

## Kudarcot vallott-e a modernizmus?

1982-ben a németországi Kasseli Documentán bemutattak egy filmet, melyben az angol „living sculptors” Gilbert és George felváltva sorolták fel jellemvonásaikat. Közlik velünk, hogy nem egészségesek, középkorúak, szennyes a fantáziájuk, kedvetlenek, cinikusak, üresek, betegesek, erkölcstelenek, modortalanok, önteltek, merevek, romlottak és sikeres befejezéseként hozzátették, hogy „mi művészek vagyunk”.

Ki tudna ehhez még valamit hozzáfűzni? A városi industrializáció mesterséges, bomló környezetében a művészet nem erkölcsi erényként és nem lélekmentőként jön létre. Ha kísérletem, melynek lényege, hogy megvilágítsam jelenünk fő kérdéseit — bemutassam mi a kortárs művészet és hogyan alakult ki — megvalósítható, mára eléggé nyilvánvalóvá vált, hogy társadalmunk nem egészséges és nem egy optimista és békülékeny művészet örömteli élvezője. Ha valaha a modern művész a modernséget reménnyel, büszkeséggel, a keresztes lélek engedetlenségével fogta fel, a jelen helyzetben úgy tűnik, hogy kétségbeesés, meghatározhatatlan szomorúság és értéktelenség tapad a művészethez. Ha Gilbert és George mércének tekinthető, akkor a kortárs művész erejét a betegesből meríti. A szenvedélyes lelkiállapot dekadenssé és fáradt cinizmussá alakult át. Ezek a gondolatok vajon ésszerű kényszerűségei-e annak, amivé a nyugati kultúra vált, vajon a lázadás tradíciója elkeseledésbe csapott át? Megfelelő képet alkot-e Gilbert és George az industriális kimerülés kiháló korszakának kollektív érzékenységéről az elragadtatás szárnyalása nélkül?

A kérdés komolyságával való visszaélés lenne, ha egyszerűen kijelenteném, hogy a modernizmus elbukott vagy éppen gyászos véget ért. A válasz nem adható meg a tények elsődleges vizsgálata

nélkül, amely arra irányul, hogy mik voltak a modernizmus ideái és értékrendszerében mik nyertek elsőrendű fontosságot. Végül pedig azt gondoljuk minden attól függ majd, hogy most mit tekintünk a művészet valódi végének és céljának.

Egészében véve az a periódus, amit végigéltünk egy olyan szakasz volt, amelyben bármit örököltünk is a múltból, az volt róla a vélemény, hogy az fásasztó akadály, amelytől olyan gyorsan kell menekülni amennyire csak lehetséges. Az első futurista manifesztumot Filippo Tommaso Marinetti hozta nyilvánosságra 1908-ban és kijelentette, hogy csak akkor szabadulhatunk meg „a professzorok, archeológusok, idegenvezetők és antik tárgyakkal kereskedők bűzlő üszkösödésétől”, ha a könyvtárak lángbaborulnak és a múzeumokat vízáradat mossa el. Olaszország ezzel mentheti meg magát. A sebesség és a technológia új világa a formák olyan új nyelvét igényelte, amelyek nem a múltból, hanem a jövőből származnak. A második kiáltvány kinyilatkoztatása szerint a művészet csak múltjának tagadásával képes összhangot teremteni a kor intellektuális igényeivel. A hagyomány reakciónak minősült. Egyedül a modernizmus volt forradalmi és haladó.

De 1908 és az első világháború vége, 1918 között egy másfajta kiábrándultság vette kezdetét. Az 1920-as évekre a háború utáni dadaista generáció kételkedővé vált — az adott társadalmak kereskedelmi természete miatt, amely Richard Huelsenbeck megfogalmazása szerint: „a legjobban a nyersbőr kereskedők kartelljának és a bőr haszonélvezőinek felel meg, a legkevésbé a pszichopatak kulturális szervezetei számára alkalmas” — a tekintetben, hogy vajon lehetséges-e vagy legalább morálisan igazolt-e művészetet létrehozni. A háború katasztrofális hatása mindenki hitét darabokra zúzta az ésszerű és békés jövőt illetően. Az a civilizáció, amely ilyen embertelenségeket tűr el, elveszítette hitelességét és nem érdemli meg a művészet békülékenységét. Ezért heccelték a közönséget értelmetlen, agresszíven abszurd tárgyakkal — fehér hajú revolverekkel, leszbukus szardíniával, vírusos betegségek ellen beoltott kenyerekkel és tizenégyéven aluli villámokkal. A dadaisták és a szurrealisták azért akartak a megbomlott világba behatolni, hogy annak minden létező sémáját és felhalmozódott igazságát elpusztítsák, még akkor is, ha azok kötelezőek és ellentmondást nem tűrőek voltak.

A művészet megkezdte könyörtelen előrenyomulását a hagyomány nélkülség felé, minden új stílus valami új kezdeteként szol-

gált, egy új ugrást jelentett előre. A hiedelmeknek folyamatosan változniuk kellett, áthelyeződtek, túlhaladottakká váltak, mindig előnyben részesítve az újabbakat és a jobbakat, amelyeket viszont megint csak megtagadtak. (Sem korunk tudományának, sem pedig művészetének nincs kapcsolata a múlt hitével, mivel a hagyományos hitekhez a visszamaradottság és az elevenség hiányának képzelete társul).

Az „új” válik a pozitív érték fő emblémájává. „Művésznak lenni” — Joseph Kossuth szavaival — „azt jelenti, kérdéseket kell feltenni a művészet természetéről. Ha valaki képeket készít már elfogadta (nem pedig rákérdezett) a művészet természetét.” A folytonos kísérletek ösztönzései alapvetően különböznek a hagyományok céljától, amely konzervatív állásfoglalást rejt magába és a múltat tekinti modellnek vagy követendő példának.

Az új felszentelésében a korai modernizmus nem látta előre, hogy történelmi koncepciója csak homokvárra épülhetett, mivel soha semmiféle olyan hit nem létezett, amely azt megszilárdíthatta volna. Mivel a változás variálhatóságát a lehető legnagyobb mértékben kiterjesztették és mesterségesen gerjesztették, ezzel a korszak legfontosabb tárgyává tették és elpusztították a stabilitást. A modernizmus végkövetkeztetésével az irányadó folyamatosságokat folytonosan megszegte — amely döntő eleme volt a modernista „haladásnak” — és radikálisan meghasonlott az egyensúllyal és a következetes bölcsességgel.

Ahhoz, hogy a társadalom fenntartsa magát, olyan értékeinek kell lennie, amelyek ellenállnak a változásnak. A hagyomány egyik társadalmi szerepe az, hogy támasza legyen a stabilitásnak, hogy táplálja azt, és ezáltal megakadályozza a változást. A tagadás reflexe, az az erőfeszítése, hogy mint gondolkodásmód állandóvá váljon, véget ért; nemcsak a hagyományt pusztította el, hanem a korábbi avantgard művészetet is. Ennél a kérdésnél paradox módon úgy tűnik, hogy a stilisztikai újítások lehetősége a végső határhoz érkezett. A radikális öntudat a hagyomány tekintélyével együtt holtpontra jutott. A művésznak most egy olyan világban kell érvényesülnie, amelyet sem a tudáson alapuló tekintély, sem a tradíció nem tart össze. Olyan sok átalakulás és forradalom, olyan sok egymástól eltérő érték jelenik meg egyidőben, amelyek végül eltűnnek, hogy szétrombolják azt a szilárd hitet, mely szerint a művészetnek bármilyen határa lehet. Mivel minden irányadó mértéket eltöröltek, ami

mércét jelentene számunkra, már nem tudjuk milyen szabályokat kell követnünk, és még kevésbé tudjuk, hogy miért is kell azokat követnünk. Így a kérdés lényege, hogy mi hozza meg a sikert vagy a kudarcot, ambivalenssé válik: ez csakis úgy ítéltető meg, ha összevethető néhány érvényes koncepcióval, amelyek arra irányulnak, hogy mi a műalkotás. Ilyen koncepció viszont nincs többé.

Most csak utólagos előrelátással érthetnénk meg, hogy a tekintély és a hagyomány még ahhoz is szükséges lehet, hogy valódi avantgardot hozhassunk létre, hogy legyen valami, ami a tekintély és a hagyomány ellen lázadhat. Mára már ez sem létezik: a polarizációk párhuzamosakká váltak, és egész egyszerűen minden önmagá ellenétébe fordult át. A művész állandó kényszer alatt találja magát, és ez a kényszer arra irányul, hogy modern legyen, miközben rájön, hogy ma modernnek lenni annyi, mint hagyományosnak lenni. Utóbbi a történelem egyik törvénye, amelyet Hérakleitosz *enantiodromiának* nevezett. Azaz, amikor egy alapelv határfokának csúcsára ér, akkor ellentétébe csap át. A művészek felfedezték, hogy valami új létrehozásának az egyetlen módja csak az lehet, ha a múltból kölcsönöznek. Mindez az elmúlt években a modernizmus kifejezőmódjával és feltételeivel szembeni elégedetlenséghez vezetett. Ez az elégedetlenség visszautasítja a haladás és az eredetiség elméletét is.

Ami a hagyományokkal kapcsolatban a gyakorlatba átment az így hangzik: a tradíciók az örökös tagadások termékei. Amikor a modernizmus súlyos támadásokat intézett a múlt teljesítményei ellen, akkor megfosztotta a következő művész generációkat bármiféle alapos tervezéstől és a jövőre irányuló irányelvtől. Több tartós művészeti hagyomány bizonyos irányadó mértéket rótt ki a művészetet gyakorlókra, olyan mintákat, amelyeket természetes és helyes módszerként fogadtak el a művek létrehozásakor, és amelyek az egyének gyakorlatának a részévé és a művész második természetévé váltak. Ezeket a mintákat adta át a tanár a diáknak és hagyományozta a mester a tanítványra. Ez a közvetítés volt az, amely fenntartotta a gyakorlatot és hozzájárult annak történelméhez. Hagyományként a modernizmus egyik nyugtalanító jellemvonása az, hogy elmulasztotta kifejleszteni a művészek képzésének eszköztárait. Ma a művésznek nem feladata, hogy tradicionális fogásokat adjon át, vagy az, hogy a művészetéről bármiféle ismeretet is közöljön. De semmiféle előírás sincs arra vonatkozóan, hogy mit is kellene

megtanulni. Valószínűleg semmi sem különbözteti meg élesebben a modern művészet szemléletét a régebbitől, mint a dolgok állapota arra vonatkozóan, amit egy általam nemrég hallott előadásban nagyon jól körülírt a festő Bruce Boice a New York-i School of Visual Arts-ban. A beszélgetés címe „Mit jelent művésznek lenni?” volt, és Boice előadást tartott a diákok egy csoportjának. Boice kijelentette: „Az iskola befejezése után a diákok gyakran nem dolgoznak, mivel nincs értelme, hogy dolgozzanak. Már senki sem szentel nekik figyelmet, így számukra úgy tűnik, hogy nincs olyan indíték, amely kényszerítené őket. Sohasem volt indítéka egy műalkotás elkészítésének — ez nem is tűnik fontosnak — mindez rendben is lenne, csakogy nem ez számít. Miközben az ember valamin dolgozik, megunja, mert légüres térben van. Nincs motiváció, nincsenek olyan szabályok, amelyek megmutatnák, hogy mit kell tenni, vagy, hogy amit az ember csinál az jó-e vagy rossz. A meggyőződés az a valami, ami tulajdonképpen lehetővé teszi, hogy dolgozz, és tudod, hogy képes vagy megoldani a dolgot, és az sikerül is. Egyre nehezebbé válik, de fokozatosan megszokod a frusztrációt. Ha lennének szabályok egyszerűen elég lenne ismerni őket ahhoz, hogy tudd mit is kell tenni. De abban a helyzetben találsz magad, hogy keresel valamit, de nem tudod, hogy mi is az. Így azután hogyan fogod valaha is felismerni, ha egyszer megtalálsz?”

Szükségtelen felsorolni, e megjegyzések aláhúzzák, a modernista ethosz gyengeségeinek lényegét: a személyiségbe és az önki-fejezésbe történő visszahúzódtást, amely azt jelenti, hogy nincs követnivaló példa, nincs tekintély, amelyben bízni lehetne és nincsenek iránymutató diszciplínák. Ha pontosnak fogadjuk el Erich Fromm leírását a „Józan társadalom” című művében, amelyben arról ír, hogy melyek az ember alapvető és fontos szükségletei — a kapcsolatok szükségessége, a transzcendensre való igény (egy fogalom, amelynek kapcsán Fromm semmit sem tud kezdeni Istennel, de utal az ön-központú transzcendens szükségességére, a narcisztikusra, az elidegenedett helyzetű egyénre, aki kapcsolatban áll másokkal és nyitott a világra), a gyökerekhez kapcsolódó igény, az azonosság érzet, az orientáció kerete és egy tárgy imádata — akkor a modernizmus teljesítményei olyannak tűnhetnek, mint amelyekért túlságosan nagy árat kellett fizetni. A modernizmus a szabadság és az önállóság nevében oly sok tagadást hozott, hogy döntő hatással van az emberi létre és a mi bukásunkhoz is elvezet. Vé-

gül nem tudjuk erényeinket anélkül megtartani, hogy ne szenvednénk el azok tökéletlenségeit. Noha csábítónak tűnhetett a világ elől az én belsejébe menekülni, ugyanakkor valami létfontosságú veszett el a valóság megtagadásával. Talán a „kudarc” túl erősen vádló szó, de bizonyos esetekben csak fokozatosan kerül napvilágra, s úgy tűnik valami célt tévesztett.

Nyilvánvalóan elérkeztünk egy küszöbhez és ettől kezdve a modernizmus teljesítményei már csak más értékek ellentétének függvényében érthetőek. A kérdés, hogy végülis a modernizmus kudarcot vallott-e vagy sem elsősorban azon a kérdésen múlik, hogy helyes volt-e a tradíció visszautasítása. Pont ebben az értelemben befolyásolhatta olyan mértékben érzelmeinket az újítás és az emancipáció hajszolása — rosszul értelmezve ezeket, mint a modernizmus által követelt és követett egyedüli célokat, olyan alapoknak tekintve ezeket, amelyek minden tekintetben a progressziót és a modernizmust jelentik —, amely Edward Shils-t és Alasdair MacIntyre-t arra készítette, hogy a hagyományok érdekében vitába szálljanak, mert ezek az értékes élet szempontjából alapvetőek. Shils véleménye szerint minden tradíció könyörtelen felszabadítása azt eredményezte, hogy a helyesen kialakítható rendhez és az egyének boldogulásához a nélkülözhetetlennél is nagyobb veszteség keletkezett. A hagyományok által alkotott mintákból nyerjük a gyakorlati irányelveket arra vonatkozóan, hogy mi a helyes és a mi a rossz; tartós és szilárd rendszereket hoznak létre, amelyek segítik, hogy az egyes ember elhelyezkedjék a társadalmi rendben és kiépítik számára a szociális kötelességek és felelősségek hálózatát. A modernizmus annyira kisajátította a szabadság és az autonómia eszméit — továbbá azt, hogy a művésznek csak a saját logikája, törvényei, a funkció nélküli tiszta esztétika által felvetett kérdésekre kell válaszolnia —, hogy most a művészek teljes generációival rendelkezünk, akik kétségbe vonják, hogy jelenthetett-e valaha is valamit a társadalommal való szerves integrálódás. Az 1950-es években az absztrakt expresszionista művészek közösségében kezdett kialakulni az a jelenség, hogy a teljes mértékben önmagán uralkodni tudó, önmagára támaszkodó egyéniség vált a művészi szerep modelljévé. A vászonra felhordott festék lett a szabaddá válás végső gesztusa, és nemcsak a politikai, társadalmi normáktól, hanem a korábbi művészettörténettől is megszabadultak. A történelem (amelyhez hozzátartozik a múlt iránti felelősség és a függőség mások teljesít-

ményétől) volt a felülmúlhatóság akadály. Új művészetre volt szükség és Barnett Newman szerint „mi tulajdonképpen... a semmiből kezdtük, mintha a kép nem csak holt lenne, de mintha soha nem is létezett volna.” Harold Rosenberg pedig azokban az időkben ezt írta Willem de Kooning-ről: „Minden társadalmi szerepet elvet annak érdekében, hogy önmaga legyen, és a művészet összes meghatározását is elveti, azért, hogy a művészet elsősorban az legyen, ami csakis rajta keresztül jelenhet meg.” Hasonló indíttatástól, nem olyan régen, a német neo-expresszionista Georg Baselitz azt állította: „A művész senkinek sem felelős. Társadalmi szerepe aszociális; felelőssége mindössze egyetlen tevékenységre korlátozódik, arra, amit csinál... Nem kommunikál más nyilvánossággal, bármi legyen is az. A művész nem kérdezhet és nem állít, nem mutat fel sem információt, sem üzenetet, sem véleményt... A végső produktum az, ami számít, az én esetemben a kép.”

Az egyéniség és a szabadság kétségtelenül a modern kultúra legnagyobb eredményei. De minden egyes individuum korlátlan ragaszkodása a szabadsághoz a negatív beállítódáshoz vezet a társadalommal szemben és a kultúra mélységesen elidegenedik környezetétől. A feltétel nélküli világ iránti vágyakozás csak akkor jöhetne létre, ha minden kíváncsi megvalósulna, ennek ára azonban az integrálódás és az egyesülés hiányában a társadalmi elidegenedés lenne. Ha a szabadság az abszolút érték, a társadalom pedig korlátozza vagy éppen megghiúsítja azt, akkor mi a legalapvetőbb és legfőbb kíváncsi. Amikor a művészeknek volt társadalmi szerepe, amikor a művészek pontosan tudták, hogy mi volt a művészet szerepe, akkor sohasem csak az önérdék szempontjai határozták meg tevékenységüket. Ma létezik egy olyan felfogás, hogy a művészek önazonosságukat csak a két szféra teljes szétválasztása esetén valósíthatják meg. A mi világunk tapasztalatai szerint a szabadság és a társadalmi elkötelezettség ellentétes pólusok, amelyek céljai egymást keresztezik.

De a szabadság paradoxona — amint ezt mindvégig megkísértem kimutatni — olyan valami, ami nagyon megnehezíti, hogy az egyén megőrizze identitását egy olyan társadalomban, ahol a hagyományos szokások és értékek nem nyújtanak segítséget. Kiderült, hogy a szabadság és az elidegenedés kibogozhatatlanul összefonódtak, hogy a két dolog ugyanannak az éremnek a két oldala. Egy bizonyos ponton túl a szabadság — mint a technológiai hala-

dás — produktivitás ellenessé válik: legyőzi saját végességét és elidegenítővé válik. Ha a művészek elvesztik a hagyományhoz kötődés érzékét, az túllép mind rajtuk, mind kortársaikon és demoralizálódáshoz vezet.

Az autonómia keresésében és abban a hitben, hogy a művészet már nem boldogulhat ráerőltetett morális vagy társadalmi igények által, a modernizmus elbátortalanította az egyéneket attól, hogy önmagukon kívül is találhatnak bármi jót. Amint azt Alisdair Mac Intyre meggyőzően vitatja az *„Erények után”* című művében, abban a társadalomban, amelyben már nem létezik a közösségi jóról kialakított és mindenki által elfogadott eszme, már nincs olyan alapvető fogalom sem, amely megmutatná, hogy többé vagy kevésbé hogyan kell a jóhoz viszonyulni. A hagyomány csak akkor képes jellegzetességeit fenntartani, ha bizonyos mértéktartó erények médiuma által létezik, és a kiválóság fogalmával is rendelkezik. A jó olyan valami, ami nem egyedülállóan az enyém, hanem össze van kötve korlátozások betartásának fogalmával. Ahhoz, hogy a gyakorlatban működjön, szükségszerű, hogy az erények testet öltsenek. Azokban a társadalmakban, amelyekben az erényeknek nem tulajdonítanak értéket, a gyakorlatban is csak nehezen valósulnak meg. A modern társadalom úgy tekint a fegyelmezésre, mint egy kényszerítő formára, amelyet nem szívesen kezdeményez, pedig az erkölcsi jellemvonás bizonyos szempontjai csakis akkor valósulnak meg, ha az erények gyakorlása az egyes individuumoktól függetlenül is létezik, és nem téríthetők el bizonyos ízlések szerint. A szabály parancsoló sajátossága pontosan abban a tényben rejlik, hogy kötelező és a választás elemei ebből ki vannak zárva. Azt igényli tőlünk, hogy egy bizonyos módon cselekedjünk, mert az a helyes ha így teszünk. Az erények szükséges eszközök, amelyek segítenek egyensúlyt tartani a megrekedés és a változás, a megőrzés és az újítás, az erkölcs és az önérdek között, és amelyek a korlátok megérzésének képességét nyújtják nekünk. Úgy tűnik ez az az egyensúly, amelyet a mi kultúránk végzetesen elveszített.

Nyilvánvalóan mindig relatív, hogy mit tartunk helyes életnek, ez az egyén történeti és társadalmi viszonyaitól függ. Mac Intyre kimutatja, hogy az erényeket egyes társadalmi intézmények segítik, mások viszont veszélyeztetik, és a kultúrák a tekintetben különböznek, hogy milyen fajta én-tudatot képesek az individuumokban kifejleszteni. A mi társadalmunkban az elégedettség a szerzési vágy

fogyatékoságában merül ki, és az erények fogalma csaknem semmiféle szerepet nem játszik. Mindaz, ami különösen hibának számított az arisztotelészi elrendezésben és az athéni világban — az a vágy, hogy valakinek több legyen, mint a másiknak — nemcsak tökéletesen normális a modern világban, hanem a modern produktív munka vezérlő ereje. A modernitás kihangsúlyozza a mennyiséget, a több mindig jobb is. A tradíció és a modernitás értékei között végzetes konfliktus keletkezett, radikális a módosulás, melynek során az emberi képzet igényekkel és mérlegeléssel töltődött fel. A vágyak, a szükségletek és az elvárások exponenciálisan kiterjedtek. A konfrontálódás nem csupán két ideológiára vonatkozik, hanem két nagyon különböző létezési módra. A hagyományos erények szerinti helyes élet és tevékenység nagyon különbözik attól, amit a bürokratikus individuális kultúra a helyes életnek és tevékenységnek tart. Valójában az erények birtoklása — az igazmondás, a szerénység, a bátorság gyakorlása — Mac Intyre szerint gyakran megakadályozna minket abban, hogy híresek vagy befolyásosak legyünk.

„Így — állítja Mac Intyre — csak remélhetjük, hogy az erények birtoklásával nemcsak a kiválóság és egyes meghitt szokások színvonalára juthatunk el és közben gazdaggá, híressé és befolyásossá válunk, az erények valójában mindig gátjai az ilyen konformista ambícióknak. Ezért valószínű, ha egy társadalomban a világi siker teljesítménye válna meghatározóvá, az erények fogalmi előbb elkopnának, később pedig talán csaknem teljesen megsemmisülnének. A kapitalizmus versenyszellemén belül az erény és a siker nem könnyen párosítható össze.

Önmagában a kapitalista társadalom nem táplálja a közösségi szellemet és nem fejleszti az erényeket, csak a jólétet képes megteremteni. Mára világosan kell látni, hogy a modernizmus ellenkultúrája azon bukott el, hogy a külső, bürokratikus hatalom nyomásának engedve feladta belső függetlenségét. A fokozódó piaci függőség, a mesterségesen manipulált művészvilág azt eredményezte, hogy a művészek elveszítették erejüket az önálló cselekvéshez és a kreatív élethez. Ez a sajátságos változás nem valamilyen ösztönzés hatására jött létre. Nem előre elhatározott volt. Azért történt ez így, mert a késő kapitalizmus tömegfogyasztói etikájával elgyengítette a művészetnek azt a képességét, hogy tudatos etikai értékek mintáit tudja közvetíteni. Mint már láthattuk azért is történt ez így, mert gyakran ugyanazok a művészek, akik művészetükben ellenezték a

kapitalizmus ideológiáját, valójában nem voltak igazán ellenállóak, céljaikat kettős mércével mérték és cinkossá váltak. Meggyőződésük szolgálata helyett nem voltak hajlandók karrierjüket kockára tenni, és meggyőződésüket csak a művészetükben követték. Megfordítható ez a folyamat vagy sem az attól függ, hogy most mit gondolunk azokról a reményekről és eszmékről, amelyekkel a modern kor elkezdődött, továbbá attól, hogy elhisszük-e: a művészet kapcsolatban áll az erkölcsi renddel és annak működését nem tisztán esztétikai kérdésnek véljük.

Sok művész talán azt képzei, eljött az ideje annak, hogy határozott fordulatot vegyen a tradíció és a modernizmus közötti erőltetett ellentét, a modernizmus parancsait a múlttal való szakítás érdekében fokozatosan feladták, és régi stílusban antik tárgyakat készítenek. Különösen az olasz neo-expresszionisták dolgoznak több irányba, előre és hátra, fel és le. Majdnem úgy tűnik, mintha általános megegyezés lenne a fiatal művészek között arra vonatkozóan, hogy a jelenlegi helyzet egyetlen releváns megközelítése az újító és a radikális művészet *hiányában* található, mivel a piac, mint profitot hozó tényező oly sikeres hasznot húzott az újításból. A kérdés nem ilyen egyszerű, egyre több a kétértelműség, mivel a neo-expresszionista művek egyre nagyobb anyagi sikert hoznak. De az is lehet, hogy sok művész számára a kapitalista társadalom az adott hely, ahol élnie kell és már nem látja annak értelmét, hogy elítélje, vagy nem lát olyan célt, amely miatt fenntartanák a radikális álláspontot vagy szerepet. Létezik egy ironikus szemlélet is, mely szerint a cinkosság mint felforgató tényező eltűnt és a legradikálisabb tettek számít a hagyományos értékekkel közeli viszonyba kerülni.

Ezek a helyzetek jól tükrözhetnék egymást, de egyáltalán nem tiszták. Mindaz amit eddig a posztmodern bizonyított az az, hogy valami több is lehet, mint egyszerre csak egy dolog, sőt még a saját ellentéte is. Nyilvánvaló, hogy a jelen kulcskérdése az: vajon a neo-expresszionista kép már egy másik tünete társadalmunk kényszerítő velejárójának, a kijózanodásnak vagy tartalmazza-e a lehetőségét — habár még amorf formában — annak, hogy a tudat kudarcot vallott módozatait helyreállítja. Eddig annyi mondható el, hogy nagyon gyorsan felszínre hozta a problémát. Például Craig Owens kritikus az *Art in America* folyóiratban értelmezi Sandro Chia leírását a Sziszüphosz mítoszról, mint a festő ambivalens tanúságtételét saját tevékenységéről. Chia Sziszüphoszt komikus, kissé nevetséges

figuraként ábrázolja, fogcsikorgató bürokrataként, aki üzletemberek öltönyét, puha kalapot visel, és arra ítéltetett, hogy örökös ismétlődéssel egy óriási szikladarabot görgessen fel a hegy oldalán. Owen szerint a Sziszüphosz mítoszt Chia közönséges viccé változtatta, tragikus kétségbeesését pedig parodizálta. Owen sejtése szerint a modernista örökség semmibevevésével, annak teljes megsemmisítésének vagyunk a tanúi. A régi fosztogatása és a hagyományos formák használata a művész sorsává válik, aki felfedezi, hogy avantgard küldetése kudarcot vallott.

A neo-expresszionizmus valóban a mi sajátos és sikertelen erőfeszítésünk arra, hogy az örökölt, élettelen szimbólumokat megértjük. A kérdés az, hogy kik azok a művészek, aki csak szemetet gyűjtögetnek a múltból és kik azok, akik sokkal aktívabban kutatnak azért, hogy befolyásolják és átformálják a társadalmunk centrumában lévő szellemi vákuumot. A mi kultúránk olyan, — ahogy azt Theodore Roszak, a szociológus kimutatta — amelyben a transzcendencia iránti képesség annyira elgyengült, hogy amikor szembekeverülünk a szentség gyakorlásának nagy történelmi jelenségeivel, csak csodálkozni tudunk azon, vajon mit is jelentettek valójában ezek az egzotikus jelképek. A társadalommal szembeni több mint egy évszázados elidegenedés és negatív hozzáállás után a művészet annak a jeleit mutatja, hogy újra gyógyító erő kíván lenni: kétségtelen, hogy egy új folyamat kezd érvényesülni, de a probléma kirostálódik, amelyet nagymértékben a szenzációhajhászással összefonódott média gépezet okoz, amely eredeti lehetőséget kínál a fejlődésre, egy sokkal *csillogóbb* kultúrát.

Míg az amerikai Julian Schnabel és David Salle eklektikusan összeharácsolts képi motívumaik soha nem állnak össze állásfoglalássá vagy jelentéssé, és sokkal inkább az elidegenedés, mintsem a gyógyítás eszközeinek tűnnek, mások, mint a német Anselm Kiefer, ábrázolásmódja elkötelezett és éppen az újra hinni akarást sugallja. Számomra úgy tűnik Kiefer egyike azon kevés ma alkotó művészeknek, aki egy apokaliptikus megújulás szellemét és látomását tárja fel, miközben erőfeszítést tesz arra, hogy a művészet újra visszanyerje szellemi méltóságát. Mintha felnyitná a *fenestra aeternitatis*-t — az örökkévalóságba nyíló ablakot és a szellem látnoki képességét —, amely a mi társadalmunkban már régóta bezáródott.

Kiefer vidéken él, valahol Frankfurt és Stuttgart között, és elkerüli a művészeti centrumokat. Képein a természet úgy jelenik meg,

mint egy időtlen, archetipikus valóság, amely gazdag szimbolikával, megidéző képességgel és varázslatokkal rendelkezik. A kiégett és kiszáradt búzamezők, egy elpusztult föld metaforái, gyakran szénával és szalmával vannak befedve, ugyanakkor — Kiefer szavahihetően elkötelezett természet iránti miszticizmusában — magukban hordják az átok földje újjászületésének a reményét is. Mint tanítója Joseph Beuys, (akit valaha két hónapon keresztül minden nap meglátogatott, ritka példáját mutatva ezzel egy elkötelezett tanítványi viszonynak) Kiefer is szeretné visszahozni a művészet ősi gyógyító szerepét. Mind Kiefer, mind Beuys felfogása szerint ma csak látoki erővel lehet politikailag jelentős művészetet létrehozni. A kreativitásnak ez a kiszélesített területe a látomások transzformációján alapul, és az egyetlen olyan dolog, amely képes kiküszöbölni a modern élet lelki sterilitását és talán megóvhatja a világot az öngyilkosságtól.

Egy nagyszerű sorozatában Kiefer a semmire sem használt náci épületeket — a korábbi Gestapo központokat — festő- műtermekké formálta át. Ezek a képek agóniájával és legyőzöttségével együtt a német kultúra terheit halmozzák fel, és a szégyent megújulássá formálják át. Kiefer látomásában a művészet egyszer újra a nagy megváltó szerepét játszhatja, begyógyíthatja a múlt sebeit, de ahhoz, hogy ez megtörténjen nem csupán a transzcendencia mitikus hangvételére van szükség, hanem az erényeket is vissza kell állítani. Egy remek képen, amelynek a címe „Hűség, remény és szeretet” egy életfát ábrázol, amelyen az erények és a művészet azonosak egymással. A három teológiai erény, a hűség, a remény és a szeretet (amelyet a kereszténység a katolikus világértelmezésben a négy fő erényhez, a bölcsességhez, a mértékletességhez, az állhatatosságához és az igazságosságához számított) három fatörzsre vannak felírva és a gyökerek egy művész fából készült palettájából nőnek ki. Egy ezzel rokon munkában, amelynek „Újrakezdés” a címe és 1974-ben készült, egy szárnyas paletta — Kiefer művészi képzelőerejének emblémája — szellemként lebeg az égben egy hamuval beszórt sír fölött. Úgy tűnik ez a művészet azt hangsúlyozza van egy világon kívüli forrásunk, és ebből a forrásból ered az, hogy hatni tudunk a világra. Kiefer műve nem engedi meg, hogy a kétségbeesésbe meneküljünk. Ugyanakkor nem olcsó optimizmus, hanem annak *megerősítése*, hogy nem vesztett el minden, újra felbukkanhat valamilyen lehetőség még a hitleri gyalázat árnyékából is.

Joseph Beuys-t és Kiefer-t is bevallottan érdekelte a művészet átformált erejének új energiával való feltöltése. Mindketten elmélyültek az elültetés és a növekedés hasonlataiban, az energia mezőiben valamint a halál és az átváltozás metaforáiban. Beuys leírta szemléletének célját, mely szerint az embereket provokálni kell és meg kell értetni velük, hogy mit is jelent emberi lénynek lenni. A tanítás is mindig jelentős szerepet játszott tevékeny életében. De valódi érdeklődése a radikális átalakítás lehetőségében rejlett, akár gondolati modellekről, anyagokról, a dolgok lényegéről, az öntudat állapotáról vagy a politikai és társadalmi valóságról volt is szó.

Ma már legenda, hogy 1943-ban Beuys-t lelőtték a Krímben és a tatár törzsek mentették meg az életét. Zsírral bekenték és úgy melegítették fel testhőmérsékletét, majd filcbe csomagolták. Ennek az élménynek köszönhetően Beuys felfedezte a gyógyító hatással rendelkező anyagok vonzerejét, ezek később sok szobrának alapanyagai lettek. Ezeket az anyagokat Beuys tudatosan választotta, mivel normális körülmények között egyiket sem tartják esztétikusnak, gazdaságilag pedig értéktelenek. A zsír szétterjed és beszívódik a környezetében lévő dolgokba. A filc magához vonzza és elnyeli azokat. „A művészetben engem az anyag átalakítása jobban érdekel, mint a szépség megértésének hagyományos esztétikája” — vallotta Beuys. Egyszer egy hetet egy coyote farkassal töltött egy New York-i galériában. Amíg a művész filcbe burkolózva feküdt a földön, a farkas a *Wall Street Journal* másolataival játszadozott.

Beuys munkái mindig többretegűek voltak. Nála elsődlegesen nem a művész, a mű létrehozója a fontos, hanem látomásának és képzelőerejének minőségi szempontja a lényeges, továbbá a művésznek az a képessége, hogy jósként jelenjen meg, vagyis az anyagi és szellemi világ, a művészet és a társadalom közötti hídépítővé váljon. A hangsúly mindig azon van, hogy a művészet egy sokkal világiasabb összefüggés miatt mozduljon ki a műteremből, a politika és a művészet pedig a szobor társadalmi eszméjén keresztül kapcsolódik össze. Nem az idegenkedő, kívülálló zseninek kell a társadalmi elkötelezettséget a személyiség céljává tenni, hanem az oktatásnak. Egy olyan társadalomban, amely semmiben sem hisz, csak akkor kísérrelhető meg jelentős művészet létrehozása, ha a specializáció merevségét, a működések és a tevékenységek elszigeteltségét a személyiségen és a társadalmon belül is szétzúzzuk. Ez azt jelenti, hogy a művészeknek újra el kell vállalniuk a sámán sze-

repét. A sámán misztikus, prédikáló és politikus személyiség volt a prehisztorikus kultúrákban, aki, miután a balesetek és súlyos betegségek révén közel került a halálhoz, látnokká és gyógyítóvá vált. A sámán feladata, hogy egyensúlyt teremtsen és központosítsa a társadalmat, összefogja az életpasztalatok különböző szintjeit és meghatározza a kultúra viszonyát a világegyetemhez. Amikor a különböző területek (az emberi és az isteni) kibillenek egyensúlyi állapotukból, a sámán feladata, hogy helyreállítsa az elveszett harmóniát és újra megteremtse az egyensúlyt. Csak az lehet kiemelkedő sámán, aki a mindkét világban folytatott tevékenységét sikeresen össze tudja hangolni. A művész sámánként olyan erők vezetőjévé válik, amelyek messze túlnőnek saját személyiségén, és arra is képes, hogy a művészetet visszavezesse a szakrális forráshoz; saját személyének transzformációja révén nem csupán új művészeti formákat fejleszt ki, hanem új életformákat is. Önmagát ajánlja modellnek egy új kreativitás létformájához, amelyben az én elidegenedés nélkül létezik és anélkül képes felülemelkedni a világon, hogy megtagadná azt. Beuys tulajdonképpen megmutatja nekünk, hogyan valósíthatnánk meg egy olyan társadalmat, amely a lehető legnagyobb személyes autonómiát és a társadalmi kapcsolatok legszélesebb körét kínálná. Mint gyógyító, jós és művész megtanulta hogyan kell a vízen járni és alternatívát ajánl a bürokratikus kényszerrek hálóval átszőtt kelepceire és az emberi játszmák stílusára. Beuys egy nagy látomást követ, amely a művészt ebből a világból egy új valóságba vezeti, és eltávolítja őt az elidegenedés egymást kölcsönösen romboló kapcsolataitól, valamint attól a hatástól, amely a művészet és a társadalom közötti kapcsolatot merőben negatív viszonyná redukálja. Ebben az értelemben egy olyan modellt kínál nekünk, amely a modernizmus alapvető tévedéseit túlhaladta és létjogosultsága mélyebb forrásokból táplálkozik. Dialektikus kifejezéssel élve, feloldja a feszültséget a hagyományos és a modern értékek között, és mindkettő elemeiből egy érdekes szintézist hoz létre.

Nyilvánvaló, hogy egyéniségünk nem szüntethető meg egyszerűen, és nem térhetünk vissza a régebbi időkhöz, amikor az emberi cselekedetek szabadsága sokkal korlátozottabb volt és a társadalmi szerepeket is szigorúan előírták. Jelenlegi problémáink nem oldhatók meg azzal, hogy az egyéniség kultuszának korlátozására hagyományos tekintélyelvű formák után kutassunk, de olyan régmúlt állapothoz sem térhetünk vissza, amikor az individuum még nem is

létezett. E kérdésben attól függ a lehetőségünk, hogy megteremtjük-e szabadságunkat és hogy véglegesen eldöntjük-e: szabadságunkat a további egyéni gazdagodáshoz vagy az erkölcs újbóli megerősítéséhez használjuk. Ha valamin változtatni kell, akkor az az, hogy az egyéni gazdagodás túlfejlesztett működését alá kell rendelni a dinamikus egész érdekének, és a jelenlegi imádat tárgyát újjal kell felváltani. Sophie Tucker egyszer kijelentette: „Voltam gazdag és szegény, és hidd el nekem gazdagnak lenni jobb.” Ameddig a siker kétes kritériuma a pénz marad, addig a pénz körül forgó élet fog uralkodni. A meggazdagodásért, majd a még gazdagabbá válásért folytatott erőfeszítés marad a legfőbb érték, miközben más értékek egyre gyengülnek. Előtte már sokan kimutatták, hogy körünk valószínűleg egyetlen nagy forradalma az elvárások és a vágyak területén játszódott le. Csakis az egyes embereken múlik, hogy megtalálják a közösségi célokhoz és a társadalmi kötelezettségekhez visszavezető utat, és az erkölcsi akaratot újra felszínre hozzák. Ha relevánsnak és szükségszerűnek fogadjuk el a szellemi új-jászületés tervét, akkor olyan jelentésekhez juthatunk el, amelyekkel a művészetet újra teljes emberi létezőként közelíthetjük meg, és nem csupán esztétikai és morális természetéhez, hanem filozófiai és társadalmi céljához is eljuthatunk.

Úgy tűnik az utóbbi években a művészet abbahagyta a kísérletezést. Az elmúlt fél évszázad alatt olyan sokféle dolgot hoztak létre, hogy a legtöbb előítélet mára már romba dőlt. A régi és az új összekeveredik, és mostanra tisztázódott, hogy az utánzás és a feltalálás önmagában sem jót sem rosszat nem jelent. A szabadság jelenlegi állapotában nincs elismert értelme annak, ha valakinek valamit előírnak vagy megtiltanak. Mára azonban beláthatjuk, hogy a lázadás vagy a szabadság önmagában nem elég; a modernizmus túl messzire távolított el bennünket a radikális szubjektivizmus és a destruktív relativizmus irányába. Jobban tennénk, ha ismét használnánk a kevés, de jól előírt szabály többségét, mivel a művészetnek ez a mozgatórugója. A szabályok összetörése csak akkor jelenthet élvezetet, amikor a hagyomány szabályai működnek és az ember megszokta, hogy higgyen bennük. A tradíció fejleszti a bölcsességet és a modernizmus végső tanulsága nem lehet több, mint az, hogy szükségünk van a szabadság és a korlátozottság közötti termékenyítő feszültségre. A jó fogalmának szükségszerűen össze kell kapcsolódnia a betartott korlátok fogalmával. Talán a hosszantartó

lázongás után — ami mindent kihajított, ami útjába állt — sokkal jobban fel tudjuk ismerni mi az, ami ma a legjobban hiányzik. Ez nem más, mint a korlátok érzékelése. Mivel a tradíció felelősségétől való mentesség maga is hagyománnyá vált, talán elrugaszkozhatunk e jelenségtől és kissé hátrébből kezdve eljuthatunk egy új felismerésig, amely megmutatja nekünk, hogy a forma, a szerkezet és a tekintély hogyan erősíti a szellemet és hogyan tesz minket képesé arra, hogy életünk során több dolgot meglássunk. E dolgok felismerése szükséges feltétele annak, hogy jól érezzük magunkat.

Az is lehet, hogy csak egy kultúrával foglalkozó kritikus képes átfogni és kimutatni az ellentmondásokat, miután elemezte a helyzet egészének mozgatóerőit. Inkább tegye ezt, mintsem állást foglaljon az egyik vagy másik oldalon, vagy akár egy csoport ideológiáját vagy stílusirányzatát követendő célként terjessze elő. Ahogy én látom a kritika szerepe ma az, hogy egész kultúránk alapvető premisszáinak lényegbevágó újjászületése mellett kötelezze el magát: és ez nem lehet kevesebb, mint kérdőre vonni a nyugati technokrata mentalitás nyomasztó önteltségét és földhözragadtságát. Nem csak az lényeges, hogy a dolgokat különböző módon értsük, de a különböző dolgok megértése is fontos. A mi kultúránk elvárja tőlünk, hogy mániákusak legyünk — túltermeljünk, túlfogyasszunk és pazarlók legyünk —, de az egészből valami létfontosságú hiányzik: annak a belátása, hogy az élet szakramentális kísérlettel átformálható. Ezért az összegyűjtött esszék arra hívják fel az olvasó figyelmét, hogy lépjen ki a jelen által nyújtott szemléletmódból és a kulturális bürokrácia megmerevedett, lélektelen politikai, hatalmi burkából, részben azért, hogy azt távlatból láthassa, részben azért, hogy a mi világunk kilátásait összehasonlíthassa más világokéval valamint, hogy a dolgokba való belső betekintés képességét elsajátítsa. Az utóbbi azt jelenti, hogy felülemelkedünk a kultúra jelenlegi állapotán. A közvetlen tudás az egyetlen olyan dolog, amely képes a kulturális hipnózist megtörni. Az embernek megfontoltan és józanul kell másképpen gondolkodnia az igazság és a valóság természetéről, valamint arról, mi az ami igazán fontos.

Mint minden ideológiának, a modernizmus eszméjének is van élettartama. Öröksége az állítja eléink feladatul, hogy a művészetet újra célnak és ne stílusnak tekintsük, ha egyáltalán feltételezhetjük, hogy személyes ábrándképeinket úgy tudjuk átalakítani, hogy ismét a társadalmi felelősséget szolgálja. Arra a kérdésre, hogy kudar-

cot vallott-e a modernizmus talán akkor adható meg az igazi válasz, ha az alapvető dimenziókat megváltoztatjuk és ennek segítségével társadalmunkban nemcsak a boldogságot és a boldogtalanságot, hanem a sikert és a kudarcot is mérlegelni tudjuk.

*Suzi Gablik\**

*Budapest, 1996. aug.*

*Fordította: Várady Róbert*

\* Suzi Gablik magyar származású amerikai művészeti kritikus, művész, hosszú évek óta különböző egyetemeken tanít.

A fenti írás a „Kudarcot vallott-e a modernizmus?” című, 1984-ben megjelent könyvének címadó esszéje. Ez a könyv a „Művészet fejlődése” és a „Magritte” után a szerző harmadik kiadott műve. Megjelenésekor döbbenetes hatást váltott ki és szenvedélyes vitákat indított el, mivel Gablik élesen kritizálta a kortárs művészet enerváltságát és kifulladását, miközben a művészet társadalmi és morális szerepét elemezte. Provokatív könyve a posztmodern körüli viták egyik alapl művévé vált.

Újabb gyűjteményes kötetében — a „Művészet új ígézete”-ben (1991) — már egy új művészet kibontakozásának reményéről ír és ennek kulturális paradigmáit is megnevezi. Gablik szerint az új minták több területen is kimutathatók és a jövő művészetének irányát jelölhetik ki. A három fő tendencia az ökológiai perspektívában, a mítikus és archetipikus források iránti nyitott lélekben valamint az újjáélesztett közösségi érzésben ragadható meg.