

Péter Szabina

**A MŰTEREMBŐL DOLGOZÓSZOBA LETT –  
EGY MŰÉRTELMEZŐI ELMÉLET BOTLADOZÁSAI A KONCEPTUÁLIS MŰVÉSZET  
HORIZONTJÁBAN**

*„A gyalogösvény közepén egy keskeny, hosszúkás gondolat csillog. Aranyló színben játszik, és a nap fényében úgy tűnik, mintha fényes ragyogású szavakra bomlana fel. Még egy lépéssel közelebb, és az aranyfényű csillogás meglódul, zúgva a levegőbe emelkedik. Égő csipkebokor. Ami a gyalogúton marad, az egy félig szárazra aszalódott elmélet. Keskeny. Hosszúkás. Halott.”*

Perneczky Géza

Dolgozatomban Erwin Panofsky 1955-ben megjelent műértelmezői kulcsát szeretném problematizálni a konceptuális művészet tükrében, valamint megkísérlem e műértelmezői elméletet a konceptualizmus felől újraolvasni. Az avantgárdra jellemző destruktorálódás következtében kialakult kulturális entrópia megértéséhez, melynek az egyik – immáron törvényesnek nyilvánított gyermeke – a konceptuális művészet, szeretném segítségül hívni Danto saját kérdésére adott azon válaszlehetőségeit, melyekkel többnyire a *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* c. tanulmánykötetében találkozhatunk.

A konceptuális művészet Duchamp néhány jellegzetes alkotói attitűdjének örököseként 1968 és 1972 között élte fénykorát. Központi ideája szerint a fogalmat, az eszmét, magát a gondolatot tekinti a mű lényegi elemének, így a művészeti alkotás végső produktumát (ha egyáltalán az valamilyen tárgyi valóságként létrejön) elsősorban csak a dokumentáció egyik formájaként, nem pedig műtárgyként értelmezik. Ennek értelmében eme irányzat – a gondolati tényező javára – szakít a művészi kommunikáció hagyományos tárgyias formáival. Eme műfaj alkotói tagadnak minden referenciális kapcsolatot a látható, tapintható valósággal, tevékenységüket a művészeti nyelv, a művészetfogalom és különféle konceptuális kérdések vizsgálatára szűkítik. 1965-ben Joseph Kosuth elkészítette *Egy és három szék* c. munkáját, mely egy valóságos székből, a szék fotójából és a székre vonatkozó értelmező szótári cikkely kinagyított reprodukciójából állt. A munka kettős

eredményt hozott: kirajzolt egy absztrahálási folyamatot, ugyanakkor – ami az előbbinél jóval fontosabb – tautologikus eszközökkel azonosította a szék-fenomént a tárggyal, az ideát a jelenséggel.

Valamennyi, a konceptuális művészetet definiálni próbáló meghatározásból rendre kitűnik a gondolatiság és a jelentésesség fontossága. A konceptualizmus a kezdet kezdetén mint explicit forma- és esztétikumellenes irányzat a művészettörténeti paradigmarendszert, de leginkább a későmodernizmus eszményét támadta, alkotói az antiformalizmus és az antiesztéticizmus szellemiségében alkottak; műveikkel tagadták, hogy a tartalomnak egy tárgyi forma keretet adhat. A műteremben már csak tervezték a műveket, és azok vizuális megjelenését vagy megjelenítését többé már nem helyezték kitüntetett pozícióba. A konceptuális művész azt kutatja, hogy hol születik meg és hol egzisztál mű, és azáltal, hogy a gondolkodásra helyezi a fő hangsúlyt, az anyagtalán művészet megvalósítására törekszik. A mű nem egyszerűen egy redukciós folyamat eredményeképp anyagtalánodik el, hanem azért, mert többé már nincs szüksége a klasszikus művészeti paradigmarendszer értelmében vett tárgyiságára. Az elanyagtalánítás emblematikus példajaként Robert Barry azon munkáját szeretném most megemlíteni, melynek keretein belül a Central Parkban ártalmatlan mennyiségű és rövid felezési idejű radioaktív anyagot ázott el, aminek később a galériában csak a hanginstallációját állította ki. A hanginstalláció olyan rádióhullámokból állt, amelyek az emberi fül számára a nem hallható tartományba estek, ráadásul a készülék is el volt takarva, így csak az akcióval kapcsolatos feliratok voltak láthatóak a falakon. Hasonló szellemiségben készült munkájában Los Angeles közelében különböző helyszíneken nemesgázokat engedett a levegőbe, és a tájban így mintegy bekövetkezett – az érzékszerveink által megtapasztalhatatlan – változást fotódokumentációval mutatta be a nagyközönségnek.<sup>1</sup> Eme alkotásaiban Barry a (konceptuális) művészet hatáskörében megbúvó, de az emberi érzékelés számára anyagtalán formát öltő információra mint a minta absztrakt fogalmára próbálja felhívni a figyelmet, hangsúlyozva ezzel a műalkotásban rejlő információ önálló létezésének tényét. E dematerializációs folyamat egyik legfontosabb célkitűzése nem más, mint hogy a művészetnek ne legyenek *par excellence* formaproblémái. Duchamp kijelentése után: „A néző

<sup>1</sup> Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Praesens, Budapest, 2005. 25.

csinálja a képet!” a konceptuális művészetnek inkább a szemlélő értelmére kell hatnia és azt kell foglalkoztatnia. Eszerint a műalkotás lényege annak gondolatiságában létezik, a művész és a befogadó fejében.

Ha a konceptuális művészet elméleti megalapozásában kicsit is próbálunk elmerülni, könnyen feltűnhet, hogy eme irányzatban a művészetből végül szinte nem marad más, csak az elméletek, melyek következtében a művészet feloldódhat az önmagára vonatkozó tiszta gondolatban, és az az érzésünk (netán félelmünk) támadhat, hogy csak saját elméleti tudatosságának tárgyaként őrződhet meg valami belőle.<sup>2</sup>

Mivel a konceptualizmus a művészetéről való elmélkedések terepévé vált, ezért a művészek legfontosabb feladatuknak a művészet vizsgálatát tekintették. A konceptuális művész az értelmiségi szerepét veszi fel, aki elsősorban gondolkodik, bölcsészként folytat tanulmányokat, vázlatokat készít, felmér, publikál, dokumentál vagy (szinte mérnökként) tervez.<sup>3</sup> A művész többé már nem a padlásszobában festegető isteni tehetséggel felruházott zseni. A művészeti tevékenység határai el- vagy kitolódtak a kutatás, a tanítás és a filozofálás területére. Ez az intellektuális modor okvetlen tudományba csapott át, ennek következtében a művészet pozitív tartalmává nem a motívum, hanem a motiváltság vált, aminek lendületével mintha többé már nem műveket, hanem minőségileg új szakaszokat, korszakokat akart volna alkotni a művészet.<sup>4</sup> Az alkotók a tudomány szellemében kutattak a művészet valamiféle lényege után.

Olvasatomban – Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* c. tanulmánykötetének központi tézisének követve – feltételezem, hogy a konceptuális művészet esetében a művészet elkezdett összeolvadni saját filozófiájával, és elsősorban azt tekintette feladatának, hogy magyarázatot adjon saját lényegére. Danto immár eldöntött dilemmája szerint korántsem egyértelmű az a meggyőződés, miszerint a platóni államtól kezdődően a művészet a filozófia terrénumán kívül létezik: „korántsem világos, hogy elválaszthatjuk-e a művészetet a filozófiától, ha egyszer annak lényegéhez tartozik az is, mit tart róla a filozófia.”<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Danto, Arthur C. (ford: Babarczy Eszter): *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz, Budapest, 1997. 125.

<sup>3</sup> Tatai Erzsébet 40.

<sup>4</sup> Pernecky Géza: *A korszak mint műalkotás.* Corvina, Budapest, 1988. 51.

<sup>5</sup> Danto Im. 18.

A transzparencia-elmélet a művészek alkotói folyamatában csak a szép művek létrehozását legitimálja, mely az ókori görögök formulája szerint a következőképp hangzik: „fogj egy szép tárgyat és ábrázold a lehető leghívebb módon!”<sup>6</sup> A transzparencia-elmélet elhitette a művészekkel, hogy egyetlen feladatuk a szépség előállítása. E felfogás szerint az esztétikának kevés köze van a művészethez, mert a művészet érdekében eme elmélet szolgálójaként, a vizuális élvezetek tanaként azonosították azt. Duchamp a leghíresebb munkájával, a *Forrással* kapcsolatban a következőképp fogalmazott (amit akár a *Fésű* c. munkájával kapcsolatban is mondhatott volna): „Az elkerülendő veszély az esztétikai élvezet.” Válaszként Danto azon kérdésére, mely a mimézis elv béklyói alól kibúvó művészet lényegére kérdez rá, hogy milyennek is kellene annak lennie, a konceptuális művészet kitűnő példaként szolgálhat. Korántsem elég, ha mintegy lázadásképp a művészet öntudatosan például csúnya lesz, hiszen így továbbra is az ábrázoláson és a műalkotás tárgyi mivoltán marad a hangsúly: „ha pusztán a külsejét változtatja meg valaki, azzal belenyugszik abba, hogy lényege ténylegesen a megjelenítésben rejlik.”<sup>7</sup> A konceptualizmus művészeti törekvéseinek fényében a konceptuális művészet a megjelenítés hagyományai alól kibújva, mintegy művészeti *tabula rasát* kutatva sokkal inkább gondolkodó vizsgálatra szólít minket.

A konceptualizmus visszafordíthatatlan, mélyreható változásokat hozott a művészetben. Elsősorban azt, hogy a gondolatiság és a tartalmi kérdések a mimézis elv esszenciális voltát elutasítva újra szóhoz jutottak. A megformálás és a kivitelezés sosem kizárólagos érvénnyel, hanem mindig a csak a „gondolat” érdekében kapott szerepet. A 20. század avantgárdjában, így a konceptuális művészetben is, a művészi alkotómunka gyakorlata túlbombant az esztétika tárgyterületének addig elismert intézményes határain kívüli tartományokba. Az avantgárd manifesztumai elvetették azokat a határokat, amelyeket a filozófia, elsősorban az új-kantiánus és neo-idealista gondolatrendszerek szabtak ki számára. Ennek a radikális újragondolásnak köszönhetően a művek már nem törekszenek olyan érdemekre, amelyek arra jogosítanak fel, hogy bizonyos értékvilághoz tartozzanak; a műalkotások sikere sokkal inkább abban rejlik (még ha csak néhány perc erejéig is),

---

<sup>6</sup> Uo. 40.

<sup>7</sup> Uo. 29.

hogyan problematikusá teszik azt területet, amit az eddigi határaik átlépésével anektáltak.<sup>8</sup>

Az 1960-as évek végi konceptuális művészetben végeredményben egy olyan destruktív hatású vizuális aszkézis érvényesült; melyben a súlypont a nézésről, a látvány(osság)ban való gyönyörködésről a gondolkodásra tevődött; a művészek műtárgyak létrehozása helyett inkább gondolataikat dokumentálták, melynek számos jellegzetes megnyilvánulási formáit ismerjük: a szöveget, a szavakat, a ready-made-et, a dokumentációt és az intervenciót.

Ahhoz, hogy valamit művészetnek lássunk, az kell, hogy értelmezni tudjuk azt, hogy az adott műalkotás mit és hogyan jelent. Ahhoz, hogy mit fednek el ezek a sokszor hétköznapiak tűnő formák, már nem a tiszta esztétikai reakciók elméletére van szükség. Mindemellett az is biztos, hogy a fentebb említett példák esetében egy leíró jellegű képleírással semmire sem megyünk.

Erwin Panofsky *A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához* c. tanulmányában a kifejtett művészettörténeti értelmező munka problémakörét három egymásra épülő értelmezendő és felismerendő rétegből állította fel. E lépcsőzés során az értelmezői munkától izzadó befogadó leckéje az utolsó, azaz a harmadik lépcsőfok megmászásával ér révbe. Az első tartományában, a jelenségértelmezés szférájában Panofsky a legalapvetőbb megértésaktusban az ábrázolt tárgyat azonosítja a hozzátartozó tényállásokkal, azaz az érzéki képzetek régiójában a néző számára pusztán az optikai szemlélet érvényesül, melyek a közvetlen létélmények alapján hozzáférhetőek és megismerhetőek. Tehát az értelmezés e tartományában kell felismernünk a műalkotás által ábrázolt jelet, valamint e jel atyját, a stílustörténetet. Amennyiben a konceptuális művekre próbáljuk alkalmazni Panofsky lépcsőzetes modelljét, máris elérkeztünk az első buktatóhoz, hiszen a konceptuális művészet nem ábrázoló jellegű.

A festészet lényegének újradefiniálása a 19. század végétől kezdődött, mely jelenség a 20. században jóformán minden művészet tárgyává vált. Danto a reneszánsztól eddig vezető történetet az illúzió technikájának kifejlesztéseként, a perceptuális ekvivalenciára való törekvésnek szituálja. Az újradefiniálást követő káoszt pedig annak a felismerésnek tulajdonítja,

<sup>8</sup> Vattimo, Gianni (ford. Pernecky Géza): *A művészet halála vagy hanyatlása*. In: *A művészet vége?* Új világ Kiadó, Pécs, 1995. 85.

hogyan létrejött egy olyan technika, a mozgókép, amely az érzéki tapasztalatok sokkal szélesebb skáláját volt képes visszaadni, mint a festészet.<sup>9</sup> Sürögősen új definíciót kellett találnia a festészetnek, ha nem akart megelégedni azzal a rajta egyre inkább elhatalmasodó nyomasztó szereppel, hogy csupán másodlagos tevékenységgé, főként a díszítő és a szemléltető igény kiszolgálójává destruálódott. E folyamat okvetlen maga után vonja, hogy többé már nem képes benyomást gyakorolni az emberi tudatra oly módon, ahogyan az korábban a hatáskörében állt. Ezért elkezdte feszegetni azokat a határokat, amelyeket hosszú időn át természetesnek vett.

Sorra jelentek meg olyan műalkotások, melyek a perceptuális ekvivalencia perspektívájából csődöt mondtak és magyarázatra szorultak. E művek létezése egészen addig keltett zavarodottságot, míg lassacskán körvonalaződött, hogy csupán a normatívvá vált elmélethez képest létezik ez a zavartkeltő diszkrepancia, míg fel nem ismerték annak a lehetőségét, hogy talán az elméletben van az alapvető hiba. E felfedezett hiba révén ismerte fel a művészet saját „új” célkitűzését, miszerint többé már nem a korábbi sémák és formák szerinti ábrázolásra hivatott: az ábrázolásnak el kellett tűnnie a művészet definíciójából.

A szóban forgó modell második lépcsőfoka a jelentésértelem tartományába vezeti a műalkotást megfejteni kívánó értelmezőt és ezen a szinten a típustörténetet nevezi meg az értelmezési folyamat optimális kapaszkodójául. A jelentésértelem feltárásakor is léteznie kell valamilyen felsőbb fórumnak, amelynek színe előtt a művészetten kívüli képzetek segítségével az adott mű elemeinek műalkotásként való felismerése is igazolhatóvá válik (ilyen lehet például egy irodalmilag is hagyományozott tartalom vagy a művészeti típustörténet ismerete). Típuson olyan ábrázolást értünk, melyben egy meghatározott tárgyi értelemhez egy meghatározott jelentésértelem oly szorosan kapcsolódik, hogy a tárgyi értelem a jelentésértelem tradicionális hordozójává válik.<sup>10</sup> E tekintetből az értelmezési folyamat második szintje is problematikusnak mondható. Vegyük példaként az általam már említett műalkotást, Duchamp *Fésűjét*. Eme esztétikailag semleges tárgy Panofsky jelentésértelem tartományából való szemlélésekor a jelentés eltű-

<sup>9</sup> Danto Im. 131.

<sup>10</sup> Panofsky, Erwin (ford.: Tellér Gyula): *A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához*. In: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat, Budapest, 1984. 253-254.

nését érhetjük tetten. Ennek következtében csak a puszta tárggyal szembe-sülünk. E tárgy műalkotás voltára legfeljebb csak a múzeumi környezet hívja fel a figyelmünket, ami nélkül valójában már rá sem jövünk arra, hogy valamilyen típustörténi képzetanyagot kellene társítanunk egy hétköznapi tárggyhoz.

Ha ezt a szintet megpróbáljuk egy másik példa esetében is alkalmazni, mondjuk Robert Barry már említett alkotása kapcsán, melyben hasadó-anyagot ázott el, akkor is hasonló problémákba ütközünk. E műalkotásban is egy Duchamp-parafrázissal szembesülünk, hiszen Barry gesztusa is szembeállítja a perceptuális befogadást a gondolkodással. E különös dichotómia a befogadó számára azt a művészeti horizontot kívánja megnyitni, ahol a műalkotással való kapcsolatba lépése az érzéki tapasztalatokon túl történik meg. E műalkotások jelentésének megértéséhez szükséges azok valamilyen összefüggésben való értelmezése, azaz akár úgy is fogalmazhatunk, hogy a konceptuális művészet feltételez valamilyen „információfeldolgozó” rendszert, amely egy hétköznapi vagy épp egy perceptuálisan megragadhatatlan tárgyat a művészet terepével összefüggésbe hozhat.

Eme alkotói magatartás célja pedig nem más, mint hogy a művészet minden történelmi vagy kulturális asszociáció kényszere alól felszabaduljon. A művészeti múlt eltávolítására való törekvés a preraffaelitáktól kezdve jellemző volt az alkotói attitűdre, mely jelenség valójában azt is magában hordozta, hogy implicite belebonyolódtak abba a filozófiai jellegű problémába, hogy mi a művészet és mi nem az. Emiatt a művészet meghatározása egyre nagyobb szerepet kapott a művészeti alkotásokban, mely törekvés az avantgárd irányzataiban érte el a csúcspontját, melyekben egyre gyakrabban merültek fel olyan kétségek, mint például az, hogy hogyan tekinthetünk (ha egyáltalán tekinthetünk) egy fésűt műalkotásnak.<sup>11</sup>

Könnyen az az érzésünk támadhat, hogy egy konceptuális mű esetében könnyűszerrel elképzelhetünk egy olyan másik tárgyat, amely megkülönböztethetetlen tőle, de mégis olyan módon jött létre, hogy annak műalkotásként való értelmezése nem lehetséges. Danto nyomán ebben az értelemben a műértelmezést olyasvalaminek tekinthetjük, ami az anyagi tárgyakat valamilyen úton-módon műalkotássá alakítja át. Tehát abban mindenképp igazat kell adnunk Panofsky műértelmezői modelljének, hogyha a műalko-

<sup>11</sup> Danto Im. 164.

tások lényegi értelmét kutatjuk, akkor túl kell lépnünk a pőre esztétikumon és nem csak a tiszta reakciók elméletére kell hagyatkoznunk. A konceptuális művészet egy olyan befogadói aktivitást kíván a szemlélőtől, melynek köszönhetően az általa hordozott információ a befogadó személyes kontextusában – az elmében felhalmozódott tudás struktúráiban – jelentéssé válhat. E műalkotások jelentése tehát nagyban függ attól az információs intellektuális környezettől, amely a befogadó agyában tudásstruktúrák formájában már jelen van.

Ezzel el is érkeztünk Panofsky lépcsőjének a tetejére, mely lépcsőfok a konceptuális művészet aspektusából az eddigiek közül talán a legimpozánssabbnak bizonyul. A legfelsőbb értelmezési tartományt dokumentumértelmennek vagy lényegi értelemnek nevezi. Eszerint a művészi produkciók egy, a jelenségértelmen és a jelentésértelmen túli, végső, lényegi tartalomra épülnek, a világgal szembeni magatartás akaratlan és öntudatlan megnyilatkozására, mely az egyes alkotókat, az egyes korokat, az egyes kultúrközösségeket egyaránt jellemzi. Továbbá azt is megjegyzi, hogy egy művészi teljesítmény nagysága végső soron attól függ, hogy a művész mennyi világnézeti energiát sűrített bele a megformált anyagba, és mennyit áraszt onnan a nézőre. *Mutatis mutandis* az interpretáció legfőbb feladata, hogy a lényegi értelem eme végső rétegébe behatoljon. Az értelmezés tehát csak akkor éri el tulajdonképpen célját, ha a vizsgált műalkotásban képes megragadni és bemutatni valamely világszemléleti értelem „dokumentumait”. Panofsky kiemeli, hogy a szubjektív, mondhatni abszolút mértékben személyes ismeretforrásnak sokkal nagyobb szüksége van valamilyen korrigáló erőre, mint magának az érzéki tapasztalatnak. Ez a korrigáló erő szerinte pedig nem más, mint a történeti tényszerűség szférájában megbúvó szellemtörténet, mely megtanít rá, hogy egy meghatározott kor és kultúrkör számára mi volt lehetséges a világnézetük tekintetében.<sup>12</sup>

Egy ilyesfajta vállalkozás révén a műalkotás magyarázata már-már egy szintre emelkedik egy filozófiai rendszer értelmezésével. Ez okvetlen azt vonja maga után, hogy e konceptuális művek értékelése részben a nyomukban járó filozófiai feszültségek érzékelésében és érzékeltetésében áll, nem pedig a jelentőségteljes formák és megjelenítések szemlélésében. A mű megértéséhez rekonstruálnunk kell az azt motiváló történeti és kritikai látásmódot is, és ezt szükségszerűen el kell fogadnunk a konceptualizmus

---

<sup>12</sup> Panofsky Im. 257-258.

esetében is. Ugyanakkor Danto műértelmezői javaslata szerint a lehetséges értelmezések köreit tovább korlátozza a művész helyzete a világban, az idő és a hely ahol élt, valamint lehetséges tapasztalatai és élményei. Tehát akár a Panofsky-féle, akár a dantoi értelmezői folyamatot vesszük szemügyre, mindkettő esetében kijelenthetjük, hogy az értelmezés helyessége és a műalkotás állandósága egyáltalán nem relatív.

Panofsky műértelmezői modelljének csúcsán immár tudunk mit kezdeni a konceptuális művekkel, és ha úgy vesszük, fentről lefelé lépcsőzve e modell alkalmazható és életképes a dolgozatomban tárgyalt konceptuális művészetre. Noha az avantgárd irányzatainak az individualizmus jegyében történő lázadása már kollektívvá és a tömegkultúra alapregiszterévé vált, kétségtelen, hogy ezt a művészeti korszakot (is) a történelmi és a kulturális tényezők feltárásával tehetjük magunkévá. E művészeti korszakban zajló konceptuális háború újra és újra kétségbe vonta a művészet és a saját filozófiája ill. a művészet és az élet közti határvonalat. A konceptualizmust akár egy olyan értelmezői módszerként is felfoghatjuk, aminek folyamán a mű és az értelmezés egyszerre jön létre a befogadó tudatában. Így a műalkotás csupán akkor ér révbe, ha a befogadó értelmezői munkája transzfiguratív, azaz ha a néző fejében a tárgyak műalkotássá alakulnak át.

## Bibliográfia

Danto, Arthur C. (ford.: Babarczy Eszter): Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet? Atlantisz, Budapest, 1997. 125.

Panofsky, Erwin (ford.: Tellér Gyula): A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához. In: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat, Budapest, 1984. 249-261.

Perneczky Géza: A korszak mint műalkotás. Corvina, Budapest, 1988.

Tatai Erzsébet: Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években. Praesens, Budapest, 2005.

Vattimo, Gianni (ford. Perneczky Géza): A művészet halála vagy hanyatlása. In: *A művészet vége?* Új Világ Kiadó, Pécs, 1995. 85-94.

.