

A MŰVÉSZI KREATIVITÁS KONSTRUKTÍV ÉS DESTRUKTÍV JELLEGÉRŐL A MODERNITÁSBAN

A kreativitás jelentésmódosulásait, a kreatív személy és a kreatív tevékenység biszociatív sajátosságait *A művész és a tudós kreativitása Csíkszentmihályi Mihály és Arthur Koestler szerint* című tanulmányomban foglaltam össze, mely a Magyar Művészeti Akadémia művészetelméleti folyóiratában, a Magyar Művészetben jelent meg 2018-ban. A kreativitás szó fogalomtörténetét illetően bemutattam, hogy az európai kultúra történetében miképpen vált minden ember lehetőségévé az Istennek tulajdonított teremtő képesség, közel másfél ezer év alatt. A latin *creativitas*, mint teremtő erő és a *creator*, mint teremtő kifejezés a (kora)középkori Európában magát Istent jelentette, a *creatio* kifejezés pedig isteni privilégiumnak számított. A művész feladata csupán annyi volt, hogy kiemelje a meglévő szépséget, mégpedig úgy, hogy az a vallási reprezentáció szolgálatába álljon. A reneszánsz individualizációs folyamatában az öntudatos művész ugyan nem nevezi magát teremtőnek, kreatívnek, mégis, megfigyeléseik saját alkotómunkájukról sejtetni engedik napjaink kreativitás-felfogásainak néhány jellemzőjét. A 19. század a kivételes embernek, a művész-zseninek tulajdonította a középkori teológiai kreativitás-felfogásának isteni privilégiumát, majd a század utolsó harmadától a teremtés isteni képessége, a kreativitás már nem kizárólagosan a teremtő művészé volt, hanem lassan átveődött a tudomány világába. E kiterjedés és egyben kiterjesztés a 20. század első felében folyamatosan bővült – miszerint a művész, a tudós, a feltaláló zsenialitása kreativitásában rejlik; közös jegyük a hagyományos gondolkodás és a megformálás-béli minták túllépésével létrejött valamely újdonság létrehozásában van, egy addig soha meg nem látott, vagy nem létező, nagymértékű újdonság felfedezésében illetve létrehozásában. Az 1950-es évektől rohamosan elindult a kreativitás kutatása, elsősorban a pszichológia, majd fokozatosan a pedagógia, a művészetelméletek, a szociológia, a kultúrtörténet, az agykutatás és a nyelvészet területén, melynek eredménye, hogy a kutatók a kreativitás lehetőségét állítják minden emberben. A kreativitás e 'demokratizálása' azonban együtt járt annak demisztifikációjával

és deheroizálásával.¹ Továbbá bemutattam Csíkszentmihályi Mihály – több ezer mély-interjú valamint történelmi perspektívájú, számtalan művészi és tudósi önvallomás alapján – felállított néhány tézisét,² miszerint a kreativitást egy hármas rendszeren keresztül kell felfogni, ahol az elemek szoros interakcióban léteznek egymással: a szimbolikus szabályokat tartalmazó valamely kultúra/területe; egy ember, aki véghezviszi a kreativitást és egy szakértői kör (az aktuális „kapuőrök”), amelyek az újítást elismerik. Három különböző kreatív embertípust különített el: azokat az embereket, akik szokatlan gondolatokat fejtenek ki, érdekesek és inspirálóak, de nem többek ennél; az egyénileg kreatív személyeket („kis c” – Pléh Csaba kifejezésével³) és azokat, akik kreativitásukkal történelmi léptékben mérve alapvetően formálják az adott kultúrát (a „nagy C” Pléh Csaba kifejezésével). Ilyen például Picasso, Einstein, Edison vagy Leonardo. Csíkszentmihályi e harmadik csoportra irányulva keresi a kreatív személyiségjegyeket és megállapítja, hogy nincsenek olyan általánosítható tulajdonságok, amelyekkel egytől egyig valamennyi rendelkezne, amelyek alapján kategorizálni lehetne őket. Mégis szerinte van néhány olyan tényező, amely ha nem is szükséges feltétele a kreatív személyiség kialakulásának, mégis nagyban hozzájárul tehetségük kibontakozásához, mint a genetikai adottságok, a kíváncsiság és a rendelkezésre álló „kulturális tőke”,⁴ mint a jó anyagi háttér és/vagy a jó iskolák és/vagy a jó mentorok és kapcsolatok. A kreatív személyiségeket, a tudóst, a művészt egyaránt jellemzi egyfajta komplexitás, egymással ellentétben álló tulajdonságok halmaza, melyek egyfajta egységet képeznek. Tíz ellentétpárt állított fel: átlag feletti fizikai adottságok és belső erő – betegeskedés; az okosság és a naivitás; a játékoság és a fegyelem, a felelősség és a felelőtlenység; a képzelet, a fantázia és a földhözragadtság végleteinek együttlevősege; az extrovertált és introvertált pólu-

¹ Máté Zsuzsanna: *A művész és a tudós kreativitása Csíkszentmihályi Mihály és Arthur Koestler szerint*. Magyar Művészet – a Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2018/1. szám 68–78.

² Csíkszentmihályi Mihály: *Kreativitás. A flow és a felfedezés, avagy a találmányosság pszichológiája*. Ford. Keresztes Attila. Bp., Akadémiai, 2008.

³ Pléh Csaba: *Kreativitás, tehetség és gyakorlás: hangsúlyváltozások a kutatásban*. Magyar Pszichológiai Szemle, 2010, 2. sz., 202.

⁴ Pierre Bourdieu: *Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke* = Szerk. Lengyel György – Szántó Zoltán: *Tőkefajták. A társadalmi és kulturális erőforrások szociológiája*. Bp., Aula, 1988, 155–177.

sok együttese, a szerénység és a büszkeség; pszichológiai androgínia; hagyománytisztelő és lázadó; teljes odaadás és egyben objektívitas a munkájával kapcsolatban; a fáradtságos munkában is képesek örömet lelteni. Mindemellett a magyar származású Arthur Koestler kreativitás-felfogását mutattam be, a biszociáció fogalmán keresztül, miszerint az alkotás eredetiségének lényege két független rendszer összekapcsolásában van.⁵

Jelen tanulmányomban az átfogó modernitás (a 19–20–21. századi) művészi kreativitásának konstruktív és destruktív jellegét vizsgálom, elsősorban a művészi alkotótevékenység folyamatára és a modernitás két művész-típusára koncentrálni. A hosszú 19. századot, egészen a 20. század második harmadáig uralta a „romantikus rend” művészetének sztereotípiája, Maarten Doorman szerint. Az én-központú, az önmegvalósításra törekvő, a szenvedélyes kapcsolatokban élő, tényleges illetve ’belső’ utazásokat tevő, élményközpontú, a határokat és a társadalmi konvenciókat könnyen átlépő, öntörvényű, az egyéni véleményalkotásra és a maximális szabadságra törekvő hiteles művészi személyiség: az 1970-es évek elejéig megfigyelhetően a „romantikus rend” művész-típusa. Maarten Doorman koncepciójában négy fejlődési tendencia összeéréseinek következménye ez a 19. század első felére: a képzelet és az eredetiség felértékelődése; a művészet, mint expresszió, mint (ön)kifejezés elgondolása; a művész függetlenedése és a zsenikultusz.⁶

Esztétikai vonatkozásban megfigyelhető, hogy az expresszió értékének felemelkedése – az arisztotelészi hagyományozottságú – mimézisz-elv háttérbe szorulását jelentette, ugyanis mindennél fontosabbá vált, hogy a művész a benső világa és egyéni látásmódja kifejezését hitelesen tegye lehetővé tudatalattija, eredetiségre törekvő képzelete, fantáziája segítségével. Mind a romantikus kor, mind a 20. század utolsó harmadáig meglévő „romantikus rend” művésze, írója egyrészt hiteles, mivel saját belső világát fejezi ki ihletett módon. Másrészt látásmódja és kifejezésformája eredetiségre, ily módon kreativitásra törekszik. Átlépi a művészetek és a műfajok határait, ahogy átlépi énjének megszokott határait is és teremtő erejének, kreativitásának forrásaként a képzelet, a fantázia, az álmok, a különböző (külső és belső) utazások, a tudattalan birodalmát használja, sokszor a tudattágítás egyedi (meditációs vagy sajátosan kialakított) technikáinak és szituációinak (pl. különböző élet- és testhelyzetekhez való ragaszkodás)

⁵ Arthur Koestler: *A teremtés*. Ford. Makovecz Benjamin. Bp., Európa Kiadó, 1998.

⁶ Maarten Doorman: *A romantikus rend*. Bp., Typotex, 2006.

illetve mesterséges eszközeinek (pl. alkohol, kábítószer) tudatos használatával. Az ihletettség, az eredetiséget létrehozó teremtő erő forrása a művész belső világa és egyben kreativitása, melynek kitágítása érdekében az alkotónak valamilyen módon ki kell lépnie a tudatos, a határolt énből ahhoz, hogy az egymástól távol lévő dimenziók, mint különböző „mátrixok” találkozhassanak a tudat és a tudattalan átjárhatóvá tett birodalmában, vagyis, hogy lehetővé váljék az eredetiségre való törekvés jegyében a kreatív művészi alkotófolyamat konstruktivitása.

A kutatók a kreatív alkotófolyamat vizsgálatát a legkülönbözőbb emberi alkotási folyamatokra terjesztették ki a 20. század közepétől, míg a 60-as és a 70-es években Csíkszentmihályi Mihály⁷ és Arthur Koestler⁸, a két magyar származású amerikai tudós a kreatív alkotófolyamat szakaszainak vizsgálatát az adott kultúra területét kiemelkedően formáló kreatív személyekre („a nagy c”-re) irányulva végezték.⁹ Értelmezésben a kreatív alkotófolyamatnak a már bizonyított eredményessége – egy nagyszerű felfedezés vagy egy értékes műalkotás elkészülése – nyomán magának a kreativitásnak a konstruktív jellegét is hordozza, hiszen maga az alkotás történelmi léptékkal mérhetően formálja az adott területet.

Csíkszentmihályi szerint az első fázisra, az „előkészület”-re, mely lényegében valamely probléma észrevétele, a tudatos felkészülés a jellemző, melynek során a megoldandó kérdéstről minden lehetséges ismeretet felderít a személy, amelyet a megoldáshoz szükségesnek érez, ezért is fontos a hagyomány tisztelete, a már meglévő emberi tudás illetve az alkotói eredmények ismerete az adott területről. Egy problémával való kielégítően intenzív foglalkozás, az ismeretanyag tudásának megszerzése esetén a gondolatok mintha továbbra is e körül a kérdés körül forognának, még akkor is, ha a problémamegoldó személy tudatosan mással kezd foglalkozni. Csíkszentmihályi második szakaszként a „lappangást” vagy az „inkubációs” fázist különíti el, melyben a különböző kombinációkkal, ötletekkel egybekötött megoldáskeresés zajlik. Ezt kísérheti félbehagyás, felejtés is, de később a probléma újra előbukkan, feszít a megoldás igénye. Jellemző erre a stádiumra, hogy a kreatív személy nem foglalkozik közvetlenül és koncentráltan az adott kérdéssel, másfelől viszont a jelenre sem összpontosít teljes mértékben,

⁷ Csíkszentmihályi Mihály, 2008, 85–91.

⁸ Arthur Koestler, 1998, 823–900.

⁹ Pléh Csaba, 2010, 203–204.

sokszor automatikus tevékenységeket végez. Koestler szerint ebben a fázisban a problémamegoldó személy elveti magától azokat az asszociációkat, amelyek berögzültek a területtel kapcsolatban, mintegy mentesül azoktól a lineáris gondolatoktól, melyeket a tudatos, racionális én diktál. Majd a harmadik, a felismerés szakaszában, az úgynevezett „Aha”-élmény vagy „Heuréka!” pillanatában, a gondolat feltör a tudattalanból a tudatba és a megoldandó rejtély mozaikjai összeállnak. Itt villan fel a megoldáshoz vezető ötlet vagy maga a megoldás, így ez az alkotói folyamat csúcspontja. A lappangó és az inkubációs valamint a felismerés szakasza az egész alkotófolyamat legkreatívabb részei. Az előkészületi szakaszban a tudatos lépéseket, az ismeretszerzést, a racionális problémamegoldást nagyobb sikerességgel képesek végezni a logika szabályai alapján. Az adott terület e szabályrendszerei automatikus működésként vannak jelen a tudatos elmében, a berögzült sémák, a lineáris, egysíkú gondolkodás azonban lehetetlenné teszi a továbbladást. A felismerés szakaszának misztikus és homályos pillana (ihlet, Múza csókja, isteni szikra) ellenáll e gondolkodásmódnak. A tudatos intencionalitás elvesztésével, a szabadidős tevékenységek, a mesterséges nappali álom, a meditatív tevékenységek vagy éppen valamely illuminátság előidézésével az egyén kilép a koncentrált, logikus, tudatos (konvergens) gondolkodási mód alól, a probléma lekerül a felszín alá, majd végül az álomból való felébredéshez hasonlóan ráébred a megoldásra, az ötletre, megtörténik az „Aha!” élmény. A kreatív személyen múlik (háttérismereteinek függvényében, szűrőjén keresztül), hogy megragadja-e, felismeri-e ezt a pillanatot és annak eredményességét.

Koestler szerint a felismerés szakaszának „Aha”-élménye egy olyan gondolkodási mód eredménye, melyet a biszociativitás jellemez,¹⁰ melyben „két rendszer metszi egymást, úgyszólván két hullámhosszon rezeg, s amíg ez a szokatlan helyzet fennáll, az esemény nem egy értelmezési síkkal áll asszociatív kapcsolatban, hanem kettővel biszociál”. Így a biszociáció – szemben állva a céltudatos és stabilnak tűnő „egy síkon való gondolkodás rutinműveléte”-vel és annak asszociativitásával – a kreatív tevékenység mindig egy síknál többre való mozgását jelenti, egy szerteágazó, szabálytalan, divergens gondolkodást. A kreatív tevékenység azáltal, hogy kapcsolatot teremt a tapasztalatok

¹⁰ Máté Zsuzsanna: *A művészi kreativitás koestleri biszociativitása és a befogadás teremtői*. Pro Philosophia Füzetek, 2005. 3. sz., 95–103.

korábban össze nem függő síkjai, mátrixai között, egyben az „eredetiség győzelmét” jelenti a szokások, a már meglévő ismert megoldások fölött. A két eltérő mátrix találkozásánál létrejön egy nem várt feszültség, egy „bizociatív meglepetés”, „bizociációs sokk”, azáltal, hogy két vagy több, számunkra korábban különálló vonatkoztatási rendszert, „mátrixot” hirtelen összekapcsol, így az összekapcsolás feszültségével kitör a gondolkodás „sztereotip rutinjaiból”, melynek eredménye egy eredeti alkotás, egy új, eredeti összefüggés meglátása és megláttatása, vagy egy probléma megoldása.¹¹

Csíkszentmihályi koncepciójában a kreatív alkotótevékenység utolsó két fázisa az értékelés és a kidolgozás. Az értékelés fő eleme az önkontroll; a festő hátrébb lép a vászontól, a költő újraolvassa a versét, a fizikus ellenőrzi a számításait.¹² Az „Aha!”-élmény után el kell dönteni az egyénnek, hogy amire rájött, azt érdemes-e továbbvinni, foglalkozni vele és kidolgoznia azt. Vagy ráébredni, hogy nem érdemes. Érzelmileg a legnehezebb, ambivalens időszak ez. Az önkritika és önvizsgálat mellett lényeges az adott terület, melyhez kapcsolódóan az ötlet megszületett, a tartomány alapos internalizálása. Azaz az egyénnek kellő bizonyossággal el kell döntenie, hogy ténylegesen releváns újdonság-e az, ami az eszébe ötlött. E kérdés eldöntéséhez viszont tisztában kell lennie az adott tartomány korábbi vívmányaival és eredményeivel, másfelől ismernie kell az adott szakértői kör bejósolható elvárásait is. Végül a kidolgozás, a legtöbb időt igénybevevő szakasz, mely hosszú és kemény munkával jár.¹³ Egyben itt, a megvalósítás szakaszában dől el, hogy születik-e végeredmény, vagy ellenkezőleg, megvalósíthatatlan marad, netán valamely módosítás történik vagy éppen elfelejtődik és újra kezdődik az alkotófolyamat.

Ma kreativitásnak minősítünk minden olyan tettet, ötletet vagy produktumot, amely egy létező tartományt vagy megváltoztat, vagy új tartománnyá alakít át, esetleg több addigig egy harmadikban szintetizál. A kreativitást teljesen és egyöntetűen pozitívként fogadja el a társadalom napjainkban. A 19. század óta a művészet egyik legerőteljesebb értékadó mércéjének számított, részben ennek mentén indult el az avantgárd és ez élte a posztmodernt. Azonban nem minden újdonság tartalmaz kreativitást, és nem

¹¹ Arthur Koestler, 1998, 23–25., 112., 140.

¹² Csíkszentmihályi Mihály, 2008, 103–114.

¹³ Csíkszentmihályi Mihály, 2008, 87–88

minden kreatív alkotás művészi alkotás is egyben. Itt nyílik meg a kreativitás árnyoldala, a művészi alkotótevékenységben a kreativitás destruktív jellege. Ahhoz, hogy a művészetben a kreativitás ne építő, hanem lebontó, netán művészet-romboló hatást fejtsen ki, a művészet és a művész szerepének megváltozása járult hozzá, valamint a művészi kreativitást elismerő szakértői kör elvárás-rendszerének a megváltozása, az esztétikai értékeket háttérbe állító valamely hasznosságra irányuló jellege.

A 20. század második felétől a művész-szerep óriási változásokon ment át, lassan eltűnt a „romantikus rend” hagyományos művész-típusa; főként az amerikai művészszerpek és a posztindusztriális társadalom hatásának következményeként. Wessely Anna megfogalmazását idézve: „Andy Warholnak az 1960-as évekbeli munkái, a Factorynak becézett generikus művészeti gyára, életvitele és megnyilatkozásai kihúzták a talajt az eredetiség és a személyes hitelesség kultusza alól, felmondták a hagyományos művész-szerepet.”¹⁴ A fogyasztói társadalom, a kultúra és a művészet piacosításának függvényében (pl. a híradásokban) a művészi szerep sokszor már csak arra korlátozódik napjainkban, hogy valamely alkotás mennyi millió dollárért kelt el egy aukción.¹⁵ A művész egészséges küldetéstudatát és magabiztosságát, a tradicionális művészi identitástudatot és felelősségtudatot felváltotta a praktikum: a ‘művészet’, mint megélhetést adó munka forrása, a valamely elvárási rendszereknek (például a szakértőknek, a „kapuőröknek” - Csíkszentmihályi kifejezésével élve) kritikus beállítottság nélkül való megfelelés, a piaci sikerre, ismertségre való törekvés.¹⁶ Mindennek következményeként az ‘igazi’, az esztétikummal és a valamely társadalmi, kultúra- és emberformáló hatással bíró, művészi szándékában és megvalósításában azt hordozó kreatív (konstruktív) művészi alkotótevékenység valamint a valamilyen szempontból sikerorientált, a hasznosságra irányuló, vagy a különböző érdekorientált elvárási igényeknek alávetett, ám szintén kreatív alkotótevékenység - kettévált.

A művészi magasztosság, azt, hogy a művészet lelki táplálék és a művészi magabiztosság elvesztését vallja be Pablo Picasso a hajdani jugoszláviai „Magyar Szó” 1962. novemberi számában megjelent interjújában, mint ennek az újabb művész-szerepnek és típusnak önreflexív és (ön)kritikus leírását, bemutatva egyben a kreativitás, az

¹⁴ Wessely Anna: *Művész-szerepek*. Korunk, 2010/5. 7.

¹⁵ Bacsó Béla: *A művész, az anekdota és a mű*. Korunk, 2010/5. 20.

¹⁶ Antalóczy Tímea: *Művész és társadalmi szerep*. Korunk, 2010/5. 24–29.

eredetiség öncélúvá és rutinszerűvé válását, értelmezésében annak destruktív jellegét: „Mikor... még fiatal voltam, szívvel-lélekkel hittem az igaz művészet magasztos küldetésében. Később rájöttem, hogy a művészet abban az értelemben, ahogyan 1800-ig fogták fel, idejét múlta, halálos beteg és menthetetlen. Az úgynevezett művészi alkotás pedig a maga céltalanságával nem egyéb, mint ennek a haláltusának a megnyilvánulása. Az emberek hátat fordítanak a festészetnek és napról-napra közömbösebbek iránta, éppúgy, mint a szobrászat, vagy a költészet iránt. A látszattal ellentétben kortársaink szíve, lelke ma másé: a gépé, a tudományos felfedezéseké, a gazdaságé, a természeti erők feletti uralomé és a hatalomért való törekvése. Mi a művészetet nem érezzük életszükségletnek és lelki tápláléknak, mint a letűnt századok emberei. Sokakat közülünk olyan indíték készített arra, hogy a művészettel foglalkozzék, aminek kevés köze van az igazi művészethez. Inkább utánzási készségről, hagyománytiszteletről, a nagy dolgok iránti vonzalomról, fényűzésről, egyszerű intellektuális kíváncsiságról, divatról, vagy pusztá számításról van szó. A művészettel foglalkozók egy része ma csupán szokásból, vagy sznobizmusból él fél lábbal a múltban, másrészt a társadalom minden rétegéből kikerülő többséget nem fűti igazi szenvedély a művészet iránt, amit a legjobb esetben csak szórakozásnak, bibelődésnek, vagy pusztá pepecselésnek tekint.

A mai nemzedék inkább a gépek világa és a sport iránt érdeklődik és sokkal cinikusabb és nyersebb, mint az eddigiek, s a művészetet, mint a múlt értelmetlen és haszontalan cafrangját, inkább a múzeumok és a könyvtárak gondjaira bízva. Abban a pillanatban, amint a művészet többé nem nélkülözhetetlen lelki táplálék, a művész tehetségét az új formákkal való kísérletezésnek szenteli, amely végső fokon nem egyéb, mint intellektuális csalás. Az emberek többé nem várnak vigaszt és felemelkedést a művészettől. A kifinomult és gazdag kvintesszencia-desztillálók inkább csak az újdonság, a különlegesség, a feltűnő és meghökkenítő hatásokat vadásszák. A kubizmustól kezdve, ezeket a kifinomult ízlésű urakat és műbírálókat én is kiszolgáltam különféle furcsaságokkal, amelyek éppen eszembe jutottak és az igazság az, minél kevésbé értékelték, annál inkább el voltak tőle ragadotva. Minél jobban komédiáztam és játszadoztam a legkülönbélebb talányokkal, rébuszokkal és cikornyás, arabeszkyszerű motívumokkal, annál nagyobb volt a hírnevem és dicsőségem. Persze ez egyúttal azt is jelentette, hogy mind gyorsabban dolgoztam. A dicsőséget egy felkapott festő számára ma képeinek eladása, a nyereség és gazdagság jelenti. Ma, mint mindenki tudja, óriási a hírnevem és dúsgazdag vagyok. De amikor egyedül maradok, nincs hozzá

bátorságom, hogy magamat a szó régi és igaz értelmében művésznek tekintsem. Giotto, Tiziano, Rembrandt, Goya voltak az igazi halhatatlan művészek. Én csak hivatásos komédiás vagyok, aki megértette korának szellemét és kiszolgálja minden szélyét. Beismerésem keserű és fájdalmas ugyan, de úgy érzem, érdemes volt elmondani, mert mindenképpen őszinte.”¹⁷

Picasso keserű vallomásának elemeit erősíti meg Vattimo, a torinói filozófus professzor *A művészet halála vagy hanyatlása* c. tanulmányában.¹⁸ Vattimo szerint az élet minden területén a fejlődésben való felszínes hit és az „evilági értékekhez” (Picassónál a gép, a tudományos felfedezések, a gazdaság, a természeti erők feletti uralom és a hatalom területeihez) való ragaszkodás vált uralkodóvá a 20. század második felére, amely szinte teljesen kioltotta a transzcendens komponenseket, miként a művészetben is. Szerinte ma már nem úgy szembesülünk a műalkotással, „mintha az még mindig a zseni nagyszerű műve lenne, az ideák érzeki megtestesülése, az igazság megvalósulása”.¹⁹ Vattimo a modernitás „új” akarásának, az eredetiségre való törekvés öncélú rutinná válását (a picassoi ’hivatásos komédiázást’, az ’újdonosság, a különlegesség, a feltűnő és meghökkentő hatásvadászást’) tartja az egyik alapvető válságtényezőnek korunk művészetében, emellett a már említett „evilági értékekhez” való erős ragaszkodást, amely szinte teljesen kioltotta a transzcendens komponenseket, így a művészetben (is) a történetiség és a metafizika érzetét, miáltal a művészeti paradigmaváltások mélyebb értelmű kibontakozását és egyben azok jelentőségét is. Mindezen tényezők valamint a fejlődésben való felszínes hit és a „lét általános esztétizálódásának tendenciája” összehatásként a „művészet mint öntörvényű fenomén nincs jelen”, feloldódott, elmerült.

Véleményem szerint a modernitás „új”-akarásának öncélú rutinná válása a kreativitás destruktív oldala. Miáltal a művészet egyre racionálisabb módon változik, technicizálódva, medializálódva, intézményesülve, mintegy üzemben tartva, gyártva, eladhatóvá és fogyaszthatóvá téve az „új”-donságok rutinját, a kreatív, meghökkentő megoldásokat és ötleteket. Vattimo szerint mindennek következményeként „jó művészet”

¹⁷ Czako Gábor: *Picasso és a Magyar Művészeti Akadémia*. 2013. 02. 11. (Részletek a jugoszláviai „Magyar Szó” 1962. novemberi számában megjelent interjúból: www.CzakoGabor.hu)

¹⁸ Vattimo, Gianni: *A művészet halála vagy hanyatlása*. In: Perneczky Géza (szerk.) *A művészet vége? Európai Füzetek*. 1999. Első szám, 59–67.

¹⁹ Vattimo 1999, 64.

„öngyilkosságba” menekült, mivel „a giccs és a manipulált tömegkultúra ellen fordulva, illetve a mindennapi élet szánalmas színvonalú esztétizálásán felháborodva a jó művészet programszerű eltökéltséggel menekül a legkétségbeesettebb pozíciókba”, a hallgatásba vagy az öniróniába.²⁰

Úgy látom, hogy a „jó művészet” e menekülő lázadása közben a saját tradicionális esztétikai értékei ellen is fordult, miközben el is veszítette azokat, így a szépség és a harmónia élvezetét, az emelkedettség és magasztosság érzetét, a (hegeli) „közönséges valósággal szembeni magasabbrendű realitást és igazibb létezését”²¹, a (heideggeri) igazra vagy (gadameri) lét- és önértelmezésre való törekvést. E magasztosság elvesztését és a Vattimo által is meglátott, a modernitásra és a posztmodernre jellemző „új” akarásának, a kreativitásnak az öncélú rutinná válását (értelmezésében destruktív jellegét) tartja Pablo Picasso is egyik válságtényezőnek.

²⁰ Vattimo 1999, 62–63.

²¹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Esztétika*. Ford. Zoltai Dénes, Bp., Gondolat, 1979. 8.