

Hausmann Cecília

Feldaraboltság, magunkra záródás: a posztmodern állapot és az ezen való túllépés otthonos és idegen aspektusai

A második ipari forradalomtól számított több mint százötven év művészetét áthatotta az otthonos és idegen, a rend és káosz, az ismerős és a felforgató harca.¹ Jelen tanulmány az elmúlt ötven év képzőművészete és ennek elmélete kapcsán vázaltszerűen demonstrálja ezt a dinamikát. Kiindulási pontként kiválóan alkalmasak erre az ipari forradalomra száz év múltán visszautaló hatvanas évekbeli törekvések. Ekkoriban, a háború utáni ipari fellendülés révén az egyik leginkább hangsúlyos törekvés a természethez kapcsolódik, amelyre eszközként, médiumként, alapanyagként és témaként is tekint. Ami általában közös ezekben az alkotásokban, a rituális és primordiális, a „természetes” és a „valós” felé fordulás a kultúra és a társadalmi konvenciók ellenében,² illetve szembeszegülés a művészet és az élet közötti elidegenedéssel, kísérlet arra, hogy közel hozzák egymáshoz embert és környezetét, a médiumot és annak üzenetét, a művészt és alkotását, alkotót és közönségét.³ Ezáltal a művészet szükségszerűen politikaivá válik, és ez a hozzáállás a hatvanas évek végétől már a posztmodern korai jellegzetes formai elemeit felmutató – hibrid, időleges, helyspecifikus és széttöredezett – művészet minden szegletét áthatja.

A művészek sokszor közvetlen politikai üzeneteket fogalmaznak meg, és – szinte már közhely – nem riadnak vissza az aktivizmustól sem.⁴ A természetművészeti műfajokban ennek különös jelentősége van, mert „az időtlenné vált világban” nem csak egy absztrakt síkon megnyilvánuló otthon elvesztésének kockázatát éljük át. Itt az alkotói cselekedet politikaivá válásának a szükségessége a kézzelfogható világ, a bolygón való létünk működéséhez szükséges alapvető elemek elvesztésének félelméből is táplálkozik. Ugyanakkor a hetvenes évek közepétől-végétől közrejátszott a művészet alakulásában a konceptuális művészetben való csalódottságérzés is,⁵ amely abból fakadt, hogy a művészeti világ nem tudott kellőképpen szembeszegülni a kereskedelemmel. Hamar kitermelte saját vásárlórétegét,⁶ és ezzel az elidegenedés minden lehetséges formájának kívánalmait tökéletesen kielégítette.⁷

Hausmann Cecília (1988) – képzőművész-iparművész, PhD, Nagyvárad, hausmanncb@gmail.com

¹ Ez egyik tézise és központi gondolata a doktori disszertációmnak, amelyet *Az otthonosság és az idegenség reprezentációi a modern és kortárs művészetben* címmel a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Filozófiai Doktori Iskolájában 2020. június 10-én védtem meg. Témavezetőim dr. Egyed Péter egyetemi tanár (†), és dr. Veres Károly egyetemi tanár voltak.

² Lea Vergine: *Body Art and Performance. The Body as Language*. Milánó 2000. 15.

³ Vö. Lucy Lippard: *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New York 1983. 159.

⁴ Vö. Jeffrey Kastner – Brian Wallis (szerk.): *Land and Environmental Art*. London 1998. 37.

⁵ Ian Burn: *The Art Market: Affluence and Degradation*. Artforum 1975. április. 34–37.

⁶ Vö. Lucy Lippard: *Six Years: the dematerialization of the art object*. The University of California Press (Reprint) 1997. 263.

⁷ Vö. Burn: *i. m.* 34–37.

Egyes alkotók, mint Joseph Beuys, az ellenkező végénél próbálták megragadni a művészet önmagától és társadalomtól való eltávolodásának problémáját. Szentül hittek abban, hogy a művészet lesz az, amely megoldást nyújt majd a társadalom gondjaira. Beuys olyan társadalmi szerveződést képzelt el, amely önmaga is műalkotás: minden élő ember ennek a létrejöttéhez tesz hozzá. Ennek a szükségletnek pedig az elsődleges kiváltója a közösség és a rend hiánya. Mel Ramsden 1975-ben úgy látta, a piaci igényeket egy teljes bürokrata apparátus elégíti ki, így idegenítve el a művészetet az élettől. A radikális váltás lehetőségét a művészet szociális jellegének megerősítésében, új társadalmi felelősségvállalás központivá tételében látta, és megfelelően objektív kritikai elméletek kidolgozását sürgette. A politikai és privát szétválasztásában, az ezzel járó individualizmusban és szabadosságban véli megérteni⁸ a kortárs művészet kiüresedésének az okát.

Thomas Kuhn ebben az időszakban kidolgozott paradigmaelmélete lehetséges magyarázatként szolgálhat a Ramsden által is felvetett problémára, a művészet kiüresedésének kérdésre. Eszerint a tudomány s ezzel analóg módon a művészet és eleve a világszemlélet is paradigmák elégtelenné válásával, majd azok „forradalmakon” keresztüli megváltoztatásával és új paradigmák felépülésével periodikusan változik.⁹ Épp egy ilyen helyzetre hívta fel a figyelmet 1971-ben Roland Barthes is, aki a nyelv és irodalom változásának az okát az egyre értékeltébbé váló interdiszciplináris kutatásban vélte felfedezni.¹⁰ Új, paradigmaticus törésként értelmezte ezt, amelyre az utóbbi száz évben nem volt példa. 1975-ben Jean Baudrillard pedig abban látta az okát a huszadik századi gondolkodást ért törésnek,¹¹ hogy a marxista ideológiának meg kellett feneklenie, mert bár etikai kérdésekben elvetette a burzsoá ideológiát, esztétikai szempontból a játék, a szabadság, az otthonosság ideálját éltetve fel is karolta azt. Pierre Bourdieu ugyanakkor arra hívta fel a figyelmet,¹² hogy éppen a kapitalista rendszer velejárója, hogy a régi termékeket, termelőket, ízlésrendszereket célzottan háttérbe szorítja, ezeket helyettesítve pedig újakat tol előtérbe. Az előbbi, a paradigmaelmélettel is szoros kapcsolatban álló gondolatmenettel pedig rávilágít a felcseréléssel való visszaélések lehetőségeire, amelyek a piaci logika sajátosságai.

A paradigmaváltásokra való elméleti reflexiók talán nem kerülhettek volna központi szerepbe, ha nem egy paradigmaváltónak nevezhető periódusban látnak napvilágot. Ebben az értelemben a leváltandó paradigma a művészetben nemcsak a családottságra okot adó konceptuális művészet, hanem a modernizmus egésze volt, a hetvenes-nyolcvanas évek művészetelméletének pedig központi kérdése az, hogy mi volt a modernizmus megfeneklésének oka,¹³ illetve ehhez kapcsolódva: hogyan határozhatjuk és érthetjük meg az ezt felváltó gondolkodásbeli és művészeti áramlatokat. A hatvanas évektől népszerű strukturalista irányzatok központi kutatási területe a nyelv volt, és a nyelv struktúrájából kiindulva a szemiotikai módszer domináns szerepet nyert a művészetkutatásban és az alkotásban egyaránt. A kortárs művészeti irányzatok

⁸ Vö. Mel Ramsden: *On Practice*. The Fox 1975. április. New York. 66.

⁹ Vö. Th. S. Kuhn: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Ford. Bíró Dániel. Bp. 2000.

¹⁰ Vö. Roland Barthes: *A műtől a szöveg felé*. Pompeji 1991/3. 95.

¹¹ Vö. Jean Baudrillard: *The Mirror of Production*. St. Louis, Missouri 1975. 51.

¹² Vö. Pierre Bourdieu: *The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods*. = *The Field of Cultural Production, Essays on Art and Literature*. Szerk. Richard Nice. Cambridge, Oxford, London 1993. 108.

¹³ Frederic Jameson: *The Ideologies of Theory, Vol. 2, The Syntax of History*. University of Minnesota Press 1988. 133. Jameson 1977-ben mutatott rá: „An aesthetic of novelty today – already enthroned as the dominant critical and formal ideology – must seek desperately to renew itself by ever more rapid rotations of its own axis: modernism seeking to become post-modernism without ceasing to be modern.” – Uo.

szétszórtságát és sokféleségét Rosalind Krauss az indexikus jelekkel magyarázta,¹⁴ azzal, hogy nem a mű jelentése áll az alkotás középpontjában, hanem annak nyomhagyó, rámutató jellege. A műfaj és technika másodlagossá válnak, mert a műről készült dokumentum veszi át annak a helyét, ebben pedig nagy szerep jut a fotográfiának mint a dokumentálás eszközeinek. Olyan műfajokban, mint a videó, a performansz vagy a természetművészet, a jelentések megszakadnak és absztrakttá válnak, a helyükbe az indexikus jel lép.

Ezekben az években a festészetben és a szobrászatban a fotorealizmus és hiperrealizmus válik a domináns kifejezési formává. Itt a referens nem a reprezentált tárgy vagy személy, hanem maga a fénykép, és a jelölő és a referens között mindig áll egy köztes médium vagy technika. Frederic Jameson megkérdőjelezi azt,¹⁵ hogy milyen mértékben lehet az említett műfajokat realizmusnak¹⁶ tekinteni. A modernizmusban, szerinte, az elidegenítés módszerei kapitalistákká váltak, így a modernizmus utáni korszakban a modernista töredezettségnek valamiféleképpen „el kell idegenednie önmagától”. Ennek az eredményét ebben a késő kapitalista struktúrában pedig nem nevezhetjük elidegenedésnek, csak eltárgyasodásnak, amely minden elemében felborítja viszonyunkat a társadalmi valósággal, mert ebben a viszonyrendszerek csak látszólagosak, szokásokon és automatizmusokon alapulnak. Ebben a struktúrában, amelyben az elidegenedés legfelsőbb fokát az eltárgyasodás jelenti, életünk minden jelenségét a tárgyak rendszerezik, ezt a társadalmat pedig már nem iparinak, hanem fogyasztóinak nevezzük. A tárgyak előttik világot, ahogy J. A. Tillmann szemléletesen megfogalmazta: „csordultig vagyunk”.¹⁷

A fogyasztói társadalomban a tárgy tárgymivolta másodlagossá válik, és szisztematikusan olyan jellé változik, amelyben egyfajta viszonyt helyettesít,¹⁸ legyen az a viszony ember és ember, ember és tárgy, ember és társadalom vagy ember és világ közötti. A tömeges, végletekig sokszorozódó fogyasztás okát Jean Baudrillard a világban való teljesség és a megélt valóság hiányától fellépő csalódottságban látta.¹⁹ Erre a hiányérzetre válaszként a tárgyak jelrendszerében találjuk meg a valóság és teljesség megélését ígérő, bármikor megvásárolható eszközeinket. Egy kézre álló öngyújtóban vagy az autónk áramvonalas formájában a természettel való elvesztett viszonyunk szimulákrumát,²⁰ mindennapi eszközeinkben melegséget és meghittséget, a régi tárgyak gyűjtésében²¹ a hagyományos rendhez és az időhöz való, másképp ki nem fejezhető viszonyunkat, a technikai újdonságokban képességeink és erőnk sokszor fals ígértét és a körülöttünk felhalmozott tárgyak összességének milyenségében saját identitásunkat. Mert: „az ember »soha

¹⁴ Vö. Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge Massachusetts and London 1986. 196–219.

¹⁵ Vö. Jameson: *i. m.* 133–147.

¹⁶ Jameson itt a realizmusra a modernizmussal ellentétes előjelű, arra válaszként szolgáló új, kidolgozandó elméleti apparátusként utal.

¹⁷ J. A. Tillmann: *A kényszeres új kultúráját követően, avagy A telítettségből eredő ürességen túl. = Elmozdulások – utak a mai művészetben*. Bp. 2004. 34.

¹⁸ Vö. Baudrillard: *i. m.* 199.

¹⁹ Így zárja és egyben összegzi *System of Objects* című könyvét: „The systematic and limitless process of consumption arises from the disappointed demand for totality that underlies the project of life. In their ideality sign-objects are all equivalent and may multiply infinitely; indeed, they *must multiply* in order at every moment to make up for a reality that is absent. Consumption is irrepressible, in the last reckoning, because it is founded upon a *lack*.” – Jean Baudrillard: *System of Objects*. Books, London 1996. 205.

²⁰ Vö. uo. 58

²¹ Vö. uo. 74

nines 'otthon' a tiszta funkcionalitásban [...]. Ilyen tárgyakon keresztül a szétesett lény az embrió kezdeti és ideális helyzetével azonosul, visszafejlődve a születés előtti élet mikrokozmosz, alapvető állapotába. Ezek a fetisizált tárgyak tehát semmiképp sem egyszerű kiegészítők, sem pedig csak kulturális jelek a többi jel között: egy befelé forduló transzcendenciát jelképeznek, a valóság középpontjának azt a fantáziáját, amely minden mitologikus és egyéni tudatosságot táplál – azt a fantáziát, amelyben egy kivetített részlet az ego helyére áll, majd a világban minden egyéb elem e köré szerveződik.”²² (Fordítás tőlem – H.C.B.)

Ha a világban való otthonlét – Alberto Moravia *Unalom* c. regényének főszereplőjére és annak felismerésére²³ utalva – azt jelenti, hogy „közünk van a valósághoz”, akkor ezek a jelek azok, amelyek a valóság érzetét keltik azáltal, hogy behelyettesítik a hozzá való viszonyunkat. Ez a viszony azonban nem direkt, hanem áttételes, amelyben az otthonosságélmény transzcendenciája közvetítőn, a tárgyon keresztül jön létre. A valóság elvesztését és annak jelekkel (legyenek ezek fogyasztható tárgyak vagy információk), vagyis szimulákrumokkal való pótlását Baudrillard hiperreálnak nevezte, amelyben a dolgokat az azok felszínén nyugvó tekintet definiálja. A valóság a hiperreálban túllép a reprezentáción, mert olyan szimuláció, amely önmaga tagadásában és állandó önreprodukciójában szertartásos jelleget vesz fel.²⁴ Ahogy a hiperreális szimuláció a mindennapiságon átvette az irányítást, művészetben is ugyanezek a folyamatok mentek végbe, a műalkotások jel-funkciójának megsokszorozódása és végtelen önreprodukciója által.

Bár Frederic Jameson tagadta, hogy az eltárgyasodáselmélet elidegenedésemélet lenne, és valóban távol kell állnia annak marxi értelmétől, mert a posztmodern valóság önmagát újratelemző és felemésztő felszínes reprodukciójának fogalma túllép a produkciós folyamat tizenkilencedik századi értelmén, Baudrillard elméletével összevetve szembevetendő, hogy eredői ugyanazok. Látható ugyanakkor, hogy a posztmodern gondolkodásban a modernizmus kritikájával állunk szemben, és ha az eredendő problémák gyökere azonos is, nincs már linearitás, amely alapján egyszerű ellenreakcióként vagy dialektikus folyamatként foghatnánk fel a művészeti stílusok, mozgalmak és irányzatok változását. Nincsenek váltakozások, csak egymásmellettségek. A műalkotásokon belül pedig éppúgy nincsen eredetiség, teljesség vagy bármilyen földöntúli eszme, csak ismétlés,²⁵ jelenidejűség, felhalmozás, paradoxonok, utalások, „szántsándékkal elidegenítő vonások”,²⁶ önreflexió és a különböző médiumok és művek párbeszéde.

A posztmodern önmagába forduló és visszatekintő, de a történetiséget elvető folyamatainak egyik lényegi következménye a felismerés, hogy nincs már eredetiség, minden ismétlődés, az eredetiség mítoszát²⁷ tehát le kell rombolni. A posztmodern fogalmának paradoxonját az nyújtja, hogy bár már nevében is tartalmazza a modernizmusra való utalást, ő maga is erre való ellenreakció.

²² „By means of such objects a dispersed being identifies with the original and ideal situation of the embryo, retrogressing to the microcosmic yet essential state of prenatal life. These fetishized objects are therefore by no means mere accessories, nor are they merely cultural signs among others: they symbolize an inward transcendence, that phantasy of a centre-point in reality which nourishes all mythological consciousness, all individual consciousness - that phantasy whereby a projected detail comes to stand for the ego, and the rest of the world is then organized around it.” – Uo. 79.

²³ Alberto Moravia: *Az unalom*. Ford. Zsámboki Zoltán. Bp. 1969. 20.

²⁴ Jean Baudrillard: *Simulacra and Simulation*. = *Jean Baudrillard – Selected Writings*. Szerk. Mark Poster. Stanford University Press 1988. 166–184.

²⁵ Lásd Rosalind Krauss: *i. m.*

²⁶ Niklas Luhmann: *The Work of Art and the Self-Reproduction of Art*. = *Art and Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Szerk. Ch. Harrison–P. Wood. London 2002. 1077.

²⁷ Uo. 170.

A történelmi gondolkodást elutasítja, valamint tagadja, hogy az életvilág minden szegletét átható modernség még táptalaja lehet bármiféle kreativitásnak.²⁸ És míg a képzőművészet ekkor a történelmi stílusoktól és a modernizmustól való teljes elszakadásra törekszik, a posztmodern egyik legfontosabb eszköze mégis a visszatekintés. A posztmodern meghatározására való próbálkozásában a művészettörténet és művészetelmélet is mindig a modernizmushoz viszonyul, és mindig történelmi alapokra építi elméleteit. Victor Burgin kihangsúlyozza, hogy a posztmodern nem is annyira fogalom, mint problematika, és mert a modernizmusra reagál, „szükségszerűen retrospektív is”, és emiatt mindig magában hordja a politikaiságot is.²⁹

Bár alapvetően visszatekintő jellegű, mint bármely „izmus” a posztmodern létrejöttében is közrejátszott egyfajta törés. Az a generáció, amely a második világháborút megtapasztalta, ezekben az években már nincs vagy alig van jelen a művészetben, mutat rá Peter Halley.³⁰ Többek között ebből fakadóan is a strukturalista elméletek virágzásával egy olyan korszak elé néztünk, amelyben a természet „kiapadt” a kultúrából. Ez nem az iparosodás kultúrája, amelyben olyan egzisztencialista és fenomenológiai problematikák voltak a központiak, mint az elidegenedés felszámolása és visszatérés a természet egységéhez, egy bizonyos „esszenciához”.³¹ Ez egy posztindusztriális kultúra, amelyben az előzővel ellentétben már nem a természet jelenti a valóságot.

Ennek a kultúrának, a posztindusztrializmus kapitalista kultúrájának, amely a vietnami háború és a hetvenes évek olajkrízise idején körvonalazódott, és tagadja önmaga történetiségét, a reprodukciós eszköze már rég nem az ipari és a tárgyi. Ez a kultúra a végtelen sorozatokat generáló információs és számítástechnikai reprodukciós eszközökkel analóg. A posztindusztriális és posztmodern világnépfeldaraboltságát elemezve Jameson is amellet érvel,³² hogy az *elidegenedés* nem kielégítő fogalom a kortárs szubjektum problematikájának leírására, mert azt felváltja a *széttöredezetség* tapasztalata, ezt pedig az ego, az individuum végének is tekinthetjük. Szerinte ez a modern kultúra szorongástapasztalata alól egyféle feloldozást jelent, de nem a probléma megoldása, hanem a problémát megelő szubjektum eltűnése révén, mert az egyén hiánya minden érzés hiányát is magával vonja.

Raymond Williams is hasonló mód kritizálta 1989-ben az elidegenedést, az otthontalanságot és magány narratíváinak egyeduralmát és „univerzális mítoszvoltát”³³ a modern művészettörténetben. Úgy tartotta, hogy a művészétársadalom első világháború óta tartó migrációs mozgásainak tudható be, hogy a beilleszkedni nem tudó, otthonától elszakadt, elszigetelt és emiatt elidegenedett művészek ugyanezt az életérzést kifejező alkotásai kanonizálódhattak. Ez az egyik oka annak, hogy a művészek elfordultak a modernizmus egyik fő alapvetésétől, a burzsoáziaellenességtől, és megtalálták helyüket a tőkés világban, ahol az elidegenedés konvencióit a média legváltozatosabb ágaiban is kamatoztatni tudták. Williams a probléma komplexitásától eltekintve és azt meglehetősen egyoldalúan elemezve a közösség hiányát tartja a probléma okának, és a modern hagyomány közösségi irányvonalának kutatását tartja a jövőbeli megoldás egyik alappillérenek.

²⁸ Jürgen Habermas: *The Discipline of Aesthetic Modernity*. = Hal Foster: *Postmodern Culture*. London 1985. 5.

²⁹ Victor Burgin: *The End of Art Theory, Criticism and Postmodernity*. London 1986. 164.

³⁰ Vö. Peter Halley: *Collected Essays. 1981-1987*. Zürich 1988. 63–73.

³¹ Uo. 63.

³² Frederic Jameson: *The Deconstruction of Expression*. = *Art and Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*. Szerk. Ch. Harrison – P. Wood, London 2002. 1046.

³³ Raymond Williams: *The Politics of Modernism – Against the New Conformists*. London 1989. 34–35.

A posztmodern elidegenedésnarratíváknak ezen a ponton három kritikai megközelítését összegezhethetjük: az eltárgyasodás és a széttöredezettség elméleteinek új formáit, valamint a modernségbeli elidegenedésértelmezések kritikáját. Ezeket alaposabban megfigyelve megállapíthatunk néhány dolgot. Az első, hogy feltéve, hogy a szubjektum, ha meg is szűnik, kevés az esélye, hogy ezt örökre teszi – a posztindusztriális kultúra széttöredezettsége nem tekinthető az elidegenedés végleges megoldásának, inkább a rendellenesség felfüggesztésének. A második, hogy ezek az elméletek korántsem nyújtanak kielégítő magyarázatot arra, hogy a strukturalista teóriákkal párhuzamosan, sőt bennük is, miért jelennek meg olyan gyakran „természet” és a „realitás” – nagyon is modernista – témái. Választ nyújthat erre Jean-François Lyotard meglátása, miszerint a posztmodern egyszerűen része a modernnek.³⁴

Célszerűbb magyarázatot nyújtana az a meglátás is, mely szerint az eddig fennálló valóságproblematika megmaradt, de kaleidoszkóp-szerűen megsokszorozódott, illetve kifordult önmagából. Ha a világban nincs eredetiség, és minden ismétlődés, az ugyanúgy elidegenítő folyamatot generál, mint az ismétlődések teljes hiánya. Csak abban az esetben lenne szükség szimulákrumokra, amelyek az igényelt valóság helyettesítői, amennyiben az individuum valóságigénye nem szűnik meg. Mert a szimulákrum legfontosabb funkciója az érzékek felfüggesztése. Nem véletlenül beszélünk a modern művészet nagy vízvázlatzójával, a Dadával kapcsolatban érzéstelenítésről, és a posztmodern művészet gyökerével, a pop art felbukkanásával kapcsolatban „anti-sensibility”-ről.³⁵ Az, amit itt érzéstelenítésnek és az érzékek felfüggesztésének nevezünk, újfajta hozzáállást eredményezett a gondolkodásban, majd a képzőművészetben és az arról való diskurzusban is. A populáris kultúra és a „magasművészet” közötti határ egyre inkább elmosódik, az intermedialitás és az önreflexió a posztmodern sajátjává válik.

Ennek a kultúrának a jellemzője, hogy az elidegenedés problematikájának zárójelbe tételével és a világ széttöredezettségének felismerésével éppen a dolgok felületes pásztázásának gyakorlattal megy szembe, és a részproblémákra, tematikai és politikai kérdésekre koncentrálnak.³⁶ Vagyis megoldásokat keres a világnak az eddig megoldatlan és az általános diskurzusokból hiányzó, addig marginalizált problémáira. A közösség utáni visszatérő vágy és a történelmi igazságtalanságok jóvátételeinek egyre nagyobb hangot kapó akarata mind arra engednek következtetni, hogy a posztmodern egyes irányzatai,³⁷ ha el is vetik az idegenségről való beszédmódnak az elmúlt száz évben gyakorolt formáit, ezt mégis valamilyen újfajta idegenség által motivált építési vagy legalábbis rendteremtési szándék vezérli. Az iparosodás, ipari forradalmak elidegenítő hatása már nem ugyanúgy hat, és sokkal inkább a történelmi sérelmek és lelkiismeret-furdalások teremtik meg azt a kontextust, amelyben az egyes társadalmi aktorok egymástól elidegenülnek. Erre azonban ugyanúgy a rendteremtés a válasz, mint a korábbi problémákra.

A kulturális posztkolonializmus és a feminizmus kérdéseinek jelentősége a második világháború utáni évtizedekben egyre központibb szerepre tett és tesz szert. A telekommunikáció, az internet és a tömegturizmus, a globalizált tömegtermelés – vagyis az árucikkek kontinenseken

³⁴ Vö. Jean-François Lyotard: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester University Press 1984. 79.

³⁵ Vö: Roy Lichtenstein: A College Art Association éves találkozóján tartott beszéd. Philadelphia 1964. = *American Artists on Art from 1940-1980*. Szerk. Ellen H. Johnson. Boulder, Colorado 1982. 104.

³⁶ Vö. Burgin: *i. m.* 39.

³⁷ Feltéve, ha a posztmodern esetében beszélhetünk irányzatokról. Ha igen, akkor ezek szimultán együttéléséről tárgyalunk.

átívelő uniformizálódásának – érájában a világ egyszerre kitágul, és összeszűkül, minden és mindenki karnyújtásnyi távolságba kerül. A legnagyobb nyomatékot az a kérdés nyeri, hogy hogyan tudjuk a valóságunkat, önmagunkat (és identitásunkat), valamint teljes társadalmunkat is érvényes módon definiálni. Ez különösen problematikus az állandó befelé- és visszatekintéssel és újraértelmezéssel operáló „poszt-korszakban”, amelyben a modernség problematikáin kívül a térhez és „a megváltozott tudatú időhöz”³⁸ való viszonyunk is állandó változásban van.

Jürgen Habermas a modernség kudarcát a világban zajló folyamatok széttöredeztségének és ezek különböző értelmezési szakágakra való felbontásának tulajdonította, amelyek ellehetetlenítik a világ egységben való látását és a különböző élményvilágok érintkezését, űrt és hiányérzetet hagyva maguk után. Jean-François Lyotard rámutat, hogy ez a kritika ugyanúgy érvényes lehet a posztmodernre, mint a modernségre. A posztmodern sokrétűségében pedig mégiscsak van valami, ami közös nevezőként bukkan fel a számtalanfajta alkotói hozzáállásban. A kritikával és a széttöredezettséggel mint szervezőelvvel, illetve ennek kívánalmával háttérbe szorult a genuin kísérletezés „a rend, az egység, az identitásra való vágyakozás, a biztonság és a népszerűség [...] javára”,³⁹ és ez – a látszólag posztmodern felütés dacára – különböző újkonzervatív irányzatok létrejöttét eredményezte. Ezt az igényt a kortárs művészet az avantgárral szembefordulva, a realizmus különböző formáinak újraalkalmazásával igyekszik kielégíteni. Csakhogy a kapitalizmus működésének, amelyben ez létrejön, alapvető elve, „hogy a valóságtól olyan mértékben távolítja el az ismerős tárgyakat, társadalmi szerepeket és intézményeket, hogy az úgynevezett realisztikus ábrázolások már nem idéznek fel semmilyen valóságot, esetleg csupán nosztalgiát vagy gúnyolódást, kielégülés helyett szenvedésre adva csupán lehetőséget”.⁴⁰ (Fordítás tőlem – H.C.B.)

Lyotard ennek egyik okát éppen abban vélte megérteni, hogy a destabilizált valóság nem nyújt semmiféle lehetőséget annak megélésére és megtapasztalására, ezért tapasztalat (*experience*) helyett csak az osztályozás és kísérletezés (*experimentation*) lehetőségét nyújtja. Az éppen a realitást létrehozni képtelen realizmus a giccs, valamint a kortárs eklekticizmus, a kapitalizmust kiszolgáló eszközzé válik. A modernség Lyotard-féle meghatározása: megfosztottság a realitástól. A modern művészet a fenséges, vagyis az elképzeltet megmutatásának képtelenségéből és az ebből származó feszültségből nyeri erejét. Egyrészt a *jelenlét* utáni vágy lehetetlen melankóliájából, másrészt az újdonság (*novatio*) kereséséből.⁴¹ A posztmodern ehhez képest annyiban más, hogy kihangsúlyozza az ábrázolhatatlant és a megmutatás lehetetlenségét, elemei így pedig *eseményszerűvé*⁴² válnak. Így azok az alkotások, amelyek egységet próbálnak teremteni, a valóság megmutatását tűzik ki célul, és nem ismerik el az ábrázolás lehetetlenségét, és így értelemszerűen hamisak lesznek.

Ha a modernség újdonságkeresés a realitástól való megfosztottságban, amelyben nem létezik valódi jelenlét, és ha a posztmodern ezen úgy lép tovább, hogy elfogadja és magáévá teszi a jelenlét lehetetlenségét, a széttöredeztséget és a hiányérzetet, akkor egy önmagára záródó körrel találjuk szembe magunkat. Ebből kilépni öszintétlen, sőt visszafejlődés lenne. A kilencvenes évek végétől ennek a problematikának a feloldási kísérleteit vélhetjük felfedezni az új

³⁸ Habermas: *i. m.* 3.

³⁹ Vö. Lyotard: *i. m.* 73.

⁴⁰ Uo. 74.

⁴¹ Vö. uo.

⁴² Vö. 81.

intézményességben, valamint a művészet tematikus, diskurzív, szituatív és kurátori megnyilvánulásaiiban. A *kortárs művészet* megnevezés a posztmodern és az azt követő időszak általános, elmosódott, összegző nevévé vált, és arra mutat, ami „most van”, amelyben a térben és időben önmagunkra záródunk, kifejezve a további perspektívákról való lemondást. A digitális és végletekig felgyorsult korszak elérte azt a pontját, amelyben már nem képes újat teremteni, sem pedig a létező világ sokrétűségét felfogni. Ezért egyedül – térünk vissza egy ismerős gondolatmenethez – a befelé fordulás és a meglévő dolgok rendszerezése maradt eszközeként.

A „körön belül” való kortárs kísérletezés számos aspektusa szembehelyezkedik a fogyasztói társadalom működésének mechanizmusaival. Ugyanakkor a művészeti piac működése nagyban meghatározza annak fejlődési irányát. A modernből és posztmodernből való továbblépésre tett egyik legjellemzőbb megoldási kísérlet, a tematikák felé való fordulás legjelentősebb pillanatát a MoMA „modernstarts” című 2000-ben rendezett kiállításához köthetjük, amelyben a modern és kortárs gyűjteményt nem kronológiai, hanem tematikai szempontok alapján válogatták és szervezték újra. Franco Moretti kiállításkritikájában⁴³ arra világít rá, hogy a posztmodern az absztrakció ellenében visszaemelte a művészetbe a figuratív, az irodalomba a történetiséget és a zenébe a dallamot, majd a tematika fontosságának megnövekedésével – tévesen – a modernizmust is a tematika függvényében igyekezett újraértelmezni. Ennek okát a piac művészetbe való visszatérésevel magyarázta, egyenlőségiélet téve a művészet elpiacosodása és annak rendigénye között. Bár a marxista folyóiratba írt cikkében Moretti a piac hatásának tulajdonítja a tematikai fordulat bekövetkezését, – bosszankodva – azt is elismeri, hogy itt valamiféle „rendszereződésről” van szó, még ha az nem is megfelelő, és nem is célszerű. Sokkal mélyebbre és a kérdésben Hans Belting, amikor a művészetben meggyökerezett politikai korrektség kultúrája kapcsán magyarázza a tematikai fordulat okát: „Természetesen nem kizárólag Amerikára vonatkozó jellemző jelenségről van szó, bár mindez az Egyesült Államok puritán előtörténetének és multikulturális, haladó társadalmának köszönhetően itt korábban alakult ki. Az önmagával meghasonlott és a véleménykülönbségeket adekvát eszközökkel feloldani nem képes társadalmat már nem annyira a művészetről alkotott eltérő elképzelések, mint inkább a művészet témái osztják meg.”⁴⁴

Mint olyan sok esetben a modern művészet története során, itt is egyfajta tarthatatlan állapotra való reakció, megoldási kísérlet rajzolódik ki, a töredezettség megmutatása helyett a belső rendszerek újra- és újraértelmezésének készítése. A pozitív előjelű visszarendeződési korszak kezdetét – ahogy Moretti is diagnosztizálta – a piaci viszonyok, de ezek mellett az elavult működésmechanizmusok kimerülése is okozta. A kilencvenes évekig zajló intézménykritikus periódus után a művészet társadalmi elkötelezettségével, a művészet élményszerűvé válásával és a biennálék rendszerének felívelésével az új intézményesség korszakába lépett.⁴⁵ Az intézmények kritikai, reflexív és párbeszédese hozzáállásának elterjedésével a múzeum, a biennále, a galéria és a kurátor nem bebetonozott hatalmú és világlátású, hanem újfajta, társadalmilag hasznos és széles körű alkotó szerepkört tölt be.⁴⁶

⁴³ Franco Moretti: *MoMa2000: The Capitulation. = Art and Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas.* Szerk. Ch. Harrison – P. Wood. London 2002. 1183–1187.

⁴⁴ Hans Belting: *A művészettörténet vége.* Ford. Teller Katalin. Bp. 2006. 72.

⁴⁵ Vö. Claire Dorherty: *Új intézményesség és a szituatív kiállítás.* = Kékesi et al. (szerk.): *A gyakorlatlótól a diskurzusig, Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény.* Bp. 2012. 308.

⁴⁶ Vö. Mick Wilson: *A diskurzív fordulat.* = Uo. 322.

A nagy összefüggések átláthatatlansága a mikrokozmoszok, a felnagyított részletek és a mindennapi élet apróságai felé, a banalitás megnyilvánulási formái terelik figyelmünket. A magunkra záródás lehetséges megoldása így tehát a befelé figyelés és valamiféle rend megtalálása maradt. Ez pedig, az adott körülmények között, a legrövidebb úton a környezetünk felfogható részleteinek megfigyelésén és elemzésén keresztül érhető el.

A doktori dolgozatomban tárgyalt művészetelméleti írások részletesen illusztrálják azt, hogy hogyan vetette alá magát a modern művészet a modernség mindent átható elidegenítő tapasztalatának, majd pedig annak, hogy milyen sokrétű módon dolgozta fel ezt a tapasztalatot. Ugyanakkor azt is megmutatják, hogy súlyok és ellensúlyok dinamikus rendszerében, a művészet hegeli értelemben vett bensőséges harcában a modern művészetben folyamatos küzdelem zajlott az idegenségért, de ugyanakkor a teljes elidegenedés ellen is. A tematikai és intézményes fordulat óta viszont az első, nagyjából rendteremtő, mint rendbontó periódusnak vagyunk tanúi. Erre úgy is tekinthetünk, mint az elidegenedéssel való első nagy léptékű szembenézésre a modern művészet megszületése óta. Moretti aggodalmát és Belting cinizmusát igazolva viszont úgy is tekinthetünk erre, mint elfordulásra az idegenség és elidegenedés művészeti problematikája elől. Az elidegenedett társadalom aktuálpolitikai és köznapi-mindennapi problémáinak folyamatos tematizálása értelemszerűen ezek pótlékává válik. A befelé-tekintés pedig annak a veszélyét rejt magában, hogy könnyebb lesz vagy máris könnyebb elsíklani az összkép fölött. A művészettörténet, sokak jóslatát rendhagyó módon beváltva, újból túlsordult önmagán.⁴⁷

Abban általános volt az egyetértés, hogy a kétezres évekre a posztmodern struktúrái megváltoztak, és már nem a modern dekonstrukciójának, hanem valamiféle újbóli felívelésének voltunk tanúi.⁴⁸ Az egyik erre vonatkozó definíció *metamodernnek* nevezi a posztmodernt felváltó szellemiséget. Ebben a történelem és művészettörténet „végét” elvetve, a történeti iránt nyitott, a minőséget, őszinteséget, autenticitást és az iróniával és passzivitással szembeszegülő érzékenységet, a transzcendenciát, az értelmet és meghittséget kereső esztétikai törekvések jelentek meg,⁴⁹ amelyek felelőtlennek találják a történetiség tagadását, és a *kortárs* technikai lehetőségeit felkarolva újra visszatérnek ahhoz. Ugyanakkor a posztmodern utáni művészet modern kultúrával való szembenállása éppen a digitális felgyorsulásból következő nagymértékű hibriditásban ragadható meg. Ez esetben nem egy „program”, hanem a káoszban való összefüggések, kapcsolódások sokszor impulzív keresése, fenntartható rendszerek kialakítása az irányadó. Ebben a rendszerező hibriditásban összefornak a realista és hiperrealista, digitális és kézműves, lokális és globális törekvések.

Visszaulva Deleuze és Guattari 1987-ben használt „*kozmosz kézműves*”⁵⁰ fogalmára, Sjoerd van Tuinen amellel érvel,⁵¹ hogy a kétezres évek kézművesség iránti lelkesedése sokkal inkább a Bauhaus ideálját követi, mint Ruskinét és Morrisét, mert a technika által adott lehetőségeket nem veti el, hanem eszközként tekint ezekre. Egy másik, a metamodern kontextusában tárgyalható, de már a kilencvenes években definiált jelenség, a performativizmus,⁵² figyelembe

⁴⁷ Vö. Belting: *i. m.* 28–31.

⁴⁸ Vö. Robin van den Akker – Alison Gibbons – Timotheus Vermeulen: *Metamodernism Historicity. Affect, and Depth After Postmodernism*. Rowman & Littlefield International 2017. 23.

⁴⁹ Lásd *uo.* 83–147.

⁵⁰ Gilles Deleuze & Félix Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis 1987. 345.

⁵¹ Vö. *uo.* 69–70.

⁵² Vö. *uo.* 199.

véve a képek mediatiszálságát megmutató posztmodern reflexiót, nem állt ezekhez cinikus távolságtartással, és nem követelte, hogy a képre üresként, vagy halottként tekintsünk, sőt etikai kérdéseket is felvetett. A metamodern meghatározó világszintű jelenségek, mint a globalizáció, a menekültválság, a természeti és emberi környezetünket veszélyeztető káros folyamatok, valamint a szociális média és az internet általános elterjedése felerősítették azt a szemléletet, mely szerint közös felelősséggel viseltetünk a világ iránt, ezek pedig a művészet átpolitizáltságát is meghatározzák. A fentebb leírt törekvéseket a valóság megragadására és lehorgonyzására, a tér, a testünk és a történelmi idő megélésére⁵³ tett kísérletekként is értelmezhetjük.

Allan Kirby épp ellentétesen látja a posztmodern felváltó szellemi irányzatokat. Míg az előbbi az ambivalenciák, a tudás és a játékosság működtették, a *pszeuomodern* vagy *digimodern* jellemzője az ignorancia, a mindennapiságba való menekülés, az új-barbárság, a vallásos és politikai fanatizmus, és a szorongás transzállapota, amelyben minden gombnyomásra működik, és ez infantilissá tesz, vagyis „megvonja tőlünk a világot”.⁵⁴ Nemesak a posztmodern után következő periódus definiálása kapcsán, hanem abban is jelentős eltérések vannak, hogy mikortól számítjuk az új korszak kezdetét. Míg a metamodern és a pszeuomodern korszakokat hozzávetőlegesen a kétezres évek elejétől számolják, a Nicolas Bourriaud által meghatározott *altermodern* a kétezres évek végén húzza meg a határvonalat, amely azt a posztmodern kultúrától elválasztja. A Tate galéria weboldalán nyilvánosságra hozott – az azonos című kiállításához kapcsolódó – *Altermodern* manifesztójában⁵⁵ Bourriaud a globalizáció kaotikus világának új helyzetét írja le, amelyben a felgyorsult és univerzalizálódott kommunikáció, utazás és migráció egy fordítás, feliratozás és szinkronizálásalapú, többnyelvű világot hozott létre. Szerinte ebben a világrendben, vagy „világkáoosban” kétféle, egymással szemben álló ideológia veszélyeinek vagyunk kitéve: az uniformizálódott tömegkultúra és a szélsőjobboldali tradicionalizmus hatásának. Ebben a világban a mű hipertextus, amelynek kódjait a térben és időben – a történelemben – való állandó helyváltoztatások írják, a művészet alapja tehát nem az úticél, hanem az útvonal: a vándorlás és bolyongás folyamata. Bourriaud írása a manifesztó műfaja által visszautal a modernre, ezáltal valamelyest el is köteleződik mellette.

A posztmodern és a posztmodern után következő művészetre vonatkozó általánosan használt kifejezés, a „*kortárs művészet*”, mindezeket a meghatározásokat magába olvasztja, egyedül az alkotások jelenidejűségére vagy az alkotásokkal való jelenidejű viszonyunkra fekteti a hangsúlyt. A sokféle elméletnek, amelyek a posztmodern utáni időszak művészetének meghatározását célozzák, egyetlen közös nevezője van, hogy a posztmodernnel szemben álló, a modernhez és posztmodernhez egyaránt viszonyuló világnézetekről van szó. Nyilvánvaló, hogy míg a poszt-posztmodernre vonatkozó elméletek egy része a rendteremtő, a valóság megélését segítő folyamatokat látja dominánsnak, másik része a „világ megvonását” látja bele a jelen folyamataiba, ez a kettősség pedig, nagyban emlékeztet a modern művészetre vonatkozó elméleti szövegekből is kiolvasható, váltakozó otthonosság–idegenség dinamikára.

⁵³ Timotheus Vermeulen szerint a metamodernizmus kétségbeesett próbálkozás arra, hogy történetileg, térben és testileg gondolkozzunk, érezzünk, és tapasztaljunk. – Vö. uo. „*If metamodernism as we conceive it here can be summarily described as the return of historicity, affect and depth, it is a return that should be understood above all as a desperate but wishful attempt to think, feel and perceive historically, spatially and corporeally.*”

⁵⁴ Allan Kirby: *The Death of Postmodernism And Beyond*. Philosophy Now 58(2006). 34–37.

⁵⁵ Nicolas Bourriaud: *Altermodern explained: manifesto*. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/altermodern-explain-altermodern/altermodern-explained> (Utolsó megtekintés: 2019.12.18.)

Disintegration and the Joy of Auto-Enclosure. Aspects of Familiarity and Strangeness in the Process of Endorsing and Exceeding the Postmodern State

Keywords: postmodern, order, disintegration, reality, familiarity, strangeness

Although we can perceive postwar art as one that reacts to forms and ideas perpetuated by Modernism, curiously enough, it is tantamount to a series of similar mechanisms both in terms of ideas and of the forms represented. This paper surveys and analyzes theories related to familiarity and strangeness in art theory from the 1970s, from the shipwreck of modernism, through hyperrealism and post-industrial art, to the thematic turn induced by the postmodern state, new ways of institutionalization, and new attempts on the definition of contemporary art, such as the interlocking vistas of meta-, alter-, pseudo- and digimodern.