
a művészet elvesztett távolléte

SCHMIDT JÚLIA

A művészet önnön funkciója vizsgálatával válik törekvésévé „mindig másért létező” funkciójának megsemmisítése, ám amíg magára irányulásával egyben a külső funkcionális forma állandó jelenlétébe, vagy pedig a tárgyra irányulva egy belső funkcionális fogalmi akadályba ütközik, amíg tehát tart az ellentétes vonzásoknak ez az egyensúlyteremtő állapota, addig ez az állapot funkcionális: ha törekvése önmagára, azaz a tárgy előli elzárkózásra irányul, és célá válik előtte az anyagiságon keresztüli projektálódás kizárása, ennek ellenére azonban csakis az anyagi-ságon keresztül projektálódik, mert hiányzik belőle a képi kifejezési mód elhagyásának aszketikus gesztusa, amely nem szerepeltetné a művészet törekvésének, a dematerializációnak ellenére metafora-szerű funkcionális egységként; vagy ha a kizárólagos tárgyközpontúság megvalósításának szándéka ellenére nem mond le arról a törekvéstről, amelynek teljes hiánya jelenítené csak meg empirikus tényként.

Bár a kifejezés fogalmi és tárgyi létezése közötti ellentétet a tárgy fizikai transzcendentálásával megkísérelték athidalni (Boccioni a tárgy végtelenbe vetítése által, Malevics vizuális négyszögbe helyettesítve a „nem-objektív” érzékenységet), a kifejezés az ellentétes vonzások egyensúlyteremtő állapotaként is alkalmas két ellentétes látás általi egzisztencia-hasadásra, s így az újabb egymással ellentétes művészettelfogások kifejezésmodellje segítségével is működhetnek. E kettős látás következményeként jelenik meg részint az egyedi tulajdonságokkal bíró egyedi dolog empirikus formalizmusa, részint egy új nominalizmus által elképzelt fogalmak (művészet) empirikus létezésének tagadása. A művészetlétezés egyik hagyományos alapkategóriájának, a tartalom és a morfológiai alapú széthúzásával kísérlik meg két ellentétes meghatározásban valóságossá tenni, azaz megszüntetni a fogalom és a tárgy látszólagos és hamis egységét a művészetlétezés vagy csak fogalmi vagy csak morfológiai alapra visszavezethetőségének, redukálhatóságának szemléletével. A képi

kifejezés így vagy csak önmagáért fontos, vagy csak azért, „amit elhagyott”.

Újabban olyan kifejezésmodellek kidolgozását tartják szükségesnek, amelyek vagy a formák fizikai sajátosságainak előhívásaiként vagy a művészet hagyományos képi megjelenítésekhez fűzött gyakorlatának kizárásaként megfelelni hivatottak az ellentétes látásmódok külön-külön követelményeinek, azért is, hogy gyakorlattá váljanak a már hagyományos művészeti formák segítségével kialakított törekvések, de főleg a művészet létezésének valóságossá tételéért, a kifejezés egzisztencia-hasadásának eltüntetéséért és általában a művészetnek azoktól a konvencionális értelmezési rendszerektől való felszabadításáért, amelyek szintén a művészet természetének gátlásaivá lettek.

A formák fizikai sajátosságainak előhívása révén kialakult mesterségség egyik alaprétege a minden kifejezés produktum voltának irracionális tagadása. Az irracionális tagadások különféle indoklásaiban is jelen van. Például, amikor R. Barthes megállapítja, hogy Loyola, De Sade és Fourier új nyelv által új normákat teremt, voltaképpen még mindig a „kezdetben vala az ige” tételét, a tettként értelmezett igét beszéli át. (Meggyőződésem, hogy egyes dolgokat újra és újra el kell mondani — tehát nem magát az átbeszélést kifogásolom.) A nyelv csak produktuma lehet annak a tapasztalati tevékenységnek, amely szükségessé és indokolttá teszi az elhasználandó „forrásnyelv” felújítását, vagyis azt, hogy egy új „szókészlettel és grammatikával” rendelkezzen a produktumot megelőző magatartásformáknak viszonylagosan megfelelően, s már csak produktumként és közvetítőként hathat vissza arra a tapasztalatra, amely a nyelvet ismételten felújíthatja. Vagyis nem állítható, hogy az új nyelv teremt az új normákat, mint ahogyan ennek a fordítottja sem állítható kizárólagosan, mivel mind a nyelv, mind a magatartásformák kialakulása a kettő kölcsönhatása révén történik. A nyelv produktum és közvetítő voltának tagadása elméleti síkon tisztán retorikai fortélyokat, üres logicizmusokat, a mondat szimbolikus logika szerinti ábrázolásának verbális áttételeiből adódó gondolati körforgásokat eredményez, s ezek lehetlenné teszik az új elképzelések szerinti új szabályok kialakulását, azaz magát a metaforikus gondolkodást.

A művészet valóságossá tételének új kísérletei a formák szerepbetöltő lehetőségének irracionális tagadásából, a formák csak külső létezésének feltételezett fix pontjából indulnak ki. Az illuzionisztikus jellegtől csak a valóság alkotórészévé, a külsővé, az önnön létezésének céljává lett forma mentes, mivel a művészet tárgyon kívüli pozíciója, valamint örökös szembehelyezkedése által nyilvánul meg a látszatlétét fenntartó távolság közte és minden külső között, és mélyül el egzisztencia-hasadása. Ezt a távolságot csak a külső bázisba történő visszazuhanás tünteti el teljesen, hogy a fausti elv — a világ szétrombolása, majd művészet általi újjáépítése — helyett a formák szétrombolása és a tiszta formák általi világépítés elve érvényesüljön az új művészetteremtő folyamatban. Hogy ezek a megvalósult feltételek mennyiben válhatnak majd világformáló erőkké, erre csak utopisztikus látomásokból lehet következtetni, egyelőre azonban jelentősebb a kérdés, hogy a külsővé lett formateremtő folyamatokban mennyiben dezilluzionálódik a művészet és alakulnak ki tényleges értékei.

A tárgyak, a tettek és általában az összes dinamizmusok esztétizálása,

önön stílusukban való szemlélete, az a szeretet, amelyet már Rimbaud is érzett a naiv rigmusok és a cégtáblak iránt, nem a művészetet változtatja meg és nem is egy adott praktikus közeget, hanem ennek a látását, azt a látást, amely maga is felszívódik „egy középszintű használat egészébe”. A látás érzékenységre ható — marcusei és horkheimeri — szertartás-változatok és hiperbolikus beszédformák csak egy meghatározott kultúra szimptomájaként minősíthető fenomenológiai közeget aktivizálnak, és így éppen a művészet valósággá tétele, az az eredeti cél tűnik el, amelynek nevében — akárcsak 1968-ban egy párizsi falon: „A művészet halott, ne zabáljátok a hulláját” — Hegel baljós sejtelme után, holtta nyilvánítottatott minden hagyományos művészeti forma.

Az „ellenkultúrát” a praxis megváltoztatásaként meghatározni azt jelenti, hogy nem venni figyelembe az ellenkultúrának főleg a tudat megváltoztatására irányuló fenomenológiai alapú működését: a testmozgások, a torz hangok, a dolgok „átöltöztetésének” szurrealista sminktechnikájával képezett látás-megtévesztő mágikus kör által kiváltott tudatállapottal válik a lázadó „szakadár közösség” is az irracionálisként elvetett külső valóság alkotórészévé. Mind Woodstock zarándokai, mind a „jövőt csak spektrálisan” elképzelő berlini „tupamarók”, mind pedig a városokat eltüntetni szándékozó Rudi Dutschke és Timothy Leary, aki a gyárak előtti fák között bölényeket szeretne látni, vagy a zen-buddhizmus hirdetői — valamennyien a megtévesztő látás apostolai. És éppen a művészet dezilluzionálása szempontjából sikertelenek Roger McGough protest-songjai vagy a szertartásos happeningek, mivel abszorbeálja és eltünteti őket egy, a látványosságokra is már immunis, ésszerűtlen külvilág, amelynek megváltoztatása számukra csupán a másképpen látás fenomenológiai praxisában lehetséges.

A művészet egyensúlya bomlik meg, ha a formakutatás során a külső forma válik a művészet lényegévé a decentralizálódott szubjektum helyén, s ha a művészet nincs birtokában semmilyen disszonancia- és távolságtartó energiának, amely a külsőbe való szétszóródását és neutralizálódását meggátolná. A szembeszállás egy külső szükségszerűséggel, amely például J. L. Borges elbeszéléshőseire még jellemző, a pop számára terhessé lett, és kacér ellenkezéssé csillapodik, hogy végül is stílusát teljes egészében átvegye a reklám, és a „magas” és az „alacsony” kultúra határainak feloldása helyett az alacsonynak minősíthető közép-szinten maradjon — a természetesség pózában.

A formalizálódás, amely először a tárgy központosításának törekvésében nyilvánul meg, később a központosított tárgyat is kimozdítja pusztán formai szemléltetésének helyéről, hogy az a fizikai jelenségek társításának eszközévé legyen.

A tárgy központosítását Reverdy költészetében még az intencionalitás közvetettsége gátolja, és Charles Olson, valamint Jean Follain „objektív” versei a tárggyal szintén csak a projektivitás szintjén való érintkezést, nem pedig neutralizálódott tárgyat jelölnek. A kubisták képein elhelyezett „igazi tárgyak”, Max Ernst fotomontázsai vagy Liechtenstein képregény-másolatai már nem a szubjektum kivetítésében újítottak, hanem egy új tárgyi kontextusban a tárgy „szemantikai törésének”, az előbbi jelentésből való „elidegenítésének” és egy új térbe való transzponálásának céljával. A külső tárgyi kontextusok variálása és a műfajbéli áttételezés (Dino Buzzati sztripttechnikával készült szurrealista regénye)

helyett Oldenburg az anyag immanens tulajdonságának véletlenszerű ritmusait kutatja a tárgy állagának megváltoztatásával, azaz egy adott formának nem megfelelő állagra lőrtető átmásolásával. Így nem az elszigetelt, használaton kívüli „talált tárgyat” szemlélteti, mint Man Ray, hanem a formákhoz kötötten hívja elő az anyag egy-egy tulajdonságát. A fizikai törvények alkalmazása Moholy-Nagy kinetikus szobrain és N. Schöffer cyspjein szintén a formák kiegészítőjeként szerepel, de amikor a formák — a különféle világító plasztikák, fényvisszaverési trükkök, mozgó felületek, kombinálható optikai alkotások — csak a fizikai jelenségek asszociálásának eszközeivé válnak, akkor általuk nem az ént vagy a tárgy sémáját kísérlik meg projektálni, hanem a „materia lényegiségeit”. A tárgy így kimozdul pusztán formai szemléltetésének helyéből: az anyag tulajdonságait érzékelteti és nem a felhasznált anyag a tárgy tulajdonságait, mint például Schwitters ready-made-jei. Am függetlenül az új anyagi lényegiségek kutatásától, a strukturált objektum — morfológiai alapjain kívül — mindenben megelőzött, vagyis a tudományok által készen adótnak variálható megjelenítése.

A művészet disszonancia- és távolságtartó energiája megsemmisül abban a gépi zenében is, amely csak a „technikai lánc” végén valóságos (a Gamma 60 komputer műve); vagy Iannis Xenakis — nem beprogramozott harmóniarendszer alapján, nem hangjegységységekre, hanem matematikai változókra vonatkozó szabályok alapján kialakított — stochasztikus zenéjében, Jan Finlay és E. Gomringer szópermutációiban, a lett-rista Debord Guy és I. Isou optimális lelkiállapot kifejezésének szolgálatába állított hangtani formáiban, vagy akár Ted Hughes Orghastjának a legősibb nyelvek fonémáival alkotott tónusokból és hangzatokból álló mesterséges nyelvében.

A különösképpen lépitett és konstituált külső formák nem ornamentális értéként minősítettek, hanem a művészet tényleges — formai tartalmú — létezeként és természeteként. A távolságtartó energiák megsemmisítésének következményét, az ezzel járó kockázatot a non-art sohasem vállalta, mivel az eredményt már nemcsak a technológia továbbfejlesztéseként, megújításaként értelmezi, hanem — a Valéry költészetmetodológiája által elindított — „nem-művészetként művészetnek lenni”-ként, olyan többként, amelyhez csak minden „hogyan” művészetkategoriba való besorolhatóságának illúziójával juthatni el. Így azután, ha a formák „bármiféle specifikus fogalmi és perceptuális jelentés nélkül” is használtak, éppen egy fogalmi és perceptuális átkódolhatóság reménye, az így használt formák inadekvát minősítése hosszabbíthatja csak meg fennmaradásukat. Vagyis: kizárólagos tárgyközponúsága ellenére a művészet intenciója önnön fizikai sajátosságú praktikus terén túl olyan egészékenti önszemléltetésére irányul, amely többnek nyilvánítja létezését csupán empirikus létezésnél, és így intenciójának voltaképpen tétlensége, azaz a többnek pusztá feltételezése tarthatja csak fenn az empirikus tényekként egzisztáló formákat.

Az intenciónak ez a tényleges tétlensége már csak következménye a művészet kizárólag formai aspektusai hangsúlyozásának, annak a felismerésnek, hogy egyik forma sincs fölényben a másik felett. Ennek a két szempontnak a szimbiózisából következik — a szabad választás lehetőségének látszatában — a külsőhöz való idomulás, valamint mindazoknak az előzményeknek elvetése, amelyek indokoltá tennék a tárgy különféle

használati módjait, és úgyszintén ebből következik — például az arte povera esetében is — a használati módok közötti abszolutzált ekvivalencia, azaz az értéktelennek értékenti szemléltetési szándéka.

A formák közötti egyenértékűség azonban nem a művészet, hanem az esztétikai szemlélet számára lényeges (L. Wiener egy kaucsuklabdát dobott a Niagarába, e gesztussal jelezve, hogy mindig fennáll a művészet és valami más összekeverésének veszélye). Az egyenértékűség a tárgyak — esztétikai szemlélet szelektálásainak megfelelő — adottsága. Ez az adottság a művészet szempontjából neutrális, mint ahogyan ebből a szempontból neutrális Duchamp sörösládája vagy akár Picabia élő majma, amely a környezet dekoratív minősítésével csupán egy szelektáló esztétikai szemléletnek felelhet meg. A különféle bemutatási formákhoz kötött tárgyak az esztétikai szemlélet függvényei, illetve ettől a szemlélettől függetlenül egyik sem kerülhet fölénybe a másikhoz viszonyítva, és nem is lehetnek hordozói, sem forrása semmiféle esztétikai közlésnek.

Az esztétikai és a művészeti különbségének felismerése irányítja a művészet létezésének olyan kutatásait, amelyektől az esztétikai formák különféle bemutatásának — a művészet szempontjából neutrális és mellékes — folyamatai mindig elválaszthatók (konceptualizmus): a több értelmű kép csak annyiban lényeges, amennyiben a művészet forrásának kutatási eszközévé válhat, amennyiben általa kialakulhat egy elméleti kiterjedéssel való egyensúly. Ezek a kutatások lazadások is egyben, a művészet szembefordulása önmagával, elvetése annak a külsővé lett, elesztétizálódott hamis lényegnek, amelyre már-már semmiféle „művészi beszéd (discours) formájával” élő kritikának sem lehet hatása: „a mindenütt jelenvaló és győzedelmes közös nyelv ugyanis elnyel... mindenféle metanyelvet”. És a művészet önmaga elleni lázadása, valamint a visszavetítő út keresése elementáris forrásához jelentős kísérlet a művészet elvesztett távollétének visszaállítására és megközelítésére, annak ellenére, hogy a művészetnek az elhagyott fizikai formák szimbólumain és a műfajok határain kívüli létezése itt csak a priori létezés.