

Joseph Kosuth
Filozófia utáni művészet

I. rész

Az, hogy újabban még a fizikusok körében is divat a vallási vonzódás, ... jelzi, hogy maguk sem bíznak hipotéziseik érvényességében, ami részben reakció a 19. századi tudósok vallásellenes dogmatizmusára, részben természetes következménye annak a válságnak, amelyből a fizika éppen kilábal.

A. J. Ayer

...Amennyiben az ember megértette a Tractatust, vége annak a kísértésnek, hogy filozófiával foglalkozzék, mely sem nem empirikus, mint a természettudomány, sem nem tautologikus, mint a matematika; az ember felhagy a filozófiával, mint Wittgenstein 1918-ban, melynek tradicionális értelmezése zavarosságban gyökerezik.

J. O. Urmson

A tradicionális filozófia, majdnem definíciószerűen, a *kimondatlannal* foglalkozott. A 20. századi analitikus nyelvfilozófusok szinte kizárólagos érdeklődése a *kimondott* iránt azon az általános nézeten alapszik, hogy a *kimondatlan* azért *kimondatlan*, mert *kimondhatatlan*. A hegeli filozófiának volt értelme a 19. században és valószínűleg megnyugtatóan hatott az egész évszázadon át, amely még alig emésztette meg Hume-ot, a felvilágosodást és Kantot.¹ Hegel filozófiája ezen kívül képes volt arra, hogy háttérrel biztosítson a vallásos meggyőződésnek, amennyiben alternatívát nyújtott a newtoni mechanikához képest, beleillett a történelem mint tudomány fejlődésébe és elfogadta a darwini biológiát.² Úgy tűnt, hogy elfogadható megoldást nyújt a teológia és természettudomány konfliktusára is.

Hegel hatásának a következménye, hogy a mai filozófusok nagy többsége voltaképp *filozófiatörténész*, mondhatnánk, az Igazság Könyvtárosa. Az embernek az a benyomása támad, hogy „már mindent kimondtak”. És ha belátjuk Wittgenstein gondolkodásának, az általa befolyásolt és az utána következő gondolkodásnak a következményeit, ehelyütt nem szükséges komolyan foglalkoznunk az európai „kontinentális filozófiával”.³

Van-e valami oka a mai filozófia „irrealitásának”? Erre talán választ kapunk, ha egy pillantást vetünk a korunk és a megelőző századok közötti különbségre. A múltban az ember a világról ismeretei alapján vonta le következtetéseit – ha nem is kifejezetten az empirikusokhoz, de általában a racionalistákhoz hasonlóan. A természettudomány és a filozófia közt gyakran oly szoros volt a kapcsolat, hogy a tudósok egyszersmind filozófusok is voltak. Csakugyan, Thalész, Epikurosz, Hérakleitosz és Arisztotelész korától kezdve Descartes-ig és Leibnizig „a nagy nevek a filozófiában nagy nevek voltak a tudományban is”.⁴

¹ *The Age of Analysis. 20th century philosophers*. Selected, with Introduction and Commentary by Morton White. „The Mentor Philosophers” sorozat, Mentor Book, New York, 1955. 14.

² Uo. 15.

³ Ezen az egzisztencializmust és a fenomenológiát értem. Még az empirizmus és racionalizmus között félúton levő Merleau-Ponty sem képes filozófiáját szavak használata (tehát fogalmak) nélkül kifejezni; és tovább lépve: hogyan tudnánk saját magunk és a világ közötti éles különbségtételek nélkül tapasztalásról beszélni?

⁴ Sir James Jeans: *Physics and Philosophy*. Macmillan, New York, 1946. 17.

Nem kell itt bizonyítanunk, hogy a huszadik század tudománya egészen másképp fogja fel a világot, mint az előző század. Lehetséges volna, hogy az ember olyan sokat tanult, hogy „intelligenciájánál” fogva nem tud *hinni* a hagyományos filozófiai okfejtésben? Hogy talán túl sokat tud a világról, semhogy ilyenfajta, következtetéseket levonhasson? Ahogy Sir James Jeans megállapítja:

...Amikor a filozófia felhasználta a tudomány eredményeit, akkor nem az eseménystruktúrák absztrakt matematikai leírását kölcsönözte tőle, hanem inkább e struktúráknak az akkoriban szokásos képszerű leírását; tehát nem biztos ismereteket, hanem sejtéseket vett át. Ezek a sejtések megfeleltek az emberi léptékű világ számára, de ma már tudjuk, hogy a természet ama végső folyamatai számára nem, amelyek meghatározzák az emberi léptékű világot és a valóság igazi lényegét a legjobban megközelítik.⁵

Majd így folytatja:

Ennek egyik következménye, hogy számos probléma – mint például az okság és a szabad akarat, a materializmus és a mentalizmus bevett filozófiai tárgyalása az események struktúrájának ma már tarthatatlan interpretációján alapul. E régi tárgyalásmód tudományos alapja elporladt és eltűnésével magával rántotta az érveket is.⁶

A 20. századdal olyan korszak kezdődött, amelyet „a filozófia végének és a művészet kezdetének” nevezhetnénk. Ezt természetesen nem szó szerint értem, inkább a helyzet tendenciáját akarom jelezni vele. A nyelvfilozófiát tekinthetjük ugyan az empirizmus örökösének, ez azonban csak „egysebességes” filozófia.⁷ És bizonyára „művészet” a Duchamp előtti művészet is, azonban annyira hangsúlyos a többi funkciója, avagy létezésének jogosultsága, hogy tisztán művészetként való funkcionálása művészet voltát oly drasztikusan korlátozza, hogy már csak minimális mértékben művészet.⁸ Mechanikus értelemben nincs kapcsolat a filozófia „vége” és művészet „kezdeté” közt, azonban szerintem mégsem véletlen egybeesés. Bár mindkét jelenség ugyanazokra az okokra vezethető vissza, kapcsolatukat én fogalmazom meg. Mindezt azért említem, hogy a művészet funkcióját, majd életképességét elemezzem. Teszem ezt azért, hogy mások az én (és kiterjesztve a többi művész) művészetem gondolkodásmódját és a „konceptuális művészet” kifejezést jobban megértsék.⁹

A MŰVÉSZET FUNKCIÓJA

A festészet alacsonyabb rangja főként abból adódik, hogy a művészetben az előrelépések kétségkívül nem mindig formális természetűek.

Donald Judd (1963)

Az utóbbi évek legjobb új alkotásainak a fele, vagy talán a többsége se nem festészet, se nem szobrászat.

⁵ Uo. 190.

⁶ Uo.

⁷ Az a feladat, amelyet ez a filozófia felvállal, az egyetlen olyan „funkció”, amelyet be tud tölteni anélkül, hogy filozófiai állításokat tenne.

⁸ Ezzel a következő rész foglalkozik.

⁹ Mindazonáltal szeretném világossá tenni azt, hogy nincs szándékomban mások nevében szólni. Ezekhez a következtetésekhez egyedül jutottam el, és valóban ebből a gondolkodásból nőtt ki 1966 utáni művészetem (talán már a korábbi is). Csak nemrég jöttem arra rá (miután Terry Atkinsonnal találkoztam), hogy ő és Michael Baldwin az enyémhez hasonló, bár semmiképpen sem azzal azonos nézeteket vallanak.

Donald Judd (1965)

Mindaz, ami egy szoborra jellemző, hiányzik az én munkámból.

Donald Judd (1967)

Az eszme géppé válik, mely művészetet csinál.

Sol LeWitt (1965)

Egy dolgot el kell mondani a művészetről: a művészet egy dolog. A művészet művészet-mint-művészet, és minden más minden más. A művészet mint művészet csak művészet. A művészet nem olyasmi, ami nem művészet.

Ad Reinhardt (1963)

A jelentés a használatban van.

Wittgenstein

A fogalmak tanulmányozásának inkább funkcionális megközelítése az utóbbi időben kezdi felváltani az introspekciót. A pszichológus, ahelyett, hogy a fogalmakat úgyszólván lecsupaszítva próbálná megragadni vagy leírni, inkább azt tanulmányozza, hogyan hatnak a vélekedések és ítéletek alkotórészeiként.

Irving M. Copi

A jelentés mindig a funkcióban előfeltételezett.

T. Segerstedt

...A konceptuális vizsgálódások tárgya bizonyos szavak és kifejezések jelentése, s nem azok a dolgok és tények, amelyekről beszélünk, amikor ezeket a szavakat vagy kifejezéseket használjuk.

G. H. von Wright

A gondolkodás radikálisan metaforikus. Konstitutív törvénye vagy elve, oksági viszonya az analogikus összekapcsolás, mivel jelentés csak azokon a kauzális kontextusokon jön létre, amelyeknél fogva egy jel egy bizonyos fajtának egy konkrét példányát képviseli (annak helyébe lép). Valamire gondolni annyi, mint azt egy fajtába tartozóként kezelni („ilyen és ilyen”-ként), és ez a „mint” nyíltan vagy rejtetten, de az analógiát, a párhuzamot hozza be a képbe, azt a metaforikus fogódzót vagy azt az alapot, azt a megragadást vagy odahúzást, amelyre szellemünknek szüksége van ahhoz, hogy megkapaszkodjék. Ha nincs mibe kapaszkodnia, nem tud megfogni semmit, ugyanis gondolkodása nem más, mint odahúzás, a hasonlók közötti vonzeró.

I. A. Richards

Ebben a részben szólok az esztétika és a művészet elkülönüléséről, röviden foglalkozom a formalista művészettel (mert a fő képviselője az esztétika mint művészet gondolatának) és azt állítom, hogy a művészet egy analitikus kijelentéshez hasonló, valamint azt, hogy a művészet tautológiaszerű létezése lehetővé teszi, hogy „távol tartsa magát” a filozófiai előfeltevésektől.

Az esztétikát azért kell elkülöníteni a művészettől, mert az esztétika általánosságban foglalkozik a világ észleléséről alkotott véleményekkel. A múltban a művészet két funkciója közül az egyik dekoratív értéke volt. Ennél fogva a filozófia minden ágának, mely a „szépséggel” s ezzel együtt az ízléssel foglalkozott, kötelessége volt, hogy a művészettel is

foglalkozék. Ebből a „szokásból” nőtt ki az az elképzelés, hogy fogalmi kapcsolat van az esztétika és a művészet közt, ami nem igaz. Ez a gondolat a legutóbbi időkig nem került súlyos konfliktusba a művészeti szempontokkal. Nemcsak azért, mert a művészet morfológiai jellegzetességei biztosították e tévedés fennmaradását, hanem azért is, mert nyilvánvaló egyéb feladatköreiben (vallásos témák ábrázolása, arisztokraták portréi, épületek részletképzése stb.) a művészetet önmaga elfedésére használták.

Ha a tárgyak művészeti összefüggésbe kerülnek (és a legutóbbi időkig mindig tárgyakat használtak), esztétikai szempontból ugyanúgy vizsgálhatók, mint bármely más tárgy a világon, és egy tárgy esztétikai szemlélete a művészet területén azt jelenti, hogy a szóban forgó tárgynak a művészet kontextusában való létezése vagy működése irreleváns az esztétikai ítélet szempontjából.

A művészet és az esztétika kapcsolata hasonló az építészet és esztétika kapcsolatához, amennyiben az építészetnek meghatározott *funkciója* van, és az hogy egy építmény „jó”-e, *elsősorban* azzal függ össze, hogy milyen jól tölti be ezt a funkciót. Ezért az épületek kinézetéről alkotott ítéleteket az ízlés irányítja, és azt látjuk, hogy a történelem során a különböző korokban más és más építészeti példákat dicsértek az adott korszak esztétikájának megfelelően. Az esztétikai gondolkodás odáig is elment, hogy az építészetnek a „művészetre” egyáltalán nem is vonatkoztatott példáit is műalkotásoknak tekinti (pl. az egyiptomi piramisokat).

Az esztétikai szempontok valóban *mindig* külsődlegesek egy tárgy funkciójához vagy létokához képest – kivéve, persze, ha a tárgy létoka szigorúan esztétikai. Tisztán esztétikai tárgy például a dekoratív tárgy, mert a dekoráció a fő funkciója: „hozzátenni, hogy tetszetősebb legyen, díszíteni, dísszel ellátni”¹⁰, ez pedig közvetlenül az ízlésre vonatkozik. És ezzel már el is jutottunk a „formalista” művészethez és kritikájához,¹¹ A formalista művészet (festészet és szobrászat) a dekoráció élcsapata, és jó okkal mondható, hogy művészet mivolta oly minimális, hogy funkcionális szempontból nézve már nem is művészet, hanem pusztán esztétikai gyakorlat. Clement Greenberg mindenekfelett az ízlés kritikusa. Minden döntése mögött olyan esztétikai ítélet áll, mely az ízlését tükrözi. És mit tükröz az ízlése? Azt a korszakot, amelyben kritikussá érett, a számára „valóságos” periódust: az 50-es éveket¹² Hogyan is lehetne másképp megmagyarázni saját elméletei fényében – amennyiben egyáltalán van bennük logika – azt az érdektelenséget, amellyel Frank Stellát, Ad Reinhardtot és a többi, történelmi sémájába illeszthető művészt kezeli? Vajon azzal, hogy „...alapvetően érzéketlen velük szemben, még hozzá személyes élményei alapján?”¹³ Vagy más szóval: mivel munkájuk nem felel meg az ízlésének?

Azonban a művészet filozófiai *tabula rasa* helyzetében „művészet az” – mondja Donald Judd –, „amit valaki művészetnek nevez.” Ennek alapján tekinthetjük a formalista festészetet

¹⁰ Webster's New World Dictionary of the American Language, 1962.: „dekoráció” címszó.

¹¹ Kenneth Noland, Jules Olitski, Morris Louis, Ron Davis, Anthony Caro, John Hoyland és társaik műveinek konceptuális színvonala olyan gyászosan alacsony, hogy ami bennük mégis fellelhető, azt már a mellettük síkrazzálló kritikusok tették hozzá. De erről még lesz szó.

¹² Abba, hogy Michael Fried átveszi Greenberg szempontjait, belejátszik az ő (és a legtöbb formalista műkritikus) „tudós” háttérére, de véleményem szerint nagyobb részét abból a vágyból fakad, hogy tudományos stúdiumait bevigye a modern világba. Nem nehéz megérteni, hogy szeretné összekapcsolni, mondjuk, Tiepolót Jules Olitskival. Azt azonban soha nem szabad elfelednünk, hogy a történész mindennél – még a művésznél is – jobban szereti a történelmet.

¹³ Ezt az idézetet Lucy Lippard használja Ad Reinhardt gyűjteményes katalógusának egyik lábjegyzetében (28.o.)

és szobrászatot is „művészetnek”, de csak a saját művészi eszményének megfelelő megjelenés módja összefüggésében (pl.: négyszögletes, ráámára feszített vászon, ilyen és ilyen színfoltokkal, ilyen és ilyen formákkal, mely ilyen és ilyen látvány-élményt nyújt stb.). Ha a kortárs művészetet ebben a megvilágításban nézzük, észre vesszük, milyen minimális alkotói erőfeszítést tesznek a formalista művészek különösen, általában pedig az összes festő és szobrász (aki mint ilyen tevékenykedik).

Ez elvezet bennünket a felismeréshez, hogy a formalista művészet és kritika olyan művészetdefiníciót fogadott el, mely kizárólag morfológiailag megalapozott. Bár a hasonló kinézetű (vagy vizuálisan rokon) tárgyak és képek óriási tömege tűnhet rokon (vagy kapcsolódó) jellegűnek vizuális / élménybeli „olvasata” hasonlósága miatt, ebből azonban még nem következethettünk művészeti vagy fogalmi viszonyukra.

Nyilvánvaló tehát, hogy a morfológiára hagyatkozó formalista kritika szükségszerűen elfogult a hagyományos művészet morfológiája javára. És ebben az értelemben ez a kritika nincs kapcsolatban semmiféle „tudományos módszerrel” vagy empiriával (hiába szeretné ezt velünk elhíttetni részletező festményleírásaival és a többi „tudós” kellékkel Michael Fried). A formalista kritika nem más, mint olyan konkrét tárgyak anyagi tulajdonságainak elemzése, melyek történetesen morfológiai kontextusban léteznek. Mindez azonban nem nyújt újabb ismeretet (vagy tényeket), amelynek segítségével a művészet természetét vagy funkcióját jobban értenénk. És arról sem mond semmit, vajon az elemzett tárgyak egyáltalán műalkotások-e, mivel a formalista kritikusok állandóan megkerülik a műalkotások fogalmi elemét. Hogy a műalkotás fogalmi elemét nem veszik figyelembe, az pontosan abból adódik, hogy a formalista művészet csupán a korábbi műalkotásokkal való hasonlóságánál fogva művészet. A formalista művészet gondolat nélküli művészet. Vagy, mint Lucy Lippard oly találóan jegyezte meg Jules Olitski festményei kapcsán: „vizuális háttérzene”.¹⁴

A formalista művészeket és kritikusokat nem foglalkoztatja a művészet természete, azonban — ahogy más helyütt már kijelentettem —: „Művésznnek lenni ma annyit jelent, mint rákérdezeni a művészet lényegére. Amennyiben a festészet természetét firtatjuk, akkor nem a művészet lényegére kérdezzünk. Ha a művész elfogadja a festészetet (vagy a szobrászatot), a hozzátartozó hagyományt is elfogadja. Mivelhogy a „művészet” az általános, a „festészet” pedig a különös. A festészet a művészet egyik *fajtája*. Ha festményeket csinálunk, eleve elfogadjuk (nem vonjuk kétségbe) a művészet lényegét. Ezzel azt is elfogadjuk, hogy a művészet természetéből adódóan az európai hagyomány szerint a festészet és a szobrászat dichotómiájára bomlik.”¹⁵

A tradicionális művészet morfológiai igazolása ellen felhozható legsúlyosabb ellenvetés művészeti lehetőségek egy bizonyos *a priori* fogalmát testesíti meg. És a művészetet lényegének *a priori* fogalma (ami nem azonos az analitikus megfogalmazású művészeti kijelentésekkel, vagy „munkával”, amiről még lesz szó) valóban *a priorivá* teszi: lehetetlenné lesz, hogy a művészet lényegére rákérdezzünk. Pedig ez a rákérdezés nagyon fontos fogalom a művészet funkciójának megértésében.

A művészet funkciójának kérdését először Marcel Duchamp vetette fel. Marcel Duchamp-é az érdem, hogy a művészetnek megadta a maga azonosságát. (Persze

¹⁴ Ez megint Lucy Lippard: Constellation by Harsh Daylight: The Whitney Annual [kritika]. *Hudson Review*, 21., No. 1., 1968. tavasz, 180.

¹⁵ Arthur R. Rose: Four Interviews. *Arts Magazine*, 43., No. 4., 1969. február, 23.

felismerhető a művészeti önazonosítás tendenciája már Manet és Cézanne óta, a kubizmusig¹⁶ – munkájuk azonban félénk és kétértelmű Duchamp-éhoz képest.) A „modern” művészet és a korábbi munkák között morfológiai alapon kapcsolatot láttak. Ezt úgy is mondhatnánk, hogy a művészet „nyelve” ugyanaz maradt, ők éppen csak új dolgokról beszéltek. Az az esemény, mely elgondolhatóvá tette azt a felismerést, hogy lehet „más nyelven is beszélni”, úgy, hogy a művészetben értelme legyen, Marcel Duchamp első és átdolgozatlan Ready-made-je volt. Az átdolgozatlan *Ready-made-del* a művészeti érdeklődés áttevődött a nyelv formájáról arra, amit mond. Vagyis a művészet lényege morfológiai kérdésből funkcionális kérdéssé lett. Ez a változás – a „megjelenési forma” helyett a „koncepció” – volt a „modern” művészet kezdete, és a „konceptuális” művészet kezdete. Minden művészet (Duchamp után) konceptuális (természetű), mert a művészet csak konceptuálisán (fogalmilag) létezik.

Duchamp után egy-egy művész „értéket” az méri, mennyiben kérdezett rá a művészet lényegére – más kifejezéssel, „mit *tett hozzá* a művészet koncepciójához”, vagyis mi az, ami előtte még nem létezett. A művészek azzal kérdeznak rá a művészet lényegére, hogy új kijelentéseket tesznek róla. Ehhez pedig nem lehet a hagyományos művészet öröklött „nyelvéhez” fordulni, mivel akkor elfogadnánk azt, hogy csak egyetlen módon lehet művészeti kijelentéseket megfogalmazni. Azonban a művészet lényegében kötődik az új kijelentések „alkotásához”.

Gyakori érv – különösen Duchamp-mal kapcsolatban –, hogy a műalkotásokat (például a ready-made-eket, de minden művészetet) csak a későbbi kor tekinti műalkotásnak, és hogy a művész *szándékai* irrelevánsak. Ez az érvelés olyan esetre vonatkozik, ahol egy előzetes elképzelés nem szükségképp összekapcsolódó tényeket rendez együvé. A lényeg az, hogy az esztétika, mint mondtam, fogalmilag irreleváns a művészetre nézve. Bármely anyagi dologból lehet műtárgy, azaz izlésesnek vagy esztétikailag tetszetősnek stb. tekinthető. Ez azonban nem érinti e tárgy művészeti összefüggésben való alkalmazását, vagyis művészeti összefüggésben való *funkcionálását*. (Ha például egy gyűjtő fog egy festményt, lábakra helyezi és ebédlőasztalként használja, ennek az aktusnak nincs kapcsolata a művészetrel vagy a művésszel, mert ez, mint művészet, nem állt a művész *szándékában*.)

És ami Duchamp munkáira igaz, az ugyanúgy áll az utána következő művészet nagy részére is. Más szavakkal: a kubizmus értékét például a művészei birodalmába bekerült eszméje adja, és nem azok az anyagi vagy vizuális minőségek, különös színek vagy formák, amelyekkel egy-egy festményen találkozunk. Ugyanis ezek a színek és formák e művészet „nyelvét” alkotják, és nem művészetként való fogalmi jelentését. Egy kubista „mesterművet” *ma* művészetként szemlélni, fogalmi tekintetben értelmetlen, már ami a művészetet illeti. (Az a vizuális információ, mely a kubizmus nyelvében egyedülálló volt, ma már általánosan ismert és nem kis szerepet játszik abban, „nyelviileg” hogyan bánnak a festészettel. (Pl. amit egy kubista festmény élményként és fogalmilag jelentett, mondjuk Gertrude Steinnek, az számunkra már kiderülhetetlen, mert ugyanaz a festmény akkor valami mást „jelentett”, mint ma.) Egy kubista festmény mai „értéke” sok tekintetben hasonlít Lord Byron egy eredeti kéziratának értékéhez, vagy a Smithsonian Institute-ban látható *The Spirit of St. Louis*éhoz. (Tulajdonképpen a múzeumok ugyanazt a szerepelt töltik be, mint a Smithsonian Institute –

¹⁶ Ahogy Terry Atkinson az *Art-Language*-hez (1. kötet 1. szám) írott bevezetőjében rámutatott: a kubisták sohasem kérdezték, vannak-e a művészetnek morfológiai jellemzői, hanem azt, ezek közül *melyek* elfogadhatók a *festészetben*.

különben miért állítaná ki a Louvre *Jeu de Paume* szárnya Cézanne és Van Gogh palettáit éppoly büszkén, mint festményeiket?) A tényleges műalkotások alig többek történeti kuriozitásnál. Ami a *művészetet* illeti, Van Gogh festményei semmivel sem értékesebbek, mint a palettája: „gyűjteményi tárgyak”.¹⁷

A művészet más művészetre gyakorolt hatásában „él”, s nem egy művész gondolatainak anyagi maradványaként. Hogy miért „elevenítik fel” a múlt különféle művészeit, ennek az a magyarázata, hogy munkájuk valamelyik aspektusa ismét „használhatóvá” vált az élő művészek számára. Fel sem tűnik, hogy a művészet mibenlétére vonatkozó kérdésre nincs „igaz” válasz.

Mi a művészet funkciója vagy természete? Ha továbbvisszük analógiánkat, miszerint a művészet változó formái a művészet *nyelvét* alkotják, akkor belátható, hogy egy műalkotás nem más, mint egyfajta *kijelentés* a művészet kontextusában a művészetről. Lépünk tovább és elemezzük e „kijelentések” típusait.

Ebben az összefüggésben jól használható az analitikus és szintetikus ítéletek kanti megkülönböztetésének A. J. Ayer adta értelmezése: „A kijelentés analitikus, ha érvényessége egyedül a benne lévő szimbólumok definíciójától függ, és szintetikus, ha érvényességét a tapasztalati lények határozzák meg.”¹⁸ Analógiát tételezek fel a művészet és az analitikus kijelentések létezmódja között. Az analitikus kijelentések legközelebbi rokonai azok a formák, amelyek egyértelműen végül is csak a művészetre vonatkoztathatók, mivel nem hihetőek másként, csak művészeti formákként és nem szólnak semmiről (csak magáról a művészetről).

A műalkotások analitikus kijelentések. Azaz, saját kontextusukban – művészetként – szemlélve semmiféle tényállásról nem közölnek semmit. A műalkotás tautológia, amennyiben a művész intencióját tárja elénk, aki azt mondja, hogy ez a konkrét műalkotás: művészet, pontosabban, a művészet egy *definíciója*. Ezért az, hogy művészet, *a priori* igaz. (Ahogy Judd mondja: „Ha valaki művészetnek nevezi, akkor művészet.”)

Valóban, szinte lehetetlen a művészetről általánosságban szólni tautológiák nélkül, ugyanis minden arra irányuló próbálkozás, hogy a művészetet bármi más „fogantúnál” fogva „ragadjuk meg”, csak azt eredményezheti, hogy a kijelentésnek valamely más aspektusára vagy minőségére koncentrálunk, mely rendszerint lényegtelen a műalkotás „művészet volta” szempontjából. Rájövünk, hogy a művészet „művészet volta” fogalmi állapot. Az, hogy a nyelvi formák, amelyekben a művész kijelentéseit megfogalmazza, gyakran „privát” kódok vagy nyelvek, elkerülhetetlen eredménye annak, hogy a művészetben nincsenek morfológiai korlátozások; ebből viszont az következik, hogy ismernünk kell a kortárs művészetet ahhoz, hogy értékeljük és értsük ezeket a kijelentéseket. Az is belátható, hogy miért annyira türelmetlen az „utca embere” a művészi művészettel szemben, és miért követel mindig tradicionális „nyelvű” művészetet. (És az is érthetővé válik, miért van az, hogy a formalista művészetet „viszik, mint a cukrot”.) Csak a festészetben és a szobrászaiban beszélte ugyanazt a nyelvet az összes művész. Amit a formalisták „újdonság-művészetnek” hívnak, az gyakran nem más, mint kísérlet arra, hogy új nyelveket találjanak, jöllehet egy új nyelv nem feltétlenül

¹⁷ Amikor valaki „megvesz” egy Flavint, nem fényjátékot vesz, mert ha így lenne, akkor azt egy vaskereskedésben sokkal olcsóbban megkaphatná. Nem „vesz” semmit, csupán Flavin művészi tevékenységét támogatja.

¹⁸ A. J. Ayer: *Language, Truth, and Logic*. Dover, New York, 1946. 78.

jelenti új kijelentések megfogalmazását, pl. a kinetikus és elektronikus művészet nagy részében.

Amit Ayer az analitikus módszerről mondott, azt a nyelvre vonatkoztatva a következőképpen lehetne mondani: A művészeti kijelentések érvényessége nem függ semmilyen, a dolgok természetével kapcsolatos empirikus, még kevésbé esztétikai előfeltevéstől. Ugyanis a művész mint elemző közvetlenül nem foglalkozik a dolgok anyagi tulajdonságaival. Csak az érdekli, 1.) hogyan képes a művészet fogalmilag fejlődésre és 2.) hogyan képesek kijelentései logikailag követni ezt a fejlődést.¹⁹ Más szavakkal: a művészeti kijelentések nem ténybeli, hanem nyelvi *jellegűek*, azaz nem anyagi vagy akár szellemi tárgyak viselkedését írják le, hanem művészet-meghatározásokat vagy a művészet-meghatározások formális következményeit fejezik ki. Következésképpen kimondható: a művészet egyfajta logika szerint működik. Látni fogjuk ugyanis, hogy a tisztán logikai vizsgálódás megkülönböztető jegye az, hogy (művészet-) meghatározásaink formai következményeivel, és nem empirikus ténykérdésekkel foglalkozik.²⁰

Megismételve: a művészetben az közös a logikával és a matematikával, hogy tautológia; vagyis a „művészeti gondolat” (vagy a „mű”) és a művészet egy és ugyanaz, és értékelhető művészetként anélkül, hogy verifikálása céljából kilépnénk a művészet kontextusából.

Nézzük meg a dolog másik oldalát is: miért nem lehet a művészet szintetikus kijelentés, illetve miért ütközik nehézségekbe, ha megpróbálkozik vele? Vagyis amikor állításának igaz vagy hamis volta empirikus alapon igazolható? Ayer azt mondja:

...Az a kritérium, amellyel egy a priori vagy analitikus kijelentés érvényességét meghatározhatjuk, nem elégséges egy empirikus avagy szintetikus kijelentés érvényességének megállapításához. Ugyanis az empirikus kijelentéseket az jellemzi, hogy érvényességük nem tisztán formális. Amikor azt mondjuk, hogy egy geometriai kijelentés vagy kijelentésrendszer hamis, az annyit jelent, hogy önellentmondó. Azonban egy empirikus kijelentés vagy kijelentésrendszer ellentmondásmentesen is hamis lehet. Nem azért hamis, mintha formálisan helytelen lenne, hanem mert nem felel meg valamilyen materiális kritériumnak.²¹

A „valóság-hű” művészet azért valószerűtlen, mert szintetikus művészeti kijelentésként fogalmazódik meg. A realizmus szintetikusága nem visz vissza abba a párbeszédbe, amely a *művészet* természetére irányuló kérdésekről folyik (mint ezt Malevics, Mondrian, Pollock, Reinhardt, a korai Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol, Andre, Judd, Flavin, Lewitt, Morris és mások munkája teszi), hanem inkább kiröpít a művészet pályájáról az emberlét „végtelen terébe”.

Továbbra is Ayer terminológiájánál maradva, a tiszta expresszionizmust így jellemezhetnénk: „A rámutató szimbólumokból álló mondat nem fejezne ki igazi kijelentést. Pusztán felkiáltás lenne, mely semmiféleképp sem jellemezné azt, amire utalnia kéne.” Az expresszionista munkák általában ilyen „felkiáltások” a hagyományos művészet morfológiai nyelvén. Ha Pollock fontos, akkor csak azért, mert keretezetlen, vízszintesen a földre fektetett vászonra festett. Ami már *nem* fontos, az az, hogy később bekeretezte ezeket a fröcsköléseket, és a falra akasztotta őket. (Más szóval a művészetben az a fontos, amit *hozzátesz* valaki, nem

¹⁹ Uo. 57.

²⁰ Uo. 57.

²¹ Uo. 90.

az, amit magáévá tesz a már létezőből.) Még kevésbé fontosak a művészet számára Pollock elképzelései az „önkifejezésről”, ugyanis az *ilyen* szubjektív jelentésekkel csak a művész személyes ismerősei tudnak bármit is kezdeni. S éppen „sajátos” minőségük helyezi őket kívül a művészet kontextusán.

„Nem művészetet csinállok” – mondja Richard Serra, „tevékenykedem, s ha valaki művészetnek akarja nevezni, az az ő dolga, de ezt nem nekem kell eldöntennem. Mindez utólagos okoskodás.” Serra tehát nagyon is tisztában van munkája következményeivel. Ha Serra tényleg csak „azt firtatja, mit csinál az ólom” (gravitációs értelemben molekulárisán stb.), miért fogná fel ezt művészetként *bárki* is? Ha ő nem vállalja a dolog művészet voltát, más vállalhatná, vagy kinek kellene vállalnia? Munkája kétségkívül empirikusan igazolható: az ólomnak számos fizikai tulajdonsága és felhasználási módja van. Ez önmagában mindenre jó, csak arra nem, hogy a művészet természetéről való párbeszédhez vezessen. Serra tehát bizonyos értelemben: primitív. Nincs művészeteszméje. De akkor honnan tudunk valamit a „tevékenységéről”? Onnan, hogy a „tevékenysége” *utáni* tetteivel azt mondta nekünk, hogy ez művészet. Vagyis azzal, hogy több galériával kapcsolatban áll, hogy tevékenységének anyagi nyomait múzeumokba viszi (és műgyűjtőknek adja el, azonban, mint már mondtuk, a műgyűjtőknek semmi közük egy mű művészet voltához). Az, hogy tagadja műveinek művészet voltát, de mégis a művészt játssza, több, mint paradoxon. Serra titkon úgy érzi, hogy a „művészséghez” empirikus úton jutunk el. Ahogy Ayer megállapította: „Nincsenek abszolút bizonyos empirikus állítások”. Csak a tautológiák biztosak. Az empirikus kérdések mind hipotézisek, melyek a tényleges érzéki tapasztalásban megerősítést nyernek vagy hitelüket veszítik. Azok az állítások pedig, melyekben a hipotéziseket igazoló megfigyeléseket rögzítjük, maguk is hipotézisek, melyeknek a további érzéki tapasztalatok próbáját kell kiállniuk. Végső kijelentés tehát nincs.”²²

Ad Reinhardt minden írásában felbukkan a „művészet mint művészet” nagyon hasonló tétele, az, hogy a „művészet mindig halott, és az „élő” művészet illúzió”.²³ Reinhardtnak nagyon világos elképzelése volt a művészet természetéről, jelentőségét azonban távolról sem ismerték fel.

Mivel a szintetikus kijelentéseknek tekinthető művészeti formák a világgal igazolhatók, vagyis ahhoz, hogy megértsük okét, el kell hagynunk a művészet tautologikus kereteit, és „külső” információkat kell figyelembe vennünk. Ahhoz viszont, hogy művészetként tekintsük őket, az szükséges, hogy éppen ezeket a külső információkat ne vegyük figyelembe, hiszen a külső információk (jelesül az élményminőségek) saját belső értékkel rendelkeznek. Ahhoz, hogy ezt az értéket megértsük, nincs szükség „művészeti állapotra”.

Ebből könnyen belátható, hogy a művészet életképessége nem kötődik a vizuális (vagy másfajta) élmények bemutatásához. Hogy ez a korábbi évszázadokban egyike volt a művészet külsődleges funkcióinak, az elég valószínű. Végére az ember még a 19. században is erősen szabványos vizuális környezetben élt. Vagyis, általában előre meg lehetett mondani, mivel kerül nap mini nap kapcsolatba. Vizuális környezete a világnak abban a részében, ahol élt, meglehetősen állandó volt. A mi korunkban a környezet sokkal élménygazdagabb. Órák és napok s nem hónapok kérdése, hogy körbepüljük az egész földet. Van mozi és színes televízió és olyan ember alkotta látványok, mint Las Vegas fényei vagy New York City

²² Uo. 94.

²³ Ad Reinhardt retrospektív katalógusa (Jewish Museum); írta Lucy Lippard, 12.

felhőkarcolói. Az egész világ látható, és az egész világ a szobából nézheti, hogyan sétál az ember a Holdon. Csak nem várhatjuk a művészettől vagy a festészeti és szobrászati tárgyaktól azt, hogy mindezzel élményszerűségben versenyezzenek?

A művészet és „nyelve” számára lényeges a „használat” fogalma. Az utóbbi időben sokat használtak művészeti összefüggésben a doboz- vagy kockaformát. (Gondoljunk pl. Juddra, Morrisra, Sol Lewittre, Bladenre, Smithre, Bellre és McCrackenre – nem szólva az utánunk jövő rengeteg dobozról és kockáról.) A doboz- vagy kockaforma egyes felhasználásai közli különbség a művészek szándékai közti különbséggel áll közvetlen kapcsolatban. A doboz- és kockaforma felhasználása Donald Judd műveiben nagyon jól illusztrálja korábbi megállapításunkat, hogy egy tárgy csak akkor művészei, ha a művészeti kontextusba kerül.

[...] Ha Judd egyik dobozformája ipari környezetben vagy csak az utcákon állna tele szeméttel, nem azonosítanák művészetként. Ebből következik, hogy műalkotásként való megértése és figyelembe vétele *a priori* szükséges ahhoz, hogy úgy nézzük, hogy benne műalkotást „lássunk”. Előzetes információval kell rendelkezünk a művészet fogalmáról és a művészek fogalmairól ahhoz, hogy a kortárs művészetet értékelni és érteni tudjuk. A kortárs alkotások minden elképzelhető anyagi tulajdonsága (minősége) külön-külön és/vagy önmagában véve lényegtelen a művészetfogalom szempontjából. A művészetfogalmat (ahogy Judd mondta – bár ő nem így értette) a maga teljességében kell elgondolnunk. Egy fogalom részeinek számbavétele mindig a művészet-mivolta szempontjából irreleváns vonások számbavétele – olyan, mint egy definíció *részeinek* olvasása.

Nem meglepő, hogy a legkevésbé rögzített morfológiájú művészetről olvasható le a „művészet” általános fogalmának természete. Ugyanis ahol a morfológiájától elkülönülten megvan a művészet funkciójának kontextusa, ott inkább remélhetünk kevésbé egybehangzó és kiszámítható eredményeket. Éppen az, hogy a modern művészet „nyelvének” oly rövid a története, avatja valódi lehetőséggé e „nyelv” elhagyását. Érthető tehát, hogy az a művészet, amely az európai festészetből és szobrászatsból ered, a legenergikusabb, a legkétérdőbb (saját természetét illetően), és a legkevésbé elbizakodott valamennyi általános „művészeti” törekvés között. Végül soron azonban a művészetek között (Wittgenstein kifejezésével élve) csak „családi hasonlóság” áll fenn.

A költészet, a regény, a film, a színház és a különböző zenei formák stb. „művészet voltával” kapcsolatba hozható minőségek jelentik viszont ezen műfajoknak azt az aspektusát, amelyre a művészet itt kifejtett funkciója leginkább alapozható.

Vajon a költészet hanyatlása nincs-e összefüggésben azzal a benne rejlő metafizikával, hogy a „közönséges” nyelvet művészeti nyelvként használja?²⁴ New Yorkban a költészet utolsó hanyatlási korszakát láthatjuk abban, hogy a „konkrét” költők újabban igazi tárgyak és színházi formák felé mennek el.²⁵ Lehet, hogy érzik művészeti formájuk irrealitását?

Beláttuk tehát, hogy a geometria axiómái egyszerűen definíciók, tételei pedig egyszerűen a definíciók logikai következményei. Egy geometria önmagában még nem a fizikai térre vonatkozik: nem lehet azt mondani, hogy önmagában

²⁴ Az vitatható, hogy a költészet a mindennapos nyelvet használja, amikor megkísérli *kimondani a kimondhatatlant*, nem pedig a művészi kontextuson belüli nyelvhasználat valamilyen inherens problémája.

²⁵ Furcsa módon sokuk „konceptuális költőnek” nevezi magát. Sok munkájuk hasonlít Walter de Maria műveire, és ez nem véletlen, hiszen az ő munkássága egyfajta „tárgyi líraként” funkcionál, és szándékai nagyon költőiek: ő tényleg azt akarja, hogy munkái változtassák meg az emberek életét.

bármiről is szólna. Felhasználhatjuk azonban ahhoz, hogy a fizikai térről gondolkodjunk. Vagyis mihelyt anyagi értelmezést adtunk az axiómáknak, tovább lépve a tételeket olyan tárgyakra alkalmazhatjuk, melyek az axiómákat kielégítik. Hogy egy geometria alkalmazható-e a lényeges anyagi világra vagy sem, a geometrián kívül eső, empirikus kérdés. Ennél fogva nincs értelme annak a kérdésnek, hogy az ismert geometriák közül melyik hamis és melyik igaz. Amennyiben ellentmondásmentes, mind igaz. Az a kijelentés, mely azt állítja, hogy valamely geometria egy bizonyos alkalmazása lehetséges, nem része ennek a geometriának. A geometria csak azt mondja ki, hogy ha valami megfelel a definícióknak, akkor a tétellel is kielégíti. Ezért a geometria tisztán logikai rendszer, állításai pedig tisztán analitikus állítások.

A. J. Ayer²⁶

Azt állítom, hogy ebben rejlik a művészet működőképessége is. Olyan korban, melyben a hagyományos filozófia előfeltevéseinél fogva irreális, a művészet létezési képessége nemcsak azon múlik, hogy *nem* nyújt szolgáltatást, szórakozást, vizuális (vagy másfajta) élményt, díszítést – amit könnyedén elvégez a giccskultúra vagy a technológia –, hanem sokkal inkább azáltal marad életképes, hogy *nem* képvisel filozófiai állásfoglalást. Mert a művészet sajátos jellegében megvan az a képesség is, hogy távol tarthatja magát a filozófiai ítéletektől. Éppen ebben az összefüggésben mutat a művészet hasonlóságot a logikával, a matematikával és a természettudományokkal is. Míg azonban ezek hasznosak, a művészet nem az. A művészet valóban önmagáért létezik.

Az emberiségnek ebben a filozófia és vallás utáni korszakában a művészet lehet az egyik olyan vállalkozás, mely kielégítheti azt, amit egy más korszak talán „az ember szellemi szükségleteinek” nevezett. Vagy másképpen kifejezve: lehet, hogy a művészet analógiákkal közelíti meg a dolgok „fizikán túli” állapotát, amiről korábban a filozófiának kellett nyilatkoznia. És a művészet ereje abban áll, hogy lévén az előző mondat kijelentés, a művészet nem igazolhatja. A művészet csak művészet akar lenni. A művészet a művészet definíciója.

II. rész

„KONCEPTUÁLIS MŰVÉSZET” ÉS A KÖZELMÚLT MŰVÉSZETE

A közöny a festészet és a szobrászai iránt csupán ezek újracsinálásának szól, és nem legújabb előrehaladott változatainak. Az új mű mindig magában hordoz a régivel szembeni ellenvetéseket. Hozzá tartoznak. Ha a régebbi munka elsőrangú, akkor az újabb teljes.

Donald Judd (1965)

Az absztrakt vagy nem-képi művészet századunkkal egyidős, és bár a korábbi művészetnél specializáltabb, de világosabb és teljesebb annál, és mint a modern gondolkodás és tudás egésze, igényesebb az összefüggések megragadásában.

Ad Reinhardt (1948)

²⁶ Ayer, i. m. 82.

Franciaországban van egy régi mondás: „ostoba, mint a festő”. A festőt ostobának, a költőt és az írókat nagyon okosnak tekintették. Okos akartam lenni. El kellett jutnom a feltalálás gondolatához, ami azt jelenti, semmi olyat ne tégy, amit az apád. Semmit sem ér második Cézanne-ná válni. Vizuális korszakomban van egy kicsi a festő ostobaságából. Az „Akt” előtti periódusban minden munkám vizuális festészet volt. Ekkor jött a gondolat. Úgy láttam, hogy a gondolati megfogalmazás segítségével megszabadulhatok mások befolyásától.

Marcel Duchamp

Minden megvalósított műalkotásnak számos meg nem valósított változata van.

Sol LeWitt

A geometriai alakzatok fő erénye az, hogy nem organikusak, mint különben minden művészet. Egy se nem geometrikus, se nem organikus forma nagy felfedezés lenne.

Donald Judd (1967)

A művészettel kapcsolatban egy dolgot lehet mondani: kifulladt, élettelen, haláltalan, tartalmatlan, formátlan, teretlen és időtlen. Mindig ez a művészet vége.

Ad Reinhardt (1962)

Megjegyzés: Az előző számban megjelent fejtegetés nem pusztán „igazolja” az új, „konceptuálisnak” nevezett művészetet. Úgy érzem azt is megmutatja, mennyire zavaros a múltbeli – de különösen a jelenben zajló művészi tevékenységgel kapcsolatos gondolkodás egy része. Ez a cikk nem egy „mozgalom” létéről kíván tanúskodni. De mint olyan ember, aki korán a leginkább „konceptuálisnak” nevezhető művészet képviselőjévé lett (alkotások és beszélgetések révén), egyre inkább aggaszt, hogy ezt a kifejezést szinte önkényesen alkalmazzák különféle művészeti törekvésekre, amelyek közül sokkal soha nem akarnék kapcsolatba kerülni és amelyekkel ezért nem kellene kapcsolatba hozni engem.

A konceptuális művészet „legtisztább” meghatározása az volna, hogy a „művészet” kialakult jelentésű fogalmának alapjaira irányuló kutatás. Mint a legtöbb olyan elnevezést, melynek meglehetősen specifikus jelentése van, mégis általános értelemben alkalmazzák, a „konceptuális művészetet” is gyakran tekintik *áramlatnak*. Bizonyos értelemben természetesen az, mert a „konceptuális művészet” „definíciója” nagyon közel jár magának a művészetnek a jelentéseihez.

De az áramlat elképzelése mögött, sajnos, olyan érvelés húzódik meg, mely még mindig abba a hibába esik, hogy morfológiai jegyek alapján kapcsol össze különböző tevékenységeket. Jelen esetben a stílusjelleg feltárására való igyekezetről van szó. Azáltal, hogy elsődleges ok-okozati összefüggést feltételez a „végső eredménnyel” kapcsolatban, ez a kritika figyelmen kívül hagyja a művész szándékait (fogalmait), és kizárólag a „végső eredménnyel” foglalkozik. Valójában a legtöbb kritika ennek a „produktumnak” csak egyik, nagyon felületes aspektusával foglalkozott: a legtöbb „konceptuális” műalkotás nyilvánvaló „anyagtalanságával” vagy hasonló „antitárgy” jellegével. De ez csak akkor lehet fontos, ha feltételezzük, hogy a művészethez tárgyak szükségesek, pontosabban, hogy a tárgyak definiáló

viszonyban állnak a művészettel. Ebben az esetben a kritika a szóban forgó művészetnek egy negatív aspektusára összpontosítana.

Ha valaki követte az első rész gondolatmenetét, akkor megérti azt az állításomat, hogy a tárgyak fogalmilag lényegtelenek a művészeti mivolt szempontjából. Ez nem jelenti azt, hogy adott „művészeti vizsgálódás” saját határain belül ne alkalmazhatna tárgyakat, anyagokat stb. Bainbridge és Hurrell vizsgálódásai kétségkívül remek példájával szolgáltak az efféle felhasználásnak.²⁷ Jóllehet, azt állítottam, hogy végső soron minden művészet fogalmi, az újabb alkotások egy része szándékát tekintve egyértelműen az, míg a többi csak felszínesen kapcsolódik a konceptuális művészethez. És bár az utóbbiak – a legtöbb esetben – előrelépést jelentenek a formalista vagy „antiformalista” (a Morris, Serra, Sonnier, Hesse és a többiek által képviselt) irányzatokhoz képest, nem kéne a szó *tisztább* értelmében vett „konceptuális művészet” példáinak tekinteni őket.

Nem hiszem, hogy az a három művész (Douglas Huebler, Robert Barry és Lawrence Weiner), akit (Seth Siegelauv vállalkozásainak jóvoltából) összefüggésbe hoztak velem, az imént meghatározott értelemben konceptuális művészettel foglalkozik. Douglas Huebler, aki részt vett a New York-i Jewish Museum *Elsődleges Struktúrák* (Primary Structures) kiállításán, a megjelenítés nem morfológikus, művészetszerű formáját használja (fényképeket, térképeket, postai küldeményeket) azért, hogy választ találjon az ikonikus, strukturális szobrászatnak saját műanyag szobraival (amilyeneket még 1968-ban is készített) közvetlenül összefüggő problémáira. Minderre a művész hívja fel a figyelmet egyéni kiállításának katalógusát nyitó mondatával (a kiállítást Seth Siegelauv szervezte és csak dokumentációs katalógusként létezett.): „Mindegyik szobor létezését saját dokumentációja dokumentálja.” Nem szándékom e munkának egy *negatív* aspektusát kimutatni, hanem csak azt akarom bizonyítani, hogy Huebler-nek – aki negyvenes éveinek közepén jár, és sokkal idősebb az itt tárgyalt művészeknél – nincs olyan sok köze a konceptuális művészet *tisztább* változatainak céljaihoz, mint amennyire a felületes szemlélő vélné.

A másik kettő – Robert Barry és Lawrence Weiner – tanúja lett annak, hogyan kötődik munkásságuk majdnem véletlenül a „konceptuális művészethez”. Barry (akinek festészete látható volt a Guggenheim Museum *Rendszerfestészet* [Systemic Painting] kiállításán) és Weiner közös vonása az, hogy mindketten a művészeti anyagok és eljárások kiválasztásával kapcsolatos döntéseik révén jutottak el a konceptuális művészethez vezető „úthoz”. Barry poszt-Newman/Reinhardt-os festményei a két hüvelyk oldalú négyzetektől az építészeti pontokat összekötő huzalszálakon, rádióhullámokon és a közömbös gázokon át egészen az „agyenergiára” „redukálódtak” (nem jelentésükben, csak anyagukban). Munkája csak azért tűnik konceptuálisán létezőnek, mert anyaga láthatatlan. Azonban műveinek van fizikai állapota, nem úgy, mint azoknak az alkotásoknak, amelyek csak fogalmilag léteznek.

Lawrence Weiner, aki 1968 tavaszán felhagyott a festészettel, az (andréi értelemben vett) „hely” fogalmát a vászon kontextusából (ami csak specifikus lehetett) egy „általános” kontextusba vitte át, de továbbra is foglalkoztatták egyes anyagok és eljárások. Nyilvánvalóvá vált számára, hogy ha az ember nem törődik a „külső megjelenéssel” (mint ahogyan ő, és ebből a szempontból megelőzte a legtöbb „anti-forma” művészt), akkor nemcsak hogy nincs szükség műalkotások előállítására (például a műtermében), hanem, ami ennél is fontosabb, az előállítás mindig egy-egy specifikus kontextusban jelölne ki alkotása „helyét”. 1968 nyarán

²⁷ *Art-Language*, 1. kötet, 1. szám.

ezért elhatározta, hogy alkotásai csak a noteszában, tervek formájában léteznek egészen addig, míg valamilyen „ok” (múzeum, galéria, vagy gyűjtő), vagy ahogyan ő nevezte, „befogadó” szükségessé nem teszi művei elkészítését. Ugyanez év késő őszen Weiner egy lépéssel tovább ment, és úgy döntött: mindegy, hogy elkészíti-e a művet vagy sem. Ebben az értelemben magántermészetű noteszei nyilvánossá váltak.²⁸

Tisztán konceptuális művészet először és egyszerre az angliai Coventryben Terry Atkinson és Michael Baldwin munkája, valamint saját, New Yorkban készített munkáim. Általában mind 1966 táján készült.²⁹ On Kawara japán művész, aki 1959 óta a világot járja, 1964 óta folytat igen konceptualizált jellegű művészeti tevékenységet.

On Kawara – aki olyan festményekkel indult, amelyekeken egyetlen egyszer szó állt, és aki a „kérdések” és „kódok”, továbbá olyan festmények irányába haladt, mint az, amelyiken a Szahara egy pontját adja meg földrajzi hosszúsági és szélességi fokával – leginkább „dátum”-festményeiről ismert. A „dátum”-festményeken annak a napnak a dátuma olvasható a vásznon, amelyiken a festmény készült. Ha egy festmény nem kerül „befejezésre” azon a napon, amelyen elkezdte (tehát éjfélig), akkor megsemmisíti. Habár On Kawara még mindig készít dátum-festményeket (a tavalyi évet azzal töltötte, hogy Dél-Amerika minden országába ellátogatott), az elmúlt néhány év során más vállalkozásokba is fogott. Ezek közé tartozik az „*I met*” című „Százéves naptár”, amely naponta felsorolja azokat egy noteszben, akikkel aznap találkozott, valamint az „*I went*”, mely azoknak a várostérképeknek a naptára, ahol éppen tartózkodik, bejelölve azokat az utcákat, ahol megfordult. On Kawara ezenkívül mindennap felad egy levelezőlapot, melyben közli, mikor ébredt fel aznap reggel. On Kawara művészetének indítékai nagyon magánjellegűek. Tudatosan tartózkodik mindenfajta nyilvánosságtól, a hivatalos művészeti világban való megmutatkozástól. Véleményem szerint az, hogy továbbra is a „festészet” médiumát használja, inkább a hagyományos művészet morfológiai jellemzőivel űzött tréfa, és nem az „igazi” festészet iránti érdeklődésből fakad.

Terry Atkinson és Michael Baldwin közösen bemutatott munkássága 1966-ban kezdődött többek közt a következő művekkel: egy négyszög Kentucky és Iowa állam lineáris ábrázolásával és az alábbi címmel: „Térkép, mely nem tartalmazza Kanadát, a James-öblöt, Ontariót, a St. Lawrence folyót, New Brunswicket...” és így tovább; különböző szeriális és fogalmi rendszereken alapuló konceptuális rajzok; a Csendes Óceán Oahutól nyugatra elterülő harminchat négyzetmérföldjének három hüvelyk a mérföldhöz léptékű térképe (egy üres négyzet). 1967-es a „Légkondicionálás” és a „Levegőbemutató”. Az utóbbi Terry Atkinson leírása szerint: „Egy egy négyzetmérföld alapú, függőleges irányban meghatározatlan magasságú légoszlop elméleti használatára vonatkozó állítások sorozata”.³⁰

A Föld felületének egyetlen konkrét négyzet-mérföldjét sem nevezték meg, a fogalommal nem járt együtt bármiféle konkrét hely. A legutóbbi együttműködésük példái a „Keret”, a „Hidegmeleg” és a „22 mondat: a francia hadsereg”.³¹ Az elmúlt év során Atkinson és Baldwin David Bainbridge-dzsel és Harold Hurrell-lel együtt megalakította az „Art and

²⁸ Nem értettem (és mindmáig nem értem) ez utóbbi döntést. Amióta csak először találkoztam Weinerrel, egyfolytában védi „materialista” álláspontját (mely meglehetősen idegen tőlem). Legutóbbi lépését (pl. *Statements*) mindig is értelmesnek találtam a *saját* fogalmaink szerint, de soha nem értettem meg, hogyan áll össze az a fogalmi szerint.

²⁹ Munkáimat az *Art as Idea as Idea* sorozattól kezdtem el datálni.

³⁰ Terry Atkinson, 5-6.

³¹ Mind beszerezhető az Art & Language Presstől: 84 Jubilee Crescent, Coventry, England.

Language” kiadót (Art and Language Press). Ez adja ki az *Art-Language* konceptuális művészeti folyóiratot³² és egyéb, hasonló vizsgálódásokkal kapcsolatos publikációkat.

Christine Kozlov is konceptuális irányvonalat követ 1966 óta. Készített konceptuális filmet tiszta befűző szalagból, hangkódolási rendszert *Kompozíciók hallási struktúrákra* címmel. Több száz üres lap – egy darab minden olyan napra, melyen egy koncepció elvetésre kerül; a „Figuratív munka” pedig felsorolja mindazt, amit Christine Kozlov hat hónapon át evett. Tanulmányt is írt a bűnözésről mint művészi tevékenységről.

A kanadai Iain Baxter 1967 vége óta készít „konceptuális” jellegű műveket, akárcsak az amerikai James Byars és Frederic Barthelme, a francia Bernard Venet és a német Hanne Darboven. És minden bizonnyal Edward Ruscha szintén körülbelül ezidőtől fogva készült könyvei is számításba vehetők, csakúgy, mint Bruce Nauman, Barry Flanagan, Bruce McLean és Richard Long *némely* munkája. Steven Kaltenbach 1968-as *Időkapszulái* („Time Capsules”) sok más későbbi alkotásával együtt ide sorolható. És Ian Wilson is konceptuális módon prezentálta posztkaprow-i „Beszélgetéseit”.

Franz Erhard Walther, német művész 1965 óta keletkezett alkotásaiban a tárgyakat egészen másképp kezeli, mint ahogyan művészi kontextusban általában szokták.

Az elmúlt év során más művészek is konceptuális jellegű munkába kezdtek, bár néhányan csak periférikusan tartoznak ide. Mel Bochner, mielőtt ilyen irányú tevékenységbe kezdett volna, nagyon erősen befolyásolta a „minimal art”. És nyugodtan lehetne Jan Dibbets, Eric Orr, Allen Ruppersberg és Dennis Oppenheim némely alkotását is konceptuális keretben értékelni. Donald Burgy tavalyi munkái is konceptuális formát használnak. Az olyan fiatal művészek, mint Saul Ostrow, Adrian Piper és Perpetua Butler nemrég készült első alkotásainak tükrében a *tisztább* értelemben vett konceptuális művészetben belül is látható fejlődés. Ebben a „tisztább” értelemben vett érdekes munkát folytat a New Yorkban élő, két angoltól (Mel Ramsden és Roger Cutford) és egy ausztrálból (Ian Burn) álló csoport is. (Jóllehet John Baldessari mulatságos pop-festményei mint a tényleges konceptuális művészet „konceptuális” karikatúrái ilyen jellegű munkára utalnak, mégsem igazán jelentősek fejtegetésem szempontjából.)

Terry Atkinson szerint, amivel egyetértek, Sol LeWittnek nagy része volt abban, hogy olyan környezet alakult ki, amely elfogadhatóvá, sőt egyáltalán elgondolhatóvá tette a mi művészetünket. (Sietve hozzátennem azonban, hogy rám kétségkívül sokkal nagyobb hatással volt Ad Reinhardt, Duchamp – Johnson és Morrison keresztül – és Donald Judd, mint kifejezetten LeWitt.) Talán a konceptuális művészet történetéhez Robert Morris korai munkáit, főleg a Kartotékrendszert („Card file”, 1962) is oda lehetne sorolni. Rauschenberg korai munkái közül sok, mint például *Iris Clert portréja* („Portrait of Iris Clert”) és a *Kiradírozott De Kooning rajz* („Erased De Kooning”) a konceptuális típusú művészet fontos példája. És valahol az európai Klein és Manzoni is beleillik ebbe a történetbe. Jasper Johns alkotásai – a *Céltábla* és a *Zászló-festmények* vagy a sörös dobozok – az analitikus kijelentésként létező művészet különösen jó példái. Johns és Reinhardt az a két utolsó festő, aki meg legitim *művész* is volt.³³ Ha Robert Smithson műveként ismerte *volna* el a

³² Amelynek a szerző az amerikai szerkesztője.

³³ És természetesen Stella is. De Stella munkásságát, melyen sokat ront, hogy festészet, Judd és mások nagyon gyorsan elavulttá tették.

folyóiratcikkeit (amit megtehetett volna és meg is kellett volna tennie), és munkáit ezek illusztrációjaként, akkor hatása sokkal jelentősebb volna.³⁴

Andre, Flavin és Judd óriási befolyást gyakorolnak az utóbbi évek művészetére, bár talán sokkal inkább magas színvonaluk és világos gondolkodásmódjuk révén, mint bármilyen jellegzetességükkel. Úgy érzem, Pollock és Judd a művészetben uralkodó amerikai fölény kezdetét és végét jelentik. Részben azért, mert sok fiatal európai művész tudott „megszabadulni” a hagyományoktól, de még valószínűbb, hogy mindez annak tulajdonítható, hogy a nacionalizmusnak ugyanúgy nincs semmi keresnivalója a művészetben, mint bármilyen más területen. Seth Siegelaub, az egykori műkereskedő, aki ma egyfajta szabadúszó muzeológus, az első kiállítás szervező volt, aki az újabb művészetnek erre a területére „specializálódott”. Sok olyan csoportkiállítást hozott össze, amely (a katalóguson kívül) *sehol* sem létezett. Siegelaub ezt így fogalmazta meg: „Nagyon érdekel az a gondolat, hogy a művész ott élhet, ahol akar – nem feltétlenül New Yorkban, Londonban vagy Párizsban, ahogy ennek a múltban lennie kellett, hanem *bárhol* –, és mégis fontos művészetet alkothat.”

III. rész

Azt hiszem, az első „konceptuális” munkám a Támaszkodó üveg (Leaning Glass) volt 1965-ben: egy a falnak támasztandó, másfél méter oldalú, négyzet alakú, bármilyen üveglap. Röviddel ezután kezdtem érdeklődni a víz iránt, alakatlan, színtelen jellege miatt. Minden általam elképzelhető módon használtam a vizet: jégtömbök, radiátorgőz, valamilyen rendszerben hasznosított vízterületek térképei, víztömegekről gyűjtött képeslapok formájában és így tovább, egészen 1966-ig, amikor a víz szó szótári definíciójáról fénymásolatot készítettem, ami számomra akkor a víz eszméjének legegyszerűbb bemutatási módja volt. Egyszer már használtam korábban is szótári meghatározást, mégpedig 1965 végén, abban munkában, amely a következőkből állt: egy szék, a szék egy kicsit kisebb, felnagyított fényképe a falon a szék mellett, mellette pedig a szék szó definíciója a falon. Körülbelül ugyanebben az időben készítettem azt a sorozatot, amely a szavak és a tárgyak (a fogalmak és amire vonatkoznak) közötti kapcsolattal foglalkozott; továbbá egy sorozatot, amely csak „modellként” létezett: ezek egyszerű formák voltak – például egy öt láb oldalú négyzet azzal az információval, hogy tekintsük egy láb oldalú négyzetnek – és más egyszerű kísérletek arra, hogy a tárgyat megfosszam tárgy-jellegétől.

Christine Kozlov és mások segítségével 1967-ben megalapítottam a Normális Művészet Múzeumát (The Museum of Normal Art), egy „kiállítási” területet, amelyet művészek tartottak fenn művészek számára. Csak pár hónapig létezett. Az egyik kiállítás egyetlen New York-i „egyéni kiállításom” volt, amelyet titokban mutattam be a következő címen: Tizenöt ember bemutatja kedvenc könyvét (15 People Present their Favorite Books). Ez a kiállítás tényleg az is volt, amit a címe kifejez. A közreműködők között volt – rajtam kívül – Morris, Reinhardt, Smithson és LeWitt. Szintén ehhez a „kiállításhoz” kapcsolódva idézet-sorozatot

³⁴ Smithson természetesen tényleg a földművészeti (Earthwork) tevékenység úttörője, de egyetlen tanítványa, Michael Heizer „egyötletű” művész, aki eddig nem sokat nyújtott. Ha valakinek 30 ember ás lyukakat, de ebből az ötletből nem származik semmi, akkor nem mondhatjuk, hogy valami nagyot csináltunk, nemde? Hacsak egy nagy árkot nem.

készítettem, melyben művészek szóltak munkájukról, vagy a művészetről általában; ezek a „kijelentések” 1968-ban készültek.

Az első „víz” definíciótól kezdve minden munkámat az „Art as Idea as Idea” (A művészet mint eszme mint eszme) alcímmel látom el. A fénymásolatot tekintettem mindig a munka bemutatási formájának (vagy közegének); de soha nem akartam, hogy bárki is azt gondolja, hogy egy fénymásolatot mutatok be műalkotásként – ezért tettem ezt a megkülönböztetést, és használtam a fenti alcímet. A szótármunkák a konkrétumok absztrakcióitól (Víz) az absztrakciók absztrakciói felé haladtak (Jelentés). 1968-ban abbahagytam a szótári sorozatot. Az egyetlen belőlük rendezett kiállításom tavaly volt Los Angelesben a Gallery 669-ben. (Azóta megszűnt.) A bemutató a „semmi” szó tucatnyi, különböző szótárból vett definíciójából állt. Kezdetben a fénymásolatok nyilvánvalóan fénymásolatok voltak, de idővel festményeknek nézték őket, így hát a „végtelen sorozat” megakadt. A fénymásolatok mögött rejlő elképzelés az volt, hogy ezeket el lehet dobni, vagy szükség szerint újra megcsinálni, mint a bemutatás módjához és nem a „művészethez” tartozó lényegtelen eljárás részét. Mióta a szótár sorozat abbamaradt, újabb sorozatba (vagy ahogyan szívesebben hívom: vizsgálódásokba) kezdtem, ahol a *Thesaurus* szinonimaszótár kategóriáit felhasználva az információt általános reklámközegekben adom közre. (Ez világosabbá teszi munkámban a művészet és bemutatási módja elkülönülését.) Jelenleg új vizsgálódásokon dolgozom, a „játékokkal” foglalkozom.

Bánki Dezső fordítása

Forrás: Art After Philosophy. *Studio International*, October 1969, 134–137.; November 1969, 160–161.; December 1969. 212–213.

Magyar fordítás megjelent in: Joseph Kosuth: *Művészeti tanulmányok / Texte über Kunst*. Knoll Galerie, Wien & Budapest, 1992. 107–130.

Tipográfia az angol szöveg alapján ebből a kiadványból: *Conceptual Art. A Critical Anthology*. Ed. by Alexander Alberro and Blake Stimson. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1999. 158–177.