

HOGYAN MŰVÉSZETELLENES AZ ELLEN-MŰVÉSZET?

Miben áll az ellen-művészet természete, illetve a művészet és az ún. ellen-művészet viszonya? Olyan teoretikus kérdések ezek, amelyek ellentmondásaikkal hosszan foglalkoztatják az esztétákat, de olyan gyakorlati kérdések is, amelyek, hiába nem akarunk tudomást venni róla, – húsba vágnak. Ugyanis jelenlévő szellemi közegünkről van szó.

Szokásunk, hogy a még nem köznyelvi fogalmakat absztrakcióként kezeljük, kiváruunk 50–60 évet, amíg meglétét tagadni már nem lehet. Ez a megkésetttség azonban többnyire nem érik tisztánlátássá s nemigen hozza meg automatikusan a fogalmak tisztázódását.

Az a szó, hogy avantgarde, nagyon kétes értékű útlevel honi berkekben még ma is, de nem a teória indokolásával, amely éppenséggel méltán megkülönböztetheti például a futurizmus gyanús kimenetelű programját – mondjuk – Tatlin kísérletétől, hanem annak a konszenzusnak a jegyében, amit a teóriából csipegetett elemekből egy masszívan sínen futó konzervatív gyakorlat perdöntő módon képvisel. Különösen, ha még azt sem tisztáztuk, hogy – maradjunk a már említett neveknél – a Kassák–Tatlin nemzedék társadalmi eszményeket szimbolizáló avantgarde-jával szemben most minden, nem konzervatív jellemű, újonnan fellépő irányzatot annak nevezünk.

Az ún. ellen-művészet – szó szerint művészet elleni művészet – ugyanabban a gyakorlatban, amely a „megszentelt” művészetnek egy absztrakt, a valósághoz nem közelítő szinten abszolút egyeduralmat tulajdonít, egyértelműen negatívan hangzik. Immanens tulajdonsága az agresszivitás, a halálos fenyegetés a „művészet” ellen. Szerepe másrészt pozitívan értékelhető. Fellépése olyan tünet, amely kényszerítően az okokra tereli a figyelmet és reflektorfénybe állítja azt a művészetet, amelynek léte ennyire megkérdőjelezhető. Vagyis azt, hogy van-e közmegjegyzéses fogalmunk arról, hogy mi a „művészet” és az „ellen-művészet”. Ha a támadó fél, az ellen-művészet attitűdjét felvéve próbálunk válaszolni, akkor is már az első pillanatban fény derül „művészet”-kategóriánk lomposágára. Az ellen-művészet az intézményesített rangra emelt művészet-norma ellen támad.

És hogyan definiálható az „ellen-művészet”? Hány egymást részben fedő és önmagukban sem tisztázott, csak átmeneti jelenségből álló „osztály” is van a színen? Avantgarde, underground, szubkultúra, ellenkultúra – és az ellen-művészet – a német Anti–Kunst kellemetlen magyar fordítása. Mindebben a dolog természetéhez kapcsolódóan a műfajok sokaságának egymásbajátságát is számba kell vennünk.

A kérdés már 1920 körül sem volt egyértelmű, amikor Kassák kitűnő érzékkel és a magyar közízlésnek azóta sem elfogadhatóan a dadát üdvözölte, mint amely a rombolás fanatizmusával megtisztította az utakat: „ők voltak a mi művészi keresésekkel teli korunknak legnagyobb hősei: teremtő erők voltak és önként feláldozták magukat a halott istenek ledöntésére.” Hiszen nemcsak *egyrészt* rombolásról, *másrészt* építésről volt szó a dada és a konstruktivizmus ellentétpárjában, hanem maga a dada volt konstruktív, Schwittersnek egy Merz-képe semmivel sem kevésbé konstruált, mint egy képarchitektúra, vagyis önmagában konstruktív szándékú alkotás, ha az autonóm képtér esztétikai összetevőit és ezek eredőjét vesszük számba. A szélső pontok világosak: rombolás – építés, de közben számos átmeneti alakzattal.

Valóban robbanás történt a nyugat-európai művészet terepén, ami a 17. sz. óta tartósan uralkodó polgári művészet kereteit feszítette szét. Az aktus legnagyobb eredménye, hogy a nagyon hosszán, örökkévalónak tűnő érvénnyel uralkodó polgári művészet-idea meggingott és feltámadt az igény, hogy helyre kell állítani a távoli múlt művészetének tartalmi bázisait. S függetlenül attól, mi valósult meg belőle, a program erőteljes hangon követelte a műtermi művészet izolációjának feloldását és az élet szabad beáramlását.

Nem kevesebb történt, minthogy sorra robbantották az esztétizmus ezoterikusan záró sorompóit s a műalkotás bázisát ezen kívülre helyezték, az élet, a forradalmasított élet határtalan mezősegeire – ha gyakran azzal a nagybetűvel írva is ezt, ahogyan nemrég a szecesszió szótárában fordult elő – és nagyon sokszor a konkrétan jelenlevő háború és forradalom színterére. Ehhez képest másodlagos, de művészettörténeti jelentőségében nem kevésbé korszakalkotó következmény a műfajok lázadása a polgári esztétika szabályai ellen és újrarendeződésük. A festészet kilépett az utcára, hogy szócsövé váljék, a zaj behatolt az utcáról, zenévé alakulva. Megszűnt a kiemeltség és alárendeltség hierarchiája.

Az ellen-művészetnek ez az első, forradalmi harcosságában is groteszk fintorokat vágó, de játékaiban is halálosan elszánt „élcsapata”, avantgardeja már 1920-ban kimondta, hogy „a művészet halott.”

Majd következtek a megszelídített évtizedek. A hagyományosan értelmezett esztétikum visszaszerezte pozícióit, de beépítetten, vagy látensen, burkából bármikor kipattanásra készen ott lapult az ellen-művészet.

Behatóbb elemzés valószínűleg arra is magyarázatot adhatna, hogy évtizedekkel később, mikor az első világháborúval analóg történelmi helyzet alakult, miért nem következett be egy hasonló művészeti robbanás.

A második világháború nem volt társadalmilag olyan mértékben leleplező, mint elődje. A robbanás a konszolidáció éveiben, a hatodik évtizedben következett be. Nekilódult az ellen-művészet második hulláma, együtt a felgyülemlett társadalmi elégedetlenséggel a nagyhatalmak jóléti pozíciói mögött torlódó abszurd feltételek ellen.

A nagyarányú társadalmi földcsuszamlások és velük együtt a művészet reagálása félreérthetetlenül elutasította a második világháború következményeként kialakult uralmi rendszereket. Ezúttal az igazi válságot a háború utóhelyzete érlelte meg, éppen a jóléti társadalmak, s az ellentmondásként velük járó új típusú háborús permanenciák. A reakció heterogénebb, mint az első világháborúban. Akkor a munkásmozgalom és az értelmiség volt a konkrét és a jelképes forradalom zászlóvivője. – A két forradalom – a művészeti és

a társadalmi – lelkes találkozásairól és csúfos válásairól már sokat tudunk. Ezúttal ilyen heves jelenetekre nem került sor. A felkelők mezőnye szétszórtabb. A prosperitás már eléggé kifejtette hatását, hogy szétkuszálja az ellene támadó sorokat. Most nincs szövetséges munkásmozgalom. A zászlóvivő az értelmiség és a hátrányos helyzetű csoportok; a sorok a szélső baltól a pietistákig húzódnak. A válságra a legszélsőségesebb választ az ún. szubkultúra adja, szándéka szerint a társadalomból való tüntető kivonulásával. Fellépését a teoretikusok az őskeresztényekével és más szektákéval hasonlítják össze. Figyelemre-méltó, hogy ha a századforduló korántsem ilyen tömeges méretű művészeti szecesszióitól eltekintünk, több évszázados pauza után jelentkezett a reagálásnak ez a módja. A szubkultúra az ellen-jelenségek között a leginkább művészetellenes; szemszögéből a művészet a fennálló társadalmi rend apologétája. Külső fellépésükben feltűnőek, sőt lényegiek azok a kellékek, amelyek viszont nagyönis művésziek és amelyek valaha csak járulékosak voltak: azok, amelyekkel a különböző csoportok meg akarják vonni a maguk körvonalát. Csakhogy a jelzés e behelyettesítő fétisként való szerepeltetésével csúszós talajra lépnek és könnyen kiszolgáltatják magukat az árufétisnek.

Az eszközöket és célokat az ellen-fronton nem lehet tisztán különválasztani. A sorok ellen-kultúra, ellen-művészet, underground és avantgarde között egymásba érnek. Ha teoretikusan el is lehet a fogalmakat különíteni, a gyakorlat ennek nyilván soha nem fog engedelmesskedni. A konkrét példák azonnal fejtörést okoznak: hova soroljuk – például – John Cage-t, aki a távolkeleti zenekultúrán iskolázva fogadja be zenéjébe az élet napjait; a kifinomult kultúra és a trivialitás zavartalan egyeztetőjét, aki úgy gondolja: „Ha szeretjük az emberiséget, és a világot, amelyben élünk, a ránk mért munka: a forradalom.” Ebben a tételben csak az a feladat, hogy a forradalom kitételt felszabadítsuk egysíkú politikai jelentéséből. Vagy mi legyen Andy Warhollal, a pop-nemzedék legnagyobbjával, aki a szubkultúra jellegzetes műfajában, az underground filmben és annak jellegzetes tematikájában, a szexuális tabuk elleni totális támadásban járt élen. Vagy milyen osztályba soroljuk a német Joseph Beuyst, aki rajzaiban olyan érzékenységről tesz tanúbizonyságot, mint egy Paul Klee, akcióiban mágikus transzcendenciákat idéz, az atavisztikus erőforrással az ember szabad, felszabadított kreativitására mint alapelve építő politikai jellegű mozgalmat szolgál. Ezekhez képest vannak egyszerűbb példák is, de önmagukban ezek sem kínálnak skatulyákat: Wolf Vostell tematikájában többnyire nyilvánvaló a német újbaloldal politikai programja, de hirdetni nézeteit csak az intézményesített művészeti élet keretei között (galériák, múzeumok szubvencionálásával) tudja.

És viszont a számtalan provo-eseményből ragadjunk ki egyet: a hatvanas évek elején az USA-ban egy katonai parádén fehér tyúkokat szabadítottak el. Nyilvánvalóan nem kevésbé happening ez, mintha Kaprow koreografálta volna. Vagy vegyük Label kijelentését: „a 68-as párizsi diákforradalom életem legjelentősebb happeningje volt.”

Eljutottunk egy olyan műforma megjelöléshez, amely kulcsa lehet a művészet – ellen-művészet tematikának, hiszen az *esemény*, szemben a stabil műformával egyaránt vezérszava underground megmozdulásnak és avantgarde alkotásnak, s a különböző szintek, a mássá-levés – megújulás, a lázadás, a forradalom közös tulajdonságai. Idézzük Heinz Ohff-ot a valóság és műforma összefonódásáról: „A hatvanas évek végének nyugtalanságai és protesztjei, melyek az USA-ból kiindulva végigsöpörtek valamennyi nyugati

államon, különösen a Bundesrepublikon és Nyugat-Berlinen, az intézmény mint olyan elleni parlamenten kívüli oppozíció formájában – ezekben a mozgalmakban az a szabadság-igény munkálkodott, amelynek anakronisztikus tendenciáit a Fluxus készítette elő és szélesítette ki.” S ha a művészet elsőbbsége megkérdőjelezhető is, az kétségtelen, hogy a társadalmi és művészeti megnyilvánulás közös góca az establishment elutasítása.

A valóság produkált-e tiszta alaphelyzeteket, tiszta ellen-művészetet?

Már felvetettük azt a kérdést, hogy az alaphelyzetben a szubkultúra termékei valóban abszolút nem-művésziek-e és hogy meg tudja-e kerülni az intézményt, amelyet támad. Elvben van érintetlen underground. De mit jelentene ez a követelmény: a teljes formaellenességet, az ad absurdum ellen-művészetet. Az ellentmondás ott rejlik, hogy ha egy cselekedet önmagán túl akar mutatni, jelképes akar lenni, már megformált – ezzel belép az esztétikum területére, amely pedig a támadás egyik célpontja, és amely valóban aligha kerülheti el a továbbiakban, hogy áruvá ne váljék. Olyan nagyon erős, tiszta példa, mint a 68-as párizsi diákfelkelés, kevés van, bár tüzetesebb vizsgálat ebben is kideríthetné az esztétizáltság jegyeit. Vegyük a közönségesebb, a tömegesebb, mindennapi példákat. Az öltözködést: egyrészt esztétizált, másrészt kiszolgáltatott az üzletnek, tehát az intézménynek és ezzel az intézmény már meg is szerezte a befolyásolás lehetőségét. Az underground sajtó és grafika esetében ugyanez mondható el. Hol van példa arra, hogy a finanszírozás ne sértse meg az intakt erkölcsi körvonalat. A filmnél a kivitelezés és a forgalmazás egyértelműen megköveteli az együttműködést. De vegyünk példákat a képzőművészet területéről: Beuys azzal védekezik támadói ellen, amikor ún. Beuys filcöltönyöket árusít galériájában, tehát aprópénzre váltja személyisége jelképét, hogy ezzel a bevétellel fedezi politikai agitációja költségeit; példák a szubkultúra területéről: az *Ana Bela* című ultrabal kölni újságot ugyanaz a galéria finanszírozza, amelyik műtárgyakat is árusít; Robert Crump, az underground speciális műfajának, a képregénynek, a Comicsnak „nagymenője” telitalálatát, a Fritzet (Fritz the Cat), a kandur történetét, amelynek gargantuai groteszk esemény-során a világ egyetlen megszentelt fétségén, eszményén, személyén egy csepp szentelt víz sem marad, mégiscsak filmgyár készítette el és forgalmazó szerv értékesítette, mégpedig horribilis haszonnal.

Underground és művészet tisztázatlan határvonalára eklatáns példa: vajon mi volt előbb, a comics, vagy Lichtenstein, illetve fordítva.

Bevezetőben említettük, hogy az avantgarde szó használata mennyivel lazább, mint fél évszázada, fellépésekor volt. A művészet és politika párhuzamos vonalai nem egyszer eltérnek, sőt keresztezik egymást. Ismét csak egy példa: az a poit-art-nak nevezhető irányzat, amely a nagyfeszültségű nyugati társadalmakban, elsősorban az NSZK-ban és Spanyolországban meglehetősen homogenitást mutat, harsányan provokatív témáit ha felfokozott, feszített, sarkított módon, de alapjában realiztikus, közérthető nyelven és a hagyományos táblaképet idéző műfaji formában közli. Avantgarde-e ez a művészet? Politikailag feltétlenül az, művészi formája azonban visszakozó. A galériák közvetítő szerepét viszont elfogadja. Hol rajzoljuk ki tehát helyét az ellen-művészet mezőnyében?

Az ellen-művészet nem egyértelműen meghatározható kategória.

Adódhatnak groteszk esetek is, amikor ellen-művészet nem a maga szándékától, hanem az intézmény viselkedéséből kifolyóan jön létre. A magunk magyarországi húsz éve

múltjából jócskán akad példa, hogy szándékában klasszikus – nem avantgarde – művek az intézmény retrográd – nem avantgarde – magatartása folytán malgré lui, az ellenművészet pozíciójába kerültek. A helyzetkomikum abból adódik, hogy bár a művészi szándék analóg a társadalmi-politikai rendszer manifesztált szándékával, azt erősíteni, a rendszer által létrehívott és azt erősíteni hivatott adminisztratív rendszer elmarasztaló ítélete torzító tükörfelületet hoz létre és a szándékok konvergenciáját divergenciának mutatja.

Visszatérve az egyértelműbb eseményeiben viszonylag világosabban tagolt nemzetközi mezőnyhöz, megállapíthatjuk, hogy az ellenművészet a szubkultúra és az underground irányában nyitott, de vajon milyen erőket képvisel azzal a „művészettel” szemben, amelyet „ellenez”. Az underground, az avantgarde és a hagyományos művészet fejleményeinek áttekintése megkönnyíti a választ. Az utóbbi évtizedek valamennyi termékeny művészeti irányzatát vagy egyéni megnyilvánulását az előbbi kategóriákba vonhatjuk. Jóformán csak az op art és a harde edge kivétel. Különös módon a 20-as évek avantgardéjának ezek a látszólag egyeneságú leszármazottjai váltak leginkább türelmessé az elődök radikális gondolatvilágához képest. Propozícióik az ember harmonikus környezetére vonatkoznak, de minden személyes vagy társadalmi kockázat vállalása nélkül.

A sorolást kezdhethetnénk az akciófestészetnél (Pollock), az anti-emlékműszobrászathoz, Giacomettinél, folytathatnánk a műfajhatárrombolókkal, akik az élet eleveenségét akarták a művészet tárgyává tenni. Ennek során alakult át a zene képzőművészetté, a valóság színházzá, vagy fordítva (Fluxus, Living Theater) a valóságos tárgy művészi tárggyá, a művészeti tárgy politikai demonstráció jelképévé, stb. A fotó, a TV, a mozi, ezek a valóságos eseményeket természetüknél fogva megkövetelő műfajok hatványozzák a két szféra közti affinitás lehetőségeit.

Az ellenművészet a szónak leszűkített esztétikai értelmében frontális támadás a márványba vésett művészetfogalom, illetve idea ellen. Ugyanakkor olyan széles sodrás, amelyben nem különülnek el feltétlenül az értékek a salaktól. Miután a szándék éppen a „művészet” trónfosztása, a normatív esztétika megközelítési kísérletei kudarcra vannak ítélve. Az ellenművészet alapelve a kreativitás általános társadalmi mozgatóerővé tétele. Ennek a princípiumnak jegyében minden alkotó tevékenység: művészet. S ha a gondolatmenet logikailag megtámadhatatlan is, a gyakorlat nagyonis kikezdi: a maga produkálta példák válnak ellenérvé. Joseph Beuysnak a kreativitás társadalmamegváltó szerepe profétájának munkái esztétikai minőségükben összehasonlíthatatlanul magasabb esztétikai minőséget képviselnek, mint tanítványaié, akik pedig recept szerint, hűségesen szolgálják az elvet. Mégis lenyomozható, hogy az utóbbi évtizedek korszakos, számottevő művészeti teljesítményei az ellenművészet tudatos, vagy kevésbé tudatos pozíciójában jöttek létre.

Az új ellenművészet – a hatvanas éveké – alapvetően különbözik fél évszázaddal idősebb elődjétől, abban, hogy a szentenciák megdöntését tartja permanenciában s láthatóan nem siet új kategóriák felállításával. Kassák azért ünnepelte a dadát, mert megtisztította az utat az új építés előtt, Tatlin azért mondott halált a művészetre, hogy egy új gépművészetnek, mely egyúttal egy új társadalmi esemény szinonimája, megteremtse a feltételeket. A korai ellenművészet azért pusztított, hogy építsen, a rombolásnak záros

határidőt engedélyezett. Ugyanakkor a szellem mindig áthatotta a nyersanyagot. Duchamp ready made-je, a biciklikerek, tökéletes forma, pisszoárja „szépség” és a „hasznosság” elveinek olyan ironikus megkérdőjelezője, amely a szép forma dominanciájának van alávetve. Dada-kollázs (Schwitters) vagy politikai szatíra (Georg Gosz a valóság káoszát felmutatva azonnal egy új, a szellem rendjét szimbolizáló kompozícióban jelentek meg.

A folyamat ezzel szemben most teljesen nyitott. A rombolás nem egyszeri radikális aktus. A tabula ráza nem eszköz, hanem cél, s az eszközök durvák; a hulladékkal, a mocsockkal való szembesítésnek szándéka szerint ráébresztő hatásúnak kell lennie, s a pszichohatásnak politikai erővé kell válnia. Kirívó megnyilvánulásokba öltözik a társadalom önvizsgálata, a legszemélyesebbtől a közösségiig, a pszichológiai természetűtől a politikaiig. Valódi vér folyik és valódi kínzás a „színházban”, vagy olyan intellektuális viviszekció, mely nem kevésbé kínzó. A lefelé merülés és széltében feltárás még úgy látszik nem ért el minden szándékolt területet. Nyilvánvaló, hogy a megváltás nagy illúziója, amely 1920-ban a mozgató szerepet játszotta, ma távolról sem villan fel. A folyamat beláthatatlanul analitikus, a szintézis szóba sem kerülhet.

A mai ellen-művészet jellegzetesen értelmiségi válasz. Eredete összefügg a baloldali diákmozgalmak feltámadásával, a nagy világválságra metaforákkal akar ráébresztetni és ezekkel akar harcbaszállni. Veszteségei a csatában igen számottevőek: az intézmény ismételen bekebelezi egy-egy állását. Erőnléte is hullámzó — a hatvanas és hetvenes évek fordulójához képest most hullámvölgyben van —, szellemisége azonban korunk arculatára már kitörölhetetlen vonásokat vésett.