

Bírálat

/Olay Csaba: Művészet és tömegkultúra: Frankfurti Iskola, Arendt és a következmények/

(Kérdések és lehetséges válaszok: a léptékek kijelölte határok között.)

1.

Azzal kezdeném, hogy messzemenőig támogatom Olay Csaba értekezését, mely feltétlen érdemes az akadémiai doktori címre. A dolgozat vitathatatlanul fontos kérdéseket tekint át, illetve rekonstruál: vajon ma is, s ha még igen, miként és miért lehet érvényes Adorno és Arendt álláspontja: a magas és populáris művészet és a tömegkultúra, közti, eltérő érveket is használó, de sokban azonos, radikális különbségtétel. Az értekezés arányaiból - úgy vélem - elég világosan követhető Olay álláspontja, amelynek nem pusztán kiindulópontja, hanem centruma a számos problémát olykor hasonlóan látó filozófusok, Adorno és Arendt – hadd használjam ezt a kifejezést – valóban fontos öröksége. Azaz, az értekezés az filozófiai és politikai esztétika meghatározó fontosságú, feltétlen kanonizált *szövegei felől tekint az adott korszakok művészetére*. Ezt, a dolgozat egészét meghatározó nézőpontot elfogadom, ugyanakkor jelzem, hogy azt nem tartom kizárólagosnak. Azaz, valóban döntő jelentőségű textusokról, azok közti viták felidézéséről van szó, így a kritikai elmélet történetéről, azaz – szempontunkból – a művészet és a társadalmi rend közti összefüggések egykori elemzéséről. Azaz, Lukács, Horkheimer, Marcuse szövegei a nyugati marxizmus, illetve a szerzők politikai álláspontja, és személyes sorsa közti átfedésekről, illetve – számomra, olykor zavarbaejtően - azok elemzésének elmaradásáról van szó. A Frankfurti Iskola történetének áttekintése ugyanis lehetőséget teremtett volna annak a társadalmi térnek, illetve országok, nyelvek, kultúrák közti kényszerű emigráció összefüggéseinek az említésére, vagy elemzésére, amely az értekezés második részében, tehát az Olay által következményeknek tekintett, a második világháború utáni, a hidegháború éveiben történtek elemzését jóval pontosabbá tehetné volna.

Azaz: sor kerülhetett volna azokban az évtizedekben keletkezett, az értekezés szempontjából releváns művek felidézésére, melyeket Olay vagy – sajnálatosan – nem említ, vagy mindössze a szövegek felől nézvést. Arról nem beszélve, hogy azok *értelmezésére, érdemi elemzésére*, említésük esetén sem kerül sor. S ez az, amit én a léptékek kijelölte határok kérdésének tekintek. A *pop-art és teoretikusai* (Susan Sontag, Roland Barthes, Umberto Eco) című alfejezet jó példával szolgál. Amennyire meg tudom ítélni, sem Barthes, sem Eco nem voltak a pop-art teoretikusai. Barthes a strukturalizmus, az antropológia, a szemiotika felől nézve, a populáris kultúra megannyi jelenségének, mítoszának volt megfigyelője, elemző követője. A

Mitológiák sok ponton megfelel a semlegesség komolyan vett szemléletének, amely amúgy a pop-art teoretikus szövegeinek kritikájaként is olvasható - önmagában is. Ugyanakkor Olay Barthes elemzése - a félreértések elkerülése végett - kiváló szöveg, mely önmagában helyt áll. Ami azt számomra zavarbejtővé teszi, az a pop-art-hoz való, inkább tételezett, mintsem valóban létezett viszonyának virtuális nézőpontja. Mint arra ő is kitér: „Az elemzés kiindulópontja legtöbbször az a türelmetlenség volt, amely mindig elfog, valahányszor a sajtó, a művészet vagy a közgondolkodás 'természetes'-nek tüntet fel egy olyan valóságot, amely jóllehet benne élünk, minden ízében történeti képződmény, egyszóval valósággal szenvedtem tőle, hogy a hétköznapi beszédmód lépten-nyomon összekeveri egymással a Természetet és a Történelmet, és a *magától értetődő* látványos meglobogtatásában akartam nyakon csípni azt az ideológiai szemfényvesztést, amely mögötte lappang.” (*Mitológiák*, Európa Kiadó, 1983. 5.o.) „A *Semlegesnek* nincs aktív és passzív része, ez sokkal inkább egy ingamozgás, egy amorális oszcilláció, röviden, ha mondhatjuk így, az antinómia ellentéte.” (*Barthes Roland Barthesről*. Typotex 2016. 186.o.)

Azaz, Barthes számára az írás, az ideológiai szemfényvesztés kritikája, nem más, mint a kultúra és művészet, a mindennapi élet, a politikai hatalom reprezentációinak radikálisan közérthető , semleges elemzése, amelyben ugyanazon a nyelven, ugyanabban a diskurzusban van megírva a Garbo arca, Einstein agya, és a tautológia közhelye: a *Racine az Racine*, mint az új Citroen. „Azt hiszem, hogy az autó ma többé kevésbé pontos megfelelője a hatalmas gótikus székesegyházaknak, ezen azt értem, hogy korunk nagy alkotása.” (*Mitológiák*, 127.o.)

Azaz, úgy vélem, hogy Barthes, amint Eco a kulturális kánonok, mintázatok egymásra tett hatásának elemzését kedvelték, azaz egyikük sem a pop-art, hanem a különböző izmusok, művészeti értékrendek, esztétikai-politikai hierarchiák közti átjárások teoretikusa, vagy épp kultikus figurája volt. Eco *A rózsza neve* végén közölt széljegyzeteinek egyik fejezetét *A szórakoztatás* kérdésének szentelte, s álláspontja világosan eltér a magas és tömegkultúra közti esszenciális különbségek tételezésétől, amely Olay értekezésének visszatérő, hol kérdése, hol tárgya – mindenesetre egy létezőnek vélt dichotómiának a példája. Talán nem tévedek, ha Barthes munkásságát a *saját kultúráját elemző* kulturális antropológia fontos példájának tartom. A konkrét példák azok, melyek reményeim szerint segítenek világossá tenni, hogy mit is jelent, miért fontos a léptékhelyes leírás, a műelemzés, ismertetés és az esztétikai diskurzusok közti átjárás. Lawrence Alloway, aki, mint Olay írja „ a pop-art fogalmat megalkotja, találóan írja le azt a helyzetet: a tömegtermelésből eredő városi kultúra egyfajta érintkezési pontot és közös alapot képez, amelyből – tudatos elzárkózás nélkül – egyre kevésbé tudja kivonni magát az ember.” (196.o.) Ez így, akár rendben is van, de mégis mindez mást

jelent, ha pontosan felidézzük, hogy mint is kezdődött, mindaz, amit pop-artnak hívunk, s mennyivel bonyolultabb, ha ismerjük a részleteket. (Ha szabad egy kortárs példával élnem: az elemzések mikéntjének kérdése kapcsán, a fotórealista festő, Chuck Close felnagyított portréira is utalhatunk.) Alloway volt a kurátora a *Six Painters and the Object* című, 1963-ban a Guggenheim Múzeumban rendezett kiállításnak, melyen Robert Rauschenberg, Jim Dine, Jaspers Johns, Roy Lichenstein, James Rosenquist, Andy Warhol vettek részt, s az épp az esztétikai normák felől nézvést volt jóval bonyolultabb, mint azt Olay idézi Allowaytól, de sajnos nem (csak) a kiállítás katalógusában írott szövegből. Jasper Johns 1958-ban festett *Három zászló* című művének, sem a pusztá szórakozáshoz, sem a lazításhoz nem volt köze, ellenben az amerikai politikai identitás kritikájához igen. A három egymásra tett, eltérő méretű kibontott zászló, a Hawai és Alaszka csatlakozása előtti állapotot mutatja, és mint azt Alloway a katalógusbeli szövegben megjegyzi, a kizárólagos, vakító aktualitás pop art-ot érő kritikájának érvényességével szemben. Amint feltétlen érdemes megemlítenünk az Olay által ugyancsak felidézett Marcel Duchamp, az 1917-ben, a *Society of Independent Artists* a Grand Central Palace-ban rendezett kiállításán bemutatott *Fountain* című művet, *objet trouve*-t, vagy *ready-made*-et, melyet, mint az értekezésben az olvasható, a pop-art emel programmá. Ez utóbbit azért óvatosan kezelném: a Whitney Museum of American Art-ban, 1996-ban megrendezett *Making Mischief. Dada Invades New York* kiállítás pontosan rekonstruálta a dada, illetve Duchamp munkásságának New Yorkra tett hatását, s a pop-art ig is számos fontos, művészet és múzeumtörténeti esemény zajlott le városban. Azaz, talán nem csak az én interpretációm, hanem a tények is erre vallhatnak. Ugyan zavaros a helyzet az 1917-es *Fountain, Forrás* című, R. Mutt aláírással ellátott eredeti piszoárral kapcsolatban. A readymade - bármit is jelentsen az - munkával létrehozott műalkotás valóban radikális, illetve üres és cinikus kritikája, vagy épp múltidejűvé változtatásának eszköze, s egyben a modern művész, és művészet tagadhatatlanul egyik döntő fordulópontja – a magam részéről bármennyire nincs kedvem ahhoz a végtelenül túlírt elbeszéléshez, amelynek az mintaesete, példája az agyoninterpretált szöveg. Viszont megemlíthető az alapító mítoszból való nárcisztikus részesedés egyik valóban kíváló könyve Thierry du Duve: *Kant after Duchamp* című 'manifesztuma.' Miközben, valóban áll, hogy Duchamp sorra változtatta meg a művészettörténet és filozófia fogalmainak gyakorlatát, valóban ő volt az a képzőművész, aki kiképett a magától értetődő vizuális világból, a retinafestészetből, és a múzeumokat, amelyek tárgyainak különféle 'eredeti' változatait, és kópiáit őrzik, rákényszerítette arra, hogy a kiállítóterem és a műtárgy úgymond magátólértetődő szent szövetségének vége legyen. S ezen a ponton a *Nagy üveg* történetének felidézése is árnyaltabbá tette volna a pop art és Duchamp

közi összefüggések kérdését. Mert, amúgy valóban: readymade feleslegessé tette a festészetet, szobrászathoz szükséges tudást, gyakorlatát, s egy új képesség jelent meg azok helyén: a gondolkozás lépéseinek láthatóvá tétele, azaz Duchamp ugyan előzmény nélküli is ami a képzőművészetet illeti, de nem az, ami az irodalmat, mert Mallarmé Kockadobásának logikája, és a readymade működése között okkal kereshetünk összefüggéseket.

Mindez –végül és messze nem utolsó sorban – zavarbaejtő azon kritikai elmélet számára, amely a műalkotás egyedisége, aurája, másolatok, tömegtermelése közti összefüggéseket keresi: tehát Adorno, Brecht, s Benjamin interpretációi számára, akik részben kortársai voltak Duchampnak, de nyilvánvalóan tudtak róla, s mintha mégsem vették volna figyelembe. Más kérdés, hogy mi történt *azóta*. A fenti kiállítás kurátora, Francis M. Naumann 1999-ben megjelent, *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction* című, Benjaminget idéző kötete, illetve a 2019-ben megjelent, <https://www.toutfait.com/afterthought-ruminations-on-duchamp-and-walter-benjamin/> szövege is jól mutatja.

Meg kell említsem, hogy az értekezés egyik - számomra – legfájdalmasabb hiányossága, Andy Warhol munkásságának még oly rövid is, de kritikus elemzésének elmaradása. Warhol festészetének egyik döntő sorozata, a New Yorktól északra, hetvenkét mérföldre, a Hudson partján lévő, egy hatalmas, volt gyárépületben lévő Dia Beaconben látható *Shadows* sorozat, amely az absztrakt expresszionizmus jelentős műveinek egyike, s egyben a pop-art festő életművének is igen fontos része. A 83 panelből álló, 1978-1979-ben készült képek kívül vannak az ismertebb pop-art festményeken, illetve a Factory jellegzetes filmjein, fényképein: Warhol olyan introverált absztrakt sorozatot mutat be, amely nem véletlenül vált az elmúlt évezredben egyre fontosabb művészettörténeti dokumentummá, és remekművé, amelyet újra és újra időszaki kiállításokon láthat a New Yorkban élő, s ott látogatást tévő közönség.

2.

Ezen a ponton, *A művészet intézményelmélete és a művészet autopoétikus rendszere* alfejezet kapcsán, úgy vélem, elkerülhetetlen felhívnom a figyelmet, egy hiányzó összefüggésre, tehát a múzeumtörténet és a művészeti intézményelmélet összefüggéseire, melyeket e helyt mindössze a szükséges minimumokra korlátozok. Így, lehetséges kiindulópontként felidézem, a British Múzeum Enlghtenment Gallery-jében, 2003-ban, Kim Sloan kurátori munkájával létrehozott új állandó kiállítását. Az *Enlghtenment, Discovering the World in the*

Eighteenth Century, magában a múzeumban mutatja be, hogy a felvilágosodás univerzalizmusa, mit jelentett a nemzethez való tartozás szempontjából. Az új állandó kiállítás a King's Library-t idézi fel, s példás lehetőséget kínál a nézőknek, s a tudománytörténészeknek, s az esztétikával foglalkozó művészetfilozófusoknak is, hogy valóban egy térben láthassák az univerzális gyűjteményeket, a természet és humán tudományok kialakulásának történetét, amely nélkül, annak az artworld-nek a hagyománya sem könnyen érthető, amelynek létrejöttét Olay Csaba okkal köti össze Danto és Dickie munkásságával, és vitájával. A British Múzeum önreflexív, saját, illetve magának a múzeumnak a történetét bemutató kiállítása, abban a korszakban nyílt meg, amelyet okkal tekinthetünk a new museology dominánssá válása idejének is, s amelyre Danto is utal, a *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet, Múzeumok múzeuma* fejezetében. „, Museum of Modern Art megalapításától, azaz 1929-től a Centre Pompidou megépítéséig tartó időszakban a templomból különféle funkciók menüje lett.” (209.o.) Ugyanakkor a new museology egyben a múzeumi kultúra radikális átalakulását is jelentette, annak a rendezettségnek a historikumát, amelyet British *saját épületében* idézett fel, immár egy állandó kiállításként.

1993-ban jelent meg Douglas Crimp: *On the Museum's Ruins* című kötete, amely a festészet és szobrászat utáni, kortárs múzeumokat elemezte, a Posztmodern felől nézvést. Ugyancsak itt említendő, Brian O'Doherty: *Inside the White Cube, The Ideology of Gallery Space* című kötete, (1976, 1981, 1986). Végül, Eugenio Donato: *The Museum's Furnace: Notes toward a Contextual Reading of Bouvard and Pécuchet* című, Josue V. Harari által szerkesztett, *Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, 1980-ban megjelent kötetében közölt esszéje. Danto: *The Artworld* című, a kortárs művészet filozófiai kérdéseit elemző tanulmánya, 1964-ben jelent meg a Journal Philosophy-ban. Danto utóbb számos könyvet, esszét írt, nem kis részben, az 1964-es tanulmánnyal, illetve a művészet végének kérdéseivel is összefüggésben. Ugyanakkor 1984-től az Artworld már nem csak teoretikus kérdés volt számára, lévén a The Nation állandó kiállításkritikusa volt, 2009-ig. Ezek voltak a SoHo Manhattan (South of Houston street) kortárs, avantgárd galériáinak talán legfontosabb évei, utóbb aztán a urbanisztikai változások nyomán a kortárs, alternatív művészetet kiszorították a divatházak, üzletláncok. (A korai, Danto munkásságát is befolyásoló évekhez lásd: *The Alternative New York, 1965-1985*. Edited by Julie Ault, Minnesota Press, 2002.) Azaz, az intézményes keretet – s ezen a ponton valóban másképp látom a helyzetet, mint Olay Csaba - Danto nem hangsúlyozta túl, s nem is elsősorban arról volt szó, hogy egy hétköznapi tárgy (azaz a Brillo Box, lásd az 1964-es tanulmányt, amely épp ennek a kérdését elemzi, igen élesen, és filozófiai kérdésként) a múzeumba kerül-e, hanem arról, hogy a kortárs galériák mit és meddig képesek

fenntartani magukat elsősorban az alternatív művészettel, azaz meddig áll a rendelkezésre az a politikai-gazdasági közeg, amelyben azok szerényebb árakkal dolgozva is megélnék, azaz képesek lehetnek a kortárs kultúra fenntartására, s nem szorúlnak rá például Jeff Koonsra, akiről Danto 1989-ben, a Whitney Biennálé alkalmából, a „vision of aesthetics hell” fordulatot használta. Ugyancsak kérdéses számomra, hogy Danto álláspontját valóban a readymade és a pop art inspirálta-e. (Álláspontomat lásd. *Between and After Essentialism and Institutionalism*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 57:4, Fall, 1999. 421-437.)

Összefoglalva, talán érdemes lenne különbséget tennünk az intézményelmélet és az artworld igazán bonyolult: urbanisztikai, közgazdasági összefüggések között egyensúlyozó gyakorlata között. Az előző valóban vitathatatlanul fontos teoretikus probléma, de bizonyos vagyok abban, hogy mind a múzeum, mint a galériák összefüggő, és ugyanakkor önálló története, ha tetszik: az esztétikai mikrohistoria, tehát az esettanulmányok nélkül, az sérülékenyebb lehet, mint az utóbbiak figyelembevételével. Tisztában vagyok azzal, hogy egy olyan, a nagy és /vagy kritikai elméletben, elméletekben, melyek megszabják a disszertáció léptékét, azaz kijelölik Olay Csaba mozgásterét, kifejezetten nehéz reflektálni egy másik léptékre, melyekre nem véletlenül tértem ki az intézményelmélet kapcsán. Valójában, amit óhatatlanul is kérek, vagy javaslok, az, úgy vélem: a disszertáció megjelenése szempontjából is fontos felvetés. Azaz, nem látom akadályát annak, hogy a két lépték között folyamatos határátlépésekre kerüljön sor, tehát a szöveg maga ugyanúgy egy/egy montázst is felkínáljon olvasóinak, mint azok a művek, illetve intézmények, amelyekről oly sok pontos és igen fontos gondolatmenetet ismerhettünk meg, s ismerhettük el azokat az egyes fejezetekben. Végül, ismétlem: Olay Csaba értekezését teljes mértékben támogatom. Az értekezés által felvetett kérdések, melyek egy része megoldásra vár, annak fontos eredményeit, és erőit jelzik. Egy fontos kérdéssel való gondolkodás soha nem lezár, ellenben élethosszon át tarthat, s remélem, tart is. Őszintén remélem, hogy az értekezés könyvként is megjelenik, s ugyanúgy azt is, hogy jelen mű, már kimunkálta a folytatás kérdéseit, problémáit is.

Hiszen a dolgozatban felvetett, elemzett, interpretált kérdések utóélete valóban korunk megkerülhetetlen esztétikai problémáival nem kis részben azonos. A posztmodern és a posztkolonializmus épp úgy elválaszthatatlanok, mint a plurális művészetfogalmak, és gyakorlatok viszonya a magas és tömegművészethez, amely nyilván másképp érthető távoli és közeli világokban, miközben egy pillanatra sem egyértelmű, hogy mitől leszünk egyre távolabb egy esztétikai rendtől, s mihez kerülünk közelebb ugyanakkor.

Szeretném egy példával befejezni, ami – remélem - érthetővé teszi, a léptékek, a távolságok, a földrajzi és kulturális terek összefüggéseinek kérdését. William Kentridge, akinek

munkássága immár valóban számos földrészen vált ismertté, elfogadottá, aki lenyűgöző animációs filmeket készített otthonában, és operákat rendezett immár szerte a világon, kinek kiállításai voltak New Yorkban, Párizsban, s persze Johannesburgban egyaránt - dél-afrikai művész, azaz a déli félteke, s annak egyik legbonyolultbb országa felől nézi azt a kultúrát, amelyben mi is élünk. S ezek az operák, filmek, grafikák, előadások bizony az ismerősség, a közelség, és a távolság, idegenség soha nem látott montázsát kínálják fel.