

SEMMIREKELLŐK

HORÁNYI ATTILA

Arthur C. Danto:

Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?

Ford.: Babarczy Eszter

Atlantisz Kiadó, Budapest, 1997.

228 old., 995 Ft

(Kisértések)

Arthur Danto amerikai filozófus és művészetkritikus szerint a filozófia (a filozófusok) szerint a művészet (a művészek) semmirekellő(k). Danto szerint viszont nem az(ok); a filozófia tette ő(ke)t azzá. A feladat egyszerű: vissza kell adni a művészet becsületét. Ez ismét csak a filozófia eszközeivel lehetséges; és persze csak akkor, ha a művészet maga is filozófiává válik. Am ez már megtörtént – minden készen áll tehát egy jó kis csilipuhira, filozófia a filozófia ellen. Csakhogy a tét különös módon valójában mégsem a művészet, hanem a filozófia becsülete. Mindenáron meg kell akadályozni, hogy maga is érdektelenné, irrelevánssá, ha úgy tetszik, semmirekellővé váljon. Vajon sikerül-e? Mi marad s mi lesz (ki lesz?) végül semmirekellő?

DANTO MAGYARUL

Az Atlantisz kiadásában 1997-ben megjelent *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* című könyv (a továbbiakban *Kisemmizés*-kötet) Danto 1981 utáni, tehát *A közhely színeváltozását* követően született művészetfilozófiai írásaiból közül tizet. Eredetileg különböző alkalmakra íródtak, és utóbb két kötetbe gyűjtötte őket a szerző (*The Philosophical Disenfranchisement of Art*. 1988.; *Beyond the Brillo Box*. 1992). A magyar kiadás számára külön előszót is írt Danto; ebből kiderül, hogy a válogatást – nyilván a fordítóval, Babarczy Eszterrel együttműködve – ő készítette. Feltehetőleg a hozzájárulásával maradtak el azok a rövid megjegyzések, amelyek a *Kisemmizés*-kötet amerikai változatában az egyes tanulmányok születési körülményeiről tudósítottak. Kár, mert rajtuk keresztül még intenzívebben lehetne a szerző – nem elhanyagolható és röpant lebilincselő – személyiségét és szellemességét érzékelni. Jó példa a *Mély értelmezés* című tanulmányban szereplő fiktív „Leonardo”-freskó fiktív lelőhelye, a Chiesa di Santo Leone Pietromontana (79. old.). A gyanútlan (és elgazítatlan) olvasó akár kézpapírnak is vehetné e templom léte-

zését, holott Danto csak az amerikai művészettörténelem-társadalom egyik legtöbb vitát kiváltott figurájának, Leo Steinbergnek a nevével játszik.¹

A tanulmányok két kötetből való kiválogatásának lehet a következménye egy másik hiány, a tárgymutatóé. Nem akkora hiba ez, mint a *Színeváltozás* kötet esetében volt, ahol szinte bűn, hogy ez elmaradt, hiszen egyszerű fordítási feladatról lett volna szó, s megkönnyítené a kötet kézikönyvként való forgatását. Az a mű ugyanis egyetlen hosszú tanulmány, amely a művészetfilozófia számtalan részterületén kalandozik, elméleteket ismertet és cáfol, problémákat fel és el, szerzőkről és műalkotásokról nyilatkozik; mindent hét, nem igazán informatív fejezetem alá rendezve, amelyek alapján nem lehet tájékozódni – mondjuk utánanézni annak, hogyan próbálja cáfolni Danto a reprezentáció Nelson Goodman kifejtette elméletét. A *Kisemmizés* szövege kevésbé sűrű, a fejezetcímekhez alkalmanként alcímek is társulnak, vagyis könnyebb a keresés; és mégis: annak, aki nem olvassa végig például a *Még egyszer a művészeti világról...* fejezetet, fogalma sem lesz arról, hogy az egy remek, többoldalas Eva Hesse-elemzést is tartalmaz. Pedig ennek a könyvnek éppen a műkritikai írások Duchamp-ról, Rauschenbergről, Warholról, Cindy Shermanről – jelentik az egyik erősségét.

További hiányt jelent, hogy kimaradnak az illusztrációk a magyar kiadástól. Talán jó lett volna nem lemondani ezekről, hiszen míg Danto amerikai közönsége számára az elemzett művészek és művek legnagyobb része közismert, a többinek pedig számos nagy egyetemi könyvtárban utána lehet nézni, Magyarországon mindez nem feltételezhető. Természetesen mindenki – vagy inkább mindenki, akit mélységében érdekel Danto művészetfilozófiája – ismeri Duchamp és Warhol sokat citált alkotásait (bár az

1 ■ Steinberg legvilágosabb fogadtatású tanulmánya (*The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, *October*, Summer, 1983.) a gyermek Krisztus szexualitásának kora reneszánsz ábrázolásait vizsgálta. Talán mondanom sem kell, hogy a legtöbb művészettörténész számára már a felvetett probléma is fiktív, Steinberg pedig tézisének kibontására és igazolására olyan „mély értelmezésekre” kényszerül, amelyeket Danto e tanulmánya elutasít. Vagyis az idézett kis viccelődés – és a fiktív létmód – nem egyszerűen Steinberg nevére, hanem legalább annyira az általa képviselt tudományos módszerre is vonatkozik.

2 ■ Sherman világhírű, klasszikussá vált sorozatának címét nem adja vissza a „Cím nélküli filmkockák” fordulat (157. old.). A *film still* ugyanis rendszerint standfoto, amely a film dokumentálására vagy reklámozására szolgál.

utóbbi *Sarló és kalapács* sorozatával kapcsolatában vannak kétségeim), valószínűleg látott már Pollockot, Rauschenberget, Jasper Johnst, és talán feljutott a Kortárs Művészeti Múzeum Cindy Sherman *Untitled Film Stills*² kiállítására is, de hogy az említett E. Hesse szobrait, vagy a rögtön utána szóba kerülő Robert Mangold festményeit el tudja-e helyezni, az már kétséges.

A fenti – jogosan talán fel sem róható – hiányoktól eltekintve a magyar kötet szinte hibátlanul mondható. Egy-két szerkesztésbeli apróságot természetesen ki lehet majd javítani egy esetleges második kiadáshoz – nem igazán világos például, hogy mi a viszonya *A MŰVESZET VÉGE* és *A művészet halott* címeknek egymáshoz, ha egyszer mind a kettő ugyanazon az oldalon olvasható, ám külön-külön fel van tüntetve; a *Még egyszer a művészeti világról...* című tanulmány az amerikai eredetiben önálló, és nem alfejezete a *Művészet és zavarkeltésnek*, ahogy az a tartalomjegyzékből is magából a szövegből is látszik –, de összességében valóban korrekt, folyamatosan és élvezettel olvasható munka. A fordítót (Babarczy Esztert) és a kontrollszerkesztőt (Beck Andrászt) a legnagyobb igyekezettel sem tudtam súlyosabb melléfordításon érni.³

A STÍLUS

A most megjelent tanulmányok nemcsak keletkezési idejüket, de filozófiai álláspontjukat tekintve is kapcsolódnak *A közhely színeváltozásához*. Némelyikük alaposabban kidolgoz egy-egy korábban csak jelzett részproblémát – ilyenek: *A műalkotás értelmezése és értékelése*, a *Mélyértelmezés*, a *Nyelv, művészet, kultúra és szöveg* és talán a *Művészet és zavarkeltés* fejezetek. Más tanulmányok felvázolják a dantói művészetfogalom születésének kontextusát – mint: a *Még egyszer a művészeti világról: a hasonlóság komédiái* és *Az absztrakt expresszionista költésűveg* című tanulmányok, valamint a *Múzeumok múzeumának* egyes részei. És számot vetnek e művészetfogalom követke-

ményeivel – így maga a címadó tanulmány és az ahhoz szorosan kapcsolódó, a szerző egyik leghíresebb-hírhedtebb tézisét kifejtő *A művészet vége*, valamint a *Megbékélés a pluralizmussal*. Minthogy valamennyi új fejtegetés az értelmezés témájához kapcsolódik, amely viszont alapvető alkotóelem Danto művészetfogalmában, a most megjelent kötet e művészetfogalom kifejtésének és alkalmazásának is tekinthető. Így nézve tehát a válogatás meglehetősen

egységes, és ha iver – belső gondolatmenete – nincs is, kohéziója mindenképpen van.

E kohéziót a témákon kívül Danto gondolkodói és írói stílusa is megteremti: könnyed, szellemes, személyes és szisztematikus. Elmény az a *könnyedség*, amellyel a filozófia, az esztétika és a művészet történetében kalandozik, vált Platónról Wittgensteinre, Hegelről Rortyra, jut el Yeatstól Kantig és Duchamp-tól Rembrandton át Quine-ig. Úgy tesz a legmagátóleretődöbben tanúságot igen sokrétű tudásról – ha nem félnék a szótól, azt mondanám: *európai műveltségről* –, hogy a nála sokkal kevésbé művelteket is inkább üdíti, mint fárasztja még ez az egyébként bonyolult asszociációs láncokon át tált névsorolvasás is.

Az üdítő jelleghez tartozik Danto lebilincselő *szellemessége* is, ahogyan igazán bonyolult kérdéseket megvilágít fiktív műalkotásaival (lásd „Leonardo” *falképe* 79. old.) és nem-műalkotásaival (így „Bramante *Tempiétója*” egy „Michelangelo *Pietával*” a tetején, mely kompozíció azt követően keletkezett, hogy kultúrterrorista megfontolásokból anarchista dallal az ajkán „Danto” felrobbantotta a carrarai márványbányát; 53–54. old.).

Vonzó a szerző *személyessége*. Nem gondolom hibának, ha egy szerző (tudományos vagy filozófiai természetű) munkáján nem ütközik át személyes meggyőződése vagy épp a témájától való érintettség. Nem is gondolhatom, hiszen nagyon sok esetben, talán az esetek többségében nincs is a személyességre mód. Ám mégis különleges élmény olyan gondolkodókat olvasni, akiknek minden sorából sugárzik az,



hogy nem véletlenül foglalkoznak tárgyukkal, és nem véletlenül állítják vele kapcsolatban, amit állítanak.

Am könnyedség, szellemesség és személyesség önmagában legfeljebb szórakoztatóvá és csábítóvá tehetné e tanulmányokat: jóvá vagy fontossá nem.⁴ Hogy mégis azok, az Danto szisztematikusan és koncentráltan kidolgozott filozófiájának köszönhető. Amint *A közhely színeváltozása* harmadik fejezetében kifejtette, már filozófusi pályafutása elején úgy vélte: igazán jól filozofálni csak szisztematikusan lehet, vagyis a véges számú nagy filozófiai kérdés⁵ összefüggő és rendszeres vizsgálatával. Ennek jegyében látott neki alapvető filozófiai felfogásának és módszerének⁶ kialakítása során/után a történelem,⁷ a tudás,⁸ majd az cselekvés⁹ vizsgálatának, miközben tudta, hogy előbb-utóbb meg kell írnia a művészet analitikus filozófiáját is. Végül – amint ezt maga is elismerte¹⁰ – nem ezt tette, amennyiben *A közhely színeváltozása* nem klasszikus analitikus traktátus, hanem művészetfilozófia, analitikus jelző (beszédmód és költés) nélkül.

Danto filozófiai szisztematikusságának egyik fontosabb következménye az, hogy egyes állításait képes közvetlen kontextusuknál sokkal tágabb horizonton is vizsgálni. Ennek a jó értelemben vett holizmusnak köszönhető, hogy írásai nem kizárólag szakmai érdeklődésre számot tartó publikációk; nem foglyai azoknak a vitáknak, melyekben a résztvevők sokszor erőteljes csőllátással fejtenek ki szakmai kérdésekben korlátozott érvényességű érveket. Danto – miközben részt vesz e vitákban, sőt némelyiket részben ő maga gerjesztette¹¹ – imént jellemzett holizmusának következtében átfogóbban, és éppen ezért bizonyos tekintetben bevezető jelleggel képes a művészet problémáiról (pontosabban a művészetrel kapcsolatos filozófiai problémákról) nyilatkozni.

Ezt a „bevezető jeleget” ugyanakkor nem szabad szó szerint érteni. Mert jóllehet Danto a szó szoros értelmében bevezet a művészet filozófiájába, ám e bevezetés – miként szinte minden műve, szóljon Nietzsche-ről,¹² Sartre-ról,¹³ vagy éppen Mapplethorpe-ról¹⁴ – egyúttal bevezetés Danto filozófiai világméretűbe; s e kettő együttes feldolgozása a szöveg minden könnyedsége, szellemessége és személyessége mellett (vagy éppen azért) emberpróbáló feladat. Innen nézve nyugodtan mondhatjuk: Danto nem könnyíti meg helyzetünket. Gondosan elütött teoretikus építményének szinte teljes állványzatát. A felhasznált gondolatmenetekből, tanulmányokból kizárólag a saját gondolatmenetéhez szükséges vagy abba illő gondolatokat idézi; és mint-hogy ezek gyakran csak félgondolatok, a vitatott érvelések sem rekonstruálhatók belőlük. Tovább nehezíti a tárgyalt kérdések iránt érdeklődők első lépéseit a cikkek és gondolatok forrásának jelzetlensége, valamint az elmélettörténeti háttérrel adó angolszász, alapvetően analitikus (művészet)filozófiai tradíció szinte tökéletes magyarországi ismeretlensége.

DANTO ÉS AZ ANALITIKUS ESZTÉTIKA

Az analitikus filozófia mégoly rövid és vázlatos bemutatására sem vállalkozhatom itt, ám „analitikus esztétikának” nevezett ágát – magyar nyelven való viszonylagos elérhetetlensége miatt – röviden mindenképpen jellemeznem kell. Ebben Richard Shusterman ismertető tanulmányára¹⁵ támaszkodom.

Az analitikus esztétika – elsősorban George Edward Moore, Bertrand Russell, majd Ludwig Wittgenstein munkáinak hatására – azt tűzte célul, hogy „diagnosztizáljon és megtisztítson néhány olyan esztétikai félreértést, amelyet elsősorban nyelvi eredetűnek tart”.¹⁶ Fogalmak (valamint tézisek) elemzése volt tehát a feladat; ám hogy ez az *analízis* pontosan

3 ■ Mindössze egyetlen helyen pontosítanám a magyar szöveget, például a 209. oldal legelején olvasható „adott helyszíne komponált művek” helyett inkább az egyre bevettebb „helyspecifikus művek” terminussal kellett volna az angol „site specific work”-öt fordítani.

4 ■ Az igazat megvallva a *Kisemmités*-kötet legelső sorban is szórakoztató: egy (ön)ironikus, kreatív – ezernyi szinten és ott-léttel, utalással operáló – filozófiai *Tonight Show*.

5 ■ Egy bizonyos értelemben a filozófia – éppen úgy, mint indiai és görög kezdetekor, ma is – valóság és nem valóság (látzat, illúzió, álom, művészet) megkülönböztetésével foglalkozik. Vö. A. C. Danto: *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy*. Harper and Row, New York, 1989. 2. fejezet.

6 ■ A. C. Danto: *What Philosophy Is: A Guide to the Elements*. Harper and Row, New York, 1968.; a 4. jegyzetben utalt *Connections to the World...* ennek tökéletesen ártat újradáása.

7 ■ A. C. Danto: *Analytical Philosophy of History*. Cambridge University Press, Cambridge, 1965.; három új fejezettel kiegészítve: *Narration and Knowledge*. Columbia University Press, New York, 1984.

8 ■ A. C. Danto: *Analytical Philosophy of Knowledge*. Cambridge University Press, Cambridge, 1968.

9 ■ A. C. Danto: *Analytical Philosophy of Action*. Cambridge University Press, Cambridge, 1973.

10 ■ A. C. Danto: lásd Introduction. *Philosophy and the Criticism of Art: A Personal Narrative*. In: Uő.: *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*. Farrar/Strauss/Groux, New York, 1994., 3–14. old.

11 ■ Elsősorban az *Artworld* (1964) és *The End of Art* (1983). Az utóbbi tanulmány egy egész szimpóziumnak és tanulmánykötetnek a forrásául is szolgált: Berel Lang (szerk.): *The Death Of Art*. Haven Publications, 1984.

12 ■ A. C. Danto: *Nietzsche as Philosopher*. Macmillan, New York, 1965.

13 ■ A. C. Danto: *Sartre*. Fontana/Collins, 1975.

14 ■ A. C. Danto: *Playing with the Edge*. 1995.

15 ■ Introduction: *Analysing Analytic Aesthetics*. In: Richard Shusterman (szerk.): *Analytic Aesthetics*. Blackwell, 1989. 1–19. old. E tanulmány egy korábbi változata megjelent a *Journal of Aesthetics and Art Criticism* általa vendégszerkesztett különszámában: JAAC Special Issue: *Analytic Aesthetics*, 1987.

16 ■ William Elton: Introduction. In: Uő. (szerk.): *Aesthetics and Language*. Blackwell, Oxford 1954. 1–12. old.

17 ■ Többek között ez okozza, hogy nincs konszenzus az analitikus esztétika mint irányzat működési idejével, alkotóival, sőt programjával kapcsolatban sem. Lásd Shusterman i. m. 13–14. old. E tanulmányában Shusterman az *analízis* jelentőségének és alkalmazásának ellentmondásosságát Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásainak* 77. paragrafusával illusztrálja: „...nem reménytelen feladat-e arra vállalkozni, hogy az elmosódottnak megfelelő éles képet rajzolj?... És ilyen helyzetben van például az, aki az esztétikában vagy az etikában olyan definíciókat keres, amelyek fogalmainknak megfelelnek.” (Atlantisz, Bp.,

mit is foglal magában – alkotóelemekre való redukciót?, pontosítást?, esetleg más fogalmakkal való helyettesítést, azaz fogalomalkotást? –, arról a mai napig megoszlanak a vélemények.¹⁷ Az esztétika analitikus fordulatának közvetlen kiváltója a megelőzően uralkodó, egyfelől Benedetto Croce¹⁸ és Robin Collingwood¹⁹ munkáin alapuló idealista, másfelől a Clive Bell²⁰ és Roger Fry képviselte romantikus és formalista művészetelmélet: az analitikusok elsősorban az ő esszencializmusuk és romantikus, „kődös” vagy „sivár” elméleteik²¹ ellen lázadtak.

Mivel az analitikus esztétika elsősorban a művészettel kapcsolatos fogalmak és tézisek elemzését tekintette fő feladatának, a tudományfilozófiához hasonlóan másodfokú tudományként fogta fel saját

magát: a művészetkritika és a művészettörténet (melyek elsőfokú tudományok) metatudományának. Ebből következett, hogy szemben a klasszikus – kanti, hegeli – elméletekkel, a természet, a természeti szépség szinte teljesen az analitikusok látókörén kívül rekedt. Az analitikus esztétikák több-kevesebb sikerrel megpróbálták túllépni az esztétikai ítélet, esztétikai dimenzió, esztétikai beállítódás szintjén teljesen használhatatlan és hamis kategóriáin. Egyáltalán: az esztétikát kizárólag a művészettel kapcsolatos, végső soron abból levezethető kategóriaként fogták fel.²²

A metatudomány mivolt egy másik következménye az analitikus esztétika értéksemlegességének; az értékelést a művészetkritika hatáskörébe utalták, a többség még az érték kategóriák és értékelőállítások metaelméletével sem volt hajlandó foglalkozni. Ez a felfogás legjobban talán a művészet értéksemleges meghatározására törekvésben mutatkozott meg. Morris Weitz korszakos jelentőségű írásában²³ logikai elemzéssel a művészet fogalmának kétféle használatát különítette el: az egyik az értékelő (mint amikor a folyóparton talált uszadékfát a „De hisz ez kész műalkotás!” fordulatnál méltatjuk), a másik a leíró. Weitz szerint az első használat (amikor is egy értéként elismert tulajdonságnak – a valóság-hűségnek, a kifejezőerőnek, a „jelentős formának”²⁴ – meg kell lennie a dologban ahhoz, hogy műnek tartsák) okozta a művészet lényegéről folyó évezredek vitát, ami sokat elárul ugyan a művészettel kapcsolatos felfogásokról, de nem adhatja a művészet definíciójának alapját. Az értékmentes, leíró használat elemzése alkalmas lehetne a művészet definiálására, ha a művészet zárt fogalom volna, ám (sajnos vagy inkább szerencsére) nem az. Napjaink egyik legelterjedtebb művészetfilozófiája, a Dantóból „kinőtt”, általa azonban sokat bíralt George Dickie-féle esztétika²⁵ tulajdonképpen ezt az értéksemleges felfogást egy osztályozó eljárással egészíti ki. Dickie szerint egy műalkotás esztétikai értékelés várományosa; ám hogy ez az ítélet pozitív-e vagy sem, az nem tesz hozzá semmit a műalkotás mivoltához: a rossz művek is műalkotások.

Az analitikus esztétika a művészet történelmi, társadalmi és kulturális kontextusát szinte teljesen figyelmen kívül hagyja. Természetesen ebben is vannak különbségek az egyes teoretikusok között: Danto például alkalmanként igazi historicistának tűnik,²⁶ Nicholas Wolterstorff nem jelentés-, hanem cselekvésközpontú művészetfelfogása²⁷ alkalmas keretet teremt a műalkotások kontextuális tárgyalására, Joseph Margolis nagy intenzitással küzd a művészet, illetve a művészetfilozófia történelmi, társadalmi és kulturális preformáltságának elismeréséért,²⁸ Richard Shusterman pedig John Dewey-hoz kapcsolódó pragmatista művészetfilozófiájában²⁹ a művészetnek a mindennapi élményvilágba való visszahelyezését állítja középpontba – és ezek csak kiragadott példák.

1992. 63. old.). Az egyik végpontot a fogalmait és kategóriáit a végsőig csiszoló Monroe Beardsley jelenti, míg a másikat Nelson Goodman, aki szerint a korábbi gyakorlatok és fogalmak elemzése csak leplezi a javításukra és helyettesítésükre törekvő kritikus konstruktivista erőfeszítést.

18 ■ Az esztétika. *A szellem filozófiája*. Válogatott írások, vál. Kaposi Márton, Gondolat, Bp., 241–314. old.

19 ■ Robin Collingwood: *Principles of Art*. Oxford University Press, Oxford, 1938.

20 ■ Clive Bell: *Art*. London, 1914. (Harmadik kiadása: Oxford University Press, Oxford, 1987.)

21 ■ E két utóbbi, nagyon gyakran visszatérő jelző (*wooliness* és *dreariness*) John Passmore sokat idézett esszéjéből származik: *The Dreariness of Aesthetics*. In: William Elton (szerk.): *Aesthetics and Language*, Oxford, Oxford University Press, 1954, 36–55. old. A ködösségre Passmore Jacques Maritain egy mondatát hozza példának: „Lourié zenéje ontológiai zene; kierkegaard-i stílusban azt is mondhatnánk: 'egzisztenciális'. A létezés egyszerű gyökereiben született, lélek és szellem lehető legközelebbi találkozásának pontján. Szt. Pál beszél erről...” (43. old.). A diszciplína sivárságáért Passmore az autonómia hiányát okolta: nincs olyan esztétikai fogalom vagy állítás, amely ne az etikából származna. Ezzel kapcsolatban jegyzi meg Marx Wartofsky Passmore-t parafrázáló esszéjében (*The Liveliness of Aesthetics*. In: Richard Shusterman (szerk.): *JAAC Special Issue: Analytic Aesthetics*, 1987. 211–218. old.), hogy az analitikus esztétika semmivel sem kevésbé derivatív, mint a megelőző idealista volt; éppen csak nem az etikából kölcsönzi elméleteit, hanem a nyelv-, illetve a tudományfilozófiából.

22 ■ A *közhely színeváltozásának* negyedik fejezete (Esztétika és műalkotás) számos érvet hoz fel a felfogás mellett.

23 ■ *The Role of Theory in Aesthetics*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956. 27–35. old. Danto erre a tanulmányra utal — cím nélkül — könyvének 56. oldalán.

24 ■ A „jelentős forma” (significant form) Clive Bell művészetfilozófiájának — sokat kritizált — központi kategóriája. Lásd 21. jegyzet.

25 ■ G. Dickie: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Cornell University Press, Ithaca, 1974. Az elmélet javított kiadása: *The Art Circle: A Theory of Art*. Haven Publications, New York, 1984. Az institúció-elméletet tárgyalja teljes terjedelmében a Lars-Aagaard Mogensen szerkesztette tanulmánykötet: *Culture and Art*. The Humanities Press, Atlantic Highlands, 1976. Az elmélet rövid ismertetése és kritikája megtalálható: Richard Warburton: *A filozófia világa*. Kossuth, Bp., 1993. 145–149. old.

26 ■ Erre legjobb példa a most recenzálandó kötet.

27 ■ Nicholas Wolterstorff: *Art in Action: Toward a Christian Aesthetic*. William B. Eerdmans, Grand Rapids, 1980.; *Works and Worlds of Art*. Clarendon Press, Oxford, 1980.

28 ■ Lásd például: J. Margolis: *The Eclipse and Recovery of Analytic Aesthetics*. Richard Shusterman (ed.): *Analytic Aesthetics*. Blackwell, 1989, 161–189. old. és *The Worlds of Art and the World*. Rodopi, Amsterdam, 1983.

29 ■ Richard Shusterman: *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Blackwell, Oxford, 1992.

MI A MŰALKOTÁS?

Kís túlzással azt mondhatnánk, hogy Danto valamennyi művészetfilozófiai írása egyetlen kérdés körül forog, pontosabban egyetlen kérdésből kiindulva érinti a klasszikus és a kortárs esztétika és művészet alapvető kérdéseit. A tantörténet formában, több variációban feltett kérdés a következő: két, szemre megkülönböztethetetlen tárgy közül az egyik műalkotás, a másik nem. Miben különböznek? Mi(k) az(ok) a tulajdonság(ok) vagy eszköz(ök), amely(ek) az egyiket a művészet birodalmába emelik, miközben a másik a „puszta valóságos dolgok” világában marad? Mi teszi, hogy a közhelyek közhelye, egy mosóporos doboz műalkotássá lényegülhet át, miközben más mosóporos dobozok maradnak, amik voltak: mosóport tároló papirdobozok egy raktárban, boltban vagy mosókonyhában?

Érdemes ezt a kérdést összevetni a már idézett Morris Weitzével, aki azt firtatta, mi az esztétika szerepe, ha a művészet definiálásának – tradicionálisan rá osztott – feladata nem végrehajtható, logikailag lehetetlen. Egy fogalmat ugyanis Weitz szerint akkor tekinthetnek filozófiailag meghatározottnak, ha meg tudom adni azoknak a külön-külön szükséges, együttesen pedig elégséges tulajdonságoknak a halmazát, amelyek megléte esetén egy entitást egyértelműen az adott fogalom alá tudok rendelni; illet azonban csak „zárt” fogalmak esetén adhatunk (amilyenek a matematikai és a logikai fogalmak); „nyitott” fogalmak esetén – amilyenek a művészet fogalmának is lennie kell, ha egy tényleges, a művészet lényegi természetét bemutató, faktuálisan ellenőrizhető, leíró³⁰ definíció megadására törekszünk – nem. A művészet nem definiálható, mivel fogalma nem zárt; mert ha az volna, akkor kirekesztené olyan dolgokat, amelyek jelenleg nem, később azonban még műalkotásnak számíthatnak. Ha például a regény fogalmát Richardson alapján határozzuk meg, akkor Virginia Woolf *Világítótorony* vagy John Dos Passos *USA* című műve nem regény. Megpróbálkozhatunk persze a jelen állapot rögzítésével, és számba véve mindazokat a dolgokat, amelyeket regénynek tartunk, megkereshetjük a mindegyikben közös jellegzetességet; s akkor ez a valami a regény szükséges (ám önmagában nem feltétlenül elégséges!) tulajdonságának minősül. Kérdés persze, hogy van-e ilyen tulajdonság. Weitz Wittgenstein játékelemzésére³¹ hivatkozva azt állítja, hogy nincs; és bár a regénnyel – egy viszonylag szűk fogalommal – kapcsolatban nem biztos, a művészetre vagy a műalkotásokra vonatkozóan majdnem biztos, hogy igaza van. Ennek illusztrálására Dantónak szinte kapóra jött Warhol 1964-es *Brillo dobozos* kiállítása: a tárgyak (mosóporos dobozok és műalkotások) közötti különbségek oly mértékben voltak akcidentálisak és elhanyagolhatók (vagy legalábbis annak minősíthetők), hogy a művészet *differentia specificáját* ezekre nem lehetett alapozni.³² Am ebből – Weitzcel ellen-

tétben – nem azt szűrte le, hogy a művészet fogalma nem definiálható, mivel a művészetnek nincs olyan egyetlen lényege, amely ebben a formában megadható volna, hanem azt, hogy az esetleges definíciót, a művészet lényegét nem a perceptuális tulajdonságok között kell keresni.³³

Danto megoldáa a röviden a következő: mivel műalkotás és „puszta valóságos dolog” között nincsen érzékelhető különbség, a műalkotás definíciójának nem is arra kell irányulnia, hogy e két típusú dolgot elválassza egymástól. Ha úgy tetszik, nem *felismerni*: *megismerni* kell – mert csak ezt *lehet* – a műalkotásokat. Éppen ezért az igazi feladat az, hogy megmondjuk, *miféle* struktúra egy műalkotás: milyen összetevői vannak, és miféle más struktúrákkal tart kapcsolatot?

Egy műalkotásnak mindig van *tárgya*: mindig „szól” valamiről. Ebben a tárgyban szinte egyesül (ha van³⁴) a reprezentált objektum, a kifejezés,³⁵ és az a gondolat,³⁶ amely ezt az objektumot és kifejezést a „*művészetvilág*”³⁷ valamelyik művészetelméletéhez kapcsolja úgy, hogy az így strukturált tárgy egyúttal reflektál is erre a művészetelméletre. Egy műalkotásnak továbbá mindig van *oka* (azaz története és történeti³⁸ kontextusa), és így *okozója*³⁹ is. Ok és tárgy a műalkotásban szorosan összefügg: többek között ez biztosítja *identitását*. Mivel ok és tárgy kibontása és felmutatása az *értelmezés* feladata, a műalkotás *csak* az értelmezés kontextusában műalkotás. Éppen ezért az értelmezésnek része a „művészi azonosítás aktsa”, amely a „puszta dologot a Művészet Birodalmába emel[ve]”⁴⁰ megteremtő a közönséges dolgok és a műalkotások közötti *ontológiai* különbséget.

30 ■ Leíró, azaz deskriptív, és nem preskriptív definíciót szeretnénk: nem megmondani akarjuk mi a művészet, hanem megragadni!

31 ■ Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, 65–75. §.

32 ■ Danto az *Artforum* jubileumi számában (1993. szept., 129. old.) Warholnak ezt a kiállítását reá gyakorolt hatását tekintve Kant híres hume-i fordulatához hasonlította, azt állítva, hogy e látlat ébresztette őt fel dogmatikus szendergéséből.

33 ■ Hasonló konklúzióra jutott a teoretikusok többsége. Ezt követő definíciós próbálkozásaik – Stephen Davies idézett könyve alapján – két fő típusba sorolhatók: az egyik típus a művészet lényegét egy meghatározott funkció betöltésében látta („functional definitions”), míg a másik a műalkotás létrejöttét és közönséghez jutását övező meghatározott eljárásmodban („procedural definitions”).

34 ■ Nyilvánvaló, hogy például a legtöbb zene vagy az absztrakt kép a szó klasszikus értelmében nem reprezentál semmilyen objektumot. Másfelől Danto szerint mégis mondható, hogy egy hangsorról vagy a fekete festékről szólnak. Ennek részletesebb magyarázatát *A közhely színeváltozása* Metafora, kifejezés, stílus feje: etében adja meg a szerző.

35 ■ A „kifejezés”-en nagyjából a reprezentáció *módját* érti Danto. E módban ugyanakkor az alkotó is reprezentálódik: a mű róla is kifejez „valamit”.

36 ■ A hamisítványok – legyenek bármily tökéletesek és megtevesztőek – éppen e gondolat híján nem műalkotások, legfeljebb szemfényvesztések. Ha a gondolat a mű okozója, akkor a műalkotásnak van *stílusa*; míg ha a gondolat mástól – például egy másik műből – származik, akkor legfeljebb *modorról* beszélhetünk. (Ennek kifejtése is a Metafora, kifejezés, stílus című fejezetben található.)

A MŰALKOTÁSSÁ AVATÓ ÉRTELMEZÉS

Az értelmezéssel kapcsolatban Danto a következőképpen fogalmaz: „Mostanra már minden bizonyos világos, hogy az egymástól megkülönböztethetetlen tárgyakból teljesen különböző műalkotások keletkeznek a különböző értelmezések érintése nyomán, így hát az értelmezést olyasminek tekintem, ami az anyagi tárgyakat műalkotássá alakítja át. Az értelmezés az az emelőkar, amely a valóságos világ valamely tárgyát átemeli a művészeti világba, ahol gyakran váratlan köntöst ölt. Az anyagi tárgy csak egy értelmezés függvényében válik műalkotássá, ami persze nem jelenti, hogy a műalkotás minnélte bármely más szempontból relatív volna.” (53. old.)

Jól látszik, Danto itt azt a régi, mások által is kihasznált intuíciót építi tovább, amely szerint egy műalkotás csak az értelmezés aktusában válik teljessé, „zárttá”. Amíg más szerzők ezt a belátást nem feltétlenül vonatkoztatják a mű identitására (vagyis arra az ontológiai kérdésre, hogy meddig „tart” a mű, és hol „kezdődik” a tárgy), addig Danto éppen ennek alapján állítja a „közhelyek” (pisoár, biciklikerek, mosóporos doboz, fekete festék) „színeváltozását”. E felfogásának következményeképpen tantételle emelkedik, sőt szerintem átértelmezésre is kerül a borgesi fikció, mely szerint Cervantes és Ménard *Don Quijote*-je más-más műalkotás. Amíg ugyanis Borges története az értelmezés hatalmáról szól, amely új világokat (és jelentéseket) képes megnyitni egy szöveg vagy kép előtt, addig „Dantóé” értelmezés és alkotás, értelmező és alkotó azonosságát állítja.

37 ■ Az Artworld – szemben a Dickie által szisztematizált kollokvialis használattal, melyben egy szociológiai természetű, human ágensek által működtetett intézményt jelent – Danto felfogásában a művészet azon intézménye, melynek univerzumát műalkotások és azokat lehetővé tevő, illetve értelmező művészetelméletek lakják. Bővebb kifejtése; Arthur Danto: *A művészeti világ*, *Enigma*, 1994. 4. szám, 41–52. old.

38 ■ Legyünk pontosak: a történeti kontextus alapvetően a művészet történetének, vagyis a művészetvilágnak a kontextusát jelenti. A közhelyek legjellemzőbb, Danto által sokszor idézett gondolata Heinrich Wölfflin-től származik: „Nem minden lehetséges minden korban.” (*Művészettörténeti alapfogalmak*, Corvina, 1969, 24. old.) Egyébként e gondolat is jelentésváltozáson esett át: Wölfflinnél csak a stílusokra vonatkozott, Dantonál már a műalkotás egészére is. Ezzel kapcsolatban érdemes a mű következő mondatát is idézni: „Magának a látásnak is megvan a története, és ezeknek az optikai rétegeknek a feltárása voltaképpen a művészettörténet legalapvetőbb feladata.”

39 ■ Szándékos a kissé különös szóhasználat, minthogy Danto sem egyértelmű azzal kapcsolatban, ki is hozhat létre műalkotásokat: „A művészetben minden új értelmezés egy kopernikuszi fordulat, abban az értelemben, hogy minden értelmezés egy új műalkotást teremt...” (123. old.)

40 ■ Danto. *A közhely színeváltozása*, 124. old.

41 ■ Például: *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. Yale University Press, New Haven and London, 1985.

42 ■ Vagyis Warhol nem önjelölt volt, aki csak elhitette másokkal, hogy művész.

43 ■ Ld. *A közhely színeváltozása*, 82. old.

A műalkotást konstituáló értelmezés példája Danto szerint Michael Baxandall „következtetési műkritikája”: a művek történeti magyarázata (158. old.). Ezt a tudományos módszert ugyanakkor Danto *filozófiai eszközként* („ontológiai emeltyűként”) használja; következőképpen átalakítja annak használatát, és így kiterjeszti tárgyalási univerzumát. Baxandall munkáiban⁴¹ ugyanis a magyarázatba „bemenő” és az abból „kijövő” tárgy kategóriáját tekintve megegyezik: ha egy festmény ment be, egy festmény is jön ki; ha egy hid, akkor egy hid. A magyarázat eredménye „mindössze” annyi, hogy – ha igaz – akkor jobban értjük a mű megszületését és működését; ám a műalkotás státus vonatkozásában érzéketlen a módszer. Ezzel szemben Danto az értelmezést pontosan ez utóbbi szemponttal kapcsolatban kívánja felhasználni. A „bemenő” és „kijövő” tárgy ontológiai különbségének megmutatásához, adott esetben a műalkotás státus megteremtéséhez azonban arra van szükség, hogy a magyarázat premisszái között felfedezhető legyen egy, amely kimondja az értelmezett tárgy műalkotás voltát; ehhez pedig az kell, hogy a történeti magyarázatban hitelesen szerepelhessen a művészet fogalma. Vagyis, Andy Warhol *Brillo doboza* azért műalkotás (ellentétben a supermarketek megszólalásig hasonló dobozaival), mert történeti értelmezése felszínre hozza azt a gondolatot, hogy Warhol e tárgyat annak szánta, és ez a szándék – minthogy valamilyen módon összekapcsolható a (háború utáni amerikai) művészeti világ művészetfogalmával – objektíve releváns, és nem szubjektív képzelgés.⁴²

Csak hogy, amint azt annyian és annyszor megírták már, nem minden, ma széles körben műalkotásnak tartott tárgy történeti értelmezése képes hasonló szándékot felmutatni, hiszen keletkezésükkor nemcsak művészeti világ, de művészetfogalom sem volt. Két lehetőség adódik: vagy feladjuk azt az elképzelést, hogy egy tárgy akkor lesz műalkotás, ha készítésekor kimutathatóan az alkotó rendelkezésére állt egy művészetfogalom; vagy tagadjuk, hogy az ilyen esetben létrejött tárgy műalkotás volna. *A közhely színeváltozásában* Danto az előbbi megoldást látszott követni, amennyiben kijelentette,⁴³ hogy lehet valaki realista a tárgyakkal és berkeleyanus idealista a műalkotásokkal kapcsolatban. Lehet tehát úgy gondolni, hogy a műalkotás-lét kontingens, és attól, hogy például a Lascaux-i barlang lakói – esztéták és művészetfogalom híján – rajzaikat (valószínűleg) nem tartották művészetnek, *mi még, mivel van művészetfogalmunk*, nyugodtan értelmezhetjük e rajzokat műalkotásként. Nem *mi alkottuk* e dolgokat, *am mi okozzuk*, hogy műalkotásként láthatók.

De ki az a *mi*? Ezen a ponton ismét (legalább) két lehetőség kínálkozik. Az egyik Danto-berkeleyanus válasza *A közhely színeváltozásában*: a tárgyak akkor és addig műalkotások, amikor és ameddig értelmezzük őket, utána vagy anélkül visszaváltoznak/maradnak pusztá valóságos tárgyak. Valószínűleg nem kell

részletezmem, intuíciónkkal mennyire ellentétes az a felfogás, amely szerint egy tárgy (még ha műalkotásnak szánták is) csak egy (nyilvánvalóan felkészült és jól informált) értelmezés mentén számít műalkotásnak. Képtelenség ugyanis azt állítani, hogy egy galériában kifüggesztett húsz kép közül csak az a három műtárgy, amelyet (alaposabban?) tanulmányoz a látogató. Ezt az ellenérvet a műalkotásokhoz tökéletesen hasonlító, ám ontológiailag pusztá tárgyak – centrifuga-Lengyel lovas, robbantás-Tempietto stb. – kreálásával próbálja kivédeni Danto, amikor azt állítja, hogy elvileg minden műtárgyhoz létrehozható egy tőle szemre megkülönböztethetetlen pusztá valóságos tárgy, következésképpen amennyiben nem vizsgálunk éppen egy műtárgyat, nem zárhatjuk ki, hogy az nem csak tárgy. Nem igazán jó ez az – illúzió-argumentumra hajazó – érv, mivel természeténél fogva a szkepszist növeli, és eltereli a figyelmet a valódi kérdésről, amely a szükséges vizsgálat természetét, elvégezhetőségét és legfőképpen ágensét illeti. Merthogy nyilvánvalóan nem minden tárlatlátogató képes következtető művészetkritikára, miközben többségük azt állítja, hogy műalkotásokat látott, még ha rosszakat is, még ha nem értette is őket. De ettől függetlenül a javaslat filozófiai szempontból is erősen kérdéses, hiszen a műalkotás-lét értelmezett-séghez kötése a művek individualitásával – azaz ontológiájával – kapcsolatban vet fel komoly problémákat: ha *X* és *Y* ugyanazt a tárgyat kétféleképpen értelmezi, akkor vajon két művet látnak-e?

Danto *A művészetvilágban* egy másik lehetőséget is megenged: azt ugyanis, hogy mind a Lascaux-i barlangrajzok, mind a galériában látható festmények esetében valaki (egy szakértő például) elvégezte már a szükséges értelmezést, és onnantól, ha be nem látom is (mert mondjuk nem foglalkoztat), tudni tudhatom, hogy műalkotásokkal állok szemben. Ez a megoldás azonban könnyen az intézményi elméletként ismert művészetfilozófiához vezet (hiszen szakértőkre hivatkozik), melyet azonban éppen intézményi jellege miatt Danto nem nagyon szívelhet. Számára a művészetvilág nem szociológiai értelemben vett intézmény, hanem művészetelméletek, művészeti problémák és megoldások, műtárgyak, művészek és kurátorok, kritikusok laza és flexibilis kapcsolata, amely strukturálisan része a műalkotás mindenkori fogalmának; következésképpen nem lehet egyben az egyes művek hitelesítője is.

A MŰVÉSZET VÉGE

Visszatérve eredeti kérdésünkre (mi a helyzet azokkal a tárgyakkal, amelyek művészetfogalom nélkül keletkeztek), a másik lehetőség az – amennyiben ki akarunk tartani amellett, hogy valamilyen művészetfogalom egykorú létezése szükséges előfeltétele egy műalkotás létének –, ha tagadjuk, hogy az említett, széles körben műalkotásnak tartott tárgyak valóban azok. Ez a felfogás a művészetfogalom megjelenésé-

hez köti a műalkotások megjelenését. Danto a *Kisemmizés*-kötetben nem említi ezt a lehetőséget (a művészet végéről is mint egy művészetfogalom végéről beszél), de 1997-es könyvében, az *After the End of Art*ban lelkesen üdvözli a művészet előtti kápeknek hatalmas könyvet szentelő Hans Beltinget.⁴⁴

A művészetfogalom historizálása, vagyis az a gondolat, hogy művészet nem volt mindig, és ezzel összefüggésben nem is biztos, hogy lesz (van), mint-hogy nem szükségszerű tényezője az emberlétnek, ellentétes reakciókat képes kiváltani. Az állítás egyfelől *common sense*, hiszen a műalkotás mint tárgytípus valóban nem „természetes fajta”, szemben mondjuk a vízzel, az állatokkal és a növényekkel, ki kellett tehát találni, mint például a vallásokat, és ha e „kitalálás” időpontját nem tudjuk is pontosan meghatározni, annyit biztosan mondhatunk, hogy lennie kellett egy hosszabb-rövidebb periódusnak, amelynek a végén készült tárgyokról mint műtárgyakról beszélhetünk. A fenti állítás ugyanakkor minden közhelyszerűsége ellenére rendelkezik némi borzongató eszkatologikussággal. Végtere is valaminek a végéről (is) beszélünk, valaminek, ami a legtöbbek számára az emelkedettség, a kiválósággal és – ezektől nem függetlenül – az örökkévalósággal függ össze. Ráadásul a történelem végétől az idők végéig számtalan prófécia „tudósít” manapság jövőnkéről; nem nehéz a művészet végének jóslatát is besorolni e „jelek” közé.

Érdekes – bár nem meglepő – módon, Danto a problémát az eszkatológia (konkrétan a hegeli történelemfilozófia) irányából közelíti meg. Ezért sem tekinthető véletlennek, hogy a művészet kezdetével egy-két homályos utalástól eltekintve nem foglalkozik. Az utalások jórészt művészet és filozófia egyidejű megszületésére vonatkoznak; ez a nem kellően megalapozott tézis e két „diszciplína” rokonságát hivatott alátámasztani.

A rokonság alapja az, hogy mind a művészet, mind pedig a filozófia látszat és valóság határával van elfoglalva; az előbbi valósággá „szeretne” válni, az utóbbi az illúzió hatása alól szeretné felébredni és a valóságra ráébredteni az embereket. Célját a filozófia – Danto Platón-értelmezése szerint – többek között a művészet „kisemmizésével” éri el, azzal tehát, hogy egyfelől leértékeli (ontológiailag a legalsó szférába helyezi) és hatástalanítja a művészetet (azt állítva, hogy a valós dolgok világára semmilyen befolyása nincsen), másfelől megmutatja, hogy ami jóra a művészet képes (például az ifjúság nevelése), azt a filozófia jobban el tudja végezni. E két lépést már *A közhely színeváltozásában* elemezte Danto; viszont a *Kisemmizés*-tanulmány egyik újdonsága az, hogy az

44 ■ *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, Princeton, 1997.

45 ■ E gondolat forrását az *After the End of Art* kötet egy lábjegyzetében azonosítja Danto: Josiah Royce: *Lectures on Modern Idealism*. Ed. by Jacob Loewenberg, Cambridge University Press, Cambridge, 1920.

ismert tételeket politikai narratívába rendezi. E narrativa lényege az emberi elme (és ezen keresztül az emberi társadalmak) irányításáért folytatott küzdelem: a filozófia, attól feltéve, hogy e szerepen osztoznia kell a művészettel, Platón óta mindent megtesz a művészet kizárásáért a mindennapi életből. Ha kell, a létezés rendjének legutolsó helyére teszi; ha kell, a mesterségektől való megkülönböztetés segítségével leválasztja a mindennapi élet szférájáról; az érdekmentesség ideálját hangsúlyozva szembeállítja az emberi élet természetes hajlamaival; autonómmá nyilvánítja, és így elefántcsonttoronyba zárja; veszélyességének folyamatos ismétlésével „ráküldi” az (ön)cenzúrát – s a változatos technikákat még hosszan sorolhatnánk. Éppen ezért Danto szerint az a nézet, hogy a művészet nincs hatással sem az emberre, sem az emberiségre, nem történelmi tapasztalat (még ha számtalan, e tételt alátámasztó példát ismerünk is), hanem filozófiai filció, amely olyan jól működött évezredekken keresztül, hogy sikerült önmagát társadalmi konszenzusként feltüntetnie, és így ténylegesen is előidéznie e hatástalanságot.

Az egyazon csárdába kényszerült (bekényszerített vagy beleszületett?) két dudás nem képes együtt zenélni, az erőszakosabb kontrássá fokozza le a másikat – így lehetne talán összegezni Danto meséjét. E történetnek persze van folytatása (addig páváskodik primári szerepében a filozófia, míg megpillantva magát a tükörben el nem bizonytalanodik; ekkor a sarokba vonul terápiára, ám nyüglődő nyávogása miatt a művészettel együtt kinézik a csehóból a gépzene tárgyszerűségére vágyók; szerencsére egy művelője személyében – ez Danto – megmentője akad, aki a művészet exorcizálásával a filozófiát is megszabadítja démonától [és dj-ként visszacsempészi őket a színpadra?]), de nem ez a lényeg. A lényeg az, hogy ez egy történet. Ilyesmí pedig – a rövid és egyértelmű tanmeséktől eltekintve – nem fordult elő *A közhely színeváltozásában*, mint ahogy a tárgyalt kérdések átpolitizálása sem. E két új fejlemény alapvetően megkülönbözteti – sőt szembeállítja – *A közhely színeváltozása* és a *Kisemművés* gondolatmenetét. Míg ugyanis az előbbiben gondolatkísérletek és levezetések ismertettek és igazoltak egy markáns művészetfilozófiai álláspontot, addig a most megjelent kötet történetként, de gyökeréig történetietlenül járja körbe művészet és filozófia (állítólag) párhuzamos történetét. Mintha Dantónak megtetszett volna a *Szellem fenomenológiájának Geist* úrfi fejlődési regényként való karakterizálása,⁴⁵ és – Hegellel ellentétben – egyből a zanzát írta volna meg. Mert persze kellően madártávlatból könnyedén beilleszthető Platón, Kant, Schopenhauer és Dickie művészetfilozófiájának egyik-másik eleme, a szabad művészet kategóriájának reneszánsz kitágítása, a mindenkori cenzúra ideológiája, valamint a modernizmus és a műzeumok teóriája abba a nagy összeesküvés-elméletbe, amely a művészet jogfosztásának titkos történetét hivatott feltárni; ám erősen kétséges, hogy e kü-

lönböző elméletek a maguk kontextusában valóban a jelzett, és csak a jelzett irányba mutattak-e. Nehezen látom ugyanis igazolhatónak, hogy a széppel s annak megítélésével összefüggésben megjelent érdek nélkülség elve valóban a művészet kirekesztésére irányult volna, és nem az izlésitélet univerzalizálásának megalapozására, ahogyan Kant hitte és remélte. Nem kétséges, hogy utóbb – többek között az univerzalizálás ideáljának megkérdőjeleződésével – ez az elv valóban leválasztotta az életről és elszigetelte a művészetet, de ezt a hatást Kantnak vagy éppen a filozófiának felróni méltánytalan. Mint ahogy művészet és mesterség szétválasztását a művészet szempontjából egyértelműen negatívan értékelni is az. Lehet, hogy ez ma kizárja a műalkotásokat a társadalom életéből, de a XVI. században elengedhetetlen volt a művészeknek a társadalomba – a műveltek társaságába – való befogadásához.

Hasonló ellenvetéseket a szóban forgó filozófiai konspiráció majdnem minden további elemével szemben tehetnők. Ebből mégsem az következik, hogy hibás a tézis, miszerint a filozófia (vagy a társadalom bizonyos csoportja a filozófia segítségével) minimalizálni akarja a művészet szerepét és hatását a társadalomban, hanem az, hogy ez (ezekkel a példákkal és eszközökkel) nem igazolható, és még kevésbé terjeszthető ki történetileg. Hiszen valójában olyan problémáról van szó, amely már a hatvanas években megjelent, de igazából csak a hetvenes-nyolcvanas években fogalmazódott meg: hogy a modernizmus kiüresedésével a művészet elitista pozíciója érvényét veszítette, és a művészet nem találja helyét a társadalomban. Ennek konceptualizálásához és megoldásához keresett Danto elméletet. Innen nézve a művészet felszabadításának és társadalmi re-integrálásának szükségességéről szóló fejtegetései helytállóak. Ám világosan kell látni: az ilyen kérdésfelvetés és válaszkísérlet aktivista pozíciót előfeltételez. A *Kisemművés*-kötetet a *A közhely színeváltozása*-tól éppen ennek az aktivista pozíciónak a megjelenése különbözteti meg. Ennek a fordulatnak azonban nagy ára van. Danto újabb szövegeiből már hiányzik a filozófiai tanulmányok atmoszférája, az a higgadt bölcsesség, amely érvek és ellenérvek megfontolt mérlegeléséből, tartható pozíciók (ezeket egykor igazságnak nevezték) megtalálásának vágyából tevődik össze. Túl aktivista a szerzőjük ahhoz, hogy filozófusként szólhasson. Másfelől viszont túl filozófus ahhoz, hogy „egyszerűen” aktivista lehessen, mint mondjuk Craig Owens, a nyolcvanas évek egyik legnagyobb hatású amerikai művészetfilozófusa. E kettősség bizonytalanságot szül a szövegek státusát illetően: nehéz eldönteni, mennyire és milyen formában vehetők komolyan.

Tekintsük például az egyik legnagyobb karriert befutott esszé, amely a művészet végét latolgatja. Danto gondolatmenete – radikálisan lerövidítve és némileg átszerkesztve – a következő: rendkívül nehéz (és majdnem biztos, hogy utólag kudarcosnak minősí-

tett) feladat megmondani, milyen lesz a jövő művészete. Kicsit egyszerűbb annak latolgatása, lesz-e egyáltalán. Gondoljuk végig, mire van ahhoz szükség, hogy azt állíthassuk, a művészet véget fog érni, sőt már véget is ért? Az elvi lehetőséghez az kell, hogy megmutassuk: a művészet véget érhet, nem örök entitás, hanem valami, aminek története, ráadásul lineáris története van. A lehetőség aktualitásának felismeréséhez pedig rendelkezünk kell egy olyan tulajdonsághalmazzal, amely a művészet végének állapotát írja le, s amelyet összehasonlítva a tényleges helyzettel – mintha a tényleges helyzet maga is leírható, azaz kívülről megfigyelhető volna – konstatálhatjuk a bekövetkezett (vég)állapotot. A tulajdonsághalmaz és az elmélet tehát a helyzet felismerését és egyúttal értelmezését szolgálja. Hogy helyzetértékelésünket mások is elfogadják, nem árt, ha a kiválasztott tulajdonságokkal és a lehetőséget megteremtő elmélettel kapcsolatban konszenzus uralkodik. Danto elméletként Hegelnek *A szellem fenomenológiájában* a Szellem fejlődésével kapcsolatban kifejtett tézisének ajánlja, szükségesség tulajdonságként pedig egyrészt (a hegeli tézissel összefüggésben) a művészet önmaga filozófiájává válását, másrészt általános történelmi irányvesztését. Az első a „warholi kérdésfeltevéssel” (miképpen lehet két, szemre megkülönböztethetetlen tárgy egyike műalkotás, másika pedig közönséges mosóporos doboz) és a koncept művészettel következett be; a második pedig a hetvenes évek óta tartó pluralizmussal. Minthogy az elmélet és a tulajdonságok rendelkezésre állanak, Danto igazoltnak tekinti a művészet végének lehetőségét és egyúttal bekövetkeztét is. Megjegyzi ugyanakkor, hogy ez a vég csak a művészet fogalmának egy bizonyos – jóllehet igen elterjedt – használatára vonatkozik; művészek és művek ettől még vannak és továbbra is lesznek.

Miként ellenőrizhető Danto elméletének érvényessége? Nehéz Danto szövegén fogást találni: nem világos, mit akar igazolni, és ehhez mit használ fel. Van amikor úgy tűnik bizonyítandó tézise: *a művészet véget ért*, és ehhez Hegel emlegeti elméletét, valamint a jelen művészetének jellemző vonásait rendeli bizonyítékként. Máskor viszont mintha afelé hajlana, hogy Hegel történelemfilozófiai felfogásának értelmességét és a mai művészeti viszonyok közötti értelmezhetőségét állítsa; hogy elfogadtassa velünk az elfogadhatatlant, vagyis azt, hogy egy általa is abszurdnak tartott tudásfelfogást (a tudás és tárgya közötti szakadék megszűnik, a tudás önmaga tárgya, egyszerre szubjektum és objektum) a művészet jelen helyzete mint érvényest igazol (127. old.). Csakhogy e két, egyszerre fenntartott lehetőség nagyon gyengíti egymást: nem igazolhatunk úgy egy tézist (a művészet véget ért), hogy az igazolásban felhasználjék empirikus bázist (a korszak művészetének meghatározó tulajdonságai: pluralizmus és filozófiai alap szükségessége) egyúttal a tézis bizonyítását lehetővé tevő elmélet (Hegel: *A szellem fenomenológiája*) értel-

mességének igazolására használjuk, vagyis hogy a tézist és a tézist igazoló elméletet ugyanabból az empirikus alaphól vezetjük le.

Itt akár be is fejezhetnénk a szöveg tárgyalását, hiszen ha érvényessége nem igazolható, akkor legfeljebb szórakoztató lehet, releváns – vagyis a művészet dolgaihoz tartalmasan hozzászóló – nem. Ettől persze még *tűnhet* relevánsnak. Divatos vagy akár fontos kérdéssel (a művészet végével) foglalkozik; tágabb, történelmi keretbe helyezi Danto művészetfogalmát; Hegel elméletének az angolszász kontextusban való értelmezése a két filozófiai kultúra közelítésére tesz kísérletet stb. – csak hát az ilyen látszat legfeljebb egy aktivistának elegendő.

Kérdés lehet persze, miért elégti ki Dantót tézisének aktivista megfogalmazása, illetve, ezt miért tartották és tartják a legkülönbözőbb közegekben megfontolandónak, válasza, de legalábbis cáfolatra méltónak. Ezt a kérdést – Danto (wölfflini) szellemében – akár úgy is megfogalmazhatjuk, hogy mi teszi a „művészet vége” felvetést lehetségessé, mi több, értelmessé a nyolcvanas kilencvenes években. Kézenfekvő összekötni a művészet végét a metanarratívákat relativizáló posztmodern felfogással, amelynek fényében a történelem és a művészet (pontosabban a művészettörténet művészetfogalma) olyan reprezentációs eszköz, amely bizonyos célok (például a haladás fogalmának értelmezhetősége) érdekében egyetlen nagy történetbe rendezi – vagyis osztályozza és strukturálja – az arra alkalmas „dolgokat”. Minthogy az eredeti célok kiürültek, értelmetlenné és értelmezhetetlenné váltak, a nagy reprezentációs rendszerek is összeomlottak: vagyis befejeződött a történelem, befejeződött a művészet. Ez az érvényes (művészet)történet létrehozni szándékozók számára nem megkerülhető gondolatmenet azonban Dantóra nem vonatkozik. Danto ugyanis nem rekonstruálja a nagy narratívát, hanem konstruál egy másikat, hogy azután azt állíthassa róla, hogy véget ért: nem ürült ki, nem is esett szét, csak egyszerűen befejeződött. A korszak mellett a művészet végét megfogalmazó kérdés/tezés „értelmessége” abban az általános elbizonytalanodásban kereshető, amely a művészetet a legkülönbözőbb oldalról és szinten körülvéshi. Nem világos, mi a művészet, mint ahogy az sem, milyen a jó művészet; nem tudjuk, hol a határ magas és népszerű művészet között; bizonytalan a magas művészet társadalmi pozíciója és értéke, az ezt kifejező és alakító intézmények – múzeumok, galériák, alapítványok, kiadványok – megbecsültsége és támogatottsága. Zárt szakma a művészettel való foglalkozás vagy ellenkezőleg, „alapjog”, sőt követelmény a társadalom legszélesebb rétegei számára? A gazdasági, kereskedelmi, intézményes háttér csak háttere az egyes műveknek; vagy konstitutív, azaz megkerülhetetlen része? Hosszan volna még folytatható a kérdések sora, amelyek egytől egyig az autonóm művészet ideáljának megszűnésére vezethetők vissza, és amelyek minden társadalom/kultúra szá-

mára az egyének és közösségeik boldogulása érdekében megválaszolándók. Ha van a dantói tézis mögött meghúzódó kérdésnek releváns kontextusa, akkor éppen ez az.

A fenti kérdéseket nem lehet egyszerű szimptomaként kezelni, „mögéjük” építve a művészet filozófiává válásának filozófiai téziséét. Lehet ugyan amellett érvelni, hogy a galériák azért konganak az ürességtől, mert az emberek nem vevők a filozófiává vált művészetre, ám ez nem válaszolja meg azt a kérdést, hogy fontos volna-e, hogy ne kongjanak a galériák; és ha igen, miért; valamint, hogy mit lehet, mit kell ennek érdekében tenni; hogy ezt ki teheti meg, s milyen alapon. A fenti kérdések ugyanis nem filozófiaiak, legalábbis nem abban az értelemben, ahogy Danto a filozófiai problémák struktúráját megadja; vagyis ezekben az esetekben nem a „valóság” és az attól „külsőre” megkülönböztethetetlen „nem valóság” áll egymással szemben, és a válaszokkal kapcsolatban van értelme megszerezhető tudásról is beszélni.⁴⁷

Az iménti megfontolások alapján úgy tűnik, válaszolhatunk arra a korábban feltett kérdésre, hogy miért elégíti ki Dantót tézisének aktivista megfogalmazása, illetve, hogy téziséét miért tartják válaszra méltónak. Azért, mert a probléma – ha nem is annak traktálása – releváns: a modern társadalom egyik alapvető intézményeként felismert művészet (talán) soha nem látott változás(ok)on megy keresztül, amelynek keretében mind terjedéme, mind hatóköre, mind pedig megbecsültsége alig belátható mértékben, és kérdés, mennyire befolyásolhatóan átalakul. Dantót pedig azért elégíteti ki saját verziója, mert e problémát filozófiává változtatja át: eltűnhet azon, hogyan lehetséges az, hogy bár látszólag elképesztő vitalitással folyik a művészet (nem valóság), valójában már meg is szűnt (valóság). Csak-hogy ennek az átváltoztatásnak – miként a közhely esetében is, bár fordított előjellel – nagyon nagy az ára: egy (sor) releváns kérdésből irrelevánsat csinál, a megoldandó feladatok helyére pedig egy saját maga által is abszurdnak minősített hipotézis értelmessé változtatásának kísérletét ülteti. □

47 ■ A filozófiai problémák egy kevésbé szigorú, ha úgy tesszük, szokásosabb karakterizálása esetén a fenti kérdések természetesen filozófiaiak (is) minősülnek, hiszen a rájuk adható válaszok mérlegelése – így például annak eldöntése, hogy mihez képest fontos a galériába járás – nem kizárólag empirián nyugvó tudományos hipotézisalkotás.

ÚJ MŰVÉSZET

ART TODAY

AZ ÚJ MŰVÉSZET JÚNIUSI SZÁMÁNAK TARTALMÁBÓL

INTERJÚ

*Bordács Andrea: Szubtilis jelenlét
Beszélgetés Sturcz János művészettörténésszel,
az idei Velencei Biennálé magyar kurátorával*

TANULMÁNY

*Passuth Krisztina: A táblakép halála
A festett kerettől a formázott vászonig*

INSTALLÁCIÓ

Készman József, Tatai Erzsébet, Szegő György írásai

KIÁLLÍTÁS

*András Edit: Kotvics Katalin, Böröcz András,
Eperjesi Ágnes és a Gát Galéria kiállításai
New Yorkban
Varga Zsuzsa: Három évszázad itáliai gyermek
Jézus-szobrai*

ÉLŐ MŰLT

*Perneczky Géza: A charme-os avantgárd
Százéves lenne Barta Lajos*

*Szerkesztőség: 1054 Budapest, Báthori u. 10.
T/F: 331-6702*

SZÁZADVÉG

ÚJ FOLYAM 12. SZÁM – 1999 TAVASZ

Fülöp Péter:

A racionális szavazó Magyarországon

Faragó Tamás:

Népességnövekedés–asszimiláció–vándorlás

Sík Endre:

Magyarok az osztrák munkaerőpiacon

Karl Otto Hondrich:

Szakadatlan közösségképződés –
az individuum tudán kívül

Lackó Mihály:

Individuális és kollektív biográfia

Lányi András:

Visszatérés az Anyához

Karácsony András:

Egy provokatív életmű

Skrabski Árpád–Kopp Mária:

Társadalmi beállítottság, társadalmi tőke