

Bak Imre
Teória és gyakorlat szétválása

Adorno is belátná, hogy a művész sem kerülheti el, hogy a művészetről gondolkozzék, körscapdában van, mert nincs saját fogalmi rendszere. Kénytelen kölcsön venni a tudós művészetfilozófusok, művésztörténészek által használt terminológiát, amelyben nem mozog olyan otthonosan, mint a szaktudósok. Ez a helyzet nem azért súlyos, mert a művész hátrányos helyzetben van tudós vitapartnereivel szemben, hanem azért, mert a művészetről való gondolkodás, a művészet értelmezése évszázadok óta olyan tudósok dolga, akik a művészeti gyakorlatot egy másik szellemi terület – nevezetesen a filozófia – gyakorlata alapján ítélik meg.

Felmerül bennem, hány művészetfilozófus, teoretikus tette fel művészeknek a kérdést: miért csináljátok ezt az egészet? De ha volt is ilyen kérdésfelvetés, mit és hogyan válaszolhatott az alkotó? Miután többnyire hallgat az okos szóra, visszamondhatta azokat a téziseket, amelyeket filozófusoktól, esztétáktól hallott. A kör bezárult, és úgy látszik, a művész kiszolgáltatottsága teljes. Nemcsak szellemi, hanem manapság praktikus értelemben is. Az újabb reprezentatív kiállítások jelentős része sokkal inkább tudós elmék teóriáit illusztrálják, mintsem bemutatnák a műtermekben folyó munkát. Ha a művész szándékainak és tevékenységének interpretálásában ennyire önálló, akkor arra kényszerül – még ha ki is hívja Adorno rosszállását –, hogy különböző tudósok írásaira hivatkozva próbálja meg véleményét megfogalmazni. Szerencsére a tudomány képviselői nincsenek azonos véleményen, sőt többen önkritikára is hajlamosak. Ezt a körülményt kihasználva – művészetfilozófusokat, teoretikusokat megidézve – szeretnék kísérletet tenni a századvég művészetének, ezen belül a festészet helyzetének felvázolására.

Festészet a 90-és években
A „vége” elméletek

Francis Fukuyamától tudjuk, hogy állítólag vége a történelemnek. Hans Belting, a karlsruhei főiskola művészetfilozófiai professzora, valamint Arthur C. Danto, aki New Yorkban a Columbián egyetemen tanít filozófiát, a művésztörténet végéről tudósít bennünket. A művészet végét nem kisebb elme, mint Georg Wilhelm Friedrich Hegel írta le már az 1820-as években. A festészet végéről 1850-ben a fotó teoretikusai, 1912-ben a képzőművész Marcel Duchamp, 1921-ben az orosz konstruktivizmus képviselői és a német Bauhaus tanárai beszéltek. Temették a festészetet az 1960-as évek elején a Minimal Art elméletét létrehozó művészek, a 80-as évektől pedig azok, akik az aktuális kifejezési lehetőségeket csak az új médiumok, a fotó, film, videó, számítógép számára tartják fenn.

A művészek és az elmélet

A művészet, a művészettörténet és a festészet végéről szóló híradások terjedelmes esszékben, könyvekben látnak napvilágot. Ezt természetesnek is tarthatjuk, mert miután úgy látszik, hogy a kijelentések ellentmondanak a tényeknek, az indokok részletes elősorolása szükséges. A művészeket – akik természetesen rendületlenül dolgoznak tovább – szintén foglalkoztatják ezek az írások. Esetenként elmondanak saját véleményüket is, de visszatartja őket a tudósok zord tekintete és hallani vélik Adorno hangját, aki Kandinszkij teoretikus írására utalva jegyzi meg: „nem kevés szakmájának élő művész érezte és érzi szükségesnek az elméleti apologetikát... válogatás nélkül, igazi műveltség nélkül onnan veszik reflexióikat, ahonnan éppen készen kapják.”¹

Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?

Az Atlantisz kiadó 1997-ben jelentette meg Arthur C. Danto könyvét.² Nemcsak a cím, de a kötet több tanulmánya és kijelentése hasonlóképpen meghökkentő. Egy példa ezek közül: „*Vajon nem azért találták-e ki a filozófiát, hogy elbánjon a művészettel, s nem lehetséges-e, hogy a filozófiák végső soron büntető intézmények, amelyek leginkább egy szörny fékentartását szolgáló – azaz valamiféle súlyos metafizikai veszélyt elhárítani igyekvő – labirintusra emlékeztetnek?*”³

A művészet és a filozófia viszonya nemcsak azért érdekli Dantót, mert a két szellemi tevékenységet az emberi elme uralásáért vívott harc terepeként értelmezi, hanem mert a „művészet vége” – helyzet okát éppen a művészetnek a filozófiában (saját filozófiájában) való feloldódásában látja. „*Hegel nagyszabású történelemfilozófiai víziója – csaknem – igazolásra talál Duchamp művében, amely a művészetten belül veti fel a művészet filozófiai természetének kérdését, amivel arra utal, hogy a művészet maga is a filozófia eleven formája, amely betöltötte történeti küldetését, amikor feltárta saját filozófikus lényegét.*”⁴ Ez a filozófikus lényeg abban a válaszban volna – Danto szerint –, hogy megmondjuk, mi a különbség egy ready-made jellegű műtárgy és egy használati tárgy között, miközben mindkettő ugyanúgy néz ki. Példaként Duchamp és Warhol munkáira utal. Következtetése: a tárgyat műtárggyá az „értelmezés” avatja. Saját értelmezés elméletét „mélyértelmezésnek” nevezi. Erről azonban sajnos nem sokat tudtunk meg. A mélyértelmezés rejtettség. „*A mélyben nincs semmi, amit megnevezhetnénk.*”⁵ – mondja. A művészet – Danto úgy gondolja – legalább háromféle módon is véget ért. Véget ért a „*lineáris haladástörténet*”(például a minél hívebb ábrázolás története). Ma már a „*művészet jövője*”kérdés sem tehető fel, mert az maga is linearitásra utalna. Másodszor: „*a művészet feloldódik az önmagára vonatkozó tiszta gondolatban*”.⁶ És végül, amikor azt írja, hogy a művészetben nincs irány, amikor „*lehet az ember absztrakt délelőtt, fotórealista délután és minimális*

minimalista este. Vagy csinálhat papírterítőket vagy bármi mást...a szolgáló művészet mindig létezett...Hogy mennyire tesz majd bennünket boldoggá a boldogság, nehéz volna megmondani, de gondoljunk rá, milyen fontos szerepet játszik az amerikai életben a konyhaművészet iránti lelkesedés.”⁷

A szórakoztatás esztétikája

A művészetben a „*mindent lehet*” kérdése valóban súlyos. Bár nem biztos, hogy teljesen igaz. Mint ahogy az sem, hogy fel fog oldódni a szórakoztatásban (szórakoztató iparban), – amely azután egy újabb változatban eredményezné a művészet végét. Gianni Vattimo ugyan nem annyira a művészetet, mint inkább az esztétikát szeretné megmenteni, amikor javasolja, hogy továbbiakban az esztétika a „*szórakozott élvezés*”, a tömegesített kultúra tényeit dolgozza fel, amelyben a „*hanyatlás ontológiájáról*” lenne szó és amelyben a „*gondolkodás nyitott lesz az esztétikai tapasztalat másféle értelmezésére is, mint arra a pusztán negatív és hanyatlást jelentő értelemre, amelyre az esztétikai tapasztalás a sokszorosíthatóság és a tömegesített kultúra korszakában tett szert.*”⁸

Az értelmezéssel kapcsolatos kételyek.

A fenti idézet a Bacsó Béla által összeállított kötetből való, amelynek a címe: „*Az esztétika vége*”. Igazi az alcím – „*vagy se vége, se hossza?*” – szellemesen oldja az esetleg sokkoló hatást. Ugyanebben a kötetben Adorno nem látja a kérdés megoldását olyan egyszerűnek, mint Vattimo. „*A művészek saját ügyükké teszik, saját beidegződésüket követve vállalják az értelemvesztést. Az, hogy az esztétikai elmélet szavakat talál-e mindennek kimondására, vagy pedig – amint ez történni szokott – csak égne emelt kézzel, tétován botladozva követi a fejlődést, nem utolsó sorban attól függ, hogy felismeri-e a művészi szellemben azt, ami elszabotálja a művészet értelmét.*”⁹ Az esztétika (mai) lehetőségeire rákérdező Bacsó – egy saját írásait tartalmazó másik kötetben – meglehetősen keményen fogalmaz: „*Az esztétika tudománya oly sokszor tartott végítéletet a művészet felett, hogy ideje lenne már észrevennie: jövődöléseit a neveltségesség fenyegeti. Oly sokszor próbálta meg mintegy előrevetíteni, mi tekinthető művészetnek és annak miként is kellene megvalósulnia, hogy az elvárásnak megfelelő a lehető legkevésbé maradt művészet, ha egyáltalán az volt.*”¹⁰ Vagy a későbbi sorokban: „*miközben úgy hisszük, hogy a mű ítéletünk tárgya, észrevétlenül az ítélkezik felettünk.*”¹¹ Almási Miklós *Anti-esztétika* című könyvében szintén felveti: „*Esztétika – van-e még ilyen?*” Úgy látja, univerzális esztétikát nem lehet már írni, mert a klasszikus, az avantgárd és a populáris művészetek más-más megközelítést kívánnak. Ha ehhez hozzávesszük a modern és a posztmodern paradigma különbözőségét, vagy azt, hogy az Európa-centrikus művészet és kultúrafelfogás nehezen egyeztethető össze a globalizációs elméletekkel, vagy hogy az eszközhasználatok – „*hagyományos*”

vagy „korszerű” – lehetőségeinek megítélése nagyon eltérő és hogy ezek természetesen összefüggnek művészetfilozófiai álláspontokkal, akkor észrevehetjük, valóban nehéz értelmezés-elmélettel, egyértelmű értékítélettel rendelkezni. (De mi is az, hogy „érték”?)

Művészetfilozófiai étlap

A modern esztétika kétszáz éve Baumgartenől a heideggeri metafizika kritikájáig terjed. Jó ideje azonban már csak a különböző metafizikai kritikák jellemzik az esztétikai gondolkodást. Az egzisztenciál-hermeneutika (Heidegger, Gadamer), a dekonstruktivista, posztmodern filozófia (Derrida, Lyotard, Baudrillard) vagy Danto, Wattimo írásai jelzik azokat a kereteket, amelyeken belül ez a gondolkodás mozog. Az egyes szerzők véleménye között persze lényeges különbségek is vannak. A parttalan pluralizmus, kritériumnélküliség, a különböző „művészet vége”, halála elméletek változataitól a metafizika nélküli, de az ember „egzisztenciális szorongásait” mégiscsak komolyan vevő művészet- és esztétika felfogásig különböző lehetőségek merülnek fel. Esetenként az egyes gondolkodók munkásságán belül is fellelhetők – a tanácsstalanságra is utaló – változatok. Ha például Danto lemondó, a művészet végét elfogadó írásait olvassuk, meglepődünk, amikor ezek után mégis előáll – reményt, bizakodást kifejező – értelmezéselméletével. A művész tehát saját ösztöne szerint válogathat a művészetfilozófusok által összeállított étlapról és maga kell, hogy eldöntse: az apokaliptikus reménytelenség-vízióktól (Baudrillard) a valamiféle metafizika nélküli metafizikáig (különböző Heidegger interpretációk) terjedő skálán mit talál, ami szakmai gyakorlatával, tapasztalataival leginkább összeegyeztethető.

Duchamp mint vízvázalasztó

Évtizedekkel ezelőtt indult el az a folyamat, amelynek következtében sokan úgy gondolják – többek között Baudrillard is –, hogy „*nincs többé alapszabály, a megítélésnek nincs többé kritériuma... Így hát ma két művészeti piac létezik. Az egyik még igazodik az értékek egyfajta hierarchiájához, még ha ezek az értékek immár spekulatívak is. A másik olyan, mint a változó és ellenőrizhetetlen tőke a pénzpiacon: merő spekuláció, teljesen kiszámíthatatlan mozgás.*”¹² Ezt a folyamatot Marcel Duchamp indította el – valószínűleg akaratlanul, mert életművének félreértése, félremagyarázása, különböző érdekek szerinti értelmezése eredményezheti ezeket a következtetéseket. Pernecky Géza is rámutatott arra, hogy az *R Mutt szignójú porcelánkagyló csak sokkal később kapta meg azt a metafizikus fényudvart, amivel művészettörténeti sztárobjekt lett belőle*”.¹³ (A *Fountain* című vécésészéről van szó.) Művészet az, amit a művész, az értő közönség, egy kultúrkör annak tart. – vallják sokan. Egy tárgyat műtárggyá az „értelmezés” avat – mint hallottuk Dantótól. Vagy a kontextus –

mondjuk egy múzeumba helyezés – kölcsönözheti a tárgy számára a művészet *auráját*”. A használati tárgy és a ready-made jellegű műtárgy viszonya a művészet és mindennapi élet közeli kapcsolatát feltételezi, sőt e kettőnek összemosási szándékát tükrözi. „*Minden művészet, mindenki művész*” – ez volt a 60-as években a Fluxus mozgalom alapelve. Manapság ez a folyamat a kiállítótermeket – de a reprezentatív kiállításokat is – elárasztó „*installációkban*” csúcsosodik ki. Vagy azokban a videó vagy komputerprint munkákban, amelyek már csak technikai eszközszerűségüknél fogva is tagadják a metafizikus tartalmak vizuális megjelenésének lehetőségét. E művek szerzői egyébként céltudatosan politikai, szociológiai, a mindennapok társadalmi feszültségeit feldolgozó munkák létrehozására törekednek. Nagyon nehéz dolga lesz annak, aki szeretné megteremteni az új médiumokkal kapcsolatos értékítélet feltételeit – mint ahogy azt az Art magazinban nemrég egy berlini professzor sürgette. Ráadásul azon az alapon, ahogyan azt Hans Belting is szükségesnek tartaná. Nevezetesen a klasszikus és a huszadik század művészetének azonos kritériumok alapján történő vizsgálatának, „*a harmadik művészettörténetnek*” és egy ehhez tartozó művészetfilozófiai rendszernek keretében. Egy ilyen szándék esetében ugyanis el kellene utasítani Marcel Duchamp-nak – vagy inkább csak késői interpretátorainak – a műtárggyal és a művészet funkciójával kapcsolatos álláspontját, amely a szakterületen ma meglehetősen általánosan elfogadott. Ehelyett sokkal inkább azokra a műtárgy-értelmezésekre kellene építenie, amelyekben a műtárgy – mint Bacsó Béla mondja – az igazságtörténet egy kiváltságos terepuma, még ha ez már nem is történeti leképzési viszony, mert időközben a művészet „*poszthistorikussá*” vált. Az „*igazságtörténetnek*” ez a heideggeri elképzelése a művészetet természetesen a létezés (illetőleg a létező létezése) kérdésköréhez kapcsolja és nem a mindennapi élet eseményeihez. (Amelyek általános esztétizálódása a médiumok által eredményezi – Vattimo szerint – a művészet halálát.) A művészetfilozófia kínálatából való választás tehát szorosan összefügg azzal, hogy milyen funkciót tulajdonítok a művészetnek. (A mindennapi élet, vagy a létezés kérdéseire szeretnék-e reflektálni.) Ebből következik annak a kérdésnek eldöntése is, hogy szándékaim az újabb módszerekkel, vagy hagyományos, például a festészet eszközeivel valósíthatók-e meg hatékonyabban. Azt azonban tudjuk, hogy a festészet – már többszörösen is – elhalálozott. Milyen festészetről beszélhetünk akkor a festészet halála után?

A festészet önanalízise

A festészet addig nem volt semmi baj, amíg a természeti látvány leképzése jelentette a „*képet*”. A táblaképet a látvány tárgyai hitelesítették. 1840-től azonban sorra jelentek meg az új képhordozó eszközök a fotó, film, videó, számítógép, a „*kép*” elindult vándorútjára. „*Világossá vált, hogy a táblakép a vizualitás szempontjából csak egy állomás volt.*”¹⁴ Amíg az esztétika „*szép*

elmélete”, a látvány, a kép „*átszellemítése*” napirenden volt, az új médiumokat nem tekintették művészetnek. Képként a festészet maradt elfogadott. Később azonban a festészet rákényszerült, hogy a természeti látványnak, mint referenciának elvesztése után, újabb után nézzen. A külső után a belső, a lélek tájainak elemei hitelesítették a festményt. (Ez volt az „*önkifejezés*” művészeti felfogása.) Az absztrakt művészet geometrikus és expresszív (informel) változataiban megindult a festészet mibenlétének, nyelvi rendszerének vizsgálata. A látás nyelvi rendszere ma már Magyarországon is az iskolai oktatás tárgya és nem csak a művészképzésben. Azonban az, hogy mi a festmény (mi a művészet), ma is vita tárgya és a művészeti kísérletezés terepe. A festészetnek önmagán végzett analízise, destrukciója, dekonstrukciója, végső lényegére való redukálása már a század első évtizedeiben megjelent. Alekszandr Rodcsenko az 1921-ben festett „*tiszta vörös, tiszta sárga, tiszta kék*” című monokróm képeit már az „*utolsó képnek*” nevezte. Az ötvenes, hatvanas években Clement Greenberg nagyhatású teoretikus munkájának is köszönhetően művészek sora kísérelte meg a festményről lehántani mindazt, ami nem festészet. Létrejönnek a „*lapos*” képek különböző változatai, amelyeket az „*esztétikai differencia*” különböztet meg attól a puszta tárgytól, amelyet egy színnel befestünk. Ezt az „*esztétikai differenciát*” a jó (sikerült) képen tapasztalhatjuk meg, amelyben működik az egyszínű felület „*képhatása*”, mert a szín a „*festői három dimenzió*” illúzióját hozza létre, amely „*lélegzik*”, „*pulzál*”. A harmadik dimenzió ez az érzete tehát nem háromdimenziós tárgyak illuzórikus megfestése útján jön létre, hanem egy kétdimenziós tárgy színes felületének festői tere. Fontosnak tartja Greenberg ezeknél a festői tereknél azt, hogy az „*esztétikai meglepetés folytonos marad, éppúgy mint Rafaelnél vagy Pollocknál*”,¹⁵ szemben a Minimal Art műveivel, amelyek pillanatnyi hatásra, formai újszerűségre törekednek. Ad Reinhardt az üres helynek, a festészet nullpontjának megtalálását tűzte ki célul, melyet a „*festészet végtelen negativitásának*” felsorolásán keresztül kívánt elérni. Fekete képeiben, melyek kéznyom nélküliek, szín nélküliek, forma nélküliek, jelentés nélküliek stb., a tiszta – platóni értelemben vett – festészeti ideát kereste. Az egyszínű „*üres*” vászon azonban a megfoghatatlan megfoghatóvá tételének szándékával készült. Az ezeken tapasztalható „*semmire*” vonatkozatható Heidegger kérdése: „*miért van egyáltalán a létező, nem pedig inkább semmi?*”¹⁶ Vagy ahogyan Maurice Merleau-Ponty fogalmaz: „*Az érzékelhetőnek, a láthatónak lehetővé kell tennie számomra, hogy megmondjam, mi a semmi. A semmi nem több (és nem kevesebb), mint a láthatatlan.*”¹⁷

A festészet, mint a láthatatlan láthatóvá tétele

A rejtett igazság láthatóvá tételének szándéka a művészet alapfunkcióját jelenti Heidegger szerint: „*a művészet lényege a létezőigazságának működésbe lépése*”.¹⁸ Ilyen törekvés azonban nemcsak a festészet nullpontját kereső művészek programjában van jelen. Gerhard Richter szerint – aki valószínűleg korunk legjelentősebb német festője – a „*festészet a láthatatlan és az érthetetlen megjelenítése... a jó kép érthetetlen... az érthetetlen teljesen kizárja azt, hogy butaságot csináljunk, a butaság mindig érthető*”.¹⁹ A képi tér Richter számára „*hagyományosan*” a szellem spirituális tere és úgy tartja, hogy az illuzionizmus a festészet elkerülhetetlen optikai valósága, annak tárgyi valósága mellett. Nem hiszi el – mint ahogyan én sem – Robert Rymannak, hogy annak festményei azonosak lennének anyagiságukkal. Vagyis, hogy a festmény az, amit az ember lát: festék, karton, stb. Tehát, hogy a festőnek sokkal inkább az a gondja, hogy valamit „*hogyan*” és nem az, hogy „*mit*” csináljon. Ryman szövege naiv pozitívizmus, festményei – ha látta valaki legutóbbi new yorki kiállítását a Museum of Modern Art-ban tapasztalhatta – metafizikusak. Ez a tartalom illuzórikus terekben, ezek fehér fénylésében jön létre a művész érzékenysége által.

Művészeti „Alapfunkció”

Ez a „*festészeti metafizika*” azonban valószínűleg más mint a különböző filozófiai metafizikák elképzelése. A festészetben megjelenő metafizika sokkal inkább a művészet ősi alapfunkciójával függ össze. Nevezetesen az „*egzisztenciális szorongás*” feloldásának, a létezés titkának megfejtési szándékával. Mert, ahogyan nemrég Földényi F. László egy interjúban kifejezte: ma sem értjük, hogy van az, hogy „*kapjuk az életet – amit nem kértünk – és elveszik tőlünk anélkül, hogy megkérdeznének*”. A művészetre vonatkoztatva Paolo Santarcangeli azt írja: „*A mű feltételezi a halál, vagyis a legnagyobb iszonyat ismeretét, és legfőképpen azért születik, hogy ennek az ismeretlennek az iszonyatát legyőzze.*”²⁰ Ha a művész a képnek ilyen funkciót tulajdonít, akkor munkája meditációs objektum (ikon, yantra, stb.) és kép vízió. Hamvas Béla írta: „*A látomás kép. Olyan kép, amit az ember képzeletével képez. De ez a képzelt és kiképzett kép tulajdonképpen nemcsak képesség eredménye, hanem maga is képesség, és visszahatva új képességet teremt, és a kép az embert a maga képére átképezi. Így válik az ember saját képeinek képévé. Vagyis így képezi az embert saját képessége.*”²¹ A hamvasi „*kép*” természetesen nem művészeti kép, hanem „*életterv*”, „*üdvterv*”. A művészeti kép azonban elválaszthatatlan a művész szellemi önépítkezésének folyamatától – tulajdonképpen leképezi, visszatükrözi azt.

Két út?

A modern és posztmodern paradigmaváltáson lényegében túl vagyunk, még ha meg is van a lehetősége annak, hogy a modern gondolkodás körén belül továbbra is szülessenek értékek. A kérdés most már mégis inkább az, hogy a modern utáni helyzet milyen lehetőségeket kínál. A modern művészetben a stílusirányzatok léte segítséget jelentett az aktualitások, az értékek megítélésében. Mára ezeket az irányzatokat személyes programok hihetetlen gazdagsága váltotta fel. A helyzet mégsem tekinthető parttalanak. A fentebb vázolt – bizonyos metafizikai tartalmakat integráló – lehetőség a művészetben stílusirányzattól független változatokat tesz lehetővé. Az ebben a kérdéskörben dolgozó művész azonban meghatározott művészetfilozófiai elképzelésekhez kapcsolódik. Tehát inkább Heidegger, Gadamer, Derrida, Belting és nem Baudrillard, Lyotard vagy Wattimo gondolatait osztja. A művészet funkciójával kapcsolatosan inkább a létezés problémája és nem a mindennapi élet kérdései foglalkoztatják. Alkalmasabb kifejezési eszköznek tartja a festészetet a fotónál, videónál, számítógépnél, mert a megfoghatatlan megfoghatóvá tételének szándéka hatékonyabban valósítható meg „*festői terekben*”. Ha európai a művész, fontos számára az európai művészeti hagyomány, amelyre azonban mostanában manierisztikus, eklektikus technikákkal reflektál és nem utasítja el más kultúrák inspirációinak lehetőségét. A globalizáció körülményei számára nem jelentenek kizárólagosan csak előnyöket.

*

Természetesen gondolhatja a művész azt is, hogy mégis Marcel Duchamp-nak volt igaza, amikor a „*retinára építő*” festészetet „*buta*” festészetnek nevezte, és indokoltnak tartotta a szólást: „*buta, mint egy festő*”. Vallhatja tehát, hogy a festészet retinális jellegén túl kell lépni, festészet helyett inkább művészetben kell gondolkodni, amelynek lényege konceptualitása. A ready-made pedig – a hétköznapi tárgyakkal való összehasonlításban – a művészet filozofikus jellegét hangsúlyozza. A létezés lényegének metafizikai boncolgatása helyett ezt a művészt jobban érdekli a mindennapi élet és a művészet határainak lebontása. A mindennapok „*átesztétizálása*” a cél. További lépés lehet a metafizika elutasításával együtt az esztétikának, a „*szép elméletének*” elutasítása is. Lehet a művész azon a véleményen, hogy a „*globális falu*” feleslegessé teszi az identitás kérdését: elég a személy sajátosságait hangsúlyozni. A globalizáció és az információ forradalmának körülményei között – különösen ha a művész a társadalom politikai, szociológiai kérdéseire kíván reflektálni – hatékony (a hagyományosnál hatékonyabb és korszerűbb) kifejezési eszközt kell használnia. Ezért a fotó, videó, számítógép vagy az internet az igazán alkalmas médium számára. A Duchamppal kapcsolatos teóriák, Baudrillard, Lyotard, Wattimo,

Flusser és mások filozófiája, elemzései kellő háttérrel biztosítanak munkájához. A művészeti szándéknak ez a változata is számos stílus és eszközhasználati lehetőséget biztosít. Úgy látszik, hogy a fentebb vázolt két művészeti elképzelés – jóllehet számos ponton kapcsolódik egymáshoz – lassan önálló életet kezd élni. Még a közvetítésükre szolgáló intézmények is más-más stratégiát kezdenek követni. Ezért aztán a művészeknek nagy lélegzetet kell venniük, amikor eldöntik, melyik utat választják. Mégis, bármi legyen is a választott irány, a század és ezredvég „korszellemét”, kultúrájának, művészeti helyzetének sajátosságait mindenkinek tudomásul kell vennie. Erre hívta fel a figyelmet az 1995-ben a budapesti Műcsarnokban is bemutatott kiállítás, a *Pittura/Immedia*, melyet az osztrák művész és teoretikus, Peter Weibel állított össze.

Medializált és kontextualizált vizualitás

Peter Weibel szerint az első kifejezés azt jelenti, „*hogy a vizualitás természetének kérdését újra kell fogalmazni... és erre a kérdésre a rendelkezésre álló technikai médiumokkal válaszolni*”.²² A második fogalom azt, „*hogy a művészet a vizualitásnak helyeket konstruál. Hely: kép a múzeumban, másik hely: fotó a napi lapban... Van egy társadalmi konszenzus, mi lehet egy kép, mi lehet festészet. Ez a szociális kontextus, illetve konszenzus meghatározza a vizualitást is.*”²³ „*A pictura/immedia egy olyan festészet, amely a kiszolgáltatottság és elemzés ellenére mindent élvez, ami nem vezethető vissza a technikai médiumokra. A festői maradványok abszolút élvezésének kifejeződése ez, amely ellen áll a medializálásnak.*”²⁴ „*A posztmediális festészet...telítve van a mediális világ szurrogátumaival, szubsztitúcióival, szimulációival,... de ehhez a mediális világhoz tartozik maga a művészetek története... a kódok egyfajta ready-made-je is.*”²⁵ Ez az utolsó mondat azt is jelenti, hogy az „*utolsó kép*” után minden kép alatt egy másik kép van. Mediális vagy művészettörténeti „*eredet*”. A festészet „*halála*” tehát, mint egy új kezdet, nem a soha nem látott új lehetősége. Központi kérdése nem az avantgárd újszerűsége, „*eredetisége*”, hanem az, hogy ki-ki az alkatának megfelelő „*eredethez*” tudjon kapcsolódni.

A század és ezredvég felé közeledve, a művészeti korszakokat lezáró elméletek és gyakorlat után most az újjászületés mikéntje került előtérbe. A már legalább két évtizede formálódó modern utáni helyzetben több megoldás is kínálkozik. (A fentebb vázoltak szerint legalább kettő – ezeken belül számos további változat.) A főirányok gazdag variációi – ezt már most is tapasztalhatjuk – egyidejűleg léteznek, így aztán soha nem látott művészeti sokszínűség jön létre, bőséges választási lehetőséget biztosítva a művészet iránt érdeklődők számára.

Jegyzetek:

1. T. W. Adorno: A művészet és a művészetek. In: *Az esztétika vége*. Ikon 1995. 268.o.
2. Arthur C. Danto: Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet? Atlantisz 1997.
3. U. o. 26.o.
4. U.o. 30.o.
5. U.o. 65.o.
6. U.o. 125.o.
7. U.o. 129.o.
8. Gianni Wattimo: A művészet halála vagy alkonya. In: *Az esztétika vége*. Ikon 1995. 26.o.
9. T. W. Adorno: A művészet és a művészetek. In: *Az esztétika vége*. Ikon 1995. 281.o.
10. Bacsó Béla: Hagyományaim. In: *Határpontok*. 1994. 211.o.
11. U. o. 221.o.
12. Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája*. Balassi Kiadó 1997. 18.o. 22.o.
13. Pernecky Géza: Kapituláció a szabadság előtt. *Jelenkor* 1995. 82.o.
14. Peter Weibel: *Pittura/immedia*. Kiállítási katalógus. Műcsarnok. Magyar melléklet. 1995. 3. o.
15. Clement Greenberg: Recentness of Sculpture. In: *Kunstforum Bd.* 131. 225.o.
16. Martin Heidegger: Mi a metafizika? In: *M. H. válogatott írások*. 1994. 33.o.
17. Maurice Merleau-Ponty: A látható és a láthatatlan. In: *Athenaeum I/4*. 1993. 40. o.
18. Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Európa 1988. 61.o.
19. Gerhard Richter: Unmögliche Malerei. In: *Kunstforum Bd.* 131. 240–241.o.
20. Paolo Santarcangeli: *Pokolra kell annak menni*. Gondolat 1980. 15.o.
21. Hamvas Béla: *Mágia szutra*. Életünk Könyvek 1994. 275. o.
22. Peter Weibel: *Pittura/immedia*. Kiállítási katalógus. Műcsarnok. Magyar melléklet. 1995. 2.o.
23. U.o. 2.o.
24. U.o. 3.o.
25. U.o. 7.o.