahol a művészet nem szül többé konfliktusokat, hanem csak arra jó, hogy konfliktusmentes környezetet garantáljon a társadalom számára, ott elmarad az orientálódás igénye is, amely mértékadójául mindig is a szakembert tekintette. Ahol pedig nincs többé szakértő, ott laikusok sincsenek.

Ezeknek az észrevételeknek az a közismert tény sem mond ellen, hogy elképesztő felfutásnak lehetünk a tanúi mind a művészetben, mind pedig a művészettudományok terén. Ha csak a statisztikát nézzük, akkor a csúcson vagyunk, hiszen lavinaszerűen duzzadt fel a művészek és művészeti galériák száma. New Yorkban egész városnegyedek szanálását ígéri az, ha a művészek és a galériák odaköltöznek. A művészetet a nagy bankok is gyűjtik, és a politikusok

is kifüggesztik a dolgozósobáikban (még hozzá lehetőleg új, kortárs alkotások formájában), és e sikert nem csorbítja az afféle panasz, hogy elmosódó arcélű, vagy netán arctalan ez a művészet. Pandora szelencéjéből mindenki megkapja a jussát, úgyhogy ami a társadalmi presztízst illeti, a befektetésekben jártas tanácsadó meg is előzi a művészethez tényleg értő szakembert. A művészet sikere attól függ, hogy ki gyűjti, s nem attól, hogy ki az, aki csinálja.

Ezzel arányos a művészettörténelem felfutása: Németországban a művészettörténész hallgatók egyetemi létszáma időközben már piaci faktorrá nőtte ki magát, a könyvkiadók ezzel számolnak, amikor a példányszám kérdésében döntenek. A művészettörténelem iránti érdeklődés világméretű megnövekedésének a jele az is, hogy például a Macmillan Publishers kiadó olyan 34 kötetes művészeti lexikont kiadására adta a fejét, amely 533 000 címszóban tárgyalja a világ művészetét. Egy Tizian-kép csillagos egeről, akár egy film elején olvasható stáblistáról, az a meghökkentő közlés ragyog a szemünkbe, hogy „6700 tudós fogott össze azért, hogy gyökeresen átformálja az egyetemes művészettörténelmet.” A szerkesztőbizottság mindössze egy tucat ismert tudósból áll, s egyikük időközben már el is távozott az élők sorából, mégis a művészettörténészek világlétszáma messze meg kell, hogy haladja az itt említett 6700 közreműködőt, hiszen (magamat is beleértve) senkit sem ismerek a szakmából, aki ennek a lexikonnak a munkatársa lenne. A művészettörténelem világa nagyon nagy lett, annyira nagy, hogy tagjai csak ilyen lexikonok révén képesek a kapcsolatteremtésre, s ezért jutott egyelőre arra a holtpontra, ahol elhalványul az egyetlen és kötelező érvényű művészettörténelem egykori értelmének és kulturális normáinak minden fajta emléke.

*

Hasonló helyzetben van ma a művészetelmélet is. A munkamegosztás korában annyi szakágra és szakcsoportra tagozódik, hogy már inkább szól a szakágazatról, melynek keretében művelik, mint arról a művészetről, ami a tárgya lehetne. A művészetfilozófia is így van vele, mióta a filozófiai szintű esztétikát szakemberek vették a kezükbe, akik ugyan megírják a maguk történeti munkáit, de új koncepcióval nem állnak elő. Az a néhány koncepció, ami századunkban keletkezett - Jean-Paul Sartre-ét, Martin Heideggerét és Theodor W. Adornóét említtem csak meg -, személyes filozófia keretében született meg, és csakis e filozófián belül értelmezhető. Ezek éppúgy nem voltak képesek valamilyen uralkodó művészetelméletet megalapozni, mint ahogy a művészet sem volt képes semmilyen belső egységre. Művész-teóriák léptek az egységes művészetelmélet helyébe. Mert ahol nincsen általános művészetelmélet, ott a művészek jogot formálnak arra, hogy személyes elméletük legyen, amit aztán a művészi munkájukban kifejezésre is juttatnak.

Egy gyűjteményes kötet, amelyet Dieter Heinrich és Wolfgang Iser adott ki 1982-ben, arra a következtetésre jutott, hogy az összefoglaló igényű művészettörténelem hovatovább képtelenség. Ezt ugyanis sok-sok egymással párhuzamos, és behatárolt érvényű elmélet váltotta fel, melyek még a műalkotást is kiemelik a saját esztétikai egységéből, hogy aztán az „aspektusok felől szemlélve” szedhessék ízekre. A művészet funkcióit néha sokkal szívesebben taglalják, mint magát a művészetet, és már az esztétikai élmény mibenléte is olyan problémának tűnik, ami sürgős tisztázást igényelne (Iser). Néhány ilyen elképzelés meglepően egybeesik bizonyos „jelenkori művészeti formákkal”, amelyek megfosztják a műalkotásokat a „történelmi szimbólum-alkotás” szerepétől, és visszakapcsolják bizonyos funkciókhoz a „társadalmi folyamaton belül” (Heinrich). Amit itt hiányolhatunk, az a művészet autonómiája lehet, hiszen a mű egyfelől a művészet pusztá *ideája*, másfelől pedig a merőben hétköznapi jellegű *objekt*-mivolta között oszcillál csak. Ha egy műtárgy aztán tényleg pusztá elméletté lesz, vagy ha ezzel ellenkezőleg levetkezi azt a fajta esztétikus megjelenési formát, amely a művészetet mindenkor elkülönítette a tárgyi világtól, akkor a klasszikus művészetelmélet is gyorsan talajtalanná válik.

Probléma (ha ugyan beszélhetünk még ilyesmiről) csak ott merül fel, ahol a művészetfilozófia még mindig valamilyen monopóliumra tart igényt, mivel az ilyesmi a modernnek kérdésében éppoly kevésbé tartható már fenn, mint amennyire teljesíthetetlen lenne a lineáris menetű és félreérthetetlen tartalmú művészettörténelem igénye. Mire jó akkor hát a művészet mind-megannyi játékformája, ha valamennyi úgy is csak egyetlen elméletbe olvadna bele? A teóriák, a művek és a művészeti irányok inkább egyenrangú félként versengenek egymással, s maga a gondolkodás is olyan játékos, polemikus, művészi formában jelenik újabban meg, amilyent korábban csak a képzőművészeti gyakorlattól várt az ember. Egy új, több mint 1100 oldalas gyűjteményes kötet, az „Art in Theory”, amely az évszázad művészetelméletét csakis a kronológiai sorrend figyelembevételével sorolja fel, változatos színpompájával a művészettörténelemre hasonlít: nagyon találó az alcíme: „Változó eszmék antológiája”.

Azzal egy időben, hogy a korábbi tanulmányomat megjelentettem, 1984-ben adta közre Arthur C. Danto filozófus is a téziseit a művészettörténelem végéről, melyben érvelését egy művészetelméleti állásfoglalással kötötte össze. Egy második változatban, amely 1989-ben jelent meg a „Grand Street” című folyóiratban, azt írja, hogy a művészet, amióta maga teszi fel a filozófiai kérdést a művészet lényegéről, „filozófiává vált a művészet médiumában” és ily módon kilépett a tulajdon történetéből. Danto már egy korábbi írásában, „A szokványos megdicsőülésé”-ben is azt firtatta, hogy mit is jelent, hogy a művészet, mióta a jelenség szintjén a köznapi használati tárgyaktól teljesen megkülönböztethetetlen, immár csakis a filozófiai aktus síkján definiálható. Mint minden filozófus, természetesen ő is Hegelre hivatkozott, mikor arra a következtetésre jutott, hogy: „A művészet oly értelemben ért véget, hogy valami mássá változott át, tudniillik filozófia lett belőle.” Azóta a művészek mentesülnek az alól a feladat alól, hogy ők maguk definiálják, hogy mi is a művészet, és ily módon megszabadultak eddigi történetüktől is, amelyben még nekik kellett bizonyítékot szolgáltatniuk arra, amit ma a filozófusok is megtehetnek helyettük.

Talán kiélezve idéztem most ezt a tézist, hogy leleplezhessem a filozófus lelke mélyén szunnyadó vágyképet. Danto kérdése azonban már régóta ott lebeg a művészettörténelem fölött, talán már azóta, hogy egyáltalán a művészetről elmélkedünk. És régóta ott búvik e kérdés mögött az a sejtés is, hogy esetleg csak egy fikcióról folyik itt a purparlé. Ez a légvár mindig csak akkor vált valamivel kézzelfoghatóbbá, ha a művészetek, így többes számban, mint a műformák történelme (amit aztán tényleg meg is lehetett írni) kerültek az előtérbe. Ezért is találó Danto megállapítása, hogy a művészet vége csak egy fajta „narrative of the history of art”, azaz egy bizonyos művészettörténeti elbeszélés értelmében, csakis annak belső történelmi keretei közt képzelhető el, mert hiszen a rendszeren kívül semmit nem lehet megjósolni, tehát a történet végét sem.

E ponton válik világossá, hogy mi borzolja annyira a kedélyeket, amikor a művészet mindazokkal a műfajaival egyetemben, melyek keretében a művészetet oly hosszú ideig művelték, egyszer csak tényleg célba ér. Az a fejlődés, amely az eddigiek értelmében szükségszerűség volt, és az egyes művészeti ágakat is a nekik rendelt médiumokkal együtt életben tartotta, teljesen megbénul. A haladást a „remake” jelszava váltja fel. Csináljuk meg újra, amit egyszer már megcsináltak. Az új változat nem lesz különb, de nem is lesz silányabb - annyi mindenképpen biztos, hogy olyan reflexiója lesz a régi változatnak, amelyre az a maga idejében (még) nem lehetett képes. Feloldódnak azoka a műfajok, amelyek azt a szilárd keretet nyújtották művészetnek, amire arra biztos, hogy szüksége is volt. Igen, a művészettörténelem még másfajta keret volt, hiszen az volt a rendeltetése, hogy a művészet eseményeit perspektívába állítva mutassa meg. Ezért mondhatjuk, hogy a művészettörténelem vége tényleg egy elbeszélés vége: vagy mert az elbeszélésmód változott meg közben, vagy azért, mert a hagyományos értelemben nincs is mit már elbeszélnie. (...)

A modern művészet „története” mint találmány

A modernizmus beköszöntése a 20. század elején kétféle, egymással szöges ellentétben álló reakciót szült. A történelem védelmezői a művészet végét látták közeledni benne, a partizánok viszont azzal igyekeztek tagadni a nagy fordulatot, hogy egyszerűen csak a művészet hosszú folyamatosságába beleilleszkedő egyszerű fejlődési szakaszzal beszéltek. Mai szemmel nézve egyik reakciónak sem volt igaza, de mindkettőben volt valamennyi részletigazság. A művészet ugyan nem ért véget, de új útra tért, a modernség útjára. Az akadémikus műfajokból való kitörés azoknak a bennük megtestesült régi művészeti ideáloknak az elvesztésével járt, amelyeket szimbolikus módon képviseltek. Az úgynevezett absztraktok szemében szinte teljesen eltűnt a világ képi jelenvalósága, a dada a művészet fogalma mint olyan ellen lázadt fel, és Duchamp ready-made-jei is akként leplezték le a művészetet, mint a polgári társadalom fikcióját.

A fordulatot kísérő változatos reakciók nem csupán azokból az ízlés- és mentalitásbeli eltérésekből fakadtak, amik a haladók és a konzervatívok különbségeiből adódtak, hanem szorosan összefüggtek azzal is, hogy tulajdonképpen ki az illetékes a művészettörténelem kérdéseiben. Ez a tulajdonjog a modernség ellenzőinek személyes ügye lehetett, a modernség sáfárait azonban hidegen hagyta: az újnak nem volt szüksége semmiféle történelmi megindokoltságra. A modernség betörésekor még nem volt világos, hogy az adott helyzetben a művészettörténelem továbbírható, illetve továbbírandó-e. Azok a konzervatívok, akik a német egyetemek katedráiról ágálva a történelmi örökség feladását rótták fel, például Henry Thode és Hans Sedlmayr, olyan tükörnek használták a kiérdemesült tradíciókat, amelyben a modern művészet csak mint torzkép jelenhetett meg. A haladók, akik a művészeti irodalom és a kritika táborából érkeztek, mint például Julius Meier Grafe és Carl Einstein, ellentétes előjellel ugyan, de megint csak a tradíció folytonosságával igazolták az újat, amennyiben a modernség szemszögből gyorsan ártértékelték a tradíciókat az új dolgok előtörténetévé.

A középkori, sőt a „primitív” művészet is, melyeknek korántsem volt még igazán biztos helye a tudományos igényű művészettörténet-írásban, mint távoli előképek nyertek most említést, hiszen éppoly kevésbé hasonlítottak az újkorban általánossá vált magasművészethez, mint amennyire a modern művészet sem hasonlított erre. Úgy, hogy kézenfekvővé vált olyan előképeket kitalálni, vagy olyan hasonlatosságokra hivatkozni, amelyek főként az új művészet interpretálói számára lehettek fontosak, hogy a modernség történeti előzményeit megmagyarázhassák. A huszadik század elején a harc tétje elsősorban nem is a művészet volt, hanem annak a csak éppen elfogadott művészettörténelemnek az elvesztése vagy birtoklása, amely nem tűrhette, hogy a közös talajról elrugaszkodó művészek most mégis csak kérdésessé tehessék vívmányait. Csupán a kezdeti idők következményein van mit csodálkozni. Ami addig nem vonult be a művészettörténelembe, az ezután is végképp kívül rekedt rajta, mert az új jelenségek kiapadhatatlan áradata és a vita szakadatlan frontvonal-módosulásai közepette nyilvánvalóan képtelenség lett volna mindazt feldolgozni, amit még nem tett magáévá amúgy is a művészettörténelem tudománya.

Egyesek szemében már az is elegendőnek tűnt a probléma megoldására, hogy az avantgárdnak is lett egy elmesélhető története, s ily módon az ember egy második művészettörténelemmel rendelkezhetett, amelynek a Ráfusé-k nulladik órája és a szecesszió mozgalma lehetett a kiindulópontja. Innen új időszámítás kezdődött, konzervatív nézőpontból tekintve pedig éppen ez volt a pillanat, mikor az egyetlen művészettörténelem véget ért: a két művészettörténeti-

modell már csak azért sem igen vett tudomást egymásról, mert eltérő célt szolgáltak, és nem is ugyanazok az emberek művelték őket. Ez idővel megváltozott: nemcsak az író és művészet-kritikus Herbert Read vágott neki annak, hogy könyvet írjon, hanem olyan művészet-történészek, mint Werner Haftmann és Werner Hofmann is hozzá láttak, hogy az 1950-es években megírják a modern művészet történetét. Az egykori szakadás azonban máig érezteti hatását: tetten érhető egyebek közt a modern művészet nem-avantgárd jellegű szárnya körüli szerencsétlen polémiában, illetve a Musée d'Orsay rendezése miatt kirobbant vitákban. Még súlyosabb következményekkel járt a körülmény, hogy az olyan műfajok felett, mint amilyen például a film és a fotográfia voltak, egyszerűen teljesen elsiklott a művészettudomány, és, hogy az elkeseredett harc csak a modern festészet és szobrászat ürügyén folyt, mert hiszen csak a festmény, a szobor (vagy a grafika) számíthatott igazán művészetnek.

Az avantgárd historizálásával aztán egy furcsa probléma lépett színre. Egyszer csak hirtelenül nem az avantgárd történelméről volt már szó többé, hanem az avantgárdról mint történelemről, ami a jelenkorban már nem volt többé feltalálható, ha csak nem úgy, mint emlék. Az avantgárd állítólagos „vége”, akárcsak a művészettörténelem nem kevésbé emfátikusan bejelentett elmúlása, kapóra jött a modern művészet történetének az átírásához. Ez a vita ugyanakkor heves berzenkedést váltott ki az ellen is, hogy netán végkép búcsút vegyünk az avantgárdtól, hogy aztán átirányítsuk őt ezzel a történelem tartományaiba, éppen abba a történelembe, amelyet az avantgárd oly sokáig bőszen támadott. A posztmodern körüli viaskodást egyedül az a félelem táplálja, hogy az avantgárddal együtt a jövőt is elveszíthetjük, s be kell majd érünk azzal a frivol művészettel, amelynek nem mindennapi kenyeré, hogy a történelemtől való elszakadást proklamálja. Visszatekintve azonban az avantgárd történelem-képe maga válik kissé most gyanússá, úgy, hogy az emberben felötlik a lehetőség, hogy vajon az egész nem csak egy vágykép volt csupán, amely mindig is a hívek rajongásának, vagy még inkább az ellenfelek sikeres provokációinak köszönhetette a szuggesztivitását. Az alapjában véve oly kényszeredetten történt elfogadása kapcsán derült ki, hogy az avantgárdot is utolérte a történelem szigora, a helyett, hogy az avantgárd lett volna az, amelyik rákényszerítette volna a maga törvényeit a történelem folyására. Újraírható-e tehát egy mai távlatból nézve az avantgárd mozgalom története anélkül, hogy egyúttal engednénk annak a csábításnak, hogy utólag diadalmaskodni akarjunk fölötte?

*

A mai helyzetben egy harmadik művészettörténelem is lehetővé válik, amelyben nincs jelen a visszatekintő stílustörténet kenetessége vagy az újítások monopolisztikus történetírásának a melldöngető igazsága, de amely mégis örököse lehet mindkét tradíciónak és történelemképnek. A történelem tárgyát és módszereit szinte dogmatikusan elválasztó fal két oldalán nemcsak a tények gyűltek fel nagy számban, hanem a téves diagnózisok is. Ekképpen vált a modernség sánca mögött a modernnek előtti művészet korszaka egyesek szemében kiismerhetetlen őstörténétté, mások tekintetében pedig megdönthetetlen kánonná. A modernitás minden jel szerint csak a történetiség állandó tagadásával volt képes önmagára rátalálni, úgyhogy senki nem firtatta már, miféle tradíciók játszhatnak szerepet még benne. Mióta azonban „Az Új Tradíciója”, ahogyan Harold Rosenberg a modernség önismeretét elnevezte, maga is a beérkezett történelem egyik alakjává vált, immár lehetséges rákérdezni az újban rejlő tradíciókra is, melyekről a kommentárok sokáig oly kitartó konoksággal hallgattak. Ha ugyanis az ember a régi és a modern művészetet ugyanazokkal a kérdésekkel közelíti meg, akkor megváltozik az a diskurzus is, amit a művészettudomány folytat. Nem kell, hogy mindenestül a historizálás karjaiba fusson, amely aztán megfojtana minden olyan kérdést, ami még egyáltalán aktuális lehet a számunkra. Ha arra a történelmivé vált kultúrára tekintünk vissza, amely az elmúlt két évszázadot jellemezte, akkor legfőbb ideje, hogy élesebb tekintettel mérjük fel e

korszakot, és hogy revideáljuk az eddig megszokott kérdésfeltevés módját. Csakis az a kultúra válhat valóban a mienkké, amelyet képesek vagyunk mai kérdésekkel is birtokba venni.

A harmadik fajta művészettörténelem eszméje azonban egyúttal azzal az ellenvetéssel is szembesíthet, hogy vajon a régi és a modern művészet, melyek között oly mély szakadék tátong, belefoglalhatók-e egyáltalán az európai adottságok és utópiák kölcsönös egyensúlyát feltételező közös elbeszélés-formába. Hiszen idáig csak tankönyvekben és népszerű ismeretterjesztő munkákban fordulnak elő együtt, és akkor is mint adalékok az összeférhetlenség mítoszához. Úgy fest, hogy még mindig nem látunk messzebb az orrunknál, a Western Art, a Nyugat Művészete hitvilágán, és képtelenek vagyunk történelmi távlatból, egy új, többé már nem Európa-centrikus világ szemszögéből tekinteni a kérdésre. Holott időközben megteremtődtek a feltételei annak, hogy másként tanuljuk meg látni a tulajdon kultúránkat. A régi és az új művészet egyaránt tradícióvá értek, többé nem lehet őket elegánsan kijátszani egymás ellen, mint világnézetek szimbólumát. Nem nyújtják tálcán azt az illúziót, hogy szimplán birtokba vehetjük őket, mióta mind a kettő olyan távolságba került, amilyen távolinak korábban csak a régi művészetet érezhettük, és amióta a tradícióval való szembeszállás maga is olyan tradícióvá vált, ami már egyáltalán nem tartozik a jelent formáló erőkhöz. Tisztán intellektuálisan feltéve a kérdést, az is kétségesse vált, hogy azt a fajta reflexiót, ami a mai dolgok esetében lehetővé vált, miért ne alkalmazhatnánk a régi művészetre is. Milyen konzekvenciák vonhatók le egy a tudatvilág ilyen fajta változásaiból?

*

Először is újra át kell gondolni a diszciplína feladatait, és nem elbarikádozni magunkat az olyan jól bevált módszerek mögött, amelyek csak a személyes szakmai sikert garantálják. Minél több adat zsúfolódott a fiókunkba, annál kezelhetetlenebbé vált a komód, annál mozdíthatatlanabb lett és annál kuszább. Végére is nem kötelező, hogy minden szaktudomány azonnal önmagát historizálja, és ezzel lelépjen arról a porondról, ahol még valami köze lehet a mai kérdésekhez is. Azok a rég bevált válaszok, amelyeket önmagának adott a szaktudomány, éppen akkor kezdenek értelmetlenné válni, amikor a mai művészettel és médiák élményvilágával konfrontálódnak. Megnőtt a diszciplínával szemben támasztott hermeneutikus igény is, mióta a művészeti kiállítások népes publikuma arról faggatja a tudományt, hogy „miként lett ez az egész?” és, hogy valójában mit is jelent a művészet a mi kultúránkban, ha például összevetjük azt más kultúrák értelmezéseivel is.

Mindezt átgondolva a modernség mítosza, ha azokat az igényeit is tekintetbe vesszük, miszerint ő lenne a művészettörténelem igazi folytatása, bizony revízió után kiált. A modern művészet inkább talán csak következménye volt mindannak, ami a művészetben korábban lezajlott, mintsem új területek meghódítása, ahogyan azt a technikák történetére alapozott művészettudomány oly előszeretettel regélni szokta. Lehet, hogy egyszerűen visszavonult az új meg új tömegkommunikációs eszközök viharos terjedése elől egyfajta magasztos öncélúságba, amit persze inkább csak rákényszerítettek, mintsem, hogy ő maga törekedett volna rá. Talán a múzeumok létrejöttével következett be a helyzetében visszavonhatatlanul egy olyan változás, ami a múzeumra, a művészet egyetlen megmaradt nyilvánosságára összpontosította a figyelmét, ha mégúgy kapálózott is ellene. Azóta mindig azzal a végső vággyal születettek meg a műalkotások, hogy egyszer majd elnyerik a múzeum áldását, s ily módon kapják meg azt az elismerést is, ami a művészetnek kijár. A múzeum, amelyet kizárólag a régi művészet számára teremtettek meg, az új művészet sorsát is meghatározta, hiszen a képeket a szerint osztotta két csoportra, hogy múzeumiak-e vagy sem, jobban mondva, hogy olyan képek-e, amelyek soha nem kerülhetnek be majd a múzeumokba, illetve olyanok-e, amelyek egyszer majd feltétlenül

múzeumi darabbá válnak, hogy a művészettörténelemben is elnyerhessék a méltó rangjukat, noha nem kizárt, hogy csak a művész halála után.

A művészet ellentmondásos alkatának egy másik adaléka csak azután mutatkozott meg igazán a számunkra, hogy a modernség óta megtapasztalhattuk, hogy a művészet, még a legabsztraktabb, a magát még oly öntörvényűnek feltüntető is, milyen szeszélyesen reagál a környező világra. Például a harmincas években folytatott realizmus- vita légköre olyan képekre is kihatott, amelyek igazán nem törekedtek realizmusra. Nem annyira a stílus-kérdések, mint inkább a körülmények és művészeti viták atmoszférája az, ami a visszafordíthatatlan változásokat magával hozta. Ha ehhez a tapasztalathoz a modernnek is hozzásegíthettek, akkor arra kell gyanakodnunk, hogy az ilyesminek a régi művészetben is sokkal nagyobb volt a szerepe annál, mint amit eddig hajlandók voltunk elismerni. Igaz viszont, hogy a világhoz való ilyen fajta viszonyulás, ami minden művészet velejárója, mégsem fogalmazható meg holmi egyszerű képletként. Ahogy azt már számos, minden várakozásra rálicítáló tanulmányból régóta tudjuk, ez a világgal fenntartott viszony igen sokféle lehetőség formájában jelentkezett a régi művészetben, és minél többet tudunk meg ezekről feltételekről, annál kevésbé felelnek meg a korstílus szimpla címkéjének. Az a probléma merül föl itt újra, amit a régi művészet állítólagos egységének és teljességének a hangsúlyozása jelent, illetve ami ezzel nagyon is ellentétes módon a modern művészet decentralizált, töredékes jellegét érintheti. Az ilyen tézisszerű szembeállítás persze csakis a régi művészet túlidealizált képéből veheti az indítékait, és ez a túlzás a romantika lelkén szárad. Minden antitézist azért találnak ki, hogy velük a dolgokat leegyszerűsíthessék. A régi művészet esetében is mindaz, amit róla tudunk, például az ellentmondásos tartalmairól, szolgálatáról és szabadságáról, vagy ahogy ezek a választott formákban kifejezésre jutottak, nos, mindez már régóta nem felel meg a belénk plántált megszépítő képnek. De az ilyen kép, aminek időközben szintén megszületett a maga történelme, ami persze a klisék története, nos, ez ellenáll minden olyan kísérletnek, hogy helyet adjon az igazi ismereteknek. A régi művészet részévé vált annak a kultúrának, amelyet szépségeért és nem igazságáért vagy aktualitásáért tisztelünk.

A modernnek területén ennek a körülménynek az a diszkrepancia felel meg, ami a mindenhol gyűlő egyedi tudás és azok között a nagy formuláink között feszül, amelyekkel rendszerint nevet szoktunk adni az eseményeknek. A stílus- vagy éppen technikabeli újítások története a művészegyéniségek, a kiáltványok, a „mozgalmak” jóvoltából könnyen fűzhető lineáris elbeszéléssé: az akadályokon diadalmaskodó s ezáltal egyre modernebbé váló modern művészet siker-sztorijává. Időközben azonban egyre több a kétségünk afelől, hogy az ilyen elbeszélést tekinthetjük-e még úgy, mint ami tényleg új felismerésekre vezet, vagy pedig valami olyasmi, ami öncélúvá vált. A modernitás nemcsak a szabadság birtokba vételét élte meg, hanem néha vitákkal, regressziókkal reagált a kényszerhelyzetekre. A művészet átpolitizálására, társadalmi mozgalmakhoz való elkötelezettségére irányuló próbálkozások éppúgy meghatározták a pályáját, mint a művészeti piac törvényei, melyeknek feltételeit a galériatulajdonosok hozták létre. Ezek ugyan fontos felismerések, de mégsem szabad, hogy alkalmat adjanak arra, hogy átírassék a történetek elbeszélése. Egy szakma képviselői talán még sem csupán azért maradnak diskurzusuk határain belül, mert kompetenciájukat éppen azokon belül nem érzik veszélyeztetettnek.

*

Az ilyen jellegű fejtegetések természetesen nem arra törekszenek, hogy csak a hiányait térképezzék fel mindannak, amit a művészettörténelem két hagyományos anyagának a viszonylata, tehát a modernnek és a régi művészet alternatívája jelenthet. Inkább az a kérdés vetődhet itt fel, hogy mily módon lehetne hidat verni a két nagy történelmi anyag között.

Végére is ugyanazon az európai porondon léptek fel, ahol a dolgok, amik a tudományos viták hevében oly messzire távolodtak el egymástól, kívülről nézve mégis csak összébb zökkennek. Így nézve a modernség sem tekinthető önálló kultúrának, hanem beletartozik az őt létre hívó történelmibb távlatú kultúra összképébe. Azokból a csatározásokból, amik a modern művészetben zajlottak, hamar kitetszik, hogy a körül az örökség körül folyt a marakodás, amit a modern művészet egykor magáénak tekinthetett. A klasszikus műfajok kizárása éppúgy hozzátartozik az ilyen veszekedéshez, mint a makacs ragaszkodás egy bizonyos művészet-fogalomhoz, ami nehéz diónak bizonyulhat, hiszen az anti-művészetig, és a Concept-Art-ig húzták-nyúzták - mert, hogy egyszerre akartak túllépni rajta, és akarták megtartani is, anélkül, hogy pontosan tudták volna, hogy honnan jött az egész, és, hogy egykor mi módon keletkezett.

A modern művészek azonban nemcsak a modernség szűkebb keretein belül kerestek maguknak helyet, hanem a policentrikus történelem tágabb horizontjára is odafigyeltek, függetlenül attól, hogy vitáztak-e közben, vagy nem, és visszatekintettek eközben a modernség messzi határain túlra is. Fernand Léger az írásaiban már kezdettől fogva a festészet eredetével foglalkozott, meg a falfestmény megújításával, miután a táblakép, úgy is mint magángyűjtőknek szánt művészet, tulajdonképpen már a tizenkilencedik században elveszítette a nyilvánosságot. A fénykép, melyen Léger a vásznai között pózol, érezhetően azt az válságos pillanatot örökíti meg, amikor a között kellett választania, hogy vajon egy új Poussin szeretne-e lenni, illetve, hogy az ilyen tradíciókat mégiscsak elvesse. Mióta Nyikoláj Tarabukin 1923-ban kiáltványa tanúsága szerint azt tűzte ki célul, hogy eljusson „a festőállványtól a gépig”, állandó utópiaként kísértett a táblaképből való kilépés. Újra és újra, egészen Peter Weibel bécsi „Bildlicht” kiállításáig egyre-másra került kikiáltásra a most már tényleg „legeslegutolsó” festmény. Miközben a legutolsónak hitt képre vetett tekintet is csak feltűzelte a tettvágyat, hogy nem lenne-e mégis diadalmas dolog, ha egy olyan médium terén születne meg valami új győzelem, amit köztudottan nem a modernnek találtak fel. Mert a táblaképnek sem a születése, sem pedig a halála nem esik bele a modernitás eddig ismert történetébe, és ez a véget nem érő vég része a modernség mítoszának, amely meg a művészet mítoszainak az egyike.

Hasonló a helyzet a többi olyan dolognál is, aminek a története szintén nem korlátozható a huszadik századra: például az alkotó zseni értelmezése körüli válság ilyen - magasztalják akár az egekig, vagy nevezzék fölöslegesnek, hogy aztán az eredeti mű körül folyó harc folyamán, amit a modernség újra meg újra feltalált, ismét elnyerhesse azt a megszentelt helyet, amit a művészet különben már nem garantálhatott. A történet kezdete megint csak a tizenkilencedik századra vezethető vissza, de ekkor is az történt, hogy az egészet a művészetek és az eszmék egy még régebbi történetére való reakció szülte. Vagy lássuk a „művészet és élet” összebekötése körüli csetepatét, amely először a Bauhausban élesedett ki, és csak kései következménye volt a tizenkilencedik században fellépő elidegenedésnek, mint ahogy a tizenkilencedik század öröksége volt az is, hogy oly konokul esküdtek a haladásra. Sokat elárulnak a modern művészek által megálmodott fiktív genealógiák is. Az ősi, a kultúra előtti művészettel vállaltak közösséget, mégpedig csak azért, hogy kiszállhassanak az európai művészettörténelemből, amely elől persze mégis csak lehetetlen volt eliramodni. Ha így nézzük, a modernitás pályaképe elég anyagot szolgáltat egy másik európai művészettörténelemhez, amely nem korlátozódna csupán a modernekre. „A művészettörténelem vége” mint szükséges cezúra, és annak megértése, hogy modernség írott történelme fiktív jellegű, megnyitják az utat ahhoz, hogy a megpillanthassuk a nagyobb feladatot: azt, hogy tulajdon kultúránkat az etnológus szemével mérjük fel.

*

A historizálást nem tűrő modernség historizálása - ezen a termékeny önellentmondáson nincs mit feloldani, sőt olyan reflexiókat ébreszt, amelyek már testet öltöttek a modernségre nagyobb távlatból tekintő művekben. Beszédes példa erre Sidney Janis galéria-tulajdonos egész alakos szoborképe Piet Mondrian eredeti „ikonjával” a festőállványon, ahogy azt George Segal megalkotta. A hódolatnak és a polémiaának az itt látható összekapcsolódásában megismétlődik az a sors, ami minden művészetnek kijutott az európai kultúra történetében. John Baldessari egyik festménye, amely a Sonnabend-gyűjtemény darabja, s amelyet 1994 nyarán mutattak be a Guggenheim Múzeum egy roppant tétován rendezett kiállításán, amely a posztmodern „The Tradition of the New” címet viselte, alkalmas lehet arra, hogy nyitott befejezést találjunk ehhez a modernségről szóló eszmefuttatásunkhoz.

Egyszóval festmény. Acryl és vászon, keletkezési ideje árulkodóan 1966 és 1968 közé esik, az embernek a Concept Art első virágkora jut az eszébe. De én a be-nem-avatottat színlelem, hiszen nem művészettörténeti besorolás a célom, hanem csak olvasni és bámészkodni szeretnék. Tudniillik olvasásra kínálja magát a festmény: nagy és fehér, szinte haskötővel, amely kiegyensúlyozott és ünnepélyes betűkkel hirdet egy roppant átszellemült árut, szigorúan és végérvényesen. Epigramma tehát, és a tartalmát csak az szűkíti le, hogy végrendeletnek hat, mert, hogy a végrendeletek „azután”-ra szólnak. Noha az epigramma csak a hozzá kapcsolódó műről szól (*this painting*), mindenesztül visszhangzik benne a modernség drámája. Íme: „Ebből a képből ki lett irtva” vagy „tisztítva” (*purged*) „a művészetten kívül” minden (*but art*). Nincs ábrázolás, nincs tárgy, nincs stílus. A kép feloldódik a művészetben, a műalkotás szimbólummá üresedik, a tiszta művészet funkciójává (vagy fikciójává). Aha, mondom magamban, itt egy gondolat jelenik meg, a műalkotássá vált művészet gondolata. De már megint egy vétó következik, a második sorban ugyanis ezt olvasom: „Ebbe a műbe nem férközhetett be gondolat sem (*no ideas*).” Megörülök a lapszusnak, hiszen minden gyerek tudja, hogy gondolat az is, ha azt állítjuk, hogy eltekintünk a gondolattól. Ártatlanság, irónia, vagy mélyebb értelem? Mű, gondolat és művészet labirintusában csak a tény marad felismerhető, a mű. De vajon tény-e még a mű, vagy már csak puszta visszhang?²

Kiss Zsuzsa fordítása

² Belting a tanulmány német kiadásában mellékelte a Baldessari-féle szöveg-festmény reprodukcióját is, melyen a következők olvashatók:

EVERYTHING IS PURGED FROM THIS PAINTING
BUT ART, NO IDEAS HAVE ENTERED THIS WORK.

Arthur C. Danto:
Történetek a művészet végéről

1984-ben Hans Belting is, és én is, más-más szakterületekről és különböző nyelvi közegből érkezve megjelentettünk egy-egy esszét a művészet végéről. Belting, a művészettörténész és az empirikus tudós, akinek kitűnő szimatja volt mindazokhoz a tisztázatlanságokhoz, amit egy ilyen kísérlet magában rejt., aki jól ráérezett a tézisében rejlő hallatlan merészségre is, címként azt a kérdést írta az esszéje fölé, hogy „A művészettörténet vége?” Ez a kérdés eléggé duplafenekű volt ahhoz, hogy kétféle értelmezésben olvashassuk: vagy a művészet merítette ki a története számára kiszabott időt, vagy pedig Belting szaktudománya jutott a végére. Nem vitás, Belting mindkét lehetőséget nyitva akarta hagyni. A szisztematikus filozófiára jellemző eltökéltséggel jómagam azt a kategorikus címet adtam a dolgozatomnak, hogy „A művészet vége”. A világért sem akarom azt állítani, hogy Belting és én, függetlenül egymástól, valami olyan elképesztő jelentőségű dolgot fedeztünk volna fel, mint amilyen az infinitezimális számítás vagy az evolúció elmélete, melyeknél az elsőbbség kérdéséért tényleg érdemes vitába bocsátkozni. Ám abból a tényből, hogy mindketten, nagyon különböző látószögből, de mégiscsak ugyanafelé az eredmény felé közelítő történelmi megállapításra jutottunk, arra kell következtetnem, hogy biztos volt valami a levegőben. És való igaz, hogy abban az időben különösen komor hangulat uralkodott a művészet berkeiben - ami máig sem oszlott el egészen. Művészek és kritikusok egyaránt pesszimistán válaszoltak arra a kérdésre, hogy vajon lehet-e a művészetnek még valami jövője. Talán - mert hiszen ez is elképzelhető volt - e rendkívüli vállalkozás valóban a végbúcsújához érkezett el, úgy, hogy ezután már csak a többé-kevésbé azonos játékfajtáinak a ciklikus ismétlődéseivel számolhatunk, végtelen oszcillációval, amely a káoszba fulladó végét jelentheti annak a zárt energiarendszernek, amiről eddig mindenki úgy gondolta, hogy nyitott.

Leghevesebben az ú.n. appropriációt, az eltulajdonítás művészi stratégiáját vitatták azokban az időkben. A művész ilyenkor más művészek lehetőleg nagyon is ismert képeihez fordul, hogy egyszerűen a sajátjaiként kezelje őket. Teheti ezt például úgy, hogy olyan fényképeket fotóz le, amelyek a műfaj értői számára jól ismertek, vagy, hogy Morandikat és Picassókat fest, anélkül persze, hogy eszébe jutna ezeket mint Morandikat vagy Picassókat felkínálni a közönségének, tehát a csalás vagy a megtévesztés leghalványabb szándéka nélkül. Kritikus barátom, Joseph Masheck, Mike Bidlóról, a művészről írva, aki abban az időben éppen Morandikat festett, ezt így fogalmazta meg: „Morandi a maga Morandijait festi, Bidlo meg a *saját* Morandijait.” Persze Morandi nem úgy festett Morandi szellemében, ahogy Bidlo festette a saját Morandijait. Morandi ugyanis csendéleteket és tájakat festett, melyeket mi Morandiknak ismerünk el, mert hiszen *ő volt az*, aki festette őket. Bidlo Morandijainak a szüzséje viszont egyszerűen Morandi, és nem flaskók és köcsögök világa, vagy a puszta formákra redukált fák és házak együttese, és e képek ugyanazon kritériumok alapján Bidlok, ahogy Morandi képei is Morandik. Morandi csak akkor tudott volna Bidlo modorában Morandikat festeni, ha saját magát lopta volna meg, amit ő, természetesen, soha nem tett, jóllehet a Morandi képek egymás közti rokonsága tényleg meglepő. És noha egy Bidlo úgy hasonlít egy Morandira, ahogy csak az egyik Morandi képes hasonlítani a másikra (vagy még jobban), mégis merőben más kritikai alapállásból kell tekintenünk e képeket. A Morandinál alkalmazott beleérző megközelítésmód legfeljebb csak annyiban lenne alkalmazható a Bidlo-változatokra, amennyire például a „ködös” szó illik egy Turner tájra, vagyis anélkül, hogy ezzel a képről magáról bármit is mondtunk volna. Az az igazság, hogy nem is nagyon tudom, hogy mint kritikus, az ilyen appropriációkról mit is mondjak. A kérdést csak tovább bonyolítja, hogy Bidlo később jó időre Picassót szállta

meg, úgy, ahogyan korábban Morandikat festett. Persze egyszerűen elképzelhetetlen, hogy az az érzékenység, mely egy jellegzetesen derengő Morandi kép sajátja, az „Avignoni kisasszonyokat” is ugyanúgy jellemezze. Legalább annyira lehetetlen ez, mint ahogy a Guernica láttán feltett kérdésre: „Vajon az a művész, aki az üvegflaskókkal és köcsögökkel bajlódott eddig, festette volna ezt is?” az legyen a válasz, hogy „Igen”.

Ez a különös megszállottság, mely arra a szellemre emlékeztet, amely egy idegen testben talált otthonra, igen találó metaforája lehetne a művészetből elillanó életnek. Mintha a művészek tényleg arra kényszerülnének, hogy mások teljesítményeit szállják meg, hogy ezáltal egy idegen eredetű második életet élhessenek - olyan módszer ez, amelynek az egész jövője kizárólag az ismétlésre épülne. Így veheti birtokába valaki Sherrie Levines azon fotóit, melyeket Walker Evans készített, és egy következő művész megint csak eltulajdoníthatja tőle ezeket, úgy, hogy a végén egy egész kiállításra való különböző művésztől származó fotóval rendelkezünk, amelyek azonban egymást között megkülönböztethetetlenek, noha valamennyi kép más és más jelentést hordoz. Az igaz persze, hogy közülük csak kevésről lehetne állítani, hogy aratómunkát ábrázolna a maga természetes szépségében, hogy aztán ezeket azzal becsüljük meg, hogy odasoroljuk őket a magasrendű fotóművészet mestermunkái közé, míg más részről Walker Evans fotói semmi különös felmagasztalást nem igényelnek; hiszen ezeknek a képeknek az esztétikája vitathatatlan és teljesen megfelel az általános konszenzusnak. Nekem azonban semmi ilyesmi nem járt a fejemben, amikor a művészet végéről írtam. Az volt a begyemben, ami az olykor nagyon is keserű appropriáció-vita kapcsán jött elő: néhány, e művészeti felfogással eleve hadilábon álló kritikus kötötte az ebet a karóhoz, hogy az így eltulajdonított fotó nem művészet, még akkor sem, ha az eredetitől egyáltalán nem különböztethető meg. Na mármost, ha vannak olyan dolgok, amik ugyan egymáshoz többé-kevésbé erősen hasonlíthatnak, ám egyébként éppen abban különböznek, hogy az egyik egy műalkotás, a másik pedig nem, akkor ez azt jelenteti, hogy az appropriációs művészet igényelte „raison d'être” nagy részt annak a megállapításnak az igazolásában merült ki, hogy amiről szó van, az tényleg művészet. És ez teljesen más megközelítést kíván meg, mint az feladat, hogy egy Walker Evans fotót a hozzá hajszálnyira hasonlító Sherrie Levine-től megkülönböztessük - mert ez nem követel sem különösebb hozzáértést, sem pedig valamiféle becsüs-levelet, hanem sokkal inkább egy filozófiai kérdés az, amire itt a választ keressük. Amikor a végszavához elérkezett művészetéről beszéltem, nem annyira a kreatív energiák elapadását értettem ezen, még akkor sem, ha indokolt lenne az ilyesmi, hanem sokkal inkább arra gondoltam, hogy a művészet, szinte önmagától készítve, a saját filozófiai identitásának a kérdését tette fel - mondhatnám, hogy elkezdett filozofálni magának a művészetnek a közegében, és ezáltal annak egy változata lett, amit Hegel úgy nevezett: az abszolút Szellem. Az appropriáció művészete pedig rögtön bizonyítással is szolgált ehhez, mintha csak a saját elméletem és Belting teóriája tényleg empirikus és történeti alapokkal rendelkezne.

Könyvem - „A szokványos megdicsőülése” - melyben az ilyen kérdéseket felvető művészetfilozófia alapjait megvettem, egy meglehetősen a hajánál fogva előráncigált példával kezdődik. Egy sor vörös négyzetet képzeltem el ugyanis, amik mind egy-egy pontosan meghatározott művészeti műfajt képviselnek: történelmi képet (Kierkegaard egyszer egy kizárólag vörös színből álló festményt tréfásan úgy írt le, hogy az a Vörös-tenger, miután a fáraó katonái mind belefulladtak már), lélekelemző portrét, csendéletet, tájképet, minimalista absztrakciót, és így tovább. Éppen a műfaji különbségeknek köszönhető aztán, hogy ezeknek a négyzeteknek a nagyon különböző tulajdonságai művészetileg teljesen relevánssá kell, hogy váljanak, noha a recehártya képtelen érzékelni ezt. Noha a színek és a formák változatlanok maradtak, nagyon is különbözhetnek egymástól e művek, és pedig nem csak a sorszáruk alapján. Ezután egy olyan vörös négyzetet képzeltem el, ami semmi másból nem állna, mint abból a vörös

alapozásból, amit Giorgione hordott fel a vászonra, és egy Sacra Conversazione-t is festett volna rája, ha nem halt volna meg oly tragikusan korán - csak azért, hogy azok is megkapják a magukét, akik fontosnak tartják, hogy egy négyzetet tényleg egy művész fessen meg; és aztán még egy négyzetet gondoltam ki, vörös színnel festve, csak úgy valakitől, ami egyáltalán nem is lenne művészet, még akkor sem, ha tényleg nagyon hasonlítana egy műalkotásra. És rádöbbsentem, hogy az egymástól különböző műalkotások megkülönböztető kritériumain túl teljesen más fajta különbségtevés dolga lenne az, hogy ezeket a műveket most attól az (utolsóként említett) darabtól különböztessük meg, ami egyáltalán nem volt már művészet, még ha hajszálnyi pontossággal is hasonlított a többiekre. Nagyon megörültem hát, amikor könyvem megjelenése után Marcia Hafif környékén tényleg egy olyan művészkolóniára bukkantam, akik vörös négyzeteket festettek, és semmi mást - noha akadt köztük egy-két majdnem eretnek tag is, akik zöld festéket használtak -, és megtudtam, hogy mennyire komplex az ily módon redukált képek esztétikája. A kérdés, hogy mi az, ami valamit művészetté tesz, míg egy másik, hozzá tökéletesen hasonló dolog nem számít műalkotásnak, érzékeny ponton találta telibe a művészeti világot, és máig is centrális problémája maradt, ha talán nem is pontosan abban a formában, ahogy az appropriáció kérdésében megnyilvánult. Mivel a filozófiának ez a kérdésfeltevése elméletileg mindig is lehetséges lett volna, figyelemreméltónak találtam, hogy eddig egyetlen filozófus sem akadt, aki ebben a formában felvetette volna, és, hogy tulajdonképpen a művészet maga volt az, amelynek jóvoltából a lényegét feszegető kérdés, íme, szönyegre került. És mivel erre egy egészen pontosan meghatározható történelmi időpontban került sor, nem is eshetett másként, hogy mint filozófus, el kellett gondolkodtam azon, hogy miféle történet vagy elbeszélés is lehetne az, amelyik azzal tetőzik, hogy felveti a művészet lényegét kutató égető filozófiai kérdést. Olyan volt ez, mintha a (művészet) saját lényegének a tudata egy figyelemreméltó történelmi pillanatban lényének a mélységeihez talált volna bejáratot. Ettől kezdve a művészet lényegéhez tartozott az a kérdés is, hogy miért van az, hogy valami művészet, noha ez a probléma korábban egyáltalán nem bírt fontossággal. Heidegger írta valahol, hogy a lét iránti kérdés az ember létének egy részét képezi - de ez már akkor egy lényeges filozófiai kérdés volt, amikor a filozófia elkezdődött, és amikor ez a fordulat felbukkant Szokratesznél az „Ismerd meg magadat” formában. Hogy ez most a művészet kérdésévé lett, az a művészet filozófizálódását jelenti, és egyúttal azt is implicálja, hogy vége egy történetnek.

Sem Belting, sem pedig jómagam nem állítottuk, hogy a művészet megszűnt volna létezni, vagy hogy ez a vég küszöbön állna, hanem csak annyit mondtuk, hogy további fennállásának a formája a véghez-való-megérkezetségé. Egy filozófiailag csekélyértelmű embertársam, akinek az idevágó nézeteimet megmutattam, téziseimet olyasmirehasonlította, mintha azt állítanám, hogy felhagytunk a székfáragással. És mivel úgy látta, hogy a székfáragók szerte a világon továbbra is székeket csinálnak, elméletemet badarságnak találta - valami olyasminnek, mintha azt állítanám, hogy nincsenek többé szilárd tárgyak, vagy hogy Akhilleusz soha nem érheti utol a teknősbékát, illetve, hogy a tér nem lenne valóságos. Belting valószínűleg különbséget tenne a „véghez-való-megérkezés” és a „megszűnés” között - jómagam pedig egész biztos, hogy ezt a különbségtevést választanám, és ezt a véget egy elbeszélés, egy narratív szerkezet végéhez hasonlítanám, hasonlóan ahhoz, ahogy az Iliász is befejeződik, függetlenül attól, hogy a háború ezzel még nem ért véget. Homérosz, valamilyen okból rákényszerülhetett volna, hogy a történetet ne írja meg végig, és megtehetette volna, hogy az egészet valahol hamarabb abbahagyja, ám ebben az esetben csak egy megszakadt, egy töredékes elbeszélés maradt volna ránk, és nem egy *kiteljesedett* eposz. El lehetne képzelni persze egy olyan művészettörténetet is, amelyben a véghez-való-megérkezésnek tényleg semmi értelme nem volna már, mert az egész nem rendelkezne semmiféle elbeszélés-struktúrával. Ez esetben a történet a képek folyamatos produkciójából állna, s egésznek csak az az igyekezet adna valami értelmet még, hogy annyira

egymáshoz hasonló képeket gyártanánk, amennyire az emberileg egyáltalán lehetséges még, úgy, hogy az ilyen fajta történelembe belecsöppent művész sem valamilyen elbeszélés-struktúrában találna magát, hanem csupán egy ipari procedúrában. Természetesen még az ilyen sztori is eljuthatna egyszer a befejezéséhez, például ha megszűnne a piaci kereslet utána: de ebben az esetben tényleg nem volna helyénvaló, hogy különbséget tegyünk a befejezés ilyen vagy olyan lehetősége között. Úgy is lehetne persze érvelni, hogy a művészet csinálása az ember egyik ősi ösztöne, és valamilyen módon mindaddig létre is jön majd művészet, amíg egyáltalán ember lesz a Földön. A gibsoni érzékelés-lélektan ehhez azt fűzi még hozzá, hogy a Cromagnon-i idők óta minden kultúrában voltak képek is, és még abban az esetben is, ha igaz, hogy valami úgy lehet kép, hogy eközben nincsen semmi köze a művészethez, helytálló marad az a feltételezés, hogy a művészi jellegű képek megelőzték a nem-művészieket, mint ahogy a költészet is előbb volt, mint a próza. Ami persze nem azt jelenti, hogy az ilyen értelemben vett művészet - hasonlóan a természetes anyagcseréhez - továbbra is mindig fennmarad majd; de ugyanúgy az sem következik belőle, hogy mindez szükségszerűen egy elbeszélő-struktúrába, egy történetbe kell hogy bekapcsolódjon, amiben aztán a „véghez-való-megérkezés” úgyszólván a logika kényszerítőerejével merül fel, egyszerűen azért, mert a történetek nem lehetnek végtelenek.

Az elhamarkodott ítéletekre hajlamos kritika persze jól teszi, ha a „megszűnés” és a „véghez-való-megérkezétség” különbségének a kérdésében a művészettörténelem ama két nagy teoretikusán okulva próbál helyes mércét fölláztatni magának, akikre Belting is meg én is a magunk szakterületéről érkezve hivatkoztunk: Giorgio Vasarira gondolok, a spekulatív művészettörténészre, és Georg-Friedrich Hegelre, a művészettörténelem spekulatív filozófusára. Mindketten ugyanis már beharangozták egyszer a művészet végét - az egyik 1550-ben, a másik 1828-ban. Csakhogy az az évszázad, amely Vasari azon bejelentését követte, hogy Michelangelo mindhárom szépművészeti ágak megadta a „végleges formáját”, Caravaggiot és Rubenset, Velázquezet és Rembrandtot, Poussint és El Grecot adta a világnak. Valamennyien olyan magaslatokhoz segítették a festészetet, amelyek még Vasari oly nagy tisztelettel emlegetett nagyságaihoz, Michelangelohoz, Raffaellohoz, Leonardohoz vagy Tizianhoz mérve is óriási teljesítményeknek számíthatnak. Hegel az esztétikáról szóló előadásait az 1928-as esztendő téli szemeszterében tartotta meg Berlinben utoljára - és a következő 120 évben az általa bejelentett „művészet végét” az impresszionisták, Cézanne, Picasso, Matisse, és végül Pollock vagy De Kooning követték. Vagyis mindkét periódus, amely a termékeny kor befejezését követte, a nagy és a majdnem-nagy mesterek újabb légióját produkálta - dacolva a próféciákkal, és nagyon is a fenti két protagonistánk szavahihetőségének a kárára. Felmerülhet hát a spontán kérdés, hogy Belting és én vajon szerencsésebbek leszünk-e a magunk jóslataival. Ahogy már említettem, közhelynek számít a mai művészeti világban, hogy olyan éveket élünk, amelyek „rossz idők az esztétika számára”, és, hogy bár a művészeti közélet roppant motorjai szakadatlanul forgásban vannak, mégis anélkül teszik ezt, hogy ennek a hatalmas gazdasági energiának akár csak a töredékét is valami kreatív erővé változtatnák át. Másrészt pedig jogosnak érzem azt a kérdést is, hogy Belting és az én teóriám vajon mennyit veszítenének az érvényességükből, ha olyan időket élnénk, amik, teszem azt, jók az esztétika számára, hiszen ez csak elkendőzné azt a tényt, hogy a történet itt a végét járja. Ezáltal úgyszólván az utolsó fuvallat is elhalna, melynek köszönhetően legalább sejhetnénk, hogy különben milyen szelek fújának felénk a művészet világából, és sem a művészeti élet résztvevőinek nem maradna esélye arra, hogy esetleg igazat adjanak nekünk, sem pedig az az igyekezet, ami a többiekben azt a benyomást kelti, hogy az „idők”, lám, mégis csak megjavultak, nem tudná a művészet produktumait azzal a felvillanyozó erejű szikrával, ami a hatvanas évek Lichtenstein-képeiről ismert, újra életre varázsolni. Bárhogy is álljanak a dolgok, sem Vasari sem Hegel nem állította, hogy a művészet megszűnt volna. Inkább azt a kérdést érdemes feszegetni, hogy miként

lehetne a „véghez-való-megérkezettiséget” azzal összhangba hozni, hogy ezt követően művészet az egyik nagyságot a másik után produkálta?

Vasari különben sem volt azon a nézeten, hogy, ami az esztétikát illeti, rossz időkben élt volna. Híres munkája, „A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete” az ő életrajzával fejeződik be, a saját előadásában. Vasari meglehetősen biztos volt magában és a kortársaiban, ám mindenek előtt mégis abban hitt, hogy a nagyszerű történet, amit könyvében a művész-életrajzok ürügyén elmesélt, a végéhez ért el, mivel többé-kevésbé lezárult a művészetek tökélyre juttatása - hasonlóan ahhoz a nézethez, ahogy Newton korában is azt hitték, hogy nem titok többé az univerzum alapstruktúrája, noha biztos, hogy még sok időt vesz majd igénybe bizonyos részletek, például a Hold pályájának a kiszámítása. Jómagam azon a nézeten vagyok, hogy Vasari meg volt róla győződve, hogy még az ilyen apróságokra irányuló kiegészítésekre sem lesz majd szükség a továbbiakban. Ellenkezőleg, azt hitte, hogy az általános érvényű, a tökéletes művek megalkotásához szükséges elvek világosan ki vannak már fejtve, és minden modell a helyén áll. Belting hangsúlyozza, hogy Vasari „az akadémia atyja” volt. Az *Accademia del Disegno*t tényleg 1563-ban alapították, vagyis pontosan az életrajzok két kiadása között. Az intézmény és a könyv közötti összefüggést a következőkép kell elképzelnünk Belting alapján: „Ahogy az életrajzokban a „művészeti aranykor” manírija (...) kapott abszolút szabályt, úgy az akadémiában meg az életrajzok stílusideáljára való nevelés lett a cél, amelyet praktikus és teoretikus oktatás szolgált.” Belting még ennél is tovább megy, és azt állítja, hogy: „Az a két és fél évszázad, amely az első akadémia megalapítása és a későbbi bécsi akadémia nazarénusainak a szecessziója között ível, képezhetné az akadémia korát.” Itt szeretném megjegyezni, hogy a nazarénus Peter von Cornelius 1819-ben éppen Rómából költözött át Münchenbe, és hogy Friedrich Overbeck „Szent Ferenc rózsacsodája” című képe 1829-ben Assisiben készült el, és bár igaz, hogy nem nagyon tudom, hogy Hegel mennyire ismerte a nazarénusokat, mégis ők lehetnének azok, akik a két gondolkodónk, Vasari és Hegel között elfogadható kapcsolatot teremthetnének. És ha Hegel azt a tézist, hogy a művészet elérkezett a végéhez, éppen a nazarénusok műveire alapozta volna, akkor ez a tétel ugyanazt a kettős - az elmélet felől és a művészi gyakorlat oldaláról - érkező igazolást kapta volna meg, mint amit Belting és magam nézetei számára most én is igényt tartanék.

Mindenesetre annak a fantasztikus fejlődésnek az intézményesítése, amit Vasari rajzol meg Giottótól Michelangelóig, tehát ahogy ebből akadémia lett, az aztán tényleg szemléletes példát nyújthat ahhoz, hogy a művészet képes úgy elérkezni a végéhez, hogy ne szűnjön meg. Találó párhuzamként kínálkozik ehhez a mi korunk is, mint azoknak a művészeti főiskoláknak korszaka, amikből csak úgy rajzanak az okleveles művészek - a Cal Art-ból, a Yale-ből, a Prattból és a RISD-ből, vagy a Boston Museum Schoolból, és a Columbia University School of the Arts-ból -, hogy aztán a munkáikkal megtöltsék a gomba módra szaporodó múzeumokat. És a maiak is pontosan azt teszik, mint annakidején az elődjeik, akik azzal érkeztek a Vasari féle akadémiából, hogy falakat díszítsenek, gobelineket tervezzenek, vagy emlékműveket készítsenek, noha a művészet tulajdonképpen már elérkezett a végéhez. Legfeljebb abban lát mi korunk valamelyest problémát, hogy képtelen azzal a közönnyel, ahogy azt Vasarinál látjuk, elfogadni, hogy a művészet egyre csak tovább megy, noha elérkezett a végéhez.

Ott a baj ezzel a finom különbséggel, hogy korunkat nem lehet azoknak a nagy művészeknek a sorával össze mérni, akik a Vasari által bejelentett vég után léptek a színre. Ezek a kimagasló alakok ugyanis, akiket fentebb már megneveztem, a legjobb akarattal sem illeszthetők bele az akadémia struktúrájába. És ebből származnak - legalább is részben - Belting problémái is. „Mindig is nehézséget jelentett,” írja, „hogy hogyan is értelmezzük az utótörténetét annak, ami Vasari „bibliájában” mint a művészettörténelem kiteljesedése már egyszer befejezettnek látszott.” Meg kell adni, hogy tényleg kínos érzésekkel jár, ha megpróbáljuk azt a történelmet

elképzelni, ami a történelem lezárása után jönne, és nem csoda, ha az ember egész komolyan kételkedni kezd abban, hogy a sztorinak tényleg vége volt e már, és, persze abban is, hogy a történet, aminek a végéről itt szó van, egyáltalán stimmelhet-e még ezek után. Igaz persze, hogy akkor is roppant nehéz lenne a dolgunk, ha ezt az egész históriát esetleg föl akarnánk adni, hiszen Vasari megkapó elbeszélése az egyetlen elfogadható példa arra a fajta történelmi tényekre épülő művészetelméletre, amely képes rá, hogy a művészettörténeti adatoknak ezt a sokaságát plauzibilissá tegye. Biztos, hogy nélküle a fogalmak egész káosza törne ránk, hasonlóan ahhoz viharhoz, ami Aiolosz szélömlőjéből fújt, melyet Odüsszeusz kapott tőle. Nos, mintha a hazai kikötőhöz közelítve éppen ezt a tömlőt akarnánk megnyitni, hogy aztán a belőle kiszabaduló orkán csak arra legyen jó, hogy letérítsen minket az utunkról, és olyan nevesincs pusztaság felé sodorjon, amelyről Odüsszeusz panasza is csak annyit volt képes elárulni, hogy nem tudni, merre, hol ér véget ott a sötétség, és, hogy ha felkel a nap, merre keresse a Napot, ami az emberre süt, ha az reggel felkel, vagy este lenyugszik. Fordítsuk hát figyelmünket inkább arra a művészetre, ami közvetlenül Vasari után született meg Itáliában: „Circa Sixteen Hundred”, hogy egy híres címre utaljak. Vajon tényleg hiábavaló lenne olyan elbeszélés-forma után kutatni, amely képes lenne rá, hogy mindazt, ami Vasary beszámolójának oly nagyszerű koherenciát biztosított, azokkal a fejleményekkel hozza összhangba, amelyek nem is tartozhatnának a művészettörténelem tárgykörébe, ha Vasari elképzelése a befejezésről tényleg igaznak bizonyult volna: tehát az 1600-tól a majdnem 2000-ig ívelő korról - mert túl hosszú idő ez ahhoz, semhogy csak úgy formátlanul tovacsörgedezzen, és az egész ne legyen más, mint egy „És-festettek-boldogan-míg-meg-nem-haltak” fohász.

Vasari életrajz-sorozata egy merőben intern elbeszélés a vizuális megjelenítés mestereiről, Hasonló a repülőgép vagy az automobil történetéhez: progresszív esemény-lánc, amelyben a technika egy világosan körvonalazott célt követve egy még jobb technikát fejleszt ki, amihez aztán további javítgatások járnak, míg végül, ahogy azt már vázoltam, elérkezik az intézményesítés órája. Természetesen vannak ennek a történetnek externális vonásai is, úgy, ahogy például Piero della Francesca „A keresztfa története” című ciklusa is Konstantinápoly 1453-as elestére utal. Ennek azonban semmi köze nincs ahhoz, ami Piero intern helye a festészet történetében, ezt ugyanis sokkal inkább a perspektíva tökéletesítéséhez nyújtott teljesítményeivel érdemelte ki. Ami Raffaello és Caravaggio közötti időben történt, az viszont egy *externális* küszöb átlépése volt, és végeredményben ezzel magyarázható az is, hogy ez miért nem kapott helyet Vasari elbeszélésben, amelynek a paraméterei a csupán általa kifejtett területek, tehát a szabályok, az arányok, a rend, a rajztehetség és a stílus fejlődésvonalai voltak. Ezek voltak azok a területek, amelyeken a „harmadik kor mesterei”, ahogy Vasari nevezte őket, „végső tökéletességet” értek el. Ezzel azonban már eleve tárgyalanná vált egy „negyedik kor” lehetősége, ahová Caravaggiót, a Carraccikat, vagy a barokk nagy mestereit be lehetett volna sorolni. Belting szerint a barokk művészet történelmi elmélete, úgy, ahogy azt a szó szigorú értelmében vennénk, soha nem született meg. Egy teljesen külső esemény, aminek a lehetőségét azonban Vasari sematikus körképében soha nem sejtethette volna meg, volt aztán az ellenreformáció. És ez az a pont, ahol az elbeszélés fonalát újra felvehetnénk.

Körülbelül 1300-tól az 1600-as esztendő megelőző éveikig egy illuzionisztikusan vizuális tér megteremtése foglalkoztatta a művészeket, egy konstrukció, ami azonban a reális térhez annyira hasonlított, hogy az ebben az illuzionisztikus térben lévő tárgyak elhelyezése egyenértékű lehetett azokkal a képességekkel, amelyeknek köszönhetően az ember a reális térben is tájékozódni képes. Ezért kínálkozott találó metaforaként az ablak is - Ruskin egy, a perspektíváról írt esszéjében arra emlékeztet, hogy ez a szó tulajdonképpen annyit jelent, mint „át nézni” - és tényleg igaz az, hogy a reneszánsz művész olyként hat, mintha egy mágikus ablak ura lenne, egy ablaké, amelyen áttekintve azoknak az eseményeknek lehetünk a tanúi,

amiket különösen a szívünkön viselünk, noha az idő különben (és itt lép be a játékba a varázshatalom) kizár bennünket azokból a dolgokból, amik itt éppen történnek. Az ablakon áthatoló tekintet az, amire korlátozva vagyunk; így redukál a varázserő testetlen szemekké, pusztá megfigyelőkké minket. Mindenesetre számomra a testétől megfosztott szemek szerepét erősíti meg az a tény, hogy az arezzoi Szent Ferenc kápolnában Piero festmény-ciklusának minden egyes képe olyan szemmagasságból lett perspektivikusan megszerkesztve, amilyen nézőponttal a kápolnába belépő ember soha nem rendelkezhet, ha csak nem áll egy komplikált állványzat a segítségére. Mármost Piero *mestere* volt a perspektívának, és nem esett volna a nehezére, hogy kompozícióit úgy szerkessze meg, ahogy azok perspektívája a padló valamelyik tetszőleges pontján álló ember szemszögéből nézve adódott volna. E helyett azonban egy sor olyan pozíciót fedezhetünk fel, ahonnan a jeleneteket optimálisan - tehát a tökéletes illúzió lehetőségével - tekinthetnénk meg, ezeket a helyzeteket azonban teljesen képtelenek lennénk testileg is elfoglalni. Egy barokk kápolnában ezzel szemben a művész egész biztos számolt volna a tekintet testi velejáróival is, 1600 után a szem ugyanis újra visszanyeri a testet, úgy, hogy mint szemlélők - most azonban már nem is mint pusztá szemlélők, hanem sokkal inkább mint résztvevők - magunk is beletartozunk már azokba az eseményekbe, amelyekből a reneszánsz egész fejlődéstörténete során csaknem minden szempontból ki voltunk rekesztve, egyedül optikailag nem. 1600-tól kezdve újra beletartozunk az illúzió egészébe.

Nos, ez a változás már nem folytatója Vasari technikai érdeklődésben fogant életrajzi fűzésének, mely különben is lezárul a „harmadik kor” végével. Mi több, ez a fordulat Vasari mind három fázisát most egy új történet egyetlen fázisába sűríti össze, és ennek a második fele 1600-ban kezdődik el. Az e ponton útjára induló (és barokknak nevezett) periódus nem az elsőből fejlődik ki, és nem fűzik ehhez semmilyen fejlődéstörténeti szükségszerűségek sem. Az okai sokkal inkább olyan eseményre vezethetők vissza, amelyek kívül fekszenek Vasari elbeszélésén; legfeljebb csak a történeti keretre vagy az abból levezethető szűzsékre, esetleg az eseményekre vonatkoztatva találunk a képekben valami közöset. Mert az új fázisban már nem a vizuális, hanem inkább a „spirituális” illúzió az, ami érdekes, és a szcenírozás sem ablak többé, amelyen áttekinthet a néző, hanem félreérthetetlenül egy teli színházterem. A döntő filozófiai kérdés a következő: a művészet vége, illetve a művészet történetén belül jelentkező egy bizonyos elbeszélés-struktúra vége mindig az intern történetre vonatkozik, és erre Vasari vitathatatlanul egy érvényes paradigma (még akkor is, ha Hegel meg egy alternatív eset lehetne). A művészettörténelem ugyanis nem tud *externális* jövődölésekkel szolgálni, hanem csakis a belső történetére vonatkozó előrejelzésekkel.

Frank Stella, az amerikai absztrakt művész, nemrégiben Caravaggiora hivatkozott, mint előfutárjára, mégpedig, ahogy Stella ezt a maga esetében látja, azért, mert ugyanúgy arra törekszik, hogy megszabadítsa az absztrakciót a síkszerűségtől, mint ahogy Caravaggionak is az volt a fő érdeme, hogy az illúziót a síkból kiemelte. Azt állítja ugyanis - és szerintem jogosan -, hogy Caravaggio azzal, hogy feltalálta (ahogy azt Stella nevezi) a „working space”-t, függetlenné tette a falaktól és a könyvek oldalaitól a festészetet, és ezzel emancipálta a dekorációtól és az illusztrációtól. Stella így érvel: „Véleményem szerint Caravaggio hozzá segítette a festészetet ahhoz, hogy saját dimenzióin kívülre növekedhessen. Illuzionizmusa győzött a technikán, és ez számunkra bizonyos mértékig biztatást jelenthet ahhoz, hogy mi meg a technika segítségével kerekedjünk az illuzionizmus fölébe.” Ez úgy hangzik, mintha Caravaggio feladatként tűzte volna ki az absztrakt művészetet! Biztos, hogy Caravaggio tényleg arra törekedett, hogy a művészetet a saját határain túlra növelje, de az is biztos, hogy nem azért, hogy az illúziót legyűrje, hanem inkább azért, hogy még mélyebb illúziót teremtsen annál, mint amivel a képzőművészet addig szolgálni tudott. Mint művész, Stella csak arra az esztétikára reagált, ami a síkszerűséget a festészet nonpluszultájává tette, és mámorosan három-

dimenzionális képeivel is csak Clement Greenberg, a zsarnoki hajlamú kritikus bukását ünnepelte. Stella mindazonáltal a művészet intern történetéhez tartozik, mert annak a kérdésnek az elméletére igyekszik válaszolni, hogy mi lehet művészet - és Caravaggiot is csak mint egy már létező történet részét szemléli, amint az e történetre reagál, és nem úgy, mint egy teljesen új történet kezdetét, amelyik azáltal születne meg, hogy Caravaggio nem a megelőző művészetre, hanem (teszem azt) az új megbízóinak a feltételeire hivatkozna. A „Rózsafüzéres Madonna” nem afféle ablak-kép, amely hozzá segíthet ahhoz, hogy Szent Domonkos életének egyik eseményére kívülről egy lopott pillantást vessünk, hanem arra eszköz, hogy egy olyan esemény részesei lehessünk, ami előtt térden állva imádkozunk. Természetesen senki sem hull ma már térdre a bécsi Kunsthistorisches Museumban, ahol a kép függ; a múzeumnak is meg van a maga optikája, ami eltorzítja a festményhez fűződő viszonyunkat. Nem lehet azonban Stellának eléggé a javára írni, hogy a kép által teremtett externális teret mégis megérezte. Ha csak mint képzőművészt tekintjük, Caravaggio nem lép túl Vasari „harmadik korszakán”. Csak azáltal, hogy kívülre került a tisztán *képi világon*, tartozik oda egy olyan fázishoz, aminek az indíttatásai már Vasari koncepcióján kívülről érkeztek. Bizonyos értelemben Caravaggio olyan elemekkel gazdagította a festészetet, amik tulajdonképpen az architektúrához, mi több, a szobrászathoz tartoznak.

Eddig mindig hasznosnak találtam, még ha néha kissé sematikus és szimpla hatást is tett, hogy a Nyugat művészetét három fő periódusra tagoljam, körülbelül 1300-tól, 1600-tól, majd 1900-ban kezdődően. Nincs mód itt arra, hogy annak az externális eseménynek a mibenlétét fejtegessem, amely Giottot és a képi ábrázolásnak azt a fajta intern történetét hozta magával, amely útjára indította azt a fejlődéstörténetet, amit aztán Vasari a közmeggyőződés kincsévé tett. Feltételezem, hogy körülbelül tudjuk, hogy mi lehetett a több-dimenzionális illuzionizmushoz való átmenet oka 1600 körül - az ugyanis, hogy az egyház nagyon is elhatározottan arra a döntésre jutott, hogy a művészetet a biblia retorikus elemeinek a hangsúlyozott felhasználásával a hit szolgálatába állítsa.

A modernnekhez való átmenetet már nehezebb meghatározni: Erre vonatkozóan két elképzelésem van, az egyik szerint a filmművészet feltűnése azt jelentette, hogy az illúziókeltés képessége ezzel teljesen kisiklott a festők kezéből, ami arra kényszerítette őket, hogy vagy teljesen újra értelmezzék, hogy mi a festészet lényege, vagy pedig egyszerűen beletörődjenek, hogy az idő keresztüllépjen rajtuk. A Vasari féle történet, amelyben egyedül a vizuális megjelenítés technikai meghódítása játszott szerepet, a filmben találja meg a folytatását. A festészet ezzel szemben egy másik, inkább „filozófiainak” nevezhető fejlődésvonal mentén halad, és váratlanul magának a festészetnek lényegét kezdi feszegetni.

A másik elképzelésem a primitív művészet 19. század végén történt nagyfokú felértékelésében kapcsolódik meg. Ez kétségtelenül összefüggésben állott annak a meggyőződésnek a gyengülésével, hogy a nyugati civilizáció, amelyet a nyugati művészet tesz érzékelhetővé, az emberi teljesítmények csúcsa lenne - és ezzel kulminációs pontja annak a történetnek, amit a feltörekvő kultúráknak követni kellene. Elsősorban Paul Gauguin érdemének tartom ezt az új szemléletet, mert az a meggyőződés, hogy szinte az absztrakció megjelenéséig a modernnek valamennyi stratégiája az ő művészi megújító erejére épült. Gauguin magát „cerebrális” művésznek tartotta, a primitív művészetet pedig racionálisnak hitte, illetve - Picassohoz hasonlóan, aki a Trocadéron lévő Néprajzi Múzeumban kiállított tárgyak hatása alá kerülve állítólag szintén ezt a kifejezést használta volna - úgy nevezte: „raisonnable”.

Ha igazat adhatunk mindkét feltevésnek, akkor a művészetet 1900 körül oly módon kellene újra definiálni, ahogy az még a barokk művészet esetében sem volt szükséges, hiszen az a korábbi művészet töretlen folytatásának tekinthető, amelyben Vasari is otthon volt. A modern

művészet számára azonban más feltételek voltak érvényben, és az elméletek lesújtó tömegének, igen, a filozófia elképesztő mennyiségének nevezném azt, amire szükség volt ahhoz, hogy ezt a művészetet, mint olyat, egyáltalán észre lehessen venni. Jellemzőnek tartom, hogy a modernizmus már kezdettől fogva a lényeg-meghatározások egész sorát jelentette. Az elmúlt generációk filozófusai „persuasív definícióknak” nevezték azokat rábeszélő érveket, amik az ilyen művészet lényegét adják. És a mai napig él a kétely, hogy egyszerűen *nem lehet* művészet az, ami a standard kritika számára különben olyasmi, ami másként, mint művészet, fel sem lenne fogható: Nem régen Roberta Smith, a New York Times művészetkritikusa újságjának az „Arts & Leisure” mellékletében, annak mindjárt az első oldalán, súlyos szemrehányásokkal illette David Hockney képeit, Rober Mapplethorpes fotóit, és Dale Chihuly üveg munkáit. Hogy valami igenis művészet, az ugyanis a modern művészet világában - mint ahogy azt az appropriációs eltulajdonításokkal kapcsolatban említettük - csak a mellékelt bizonyításokkal együtt fogadható el, míg a 19. század előtt a kérdés, hogy valami művészet-e, vagy nem, teljesen elképzelhetetlen lett volna. Ez volt a véleményem szerint az, amit Hegel is leírt, amikor a művészetfilozófiáról szóló nagyszerű művében, mintha csak a jövőt sejtené, azt hangoztatta, hogy:

„Mindezen vonatkozásokban a művészet - legmagasabbrendű meghatározása értelmében - számunkra már a múlté, és azé is marad. Eredeti igazságát és elevenségét ily módon elvesztette a szemünkben, s inkább képzetünkbe tevődik át, mintsem, hogy a valóságban kitartott volna egykori szükségessége mellett. (...) Ezért napjainkban a művészet tudománya sokkal inkább szükséglet, mint volt azokban a korokban, amikor a művészet mint művészet már önmagáért véve is tökéletes kielégülést nyújtott. A művészet elgondolkodtató vizsgálatra hív bennünket, méghozzá nem abból a célból, hogy újra művészetet hozzunk létre, hanem, hogy tudományosan megismerjük, mi is a művészet.” (Hegel: Esztétika. Gondolat 1979, Tandori Dezső fordítása)

Pontosan erre gondoltam, amikor azt mondtam, hogy a művészet léte nem szűnt meg, tehát nem egyszerűen halott, hanem csupán a végéhez érkezett el, amennyiben valami mássá alakult át - nevezetesen filozófiává. Néhány szót még erről.

Nem vagyok Hegel írásaiban annyira otthon, hogy megmondhassam, hogy vajon egy bizonyos művészre gondolt-e, amikor a művészet végéről beszélt, úgy, ahogy az appropriáció vitatói is rendszerint egy konkrét személyhez kötik a mondandójukat, ha szóba kerül ez a téma náluk. Könnyen lehetne az egész egy, a rendszerből eredő következtetés is minden külső indíttatás nélkül, de Hegel „Esztétikája” oly rendkívüli gonddal megírt munka, hogy egyáltalán nem lenne tipikus Hegelre, hogy egy ilyen kijelentést téve egyszerűen csak úgy a levegőbe beszéljen. Ezért aztán hajlok rá, hogy azt képzeljem el, az idézett sorokban a nazarénusokra gondolt e közben, ami a művészetről szóló történeteimet is szépen kikerekítené. Egyrészt azért, mert a nazarénusok az akadémikus festészettől egy bizonyos elmélet nevében szakadtak el, amelyik azt definiálta volna, hogy miként kellene kinéznie egy nem akadémikus festészetnek, másrészt viszont azért is, mert szükségesnek tartották, hogy a múltba visszatérjenek, egészen vissza a Raffaello féle „Transfiguráció” előtti időkbe, mert az volt a nézetük, hogy ez a művészetet katasztrofálisan téves irányba terelte. Visszatértek tehát a múltba, úgy, ahogy azt később a preraffaeliták is tették, még ha nem is annyira messze, mint Gauguin, hanem bártortalanabban, ami részben a műveik tétovaságát is jól magyarázza. De bárhogy is legyen, a nazarénusok festészetét csak az érthette meg, akinek a tarsolyában már ott volt a történelemfilozófia és a művészetelmélet is. Ez viszont meredek ellentétben áll a művészet magasabb értelemben vett rendeltetésével, hiszen annak sem teóriára, sem pedig interpretációra nincsen szüksége. Hegel nagyszerűen megírt áttekintésében, amelyben a klasszikus szobrászatot tárgyalja, ki is fejti, hogy a testi forma konkrét alakot nyújt az isteni lényeknek - hogy egy Wittgenstein

parafrázissal éljek: az isteni test volt a legjobb kép, amit az isteni szellemről valaha is láttunk. A szimbolikus művészetben, amely megelőzte a klasszikusait, az érzéki forma és a szellemi tartalom kapcsolata tényleg annyira külsőséges volt, hogy szabályokat kellett megtanulnia annak, aki tudni akarta, hogy mi mit jelent, vagy, hogy *egyáltalán* valamit jelent, mintha csak a művészet a személynevek szemantikus feladatkörét látta volna el. A romantikus művészetben, vagyis az utolsó fázisban, amikor a festészet a szobrászatot már teljesen félreszorította, történt ez így - John Addington Symondsnek köszönhetően, aki szívvel lélekkel Hegel álláspontját képviselte -, mégpedig attól a szándéktól vezérelve, hogy a kereszténységben kifejlődött fogalmaknak alakot kölcsönözzenek, és az érzelmek olyan kategóriáit testesíthessék meg, amelyek az ókoriak számára még ismeretlenek voltak. Számomra viszont éppen ez a funkció tűnhet annak, amit a barokk művészet oly nagyszerűen látott el, amennyiben az érzelmeket oly módon testesítette meg, hogy a nézőt úgyszólván testileg is a mű résztvevőjévé tette, és ezáltal olyan emóciókat ébresztett benne, amelyek a tökéletes színházi illúzióknak felelhetnek meg. Feltételezem, hogy Hegel művészettörténetében a romantikus művészet azért került az utolsó helyre, mert, úgy látszik, Hegel semmit sem tudott elképzelni, ami a kereszténység után következett volna. Legalább is annak a művészetnek az utolsó fázisát kellett, hogy a számára jelentse, amiben a művészet még valami önmagán kívül álló dolgot szolgált. Azokban az időkben kezdődött el éppen, hogy a művészet a saját belső lényével foglalkozzon - művészetről szóló művészet, „Art about Art” lett belőle, hogy egy mélységeket szondázó kiállítás címét idézzem, amely néhány évvel ezelőtt a Whitney Museum-ban szerepelt -, és ezzel elérkezett az öntudatra ébredésnek ahhoz a fokához, ami Hegelnél a filozófiát definiálja, és ami összeesik nála a világtörténelem végével. A történelem a saját procedúrájának az tudatossá válásával fejeződik be, vagy ahogy ezt Hegel kifejezte: azzal ér véget, hogy öntudattá válik, ami a számára egyúttal a szabadságot is jelentette. Ez volt, a legkisebb nevezőre hozva, elmékedéseinek az eredménye.

Ahogy pedig én értem ezeket a történelmi összefüggéseket, azzal nagyon közel kerülök Hegelhez. Bárhol is jelöljük ki a modernizmus kezdetét, akár a nazarénusoknál vagy a preraffaelitáknál, akár pedig Gauguinnál, Matisse-nál és Picassónál, mindenképpen a lényét meghatározó olyan törekvések lesznek rá jellemzőek, amik kimondják, hogy a művészet az valami X, és nem más - egyfajta esszencializmus ez, ami tipikus a modern művészetre, akár a mozgalmainak a lélegzetelállítóan viharos lefolyását nézzük, akár a gyilkos türelmetlenségét. Számomra a kérdés filozófiai formáját a maga legtisztábban filozófiai változatában Warhol fejezte ki, amikor is 1964-ben azokat az emlékezetes Brillo-dobozait kiállította. Ezek hajszálra megegyeztek - és ez nagy szerepet játszik! - a szupermarketekben kapható egyéb Brillo-dobozokkal, és ezzel sikerült a kérdést odáig kiéleznie, hogy miért számít valami művészetnek, míg egy másik dolog, ami pontos megfelelője ennek, mégsem művészet. Idáig juthatott el a művészet, s innen kezdve a kérdés megválaszolása - véleményem szerint - már a filozófia feladata lenne. A hetvenes évek a pluralizmus kellemetlen divatját hozták - kellemetlen volt ez abban az értelemben, hogy bár az ember bármit csinálhatott, anélkül, hogy amiatt kellett volna aggódnia, hogy akadhat valaki, aki ezt, mint művészetet ne ismerte volna el, mégis, ugyanakkor az a lehetőség kínozza a művészeket, hogy mi lesz, ha a történelem kereke netán megint nekilendülne, ami aztán a nyolcvanas évek elején a közönség számára csakugyan így is tűnt - de ez csak egy fata morgana maradt.

A modernnek korszakát elköpesztő heterogenitás jellemzi, ami azt illeti, hogy mi minden számított művészetnek (és amely mi-mindentől ezt a minősítést természetes újra el is vitatták minden egyes esetben), úgy, hogy a leghaladóbb filozófiai nézőpont egy ideig csak az lehetett, hogy semmilyen definíciót nem lehet alkalmazni, és nyilvánvaló, hogy nincs is szükség ilyesmire. Ez volt nagyjából és egészében Wittgenstein pozíciója. Magának a filozófiának a

szemszögéből tekintve úgy tűnt, hogy a művészet minden teóriát azonnal egy ellenteóriával semlegesítene. Egyfajta kajánság szelleme terjedt el a vitákon ennek következtében, melynek során a disputázók a legképtelenebb dolgokat varázsolták elő a kalapjukból, csak hogy azt kérdezhessék: lehetne vajh' ez is művészet, vagy emez? - hasonlóan ahhoz a vitához, amit a hetvenkedő misszionáriusok folytattak Forster regényében („Út Indiába”) az isteni vendégszeretet határáról éppen az Isten házában a helységekben. Bebocsátást nyernek-e a majmok? Vagy, ha őket beeresztik, hát akkor a sakálok?

Mr. Sorley a sakálokat mindenesetre hitványabbnak érezte, ettől függetlenül azonban készségesen elismerte, hogy Isten határtalan jósága nyilván minden emlőszállatot magába foglal. Hát a darazsakat? Attól, hogy egészen a darazsakig ereszkedtek le, nyugtalan lett, igyekezett másra terelni a szót. És a narancsok, a kaktuszok, a kristályok és a sár? Hát a baktériumok Mr. Sorley testében? Nem, nem, ez már túl messzire ment. Valamit csak ki kell zárnunk az isteni seregből, különben nem marad a végén semmink sem.

(És noha Forster rámutat, hogy a hinduizmus nagylelkűsége a darazsak számára is helyet biztosít, a sár azért csak akadályt képez, bár lehet, hogy csak átmenetileg.)

Warhol megmutatta, hogy minden olyan dolog, ami műalkotás lehet, egy olyan pendanttal rendelkezik, amely - noha ettől külsőleg megkülönböztethetetlen - mégsem művészet, úgy, hogy a művészet és a nem-művészet közti különbség nem a közös jegyekben, vagyis nem a puszta tekintettel is felismerhető vonásokban mutatkozik meg. Amint azonban valaki számára világos lett, hogy a különbséget biztosító jegyeket, hogy úgy mondjam, a tárgy, a kép jobb sarkában kell keresnie, nem szükséges már, hogy ezen túlmenőleg bármiféle egyéb különlegességek foglalkoztassák még, és a fogalmak analízise is, a példákat és ellenpéldákat tökéletesen mellőzve, szépen haladhat előre: ott vagyunk a filozófia vékony és történelem nélküli légrétegében. Ha pedig a művészetszínalók is megszabadulnak attól a kötelezettségüktől, hogy választ adjanak a művészet lényegére, mely terhet azóta cipelik a vállukon, mióta a modernnek felléptek, akkor ők is megszabadultak a történelemtől, és ezzel a szabadság földjére léphetnek. A művészet nem ér véget a művészettörténelem végével. Csak annyi történt, hogy ami a gyakorlatot illeti, megszabadult egy sor imperatívustól, melynek köszönhetően abba a fázisba léphet át, melyet én történelem-utáninak nevezek. Természetesen nem beszélhetek Hans Belting nevében, a végkövetkeztetéseit azonban, talán más okokból kifolyólag, de mégis összhangba lehetne hozni az enyéimmal. Számára a művészet, mint történelmi folyamat, az olyan mesterelbeszélés végével fejeződik be, mint amilyent Vasari is celebrált; ennek a történetnek az elnémulásával következik be „A művészettörténet vége”. Úgy tekinthetünk erre, s talán Belting is ezt teszi, mint entrópiára. Másrészt azonban ennek a rendnek az elvesztését mint szabadságot is értelmezhetjük, hiszen a kérdés, hogy valami tényleg művészet-e, egyre kevésbé vonatkozik egy tárgy tényleges tulajdonságaira. Sokkal inkább arra irányul, hogy ez a tárgy mennyire felel meg egy olyan elméletnek, ami az elképzelhető összes tulajdonságok valamennyi lehetséges struktúrájával kompatibilis kell, hogy legyen. Az a történelmi erő, amely szabadsággal ajándékozza meg a művészetet, megszabadítja őt a filozófiától is, és a filozófia is megszabadulhat tőle. Ez egy szédítő pillanat, ami nem csoda, ha összezavar bennünket.

Grand Street, 1989 tavaszán.

Pernecky Géza fordítása

**Gianni Vattimo:
A művészet halála vagy hanyatlása**

Mint Hegel annyi más gondolata, a művészet haláláról szóló elképzelése is profetikusnak bizonyult, ha a fejlett ipari társadalomban vitathatatlanul bekövetkezett ilyen irányú fejleményekkel hozzuk ezt kapcsolatba, és ez még akkor is így igaz, ha nem pontosan úgy történt az egész, ahogyan Hegelnél olvassuk, hanem inkább úgy, ahogy azt Adorno állandóan hangoztatta, vagyis valami sajátos mód pervertált értelemben. Mert vajon nem akként áll-e a dolog, hogy az információk abszolút uralmának az általánossá válását akár úgy is interpretálhatnánk, mint az abszolút Szellem öntudatra ébredésének a rossz értelemben vett megvalósulását? A Szellem önmagába való visszatérésének a teóriája, a lét és a tökéletessé vált öntudatra ébredés egybemosódása bizonyos tekintetben tényleg mindennapi életünk részévé vált azzal, hogy a kommunikációs eszközök mindent átfogó szférája és a médiák által terjesztett nézetek tárháza már teljesen kiszorították a „valóságot”. A médiák összessége természetesen nem azonos a Hegel féle Szellemmel, legfeljebb karikatúrája annak, tény viszont az is, hogy nem kizárólag negatív értelemben vett pervertálódásról van szó. Mint a perverziók esetében az gyakori, ez is tartalmaz olyan elméleti és gyakorlati lehetőségeket, amiknek érdemes utána járnunk, mert már körvonalazzák, hogy mi vár ránk.

Ha a művészet haláláról beszélünk - és helyes, ha ezt már az elején tisztázzuk, még akkor is, ha érvelésünket a továbbiakban nem ilyen általános mederben fejlesztjük tovább - tehát a művészet halála esetén mindig a hegeli abszolút Szellem fenti módon pervertálódott fajtájára gondolunk; vagy pedig - mert ez ugyanazt jelenti - a kiteljesedett metafizika korszakára, amely, íme, elérkezett a végéhez, mégpedig pontosan úgy, ahogy Heidegger ezt a véget Nietzsche művében filozófiailag már jó előre beígérve látta. Ez azonban, hogy Heidegger egy másik kifejezését is felelevenítsük, azt is jelenti, hogy amiről itt szó van, az nem annyira a metafizika felülmúlása (*Überwindung**)³, hanem inkább csak a kiheverése⁴ (*Verwindung**): tehát nem az abszolút Szellem pervertált megvalósulásán, a mi esetünkben a művészet halálán való túllépés a dolgunk, hanem inkább arról lenne szó, hogy *újra felépüljünk (rimettarsi)* belőle, mégpedig mindazon értelemben, amit ez az ige az olaszban jelenti képes: meggyógyulni, de ugyanúgy bízni valakiben, vagy valamire (például egy üzenetre) ráhagyatkozni. A művészet halála egyike azon kifejezéseknek, amelyek a metafizika végének a korszakát leírják, vagy még inkább: konstituálják, úgy, ahogy azt Hegel megjövendölte, Nietzsche megélte és Heidegger regisztrálta. Ebben a korszakban a gondolkodás a metafizika kiheverésével (*Verwindung**) van elfoglalva: a metafizikát ugyanis nem hajítjuk el, mint afféle nyűtt ruhadarabot, már csak azért sem, mert a sorsunkat jelenti, egyszerűen csak rábizzuk magunkat, majd felgyógyulunk belőle. A metafizika adott dolog, valami olyasmi, amit a végzet bízott ránk.

Ahogy a metafizika öröksége esetében általában is igaz, a művészet halála sem fogható fel olyan „gondolatként”, amely megfelelne, vagy nem felelne meg valamilyen tényállásnak. Amely például logikailag támadható, és ezért más fogalommal helyettesíthető lenne, vagy aminek az eredetét és az ideológiai tartalmát magyarázatni próbálhatnánk. Inkább olyan jelenségről van itt szó, amely azt a történelmi és ontológiai konstellációt határozza meg, amiben élünk. Ez a

³ A *-gal jelzett szavak az olasz eredetiben is németül szerepelnek

⁴ Martin Heidegger: *Überwindung der Metaphysik*. in: M.H.: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen, 1954, p. 63 ff.

konstelláció a történelmi és kulturális változások szövedéke, valamint azoknak az idetartozó szavaknak az összessége, amik ezt az egész dolgot leírják és variálják. Ebben a „sorsszerű” értelemben a művészet halála olyasmi, ami tényleg a mi ügyünk, és amivel ezért nem is bánhatunk el csak úgy. Mindenek előtt abban az értelemben érint minket, hogy egy olyan társadalom próféciaja és utópiája, amelyben a művészet, mint öntörvényű fenomenon nincsen többé jelen, hiszen felszámolták, illetve a szó hegeli értelmében a lét általános esztétizálásának a tengerében feloldották. A művészet beharangozott halálának az utolsó szószólója az a Herbert Marcuse volt, aki az ifjúság 1968-as lázongásában oly emlékezetes szerepet játszott. Számára a fejlett ipari társadalomban a művészet halála már csak karnyújtásnyira lévő lehetőségnek tűnt (a mi terminológiánk szerint ez lenne a befejezéséhez elért metafizika társadalma). És ez a lehetőség nem csak afféle elméleti fantáziálás formájában kapott kifejezést. A 20. század avantgárdjával kezdődően ugyanis a művészi alkotómunka gyakorlata is mintegy „túlrobbant” az esztétika addig elismert intézményes határain kívüli tartományokba. Az avantgárd manifesztumai elvetették azokat a korlátokat, amelyeket a filozófia, elsősorban az új-kantiánus és neo-idealista gondolatrendszerek jelöltek ki a számukra. Nem túrték, hogy mind az elmélettől, mind pedig a gyakorlattól távol eső dolognak tekintsék őket, hanem úgy léptek fel, mint a valóság magasabbrendű megismerésének a formái, illetve mint a személyiség és a társadalom hierarchikus struktúráinak a felszámolói, igen, mintha ők lennének a szociális elkötelezettségű politikának is az igazi és a tulajdonképpeni apostolai. A klasszikus avantgárd örökségét a neo-avantgárd már kevésbé átfogó metafizikával vitte tovább, de még mindig volt ereje hozzá, hogy az esztétika tradicionális határain kívülre is hasson a robbanása. Ez a fajta robbanás például azoknak a helyeknek a megkerülésében nyilvánult meg, amelyeket az esztétika hagyományos berkeinek tekinthetők: a koncerttermek, a színházak, a múzeumok és a könyvek megtagadásában. Ezzel született meg aztán egy egész sora az akcióművészeteknek - például a „land art”, a „body art”, az utcai színház, vagy a „városnegyed színháza” néven ismert színházi törekvés -, amelyek ugyan elmaradnak a klasszikus avantgárd forradalmi metafizikájú ambíciói mögött, mégis közelebb állnak a jelenkor konkrét élményeinek a világához. Ma már senki sem hiszi, hogy a művészetet valamikor a jövőben egy forradalmi átalakulás majd érdektelennek fogja találni (és ezért fel is számolja); e helyett inkább rögtön olyan művészeti élményeket keresünk, amelyek során a legkülönbözőbb dolgok integrálódnak az esztétika tartományába. A műalkotás helyzete így aztán tulajdonképpen kettős jelentésűvé válik: A mű nem törekszik olyan érdemekre, amelyek arra jogosítanak fel, hogy bizonyos értékvilághoz tartozzon (például az esztétikai kvalitással felruházott dolgok imaginárius múzeumához); nem, mert a mű sikere e helyett sokkal inkább abban áll, hogy problematikusá teszi azt a területet, amit, legalább is egy percre, az eddigi határainak az átlépésével anektált. Ebből a szempontból nézve annak egyik fő kritériuma, hogy mire képes egy műalkotás, éppen az a képesség lenne, hogy kérdésessé tudja-e tenni a saját státuszát; történjen ez direkt formában, s ahogy az elég gyakori, meglehetősen gorombán, vagy éreztesse ezt indirekt úton, teszem azt az irodalmi műfajok ironikus használatával, például át- és feldolgozásokkal, az idézetek varázsának a kihasználásával, esetleg fotók használatával, mégpedig nem valamiféle formai effekt eszközöként, hanem egyszerűen csak a megduplázás csupasz hatásának a kedvéért. Mindezeknél a jelenségeknél, amelyek persze a legkülönbözőbb megjelöléssel vetődnek fel a mai művészeti gyakorlatban, azon túl, hogy így a művészek saját magukról is képet adnak (ami aztán úgy kerül szóba a különféle esztétikákban, mint afféle művészetet konstituáló mozzanat), egyúttal az is fő szerepet játszik, hogy elsősorban mégis csak a művészet haláláról beszélnek, mégpedig abban az értelemben, ahogy az az esztétikai minőség robbanásával függ össze. És e robbanás a művészi munka önironizálásának a fentebb elmondott változataiban kapja meg az aktuális formáját.

A klasszikus avantgárd robbanása, és a neo-avantgárd másfajta robbanása közötti átmenet számára döntő fontosságú tényező volt a technika szerepe, mégpedig abban a figyelemreméltó értelmezésben, ahogy Walter Benjamin foglalkozott ezzel a kérdéssel *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* című írásában (1936). Benjamin szemszögéből nézve a művészet kitörése a neki rendelt intézményes keretek közül nem csupán (vagy egyáltalán nem) ahhoz köthető, amit az emberi egzisztencia metafizikai vagy forradalmi megújításának nevezhetnénk, hanem nagyon is nyilvánvaló köze kell, hogy legyen ennek azokhoz az újonnan felmerülő technológiákhoz is, amelyek csakugyan lehetővé teszik, sőt meg is határozzák az esztétikai tartalmak közlésének a formáját. A művészet technikai eszközökkel való sokszorosításának a megjelenésével nem csak az történik ugyanis, hogy a művek elvesztik a nimbuszukat, az „aurájukat” - amely eddig arról gondoskodott, hogy az esztétikai élmény egy szűk területre korlátozódjon - hanem egyúttal olyan művészeti formák is megszülethetnek, például a film vagy a fényképezés esetében, amelyeknél a sokszorosíthatóság a mű lényegét adja; nem csak arról van szó, hogy e műveknek nincsen többé „eredetijük”, hanem lassacskán eltűnik a különbség az alkotó és a néző között is, nem utolsósorban azért, mert a műalkotások létrehozása gépek közreműködésével történik, és ezért minden vita, amely a zseni szerepéről szólna (és ami alapjában véve a művész személyére vonatkoztatott „aura” kérdését feszegetné), eleve lehetetlenné válik.

Benjamin elképzelése azokról a nagyjelentőségű változásokról, amelyek az esztétika területét érték a sokszorosítás korában, jól szemlélteti azt az átmenetet, amely a művészet halálának az utópisztikus-forradalmi koncepciójától vezetett a technológiai okokra hivatkozó későbbi felfogáshoz, - s ez utóbbi tulajdonképpen nem volt más, mint a tömegművészetek elméletének az előkészítése. Ez még akkor is így igaz, ha - ahogy azt már jeleztük - nem ez volt Benjamin tulajdonképpeni szándéka. Ő sokkal inkább a mechanikus eszközökkel történő műtárgy-sokszorosítás „jó”, vagyis szocialista, és „gonosz”, azaz fasiszta esztétikai gyakorlata között tett különbséget; és persze nehéz lenne megállapítani, hogy e közben mennyire járt el szigorúan vagy igazságosan. A művészet halála mindenesetre nem az a fajta dolog, amivel elsősorban a forradalmi változások idején kellene számolnunk. Akkor már sokkal inkább tekinthetjük olyan jelenségnek, amivel nap-mint-nap találkozunk a tömegtársadalomban, ahol tényleg jogos az élet általános érvényű esztétizálásáról beszélni, mégpedig azért, mert a médiák, amelyek az információk, a kultúra vagy a szórakoztatás terjesztésével foglalkoznak - mégpedig mindig a „szépség” általános kritériumait követve (és ez az ő esetükben nem jelent többet, mint a produktumaik formai tetszetősségét) - egyszerűen e médiák minden egyes ember életében tényleg jelentős szerepet játszanak, akkorát, hogy az összehasonlíthatatlanul nagyobb, mint volt bármely korábbi korszakban. Az, ahogyan most a médiák szféráját az esztétikai szférákkal azonosítom, lehet, hogy ellenvetéseket kelt. De mégsem lehetetlen, hogy megbarátkozzunk ezzel az azonosítással, például, ha arra gondolunk, hogy a médiák - az információk terjesztésén messze túlmenően - arról is gondoskodnak, hogy elfogadhatóvá tegyék azt a nyelvet, ami a szociális szférák közös idiómája. Éppen a médiák azok, amik kezdeményezik és gerjesztik az ilyesmit. Nem olyan dolog a média, amit úgy tekinthetnénk, mint a tömeg eszközét a tömegek szolgálatában, hanem abban az értelemben lehet a média a tömegek eszköze, hogy a tömegek hívják létre, hogy vele önmagukat konstituálják, s a mindenkori ízlésirányt és közérzetet artikulálják. Mármint ez a funkció, amit általában - és negatív kicsengéssel - a konszenzus megszervezésének szoktak nevezni, elsődlegesen egy esztétikai funkció, legalább is a fontosabb jelentéseinek azon egyik formájában, amit Kant műve, *Az ítéleőrő kritikája* kölcsönzött e fogalomnak. Itt ugyanis az esztétikai élvezet nem annyira úgy határozódik meg, ahogy azt a szubjektum érzi az objektummal szemben, hanem inkább úgy, hogy ezt az örömet a csoport-hovatartozás felismerésének az élménye diktálja - Kantnál egyszerűen az emberi nem ez a csoport-ideál - kiegészülve persze azzal, ami a szépség megítélésének a képessége.

Bár az igények és a színvonal, amivel e kérdéshez közeledhetünk, nagyon különbözőek lehetnek, mégis, a fenti a szempontból megítélve, amely nézőpont egyaránt magába foglalja a forradalmi mozgalmak által is felelevenített hegeli gondolatokat, de ugyanúgy az avantgárd és a neo-avantgárd manifesztumait, valamint a konszenzust megszervező tömegművészet tapasztalatait is, egyszóval innen tekintve a művészet halála kétféleképpen interpretálható: a művészet halálának az erős, utópisztikus jelentése olyan jellegű faktum, ami végkép elszakadt azoktól a tapasztalatoktól, amiket az ember egy forradalmi módon megváltozott és újjáformált világban találhat; a művészet halálának a gyenge, reális értelmezése pedig nem más, mint a tömegkommunikációs eszközök uralmának a kiterjesztése az esztétikára.

A tömegkommunikációs eszközök művészetet gyilkoló hatására maguk a művészek is gyakran olyan fajta magatartásformával válaszoltak, ami a halál egy fajtáját jelenti a művészet számára, mégpedig annyiban, hogy a művészet a tiltakozásként elkövetett öngyilkosság egyik formája lett: a giccs és a manipulált tömegkultúra ellen fordulva, illetve a mindennapi élet származékos színvonalú esztétizálásán felháborodva a jó művészet programszerű eltökéltséggel menekül a legkétségbeesettebb pozíciókba, nevezetesen oda, hogy a műalkotás a közvetlenül ható érzékletesség minden elemét, úgyszólván egész „gasztronómiai” aspektusát kivesse magából, hogy ezzel a tiszta, egyszerű hallgatásba burkolódhasson. Ez az az nagyjelentőségű fordulat, amit Adorno Beckett művészetében lát, és amit, különböző fokon megvalósulva, az avantgárdban általában is konstatál. A manipulált konszenzusok korában a szavahihető művészet már csak úgy szólalhat meg, hogy hallgat, és az esztétikai élmény is csak az olyan tulajdonságoknak a negációjaként mutatkozhat meg, (és ilyen a szépség élvezete is) amiket a hagyomány valamilyen kanonizált formában már a művészetekre testált. Mind Adorno negatív esztétikájában, mind pedig a világ agyonesztétizálásának a folyamatában az vált a művek értékének az egyik alapvető kritériumává, hogy képes-e a műalkotás akár saját magát is megtagadni, negálni. Amennyiben ugyanis az a művészet feladata, hogy részt vegyen az új létformák megvalósításában, akkor annál inkább szerezhethet érvényt magának a műalkotás, minél inkább feloldódik maga is ennek az új világnak a megvalósulásában. Ha pedig, éppen ellenkezőleg, abban látnánk a mű értelmét, hogy a minden felfaló giccses áradatával szemben teremtsen ellenállást, akkor is csak az a helyzet, hogy csakis a saját jobbik felének a megtagadásával tehet eleget ennek a feladatának. Egy eddig még nem eléggé kikutatott jelentésrétegében és a pillanatnyi helyzetére reagálva a műalkotás olyan jegyeket mutat fel, amik a Heidegger fölé lét („Sein”) tulajdonságai is lehetnének: Azoknak a dolgoknak a köntösében jelenik meg ugyanis, amiket éppen elrejtteni igyekszik.

(Nem szabad természetesen elfelejteni, hogy Adornónál a műalkotás megítélésének a kritériuma nem csupán, és nem is elsősorban a mű státuszának a tagadására épül; ott van még a technika is, ami szavatolja a művészet és a szellemtörténet közti kapcsolatot; mert valóban az a helyzet, hogy mindennek előtt a technikának köszönhető, hogy a műalkotás, mint a Szellem műve valamilyen igazságtartalommal vagy szellemi tartalommal telítődik. De a technika végső soron - lévén, hogy Adorno mégsem tartozik az optimista hegelianusok közé, mert nem hisz a haladásban - csak eszközként szolgálhat ahhoz, hogy a művet még tökéletesebben megközelíthetlenné tegyük, hiszen ez is annak egy módoszata, ahogy a hallgatás védőburkát erősíthetjük. Más különben szólnunk kellene még arról is, hogy Adorno a technikában a művészet számára elképzelhető „haladás” egyik lehetőségét is látja, ami, legyünk őszinték, nem helytálló elvárás.)

A kortárs művészet ilyen értelemben vett filozófiai fenomenológiájában, magyarul: abban, ami a heideggeri felfogás szerint a lényege (Wesen*) lehetne, a művészetnek nemcsak az a fajta halála kap helyet, ami a forradalmi változások utópiájából eredeztethető, és nemcsak az, ami a tömegkultúra esztétikájának köszönhető, tehát a valóban szavahihető művészet öngyilkossága,

hallgatásba burkolódzása, hanem ezzel párhuzamosan azokat a dolgokat sem szabad figyelmen kívül hagynunk, amik éppen az ellenkezőjét jelentik mindennek, vagyis mindazt, ami lehetővé teszi a művészet számára, hogy sok esetben valóban nagyon meglepően, és éppen a saját hagyományos intézményeinek a keretei között, de mégis csak életben maradjon. Mert kétségtelenül rendelkezünk még színházzal, koncerttermekkel és művészeti galériákkal; és valóban vannak még művészek, akik műveket alkotnak, és akik különösebb konfliktusok nélkül kérnek részt ezeknek a területeknek a munkájában. Mégis, az elmélet számára ez csupán a következőt jelentheti: vannak művek, amelyeknek a megítélése nem mindenekfölött és nem kizárólagosan a szerint történik, hogy mennyire képesek önön maguk tagadására. A művészet halálának a fenoménjával ugyanis szembeállítható az az másik, alternatív jelenség (amit nem is tudunk egykönnyen visszavezetni a művészet halálára), hogy igenis még mindig léteznek intézményes értelemben vett „műalkotások”. Ezeknek a műveknek az esetében azonban olyan objektumok együtteséről van szó, amelyek nem csupán abban különböznek a többiektől, hogy nem alkalmasak a művészet-státusz ilyen vagy olyan formában történő tagadására. A művészeti alkotómunka vitathatatlan tovább élő világa ugyanis egyszerűen kitér az elől, ha a fenti leegyszerűsítő módon próbáljuk klasszifikálni, és még csak félig-meddig sem tűri el, hogy a szempontjainkat így érvényesítsük rája. Vagyis hát az elméletnek, amely számára a művészet halálról felállított teória kényelmes kibúvót is jelenthet (kibúvót, hiszen a maga metafizikus lekerekítettségében ez nagyon is egyszerű és megnyugtató megoldást kínál), egy szóval az elméletnek lankadatlan figyelemmel kell erre az utóbbi árnyaltságra is vigyázni.

De még ha képes is tovább fennmaradni annak a fajta művészi alkotómunkának a szférája, amely rendelkezik ezzel az árnyaltabb artikulációval, még akkor is kapcsolatba hozható azzal a jelenséggel, amit úgy neveztünk, hogy a művészet halála. Azt hiszem könnyű bebizonyítani, hogy az utolsó évtizedek festészetének a története, illetve talán jobb így fogalmazni: e kor vizuális művészetének alakulása, és a korszak irodalomtörténete is teljesen értelmetlennek tűnnének, ha az egészet nem a tömegkommunikációs eszközök által produkált képek tükrében, vagyis nem e sajátos világ nyelvével összevetve vizsgálánk. Itt megint valami olyasmiről van szó, ami a heideggeri kiheveréssel (Verwindung*) hozhatnánk kapcsolatba: tudniillik ezek mind ironikusan megformált összefüggések, amelyek a tömeg-kultúra képeit és a szavait duplázzák meg, miközben azonnal szét is zúzzák e képeket, vagyis egyáltalán nem az történik, hogy ezt a kultúrát egyszerűen csak tagadnák. Az a körülmény, hogy mindenek ellenére még ma is vannak elevenül ható „művészeti” alkotások, ez minden valószínűség szerint azzal magyarázható, hogy éppen ezek a produktumok nyújtanak terepet ahhoz, hogy ott - valami egészen komplex rendszert alkotva - a művészet három aspektusa, az utópia, a giccs és az elnémulás összetalálkozzanak, és összjátékuk valósággá váljon. Mindezek után annak hangoztatásával kerekíthetnénk ki a minket foglalkoztató helyzet filozófiai értelmezését, hogy bár a művészet produktumainak az intézményes keretek között megfigyelhető továbbélése tagadhatatlan igazság, mégis, éppen a fenti aspektusok összjátéka folytán egyúttal valami olyasmi is, ami mégiscsak közelebb hozza a művészet halálát.

Ezzel a szituációval kell a filozófiai rangú esztétikának foglalkoznia. Olyan helyzet ez, amely tartóssága révén, nevezetesen azáltal, hogy a művészet halála állandóan bejelentésre kerül, de egyúttal mindig ki is tolódik, úgy jellemezhető, mint a művészet *elmerülése*, alkonyba fordulása.

Egy sor olyan jelenségről van szó itt, amikkel a hagyományos művészetfilozófia csak keservesen boldogul. Ennek a hagyománynak a fogalmai ugyanis egyáltalán nem képesek a párbeszédre, ha a partnerük a konkrét valóság. Ha az ember esztétikával foglalkozik, és ennek során a művészet vagy a szépség élményét - a magáét és a másokét - valamennyire is azon az emfátiкус fogalmakat használó nyelven írja le, amit az elmúlt korok filozófiájától örökölt,

akkor mindig bizonyos feszélyezettség érzetével jár ez. Mert kérdéses, hogy tényleg úgy szembesülünk-e a műalkotással, mintha az még mindig a zseni nagyszerű műve lenne, az ideák érzéki megtestesülése, az igazság megvalósulása („Ins-Werk-Setzen der Wahrheit”)? Bizonyára legyőzhetjük ezt a feszélyezettséget, ha ezt az emfátikus hangütést az utópia és a társadalomkritika síkjára helyezzük át (ugyanis a műalkotások között aligha találunk olyanra, amit ezekkel a fogalmakkal még leírhatnánk, hiszen a teljes értékű és hitelt érdemlő emberi világ egyáltalán nem - még nem és már nem - tekinthető igazi világnak). Vagy pedig utasítsuk el a hagyományos esztétika fogalomrendszerét teljes egészében, s hivatkozzunk helyette ennek vagy annak a „humán tudománynak”, a szemiotikának, a lélektannak, az antropológiának, vagy a szociológiának a „pozitív” fogalmaira? Mindkét megoldás - ahogy azt Nietzsche mondaná - túlságos reakciós hozzáállás lenne, más szóval, a tradíciókhoz kötődő: Azt feltételeznék ugyanis, hogy az esztétikai fogalmaknak a hagyomány által ránk örökölt világa az egyetlen lehetséges eszköz arra, hogy filozófiai síkon tárgyaljuk a művészet kérdéseit. És aztán akkor vagy megtartanánk ezt a nyelvet, amennyiben egy negatív értelemben vett perspektíva segítségével (legyen az utópisztikus vagy kritikus kicsengésű) próbálkoznánk meg azzal, hogy megmentünk a használat számára, vagy pedig kijelentenénk, hogy nincs is többé semmi értelme a művészetfilozófiának. Mindkét esetben - jóllehet más és más síkon - csak a művészetfilozófia halálát konstatálhatnánk, és ez szimmetrikus megfelelője lenne a már ismertetett művészet halálának. Csakhogy egyáltalán nem szükséges, hogy a hagyománytól átvett esztétika az egyetlen lehetséges fogalmi rendszerünk legyen, mint ahogy az sem szükséges, hogy a hamis fogalmak gyűjteményeként szerepeljen a számunkra (mivel képtelennek mutatkozik arra, hogy vitapartnere legyen a mai valóságnak). Ahogy a metafizika (és ezt a fogalmat Heidegger felfogásában használom) tényleg a fátumunk, ugyanúgy a tradicionális esztétika is sorsszerűen adott dolog a számunkra, valami, amiből ki kell lábolnunk („rimetterci”). Azoknak a fogalmaknak az emfátikus jellege, amelyeket a metafizika hagyományos keretei közt kibontakozott esztétika örökölt ránk, magának a metafizikának a lényegéből következik. Heidegger úgy írta le ezt, mint a gondolkodás objektíváló fajtáját, általánosabban pedig úgy, mint a lét történetének azt a korszakát, amelyben a lét (das Sein) úgy mutatkozik meg, mint jelenvalóság. Hozzáfűzhetjük, hogy ez a korszak mindenek előtt azzal jellemezhető, hogy benne a lét (das Sein) mint *erő* manifesztálódik, tehát mint nagyszerűség, evidencia, maradandóság, és, valószínűleg, mint hatalom is. A *Lét és idő* problematikájának a megragadásával (Heidegger magyarra is lefordított főműve. - A ford.) - és ezt a munkát ne tekintsük úgy, mint egy gondolkodó csak úgy, kapásból véghez vitt mutatóványát - kezdődik el a metafizikából való kilábolás (Verwindung*): a lét úgy mutatkozik meg, ahogy már Nietzsche nihilizmusában is beígérkezett, vagyis mint olyasmi, ami eltűnőben, elmúlóban van. Tehát nem úgy, mint valami, ami szilárdan áll, hanem úgy, mint ami a *Lét és idő* óta ugyan megszületett, de az a sorsa, hogy meg is haljon.

A szituáció, amiben élünk, a művészet halála, vagy még találébban: a művészet alámerülése, elmúlása, filozófiailag úgy értelmezhető, mint ennek az általánosabb eseményrendszernek, azaz a metafizikából való kilábolásnak (Verwindung*) az egyik vetülete, más szavakkal: mint annak a történetnek az egyik aspektusa, ami a léttel (a Sein-nel) magával van kapcsolatban. De milyen módon? Hogy ezt megvilágítsuk, meg kell mutatnunk - és talán olyan formában, ami a Heideggerről szóló szakirodalomban eddig még nem kapott elég alapos tárgyalást - hogy azok a tapasztalatok, amiket most a művészet elmúlása kapcsán szerzünk, úgy is leírhatók, mint a műalkotás heideggeri értelmezése, vagyis mint az igazság megvalósulása („Ins-Werk-Setzen der Wahrheit”).

A műalkotás technikai sokszorosíthatóságának a korában az történik, hogy az esztétikai élmények egyre közelebb kerülnek ahhoz a formához, amit Benjamin „szórt érzékelésnek” nevezett. Ez a fajta észlelés már nem irányul olyan fajta „műalkotásra”, amelynek a fogalmához, mint komponens, hozzátartozna az „aura”, a művészet fényudvara is. Kijelenthetjük hát, hogy nincsen már (vagy még) olyasmi, amit joggal nevezhetnénk a művészet igazi élményének; csakhogy még ez kijelentés is a metafizikus esztétika fogalmainak az elfogadásával kapja meg először a tulajdonképpeni tartalmát. Elképzelhető ugyanakkor, hogy a művészet lényege (Wesen*) úgy mutatkozzon meg a számunkra, ahogyan azt a jelen helyzetben az egyedüli lehetséges megoldásnak tartjuk, vagyis a szórt érzékeléssel történő műélvezet formájában, és ez abban a formában történne, hogy arra kényszerüljünk, hogy e területen egy lépéssel magunk mögött hagyjuk a metafizikát. A szórt érzékelés élménye már nem ér el egyetlen művet sem, hanem csupán a pusztulás és az alámerülés homályából érkező, illetve, ha úgy akarjuk, a szétszórt fogalmak fényénél megpillantott tapasztalás. Ahhoz hasonlítható jelenség, ahogy az erkölcsi tapasztalatoknak sincsen már nagy választási lehetősége jó és rossz között, hanem csak mikro-logikai tények azok, amelyek döntésében befolyásolják, s az ilyen tények fényében tűnik olyan fölöslegesnek a hagyomány fordulatait övező emfátikus fogalmazás is. Nietzsche írta le ezt a helyzetet az *Emberi, túlságosan emberi*-ben (I. 34), amikor a megkeseredett embert, aki a pátosz és a metafizikus valóság dimenzióinak az elvesztését szörnyű drámaként éli át, szembeállította a „jó természetű, emfátiától megszabadult” emberrel...⁵

Erre a helyzetre gyümölcsözően alkalmazható a heideggeri filozófia ismert fordulata, az „igazság megvalósulása” („Ins-Werk-Setzen der Wahrheit”). Heideggernél ez a gondolatlat két aspektusból is értelmezhető: a műalkotás a világ „megkonstruálása” (Aufstellung*), illetve a műalkotás a Föld „meg-valósítása” (Her-stellung*). A „megkonstruálás” Heideggernél olyan hangsúllyal szerepel, ami a „valamit bemutatni, láthatóvá tenni” jelent, vagyis arról van szó, hogy a műalkotás egy fajta megalapozó és konstituáló feladatot lát el valami olyasmi számára, ami különben is már történelmileg adott dolog. Egy történelemben megvalósult világ, annak valamely társadalma, vagy társadalmi csoportja fölismeri a műalkotásban saját létének a lényeges alkotóvonásait - így például az igaz és a hazug, vagy a jó és a rossz közti megkülönböztetés rejtett kritériumait. Ez az eszme bizonyára magába foglalja a műalkotás valóságfeltáró jellegének az elismerését, ami persze a műveknek a szabályokból való levezethetetlenségét is jelenti, úgy, ahogy azt már Kant is megállapította; másrészt pedig utalnunk kell Dilthey ama gondolatára, hogy a műalkotásban, sokkal inkább, mint bármilyen más szellemi produktumban, egy korszak igazsága mutatkozik meg. Számomra ebből a legfontosabbnak nem is annyira az tűnik, amit valóságfeltáró erőnek, vagy (szembeállítva a tévedés lehetőségével) „igazságnak” nevezhetünk, hanem azoknak az alapoknak a megvetése játszhat nagy szerepet, amik tényleg a történelmi valóságba kapaszkodnak; vagyis amit kissé lesajnáló hangsúllyal szoktak az esztétika feladataihoz sorolni: a konszenzus megteremtése. A műalkotás ugyanis tényleg hozzásegíthet ahhoz, hogy egy történelmileg kialakult létformához való odatartozás felismerhetővé váljon. Ez ad módot arra is, hogy az a megkülönböztetés, amelynek alapján Adorno annakidején a média-kultúra világát elvetette (vagyis a mű állítólagos használati értéke és csereértéke közti különbség), egyszerűen csak bizonyos társadalmi formához vagy szociális csoporthoz való tartozás pusztá megkülönböztető-jelévé fokozódjon le. A műalkotás, mint a valóság megtestesülése („Ins-Werk-Setzen der Wahrheit”), abban az aspektusában, amit a világ megkonstruálása („Aufstellung der Welt”) fordulat fejez ki, egyúttal a csoport-hová tartozás

⁵ Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*. Első kötet. Aph. 34 (*Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von G. Colli / M. Montinari, Bd. 2, München / Berlin / New York, 1980, p. 54 f.)

megnyilvánulásának és megerősítésének is a kifejezési formája. Ez a funkció, amelyet jómagam a Heidegger-féle „Aufstellung der Welt” gondolat lényeges elemének tekintek, nem csak a nagy individuális művészeti teljesítmények sajátja. Helyesebben járunk el, ha olyan funkciónak tekintjük, amely éppen azokban szituációkban kapja meg az igazi feladatkörét, amelyekben az individuális műalkotások az őket övező „aurával” együtt eltűnnek, hogy helyet adhassanak azoknak a produktumoknak, amik, noha hasonló tartalmakat közvetítenek, rugalmasabban működnek náluk.

Hogy mi a hordereje annak, hogy a heideggeri „a műalkotás, mint az igazság megvalósulása” fordulatra hivatkozunk, azt elsősorban mégis csak akkor mérhetjük fel igazán, amikor e gondolat másik aspektusát is figyelembe vesszük, vagyis azt, aminek a neve a „Föld megvalósítása” („Herstellung der Erde”). Heidegger 1936-ban tartott előadásában, amelynek a címe „A műalkotás eredete” volt,⁶ a mű eszméje, úgy is, mint a mű elő-állítása (Her-stellung*), olyan értelemben kap magyarázatot, ami a műalkotás anyagszerűségére vonatkozik, illetve még inkább arra a körülményre, hogy a műalkotás, hála ennek az anyagszerűségnek (amely nem csupán „fizikai”), olyan dologként mutatkozik meg, ami mindig a háttérben marad. A műalkotásban szerepet játszó Föld hallatán nem a szorosabb értelmében vett anyagra kell gondolnunk, hanem olyasmire, ami a csupasz jelenlétével, tökéletlen módon való megmutatkozásával valami olyasmi, ami a figyelmet újra-és-újra magára vonja. Itt is - akár csak a „Világra” vonatkoztatott gondolatok esetében - arra kell elsősorban vigyáznunk, hogy (több mint negyven évvel az előadás megfogalmazása után) a heideggeri diszkurzust megszabadítsuk azoktól a metafizikus félreértésektől, amikbe, félő, hogy különben visszahullana. A Föld egész egyszerűen a műalkotás *hic et nunc*-ja, ahová minden interpretációnak vissza kell térnie ahhoz, hogy aztán egyre újabb és újabb olvasatokat, egyre újabb lehetséges „világokat” hívhassanak elő a műelemzések. Ha figyelmesen olvassuk Heidegger fejtegetéseit - például azokat, amelyekben a görög szentélyek Földjéről, ezeknek az évszakkal való kapcsolatáról, vagy a matériák természetes pusztulásáról, stb. beszél, továbbá, ahol a Világ és a Föld közötti konfliktusról van szó, melynek során az igazság mint *aletheia* lép fel, akkor felismerjük, hogy a Föld az a dimenzió, amely a műalkotást - ami nem más, mint az árnyaltan kifejezésre juttatott jelentések rendszere - a világgal, tehát a bizonyos „másikkal” (a *physis*-szel) összeköti, s ami a maga pulzáló ritmusával a történelem és a társadalom különben mozdulatlanságra hajlamos tartományait is mozgásba lendíti. A műalkotás végső soron azért tekinthető az igazság megtestesítésének, mert benne a Világ, ahogy az elmondott utalások szövedékeként testet ölt (és éppen ez a nyelv), egyúttal állandóan visszavezettetik a Földre is - tehát a Világgal szemben álló ama bizonyos Másikra - ami Heideggernél a *physis* vonásait hordozza (igaz, erről már nem az 1936-os előadás szövegében, hanem a Hölderlinről írottakban van szó), és amiben a születés és a növekedés ténye - s hozzátehetjük még: a meghalás szükségessége - a meghatározó. A Föld és a *physis* az, ami „zeitigt”* (lefordíthatatlan heideggeri kifejezés: időzget, időzik? - A ford.): ami az élőlényekre jellemző értelemben érlelődik; ám ugyanakkor az is, ami „sich zeitigt”, vagyis ami a szó azon etimológiai használatának felelhet meg, ahogy ez az ige a *Lét és idő*-ben szerepel. A Világgal szemben álló Másik, vagyis a Föld, egyáltalán nem az, aminek tartóssága lenne, hanem ellenkezőleg, az, ami csak megjelenik (erscheint), ami mindig valami „természetesbe” vonul vissza, s ami ezzel azt teremti meg, amit a „Zeitigen” hoz magával, vagyis a születést és az érést, melyek homlokára persze az idő bélyege van sülve. A műtárgy az egyetlen olyan kézi munkával előállított dolog, amely az öregedést pozitív eseményként fogadja magába, amely aktívan kapcsolódik az észlelés új lehetőségeinek a sorába.

⁶ Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. in: M.H., *Holzwege*, Frankfurt a. M., 1950

A heideggeri értelemben vett „műalkotásnak, mint az igazság megvalósulásának” ez a másodjára kifejtett aspektusa azért tűnik számomra annyira jelentősnek, mert olyan értelemben nyitja meg az utat a műalkotás időlegességét és mulandóságát tárgyaló diskurzus felé, ami különben mindvégig idegen maradt a hagyományos metafizikus esztétika számára. Valamennyi nehézség, amivel a művészetfilozófiának meg kell birkóznia, ha a művészet hanyatlásával, az úgynevezett szórt érzékeléssel, vagy a tömegtársadalom kultúrájával van dolga, onnan adódik, hogy ez az esztétika a műalkotást változatlanul a benne tendenciaként továbbélő örök alakzatok formájában, tehát az állandóság, a nagyszerűség és az erő megtestesüléseként fogja fel. A művészet elmerülése, hanyatlása ezzel szemben a metafizika általános végjáték-helyzetének az aspektusa, melynek során a gondolkodás az előtt a feladat előtt áll, hogy gyógyuljon ki (Verwindung*) végre a metafizikából. Az esztétika ebből a szempontból kielégítően elláthatja a feladatát, hogy művészetfilozófiává váljon, ha azokban a különböző jelenségekben, amik beharangozták a művészet halálát, egyúttal a lét küszöbön álló korszakát is látja. Mely korszakban - annak az ontológiának a jegyében állva, amely magát joggal nevezheti a „pusztulás ontológiájának” - azért nyílik meg a gondolkodás, hogy befogadja azokat a negatív és üres jelentéseknél többet markoló üzeneteket, amelyek az esztétikai érzékenységet érik a sokszorosíthatóság és a tömegkultúra oldaláról.

Pernecky Géza fordítása