

Kinek a cipője?

A műalkotások identitásának kérdése¹

A műalkotásokat olyan speciális tárgyakként² látjuk, amelyekkel kapcsolatban rögtön az eredetiség és az egyediség jegyei jutnak eszünkbe. Így egy műalkotás identitásának megállapítása („mi ez?”), két lépésben történik: egyrészt a tárgy beazonosítása, mint műalkotás (generikus tétel), másrészt a tárgy egyediségének beazonosítása (sajátos tétel).

1. Generikus tétel: „ez egy műalkotás”

Ahhoz, hogy egy tárgyat műalkotásként³ azonosítsuk be, kézenfekvő kiindulni egy művészet-definícióból vagy egy művészetelméletből, amely ki-rajzolja a művészi világ területét, és ennek alapján el lehet dönteni, hogy a szóban forgó tárgy hozzátartozik-e vagy sem ehhez a területhez. A műalkotás identitásának generikus aspektusát akkor tudjuk leszögezni, ha tudjuk, *mi a művészet*, amelynek területén születik, megalkotódik a „mű”.

A „művészet” fogalmának késői születése is jelzi, hogy a művészet mi-benlétére vonatkozó kérdést sem egyszerű megválaszolni. A görögök által használt fogalom – *techné* (latinul *ars*) – olyan mozzanatot hozott magával, amely hatással volt a művészetfogalom további történetére. A *techné* szabályokon alapuló tudást, szaktudást jelentett, így minden, szabályokkal rendelkező, megtanulható mesterségre kiterjedt. Ezért a görög-romai világ, a középkor és a korai modernitás is a művészetet racionális elvek által szabályozható tevékenységnek tartotta.

Mivel a *techné* nagyon tág fogalom, amely a tudás nagy részét magába foglalja, a mechanikus mesterségektől a retorikáig, a görögök azt a területet, amit

¹ A téma bemutatásra került a *Questions of identity* nemzetközi konferencián, amelyet a Horváth Filozófiai Társaság rendezett Cres-en, 2010. szeptember 19. és 22 között („19th Days of Frane Petrić”), *Whose Shoes? Identity in Works of Art* címmel.

² A „tárgy” kifejezést szándékosan használom kétértelműen: mint objektumot, és mint a gondolkodás objektívált tárgyát. A műalkotások hagyományosan artefaktumok, a huszadik században viszont a mű már nem egyértelműen artefaktum, de még mindig a gondolkodás objektívált tárgya.

³ Jelen írásban többnyire a vizuális művészetek területével foglalkozom; mivel a művészetterületek között elég nagy különbségek vannak, a kérdés differenciált tárgyalása művészeti ágak szerint jóval túlhaladta volna jelen írás kereteit.

később (szép)művészetnek neveznek, *utánzó*, *mimetikus* művészetként definiálták. Ez a gondolat egészen a 19. századig meghatározta a művészetekről való gondolkodást és a művészi gyakorlatot.

Amint ezt Tatarkiewicz elemzése meggyőzően bizonyítja,⁴ a különböző művészetek egy fogalom alá való sorolása nem volt könnyű feladat. A középkori tudásrendszerben a festészet, szobrászat, építészet a mechanikus vagy vulgáris művészetekhez tartoztak, a zene a liberális művészetekhez. A költészet egyáltalán nem szerepelt a művészetek között – ezt annak köszönhetette, hogy Platón *Ion* című dialógusát ismerték a középkorban, Arisztotelész *Poétikáját* pedig nem.⁵ Platón dialógusából kiderül, hogy a költészet nem szak tudás, hanem ihlet dolga, így a költészet semmiképpen sem lehet művészet. Arisztotelész tekintélyének kellett kiegyenlítenie Platón tekintélyét, így a *Poétika* alapján, amit normatívan interpretáltak, be lehetett emelni a költészetet a művészetek közé. Ezeket a teoretikus kereteket kellett szétfeszíteni ahhoz, hogy kialakulhasson egy átfogó művészetfogalom, amely az ennyire különböző tevékenységeket (költészet, festészet, szobrászat, építészet, zene, tánc, színház) egy területre helyezte.

Ezt az elméleti teljesítményt érhetjük tetten Charles Batteux 1746-ban publikált írásában, amelynek címe *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. A szöveg címe is éppen ezt az egyesítő törekvést tükrözi. Ebből az írásból kiderül, hogy ami egyesíti a művészeteket, az a közösen osztott cél (az élvezet), lényeges tulajdonságuk (az utánzás) és témájuk (a szép természet). Láthatjuk, hogy az utánzás továbbra is általános tulajdonsága a művészetek definíciójának. Ami viszont újnak számít, annak a felismerése, hogy a művészetekhez lényegesen hozzátartozik a szép értékkategóriája: már nem pusztán utánzó művészetekről beszélünk, hanem *szépművészetekről* (és Batteuxnél a terminus egyaránt vonatkozik a festészetre, szobrászatra, a költészetre, a zenére és a táncrea).

A nehezen kihordott művészetdefiníció másfél századdal később elégtelennek bizonyult. A romantikusok éppen ahhoz az elemhez tértek vissza, amit évszázadokon keresztül a technével összeférhetetlennek gondoltak: mégpedig az ihlethez, az inspirációhoz, az ingéniumhoz. A hangsúly áttolódik az alkotás folyamatára; a szépművészet – Kant kifejezésével élve – a zseni művészete⁶. Ebben az új perspektívában a természet minél hűbb utánzása már nem célja az eredetiség jegyében alkotó zseniális művésznak. A művészetfilozófiai megfontolások és a művészi gyakorlat egyaránt túlhaladottnak

⁴ Lásd Tatarkiewicz, Wladislaw: *Az esztétika alapfogalmai. Hat fogalom története*. Kossuth Kiadó, Budapest, 2000.

⁵ Arisztotelész *Poétikájának* első humanista fordítása Giogo Valláé 1498-ból. A humanizmus számára a mértékadó latin fordítás Alessandro de' Pazzi munkája 1536-ból, és az 1549-es Segni-féle olasz fordítás.

⁶ Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. Osiris Kiadó, Budapest, 2003, 222–224.

tekintette a mimézis-elméletet, és alternatív művészetelméleteket követelt. Így születtek a 19. század végén és a huszadik század elején az ugyancsak népszerűsülni kezdő örvendő definíciók, amely szerint a művészet *kifejezés* (Lev Tolsztoj, Benedetto Croce), illetve *szignifikáns forma* (Clive Bell). Így a művészetelmélet a 20. századra olyan javaslatokra ramifikálódott, amelyek nem egyeztethek össze egymással. Talán Clive Bell definíciója az, amely a legtöbb eséllyel univerzalizálható. Viszont több kutató jelezte, hogy az ő művészetdefiníciója körkörös: a szignifikáns forma esztétikai élményt kelt, az esztétikai élmény viszont érzelmi reakció, ami a szignifikáns formával való találkozásból ered. Ellenben még Clive Bell definíciója sem elég egyetemes ahhoz, hogy olyan jelenségek beleférjenek, mint például Marcel Duchamp *Forrása*, vagy Roman Ondak *Loop*-ja⁷.

Egészen a 19. századig, a legfőbb nehézséget a sokszínű művészi tevékenységek egységes értelmezése jelentette, az viszont nem volt kérdés, hogy egy tárgy műalkotás-e vagy sem, hogy vajon egy festmény vagy szobor festmény-e vagy szobor-e. A huszadik századig nem voltak jellemzőek olyan műalkotások, amelyek esetében a befogadó kísértést érzett volna arra, hogy ezeket összetévessze mindennapi tárgyakkal. A vita legfeljebb a műalkotás minőségéről szólt: arról, hogy elfogadható-e a női akt reprezentálása, ha nem burkoljuk be valamilyen mitológiai utalásba (Manet *Olympiája*), hogy elfogadható-e egy olyan technika, ami a befejezetlenség érzését kelti (Louis Leroy Monet *Impresszió, a felkelő nap* című képéről 1874-ben a következőképpen nyilatkozott: „A legprimitívebb tapéta is gondosabban van megmunkálva, mint az a tengeri tájkép”⁸), vagy elfogadható-e a rikító színek használata (Leo Stein amerikai kritikus, aki gyűjtötte Matisse képeit, a *Kalapos nőt* így jellemezte: „a legvisszataszítóbb festékpaca, amit valaha láttam”⁹).

A huszadik század viszont bővelkedik olyan jelenségekben, ahol először el kell döntenünk, hogy egyáltalán műalkotásokról van szó, majd legfeljebb ez után tehetjük fel a kérdést, hogy ezek vajon milyen művészi értékkel rendelkeznek. Az áttörés Marcel Duchamp nevéhez kötődik, aki az 1917-ben a Független Művészek Társasága által New Yorkban megrendezett kiállításra bejegyzett egy művet, *Fountain* címmel. A műalkotás tulajdonképpen egy, a boltban vásárolt és álnévvvel szignált piszoár. Nyilván, hogy ez a tárgy nem reprezentál és nem fejez ki semmit, továbbá a szignifikáns forma elméletét sem alkalmazhatjuk rá, főleg ha figyelembe vesszük, hogy Duchamp maga

⁷ Roman Ondak: *The Loop*. A 2009-es velencei biennalén Roman Ondak a szlovák pavilont beültette ugyanazzal a vegetációval, amely a Giardinóban is nő, így maga a pavilon pusztá folytatása a kinti kertnek.

⁸ Dempsey, Amy: *A modern művészet története*. Képzőművészeti Kiadó, 2003, 14.

⁹ I. m. 69.

kijelentette, hogy esztétikai semlegessége miatt választotta ezt a tárgyat¹⁰. Ezt a tárgyat, az első readymade-ek egyikét, a művészeti világ befogadta, habár egyik hagyományos művészeti definíció sem alkalmas rá. A későbbiekben olyan folyamatok kaptak helyet a képzőművészetben, amelyek nem objektívalódtak egy tárgyban, egy hagyományos értelemben vett műalkotásban: a performansz kimondottan egy ilyen műfaj, ami az átélt pillanatra koncentrált, és legfeljebb fotózott, filmezett, elmesélt lenyomata éli túl. A beazonosítás kérdése még mindig nagyon aktuális: a 2009-es Velencei Biennálén, Roman Ondak vagy a díjnyertes Tobias Rehberger¹¹ munkái mellett könnyen el lehetett sétálni anélkül, hogy feltűnt volna, hogy a kiállítás részei.

A művészi világ fejleményei hozták létre azokat a művészetelméleteket, amelyek megpróbálták integrálni Jackson Pollock spriccelt vásznait, a readymade-et, a performanszot, Andy Warhol Brillo dobozait és a konceptuális művészetet. A huszadik század második felében kidolgozott művészetelméletek közül a legjelentősebbek a formalizmus Clement Greenberg-féle változata, George Dickie institucionális elmélete és Arthur Danto metaforikus szerkezetre épülő, kontextuális elmélete.

Clement Greenbertet sokan úgy ismerik, mint az absztrakt expresszionizmus pápáját. Úgy, ahogyan néhány évtizeddel előtte Angliában Clive Bell formalista elméletével helyet akart csinálni a tradicionalista ízlést megbotránkoztató posztimpreszionizmusnak, Clement Greenberg az avantgárd absztrakciót igyekezett támogatni az amerikai kultúrában. Az ő hatására intézményesült az *absztrakt expresszionizmus*, mint sajátos amerikai irányzat a második világháború után.

1960-ban publikálta a *Modernista festészet*¹² című tanulmányát, amelyben felvázolt egy olyan teoretikus vonalat, ami összekötné Kant kritikai munkásságát az avantgárd művészi törekvésekkel. Ebben az írásban Greenberg úgy írja le a modernizmust, mint amely az önkritika kanti formáját viszi tovább. Kant eljárását úgy értelmezi, mint a filozófia önreflexív kritikáját, azaz a diszciplína immanens kritikáját. A modernizmus lényege a diszciplína saját módszereinek reflexív használata, annak érdekében, hogy megállapítsa saját határait, és ezáltal erősebbé váljon határain belül. A festészet például ellen kell álljon a szoborszerűségnek, meg kell találja saját törvényeit. Greenberg szerint a festészet lényege a bidimenzionalitás, a síma felület. Ezért fontos az absztrakt festészet, mert nyilvánvalóvá teszi, hogy minden elhanyagolható – a téma, a valóság utánzása, a perspektíva, az árnyékolás, stb. – kivéve a bidimenzionalitást.

¹⁰ lásd: Danto, Arthur C.: *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz, 1997, 29.

¹¹ Tobias Rehberger: *Was du liebst, bringst dich auch zum Weinen (Cafeteria)*. A Tobias Rehberger által berendezett kávézót valódi kávézőként működtették és használták, kávé, üdítőt, brióst árultak és fogyasztottak benne, mint bármely más kávézóban.

¹² <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>. Utolsó letöltés: 2010. dec.18.

Clement Greenberg leírása fontos az olyan művek műalkotásként való beazonosításában mint Jackson Pollock festményei vagy Frank Stella fekete vásznai (amire sokan hajlamosan úgy reagálni, hogy „ilyen én is tudok!”, és ezzel kizárni a művészet területéről, amely mégiscsak a „zseni műve”). Greenberg viszont nem foglalkozik, és nem is tud mit kezdeni Duchamp ready-made-jeivel vagy a pop művészettel.

Duchamp *Fountain*-je mellett Andy Warhol popművészete az, ami kihívást jelent a művészetelmélet számára. A század közepére úgy tűnt, hogy az absztrakt expresszionizmus a művészet fejlődésének utolsó stádiuma, hogy a festészet felfedte saját lényegét, és nincs sem visszaút (például a figurativitás irányába), sem lehetőség a megújulásra. A hatvanas években viszont a popművészet szembeszállt a letisztultság, az absztrakció igényével. A modernista letisztultság igényét sűríti magába Mies van der Rohe híres mottója: „Less is more”. A 60-as évek hangulatát viszont Robert Venturi válasza fejezi ki: „Less is a bore”.

Clement Greenbergnek sikerült egy olyan elméleti keretet megfogalmaznia, amely alapján a nem-reprezentációs művészetet a művészet világa befogadta. Andy Warhol (vagy Tom Wesselman, Jeff Koons, Jasper Johns) befogadásának legitimálásához viszont szükség volt Arthur C. Danto és George Dickie művészetelméletére.

George Dickie intézményi definíciója 1969-ben keletkezett. Ezek szerint a művészeti világ ügynökei azok, akik a művészeti jelzőt adományozzák az artefaktumoknak, illetve személyek (pl. művészek) teszik ezt, a művészeti világ megbízásából.

Egy műalkotás deskriptív értelemben (1) egy artefaktum (2) amelynek a társadalom vagy a társadalom egy csoportja az értékelés várományosának státuszát adományozta.¹³

Ezt az elméletet sokan körbeforgónak találták: a műalkotásokat művészek határozzák meg, miközben művész az, aki műalkotásokat hoz létre. Továbbá nehéz meghatározni, hogy ki a művészi világ „ügynöke”, ki nevezhet ki legitím módon egy artefaktumot műalkotásnak.

Felmerülhet az az aggály, hogy a műalkotások „kijelölése” nagy adag önkényt implicál, és nem vonatkozik értékkritériumokra. Egy ilyen típusú megközelítésnek vannak viszont előnyei is. Az első érdeme az, hogy egyetemessé tehető: mivel teljesen független a munkák akár tartalmi, akár formai tulajdonságaitól, bármilyen típusú artefaktumra, így a művészi gyakorlat bármely eljövendő formájára alkalmazható. Sőt, Dickie az „artefaktum” kifeje-

¹³ Dickie, George: *Defining Art*. American Philosophical Quarterly, Vol. 6, No. 3 (Jul. 1969), 254.

zést is oly módon értelmezi, hogy a talált tárgyak is artefaktumnak számítanak attól a perctől kezdve, hogy a művész kiemelte őket környezetükből. Dickie elmélete arra is felhívja a figyelmet, hogy a műalkotás nem üres térben keletkezik és működik, és elégtelen pusztán a műből kiindulva viszonyulni hozzá: figyelembe kell venni a mű történeti-társadalmi kontextusát is.

Ez utóbbi kérdésben Dickie Arthur C. Dantot követi, aki 1964-ben kidolgozza a „művészi világ” fogalmát (*“The Artworld”*), éppen annak érdekében, hogy kihangsúlyozza a kontextuális megközelítés nélkülözhetetlenségét. Dantóra nagy hatással volt Andy Warhol munkája, írásaiban gyakran felbukkan a Brillo dobozok vagy a Campbell leveses konzerv példája. Ahhoz, hogy megfogalmazza teljes súlyosságában a műalkotások azonosságának kérdését, Danto kidolgozza a megkülönböztethetetlen párok argumentumát. Tegyük fel, hogy létezik egy raktár, ahol megtaláljuk a műalkotások perceptuálisan azonos párjait, amelyek viszont nem műalkotások. Danto amellett érvel, hogy a mű azonosítása függ a szerző azonosításától is, amennyiben vannak természetes párjuktól meg-nem-különböztethető művek. Ha egy gyerek, egy hamisító és egy művész alkot hasonló tárgyakat, ezeknek külön identitása lesz, mert más-más művészettörténeti hagyományba ágyazódnak be.

Arthur C. Danto javaslata egy olyan művészetfelfogás, amely figyelembe veszi a társadalmi-történeti kontextust és a műveket metaforikus struktúrájuk alapján közelíti meg: a műalkotások retorikai struktúrával rendelkeznek, nem kell szó szerint olvasni őket, és azért használjuk őket, hogy megváltoztassuk az emberek attitűdjét bizonyos kérdésekben.

A műalkotások metaforaként való értelmezése egy olyan javaslat, amely valóban működhet minden tárgy esetében. A gond csupán az, hogy a metaforikus struktúra lehet a műalkotások genus proximuma, de még mindig hiányzik a *differentia specifica*.

Amint láhattuk, a műalkotások identitásának kérdésében nem támaszkodhatunk egy általánosan elfogadott, mindig működő definícióra. Viszont az összes itt felsorolt művészetelmélet valami lényegeset ragad meg, és a művészet bizonyos köreire sikerrel alkalmazható. Így a legjobb, amit tehetünk, hogy megfontoljuk Wittgenstein javaslatát, amely szerint nem egy lényeges, és minden egyedben megtalálható tulajdonságot keresünk, hanem tulajdonságok kötegét, amelyek családi hasonlóságokat fednek fel a műalkotások során. E családi hasonlóságok alapján generikusan megállapíthatjuk a műalkotások műalkotásként való beazonosítását. És arra is fel kell készülnünk, hogy ezeknek a tulajdonságoknak a listája bővülni fog, a művészi gyakorlattal párhuzamosan.

2. A műalkotás egyedisége (sajátos tétel)

A műalkotások esetében az identitás az egyediség formáját ölti, ami az ember által létrehozott tárgyak esetében nem a szabály, hanem a kivétel. Az eszközök, használati tárgyak esetében (ágy, asztal, autó, fogkefe, cipő stb.) nem egyedekről beszélünk, hanem darabokról, példányokról. A műalkotások viszont nem újabb darabok, vagy példányok, hanem olyan identitást vindikálnak maguknak, ami jobban hasonlít a személyek identitásához, mint egy használati tárgy azonosságához. A műalkotások identitását három lépésben közelítem meg. Az első szempont az *organikus tétel*, amelyben felvetődik az a kérdés, hogy materiális szempontból miben áll a műalkotás egyedisége? A második lépésben megvizsgálom, milyen hatása van a mű identitására nézve annak a hermeneutikai tézisnek, amely szerint a mű a befogadóban fejeződik be. A harmadik lépésben azt vizsgálom meg, hogy vajon a szerző része-e a mű identitásának.

A. Az organikus tétel

A műalkotásokat hagyományosan megbonthatatlan egységnek tekintik. Így, habár egy festmény vagy szobor fizikai, anorganikus tárgy, inkább élő organizmusként működik: olyan rendszer, amelyhez sem hozzátenni, sem elvenni nem lehet semmit, anélkül, hogy elveszítené identitását. A festményből nem lehet levágni egy öt centiméter széles sávot, anélkül, hogy megváltozna maga a festmény: még ha a levágott csík üres is lenne, a hiánya megváltoztatná a kép arányait, azaz magát a képet. Ilyen értelemben talán még az élő organizmusoknál is meghatározottabb a mű identitása. Nem csupán attól lesz más egy mű, hogy cipőt vagy hajót ábrázol, hanem olyan formális vonásoktól is, amelyek nem reprezentációs természetűek: vonal, forma, rajz, arányok, erővonalak, kompozíció, szín, stb. A mű ezen részei azért megváltoztathatatlanok, mert ezek határozzák meg a mű esztétikai tulajdonságait.

A hatvanas években az analitikus filozófia felől érkező Frank Sibley felvetette az esztétikai tulajdonságok kérdését. Amennyiben léteznek a többi tulajdonságoktól elkülöníthető esztétikai tulajdonságok, ezek nyilván relevánsak lesznek a művészeti alkotások szempontjából.

Sibley épp ezt a különbséget tételezi:

Sok ítélet, amely a tárgyak, akár műalkotások alakjáról, színéről, hangjáról, megfogalmazásáról, témájáról vagy szerkezetéről szól, olyan jellegű, hogy nevetséges lenne feltételezni, hogy esztétikai érzékenységet, kifinomult észlelést vagy ízlést igényel. [...] ezzel szemben vannak olyan ítéletek, amelyek nyilvánvalóan esztétikai érzékenységre utalnak.¹⁴

¹⁴ Sibley, Frank: Aesthetic and Nonaesthetic. *The Philosophical Review*, Vol. 74, nr. 2 (apr. 1965), 135.

Az első kategóriába tartozó tulajdonságokat Sibley nem-esztétikai tulajdonságoknak nevezi (pl. széles, kör alakú, zöld, lassú), a második csoport pedig az esztétikai tulajdonságok csoportja. (pl. kecses, rikító, kiegyensúlyozott, megható, erőteljes). A nem-esztétikai tulajdonságokat mindenki észreveszi, az esztétikai tulajdonságok észlelése viszont egy sajátos képességet – ízlést – követel. Az esztétikai viták nem azért keletkeznek, mert az emberek nem látják a nem-esztétikai tulajdonságokat, hanem azért, mert nem látják az ezekből kiemelkedő esztétikai tulajdonságokat.

Felfigyelhetünk arra, hogy Sibley nem a hagyományos „nagy” esztétikai kategóriákra gondol: a szépre vagy a fenségesre. Utóbbiakat *verdictive aesthetic judgements*-nek nevezi, mivel ezek megállapítják, hogy egy mű jó vagy sem:

Ezeket „verdiktumoknak” nevezem. Ezeket nagyon különbözőeknek tekintem a második típusú kijelentésektől – pl. attól, hogy valami tarka, vagy kecses, vagy kiegyensúlyozott – és mint amelyek különböző, bár néha egymást átfedő kérdéseket vetnek fel...Sehol a tanulmányomban nem tárgyalom az első típusú kijelentéseket.¹⁵

A három típusú tulajdonság, illetve az ezekre épülő kijelentések között Sibley bonyolult kapcsolatot feltételez. Miközben a nem-esztétikai tulajdonságokból logikailag nem lehet következtetni az esztétikai tulajdonságokra, az esztétikai kijelentések (*aesthetic judgments*) és az összesítő értékkijelentések (*verdicts*) között szorosabb a kapcsolat. Vannak olyan esztétikai tulajdonságok, amelyek mindenképpen pozitívan értékelhetők egy műben (pl. egyensúly, kecsesség, szellemesség).

Az organikus tétel alapján a mű esztétikai tulajdonságait a mű lényegi tulajdonságainak tekinthetjük. Felmerül viszont két kérdés: Az első arra vonatkozik, hogy vajon *a mű esztétikai tulajdonságai elegendők-e a mű identitásának meghatározásához?* A második kérdés pedig az, hogy vajon *minden esetben a mű esztétikai tulajdonságai a mű identitásának szükséges elemei?*

Az első kérdés a „perceptuálisan megkülönböztethetetlen párok” esetében merül fel, amelyekkel Arthur C. Danto előszeretettel foglalkozik.¹⁶ Kezdjük mégis egy olyan példával, amit Garry Hagberg tárgyal az egyik tanulmányában. Hagberg két olyan esetről szól, amelyek látszólag az utánzás elméletet támasztják alá, azaz reprezentációs művek, és rámutat arra, hogy a művek lényege mégsem a hasonlóság a külső tárgyakra. A mi szempontunk-

¹⁵ Sibley, Frank: *Aesthetic Concepts: A Rejoinder. The Philosophical Review*, Vol. 72, No. 1. (Jan., 1963), 79.

¹⁶ lásd: Danto, C. Arthur: *A közhely színváltozása*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2003. és Danto, C. Arthur: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Columbia University Press, New York, 2005.

ból különösen releváns Watteau egyik művének tárgyalása, aminek a témáját Hagberg a következő módon írja le:

A hölgyeket urak kísérik egy hajó felé, amely vissza fogja őket vinni a szigetről [a szerelem szigetéről – H. G.]. Az urak, úgy tűnik, siettetni szeretnék az indulást, miközben a hölgyek, akik vonakodva hagynák ott a szerelmi fészket, habozni látszanak.¹⁷

A kérdés attól válik bonyolulttá, hogy a festménynek két nevét is ismerjük: Indulás Küthéra szigetéről (*The Departure from Cythera*), és Indulás Küthéra szigetére (*The Departure to Cythera*). Hagberg megjegyzi:

Ha Watteau címe nem „a szigetről”, hanem „a szigetre”, akkor a hölgyek vonakodása egészen mást jelent, úgyszintén (arc)kifejezéseik.¹⁸

A fenti példa eléggé meggyőzően bizonyítja, hogy egy műalkotás mássá válik (mást mond, másképp olvasandó, más hatással van), amennyiben más a címe.¹⁹

Arthur C. Danto gondolati kísérlete ugyanebbe az irányba mutat. Kiindulópontja egy festmény, amit Kierkegaard írt le: a *Vagy-Vagyban* van egy anekdota egy művészről, aki egy freskót kellett alkotson az izraelitákról, amint átkelnek a Vörös Tengeren – így vörösre festette a falat, azzal a magyarázattal, hogy az izraeliták mind átkeltek, az egyiptomiak viszont belefulladtak a tengerbe. Danto felsorol több vörös festményt, ami ugyanúgy néz ki: egy dán festőnek a *Kierkegaard hangulata* című festménye, egy realista festmény azzal a címmel, hogy *Vörös Tér*, egy minimalista festmény azzal a címmel, hogy *Vörös négyzet*, továbbá: a *Nirvana*, a „Vörös asztalterítő Matisse stílusában”, „Giorgione által vörössel megalapozott vászon”.

Majd megjegyzi:

[...] ezzel készen áll a kiállításom. Színes katalógusa igencsak egyhangú lenne, mivel benne minden kép ugyanúgy néz ki – annak ellenére, hogy a lehető legkülönbözőbb műfajokba tartozó festmények reprodukciói: van köztük történeti festmény, pszichológiai portré, tájkép, geometrikus absztrakció, vallásos mű és csendélet. Ezen kívül képeket közöl még valamiről, ami Giorgione műhelyéből származik, továbbá valamiről, ami pusztán dolog, és nem is törekszik a műalkotás magasztos rangjára.²⁰

¹⁷ Hagberg, Garry: Aristotle’s “Mimesis” and Abstract Art. *Philosophy*, Vol. 59, No. 229 (Jul.1984), 370.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ezt az esetet Danto is megemlíti (Danto, C. Arthur: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Columbia University Press, New York, 2005, 49)

²⁰ Danto, C. Arthur: *A közhely színváltozása*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2003, 16.

Danto tárgyalja továbbá Duchamp hólapátja és a tőle megkülönböztethetetlen hólapát esetét: az egyiket elfogadjuk műalkotásként, a másik viszont „puszta tárgy”. Ha van köztük különbség, vonja le következtetését Danto, akkor ez nem az esztétikai tulajdonságokon nyugszik, úgy, ahogy azokat Sibley leírta:

[...] ha az esztétikai válasz mindig és csupán annak szól, amivel találkozunk a szemek (fülek, vagy bármelyik másik érzék), akkor nehéz megmondani, hogy miben állhat az esztétikai különbség, adva lévén a hólapátok megkülönböztethetlenségét. Ha van különbség, ennek az érzékek számára rejtettnek kell lennie.²¹

Ezek az esetek rámutatnak az organikus tétel elégtelenségére: a műalkotások esetében nem csak az esztétikai tulajdonságok számítanak, az esetek többségében más körülmények is releváns alkotórészei a műalkotások identitásának: a cím, a szerző, a mű létrejöttének körülményei. Ezeket az aspektusokat az értelmezés határozza meg, ezért Danto azt állítja, hogy maga az értelmezés alakítja át az anyagi tárgyakat műalkotássá:

[...] a megkülönböztethetetlen tárgyak az eltérő és jól megkülönböztethető értelmezések segítségével meglehetősen különböző és eltérő műalkotásokká válnak, így az értelmezésekre úgy fogok gondolni, mint funkciók, amelyek átalakítják a materiális tárgyakat műalkotásokká. Az értelmezés az emelőkar, amely segítségével egy tárgyat kiemelnek a való világból és beemelnek a művészi világba, ahol váratlan öltözetet kap. Csupán egy interpretációval kapcsolatban válik egy anyagi tárgy műalkotássá.²²

Danto elemzéséből nem csupán az derül ki, hogy az esztétikai tulajdonságok nem elegendők egy mű azonosságának meghatározásához, hanem az is, hogy maga az interpretáció dönti el, mely esztétikai és nem-esztétikai tulajdonságok tartoznak hozzá a műhöz.

Az organikus tétel egyetemesége további szempontból is megkérdőjelezhető, mégpedig *a nyitott művek* szempontjából.

A nyitott művek ontológiai specifikumára Umberto Eco hívta fel a figyelmet az azonos című írásában,²³ amely 1962-ben jelent meg. Itt Eco elsősorban olyan zeneművekből indul ki, ahol a szerző nem határozza meg

²¹ Danto, C. Arthur: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Columbia University Press, New York, 2005, 26.

²² I. m. 39.

²³ Eco, Umberto: *Nyitott mű*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006

teljesen a műveket, azaz az előadóra bízva, hogy melyik hangjegycsoporttal kezd, vagy milyen sorrendbe szólaltatja meg a szakaszokat. Példái között viszont szerepel két képzőművészeti alkotás is: Calder mobiljai, amelyek könnyű struktúrájú szerkezetek, amelyek reagálnak a levegőmozgásra, másképp alakítva ki saját területet és formájukat, illetve a Bruno Munari által alkotott tárgy, ami egy színes kollázs, amit a befogadó lanterna magica-n keresztül néz, és a forgó lencse mozgásával tulajdonképpen irányítja a kialakuló képet.

A befogadó bevonása a mű kiteljesítésébe, ami kivétel volt a huszadik század közepén, egyre többször fordul elő a huszadik század második felétől, amikor gyakran születnek „befejezetlen” műalkotások, interaktív művek, amelyek a befogadó tevékenysége által kapnak végleges formát. Ehhez kiváló közeget kínál a képi média, saját ideiglenes és helyet nem foglaló (sehol sem lévő) képével. 2003-ban Budapesten rendezték meg az „Aura” kiállítást, amely digitális technológiával készülő műveket mutatott be, ahol a művek fele „fizikai értelemben is interaktív mű”²⁴. Ezek közül rendkívül izgalmas volt George Legrady *Zsebben hordott emlékek* című munkája, amely egy installációból és egy hozzá kapcsolódó website-ból áll. A mű felszólította a látogatót arra, hogy egy éppen nála lévő, tetszőlegesen választott tárgyat beszkenneljen a helyszínen, majd a tárgyhoz kapcsolódó kérdésekre válaszolva kitöltse egy digitális űrlapot. Ezután a tárgyak a rendszerben hasonló tulajdonságaik alapján osztályozódtak, és helyet kaptak egy kétdimenziós térképen, amelyen a látogató tárgyhoz fűződő személyes kommentárjai is olvashatók voltak. A látogatók hozzájárulásával egy folyamatosan növekvő adatbázis és egy erre épülő, a kapcsolatok alapján szerveződő tárgy-térkép született meg. A mű érdekessége, hogy habár beépítette a véletlent, mégis rigurozusnak hatott, táblázat-jellegének, és a véletlenszerűen ismétlődő tárgy-típusok ritmusának köszönhetően (kezek, kulcscsomók, igazolványok).

Ugyancsak a befogadó aktivitását igényelte Szegedy-Maszák Zoltán – Fernezelyi Márton alkotópáros *AURA* című trükk-asztala, ahol asztalra helyezett csésze mozgásával változott a csésze tükörsíma felületén összeálló kép.

Az ezekhez hasonló munkák esetében az organikus tétel használhatatlan: nem tudjuk megállapítani, a mű melyik fizikai állapotával azonos. Pontosabban: a mű rendelkezik egy valós, nem változó vázzal (pl. technikai infrastruktúra, program) és egy lehetőségköteggel, ami látványosabban hozzájárul a mű azonosságának meghatározásához, mint a stabil elemek.

Összefoglalva kijelenthetjük, hogy habár az organikus tétel, és a hozzá fűződő nem-esztétikai tulajdonságokra épülő esztétikai tulajdonságok a művészettörténet jelentős részére érvényesek és hasznosak a művek azonos-

²⁴ Erdősi Anikó: *Anyagtalan aura*. Erdősi Anikó: *Anyagtalan aura*. http://www.balkon.hu/balkon03_12/02erdosi.html

ságának megállapításában, a huszadik század művészetében sok olyan műre mutathatunk rá, ahol a perceptuális tulajdonságok nem szükségszerűek és nem elegendők a konkrét műalkotások beazonosításához.

B. A hermeneutikai tézis

A fenti konklúzió akkor is áll, ha elfogadjuk azt a tézist, amely szerint „az olvasó az, aki befejezi a művet”, azaz „csak szöveg és befogadó interakciójában válik a szöveg művé”²⁵. A hermeneutika dialogikus recepció-modellje lényegesnek tartja az interpretáció momentumát, amit a mű részének tekint, és nem a műtől leválasztható következménynek. Amennyiben az interpretáció úgy megy végbe, hogy a mű horizontja és a befogadó horizontja egybeolvad, értelemszerűen annyi interpretáció jön létre, ahány befogadó. Ha pedig az interpretáció a mű része, akkor a mű látszólagos identitása végtelenül szétforgácsolódik.

Vegyük például Van Gogh egyik festményét, amely bakancsokat (cipőket) ábrázol. Látszólag itt nem kérdéses a mű azonossága, rögzült fizikai tulajdonságok biztosítják a mű azonosságát és egyediségét. Arról a festményről van szó, amit Heidegger kiindulópontként használ *A műalkotás eredete* című írásában arra, illusztrálja, hogyan nyit meg egy műalkotás egy világot. Heidegger híres elemzése szerint a festmény egy parasztasszony cipőit ábrázolja, és a filozófus megható leírást ad a festményről:

A lábbeli kitaposott belsejének tátongó sötétjéből a munkásléptek fáradsága mered ránk. Az otromba lábbeli megszokott súlyosságában benne sűrűsödik a lassú járás szívóssága a szántóföld messze nyúló, örök-egyforma barázdái között, melyek felett ott süvít a zord szél. Bőrébe beivódott a föld zsírós nyirka. A cipőtalpak a mezei út elhagyatottságát láttatják az ereszkedő alkonyatban. A lábbeliben ott remeg a föld rejtett hívogatása, gabonaaajándékának csendes érlelődése és érthetetlen lemondása önmagáról a téli föld sivár kopárságában. Ezt a lábbelit áthatja a panasztalan aggodalom a biztos kenyérért, az újra átvészelt ínség szórtan öröme, a szülés jöttén érzett remegés és a halál fenyegetésében kelt reszketés. A *földbőz* tartozik ez az eszköz és a parasztasszony *világa* őrzi meg.²⁶

A gondok ott kezdődnek, hogy az analitikusokra jellemző módszerességgel, Meyer Schapiro beazonosította azt a festményt, amiről Heidegger ír. Ugyanis Van Goghnak nem egy, hanem nyolc olyan festménye van, aminek tárgyai cipők vagy bakancsok, és ezek közül a legtöbbre illik Heidegger leírása. Így Schapiro megkérdezte Heidegertől, hogy melyik festményre gon-

²⁵ Ricouer, Paul: *Válogatott irodalmi tanulmányok*. Osiris, 1999, 294.

²⁶ Heidegger, Martin: *A műalkotás eredete*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988, 57–58.

dolt, és egy 1886-os bakancspárról készült képet azonosított ily módon.²⁷ Felhasználva Van Gogh és Gauguin levelezését Schapiro azt is kiderítette, hogy itt Van Gogh saját lábbelijéről van szó, ami különleges jelentőséggel bírt tulajdonosa számára. Schapiro ennek alapján a bakancsokat mint a művész életének metaforáját mutatja be, támaszkodva életrajzi adatokra és perceptuális leírásra egyaránt.

A fenti példából kiderül, hogy egy hagyományos festmény esetében is, ahol a műalkotásként való beazonosítás kétségtelen és ahol a mű fizikai tulajdonságai rögzültek, a mű identitásának kérdése függ attól, hogy kihez tartoznak az ábrázolt cipők, ami egyáltalán nem dönthető el pusztán perceptuális tulajdonságok alapján. Olyannyira, hogy már-már két különböző műre kell gondolnunk.

Így a hermeneutikus perspektíva is megerősíti azt a feltevést, hogy a műalkotások esetében a nem-perceptuális tulajdonságok lényegesen hozzájárulnak a mű identitásának meghatározásához.

C. A szerzőség kérdése

Van egy nem-perceptuális tulajdonság, amely a legnagyobb mértékben járul hozzá a mű identitásának meghatározásához: a mű szerzője. Olyannyira, hogy egy ismertebb szerző neve génuszként szerepel („ez egy Rembrandt!”). A szerző oly mértékben rányomja a bélyegét egy mű értékére, hogy egy befutott szerző neve elegendő biztosíték a mű értékére nézve.

Ez a szemlélet annyira természetesnek tűnt néhány évszázadig, hogy az „esztétikai disztancia” és „az érdektelen tetszés” mellett, „a szép művészet a zseni művésze” is egyetemes tételként épülhetett be Kant *Ítélelőerő kritikájába*. Ha történetileg közelítjük meg a kérdést, a szerzőség gondolata már nem látszik annyira egyetemesnek. A középkorban egy olyan szemlélet érvényesült, amely az igaz gondolatokat egyenesen Istentől származtatta, így teljesen mellékesnek tűnhetett, ki az, akit Isten eszközként használ az igazság kimondására.

A szerző öntudata modern termék: a reneszánszban kerül látványosan előtérbe. A műalkotások esetében a szerző aláírása egyfajta garancialevéllé válik. A mű „eredetiségét”, identitásának igazságát a szignó garantálja. A szerző a mű identitásának egyik legfontosabb összetevője – éppen ezért, gondosan megkülönböztetendő az eredeti kép a másolattól (amit például tanulás céljából készít valaki) és a hamisítványtól, ami az eredeti mű identitását szeretné elsajátítani.

²⁷ Lásd Schapiro, Meyer: *The Still Life as a Personal Object* (1968) és *Further Notes on Heidegger and van Gogh* (1994). In *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. Selected Papers, vol. 4, New York, Braziller, 1994.

A szerzőség egyszerű felfogása nem annyira magától értetődő, amennyire tűnik. Egyrészt nem annyira világos, egy eredeti képnek tartott hamisítvány miért kellene veszítsen értékéből csupán azért, mert kiderül, hogy más a szerzője? Illetve miért kellene egy szignó automatikusan értéket kölcsönözzön egy műnek?

Két esetet szeretnék felidézni. Az egyik Han van Meegeren esete, aki a harmincas években Veermereket festett: azaz nagyon hiteles vásznakat, amelyek Veermer stílusában új témákat dolgoztak fel (pl. vallásos jellegű témákat, amelyek nem jellemzőek Veermerre). A legjobb vele kortárs kritikusok igazolták, hogy ezek a vásznak eredeti Veermerek, és az *Emmausi vacsorát*, amely ügyes hamisítvány volt, értékesebbnek tartották az addig ismert Veermereknél. Han van Meegeren akkor bukott le, amikor kiderült, hogy a második világháború alatt Göringnek adott el egy „Veermer”, és a háború után a holland kormány beperelte hazaárulásért, amit halállal büntettek. Han van Meegeren nehezen győzte meg a bírókat, hogy ő maga készítette a képeket: a börtönben készített egy újabb Veermert, ezzel bizonyítva ártatlanságát a hazaárulási perben. Az eset azt a kérdést veti fel, hogy vajon az *Emmausi vacsora*, amit annyira csodáltak a kritikusok, amikor Veermernek gondolták, miért vesztett értékéből, amikor kiderült, hogy van Meegeren festette? A holland kormány miért lett volna kész arra, hogy kivégezzon egy embert, mert eladott Göringnek egy Veermert, de nem érdekelt, hogy egy van Meegerent adtak el az ellenségnek? Az *Emmausi vacsora*, habár fizikailag, perceptuálisan ugyanaz a tárgy maradt, úgy tűnik, a szerzővel együtt identitását is megváltoztatta.

A második eset egy bizonytalan pletyka arról, hogy Dalí élete utolsó éveiben üres vásznakat és papírlapokat szignált, amelyekre hamisítások kerültek, ezért a múzeumok és galériák nagyon óvatosan kezelik Dalí utolsó korszakában keletkezett műveit. Ha ez igaz, akkor az a kérdés, hogy itt még működik vagy sem a szignó, mint a mű azonosságának lényeges eleme? Ha a szignó nem működik, akkor a sokkal bizonytalanabb és vitathatóbb stílusjegyek alapján kell megállapítani, hogy egy festmény „egy Dalí” vagy nem „egy Dalí”. Hasonló eset Giorgio de Chirico, aki egyrészt híres művészként „korai de Chirico-kat” hamisított, másrészt megtagadta a szerzőséget olyan alkotásoktól, amelyeket a múzeumok és privát gyűjtemények de Chirico-nak tartottak.

Van Meegeren és Dalí aláírt vásznai esetében eléggé egyszerű a hagyományos elméleti keretből kiindulva megállapítani, hogy hamisítványokkal van dolgunk. A huszadik században viszont olyan jelenségekkel találkozunk, amelyek a szerzőség gondolatát erősen megkérdőjelezik.

Roland Barthes mém-gyanús kifejezése – a szerző halála – egy komplex jelenségre tapint rá: a szerzők kezdenek kivonulni a művek mögül. A zseniesztétika a huszadik század közepére kezd kifulladásra, illetve a szerzőt (és szándékát) közelről sem övezi olyan tisztelet, mint például a 19. században. Ennek az elmozdulásnak több jelét is észrevehetjük.

Az egyik ilyen jel a szürrealisták által promovált automatikus írás (vagy rajz) gondolata, ami által maga a tudattalan szól közvetlenül, az ego kontrollja nélkül. A zsenielmélet mindig kiemelte azt a maradékot, ami által a zseni működése elüt az emberek megszokott, racionális működésétől, egy irracionális maradék, ami szükséges ahhoz, hogy a zseni mesterműveket alkosson. A szürrealisták számára viszont az irracionális, tudattalan elem nem maradék, hanem az alkotás első motorja, és az alkotófolyamat zárójelezi a művész személységét. Habár a szürrealista művészekre jellemző volt, hogy erős művészi öntudattal rendelkeztek és tudatosan dolgoztak saját zseni-imidzsükön (például Dalítól idézik a következő mondatot: „Minden reggel úgy ébredek, hogy a legnagyobb élvezettel veszem tudomásul, hogy én magam vagyok Salvador Dalí”), az automatikus írás és rajz használata mégis csak a szerző kivonulását jelzi a mű mögül.

Hasonló irányba mutat a ready-made műfaja: itt a szerző nem hoz létre egy tárgyat, hanem kiemeli a környezetéből, és talán ez a minimális gesztus, amit még alkotásnak nevezhetünk – a szerzőség minimuma. Hagyományosan a szerző ott hagyta „keze jegyét” a műalkotáson: Rembrandt stílusát nehéz összekeverni Gauguin stílusával, például. A ready-made-ben a szerző már nem akarja „keze nyomát” a műalkotáson látni. A koncept művészet alkotásaival gyakran ugyanez a helyzet: Joseph Kossuth *Három széke* nem hordozz semmilyen sajátos perceptuális jegyet, Robert Barry ALL THE THINGS I KNOW BUT OF WHICH I AM NOT AT THE MOMENT THINKING – 1:36 PM JUNE 15. 1969 munkája úgyszintén nélkülözi a szerző kézjegyét – azt, amit Duchamp gunyorosan „la patte”-nak (mancsnak) nevezett.

Hasonló módon értelmezhetjük a strukturálisan be nem fejezett (Umberto Eco kifejezésével élve – „mozgásban lévő műveket”²⁸) vagy interaktív műveket: itt a szerző lemond arról a privilégiumáról, hogy eldöntse, mi lesz a mű végső és megváltoztathatatlan formája, sőt, számára a mű végső formája rejtély marad. A mű lehetőségként kerül ki a szerző kezéből, és éli tovább saját, a szerzőtől független életét.

Az eddig tárgyalt esetekben a szerző önszántából vonul ki a mű mögül. Az „eltulajdonítás” (*appropriation*) művelete viszont a szerző megkérdése nélkül történik, és a mű azonosságát kétfajta szerzőség is meghatározza: az eredeti alkotóé, és az „eltulajdonító” művészé.

A „másolóművészként” ismert Elaine Sturtevant munkái kizárólag más művészek munkáinak precíz másolatából állnak, mégpedig olyan híres kortárs művészekről van szó, akiket gyakran Elaine Sturtevant azelőtt kezdett másolni, hogy híressé váltak volna: Andy Warhol, Joseph Beuys, Frank

²⁸ Olyan művek, amelyek “eltérő, előreláthatatlan és fizikailag nem megvalósított strukturák felvételére képesek”. Eco, Umberto: *Nyitott mű*. Európa Kiadó, Budapest, 2006, 87.

Stella. Elég bajos megállapítani egy olyan képnek az identitását, amit Elaine Sturtevant festett Andy Warhol azon virágot ábrázoló szitanyomatról, amihez Andy Warhol Patricia Caulfield fotográfus munkáját használta fel (a fotográfus megkérdőjezése nélkül – ebből copyright-per kerekedett). Illetve elég nehéz megkülönböztetni Frank Stella fekete korszakából származó, szigorúan geometrikus, párhuzamos fekete sávokból álló festményeit az Elaine Sturtevant által készített másolatból. Perceptuálisan nem releváns módon különböznek, mégis az egyik példány egy Stella festmény, a másik egy Elaine Sturtevant.

Ugyanolyan aggasztó Sherrie Levine eltulajdonító művész munkássága, elsősorban az „After Walker Evans” sorozata. Walker Evans híres fotográfus, aki a harmincas években végigjárta Amerikát és nagyon ismert szociofotókat készített. Sherrie Levine pedig a hetvenes években katalógusról újra fényképezte ezeket, és saját neve alatt, az említett címmel állította ki. Itt megint két perceptuálisan alig különböző művel találkozunk, amelyek mégis különböznek, mégpedig a szerzőség alapján. Sherrie Levine munkáit a szerzőség és az eredetiség fogalmainak gyakorlati kritikájaként szokták értelmezni. Amíg Sturtevant reálisan, fizikálisan újraalkotja a műveket, és munkásságát lehet úgy értelmezni, mint hódolat a másolt művek előtt, illetve mint hozzájárulás ezek továbblétezéséhez, sajátos eredetiségükben és egyediségükben, addig Sherrie Levine és az appropriációs művészek munkái a művészi világot mozgató fogalmak kritikájaként olvasható. Sherrie Levine-on nehezen lehet túltenni a szerzőség megkérdőjelezésében – ez mégis sikerült az 1977-ben született amerikai internetművésznek, Michael Mandibergnek, aki létrehozott egy online boltot, ahol eredeti Mandiberg másolatokat lehet beszerezni Sherrie Levine „After Walker Evans” sorozata után, eredetiségi tanúsítvánnyal egyetemben.²⁹

Konklúzió

Habár nagyon hasznosnak bizonyulna egy olyan elmélet, amely megállapítaná azokat a tulajdonságokat, amelyek meghatározzák a műalkotásokat, és megkérdőjelezhetetlenné teszik ezek identitását – sajnos ilyen elmélettel nem rendelkezünk.

A generikus tételhez – azaz annak eldöntése, hogy „mi a műalkotás?”, amit egy definícióba vagy művészetelméletben sűrítethetnénk – nem találunk egy minden szempontból elfogadható elméletet. Megállapíthatjuk, hogy az utánzáselmélet több évszázados egyeduralma a 19. századra megtört, és megjelentek konkurens elméletek (a művészet kifejezés, a művészet forma, a

²⁹ <http://www.aftersherrielevine.com/imagesA.html>

műalkotás azt az artefaktum, amit értékelésre érdemesnek tartanak stb.). Úgy tűnik, a művészetet nem lehet meghatározni, csupán családi hasonlóságokat lehet megállapítani műalkotások között. Talán bele kell törődnünk abba, hogy különböző területeken (művészeti ágak, műfajok, művek) különböző szótárak jobban vagy kevésbé alkalmazhatók, de itt sincs egy egyetemes szótár.

A sajátos tétel esetében a helyzet ugyanannyira színes és elbizonytalanító. A huszadik század első felében megtanulhattuk, hogy a művek esetében a nem-esztétikai tulajdonságok alapozzák meg az esztétikai tulajdonságokat, és ezek alkotják a műalkotások lényegét. Ugyanakkor, a kritika szakított a szerzőközpontúsággal, és általánosan elfogadottá vált a „intentional fallacy”³⁰ gondolata. Ez a fajta szemlélet, ami a mű identitásának lényegét a mű strukturális tulajdonságaira redukálja, és irrelevánsnak tekinti a szerző szándékát, megtörni látszik a 60-as években egy szélesebb kontextualizmus javára. A perceptuálisan megkülönböztethetetlen párok esetéből kiderül, hogy a perceptuális tulajdonságok nem elégségesek a műalkotások identitásának meghatározásához, és nem-perceptuális tulajdonságokra is szükség van, például a szerző, a történelmi, kulturális kontextus figyelembe vételére.

A műalkotás identitásának egyik legkikezdtetlenebb vonását – azt, hogy egy alkotónak a műve – a művészek maguk kérdőjelezik meg, azzal, hogy élnek az „eltulajdonítás” módszerével, és azzal, ahogyan műveikben és művészi hozzáállásukban kezelik a szerzőség gondolatát.

Átnézve azokat a nehézségeket, amelyeket a műalkotások identitásának kérdése felvet, úgy tűnhet, hogy apóriához értünk. Úgy gondolom, néhány támpontot mégis lehet használni:

– Le kell mondanunk arról, hogy a műalkotás definiálható meghatározott tulajdonságok alapján. Hasznosabbnak vélem a wittgensteini „családi hasonlóságok” gondolatát, amely alapján be lehet azonosítani műalkotáscsoportokat.

– A következő kihívás, amivel szembe kell néznünk, a művészet és nem-művészet közötti határok elmozdíthatósága, ami azt is jelenti, hogy maga a műalkotás identitása is mozgásban van.

– A jelenkori művészi attitűdök a szerző identitását és a mű identitását egyaránt kikezdi, és ezt egyaránt tudomásul kell vennünk.

– Ennek ellenére, a régi vagy új magyarázó-modelleket (mimetikus, expresszionizmus, formalizmus stb.) semmiképpen sem kell elvetni: habár egyik sem univerzalizálható, mindegyik ráillik bizonyos műalkotáscsoportra.

³⁰ Monroe Beardsley tétele, amely szerint a szerző szándéka nem releváns a mű értelmezése szempontjából.

Amint láttuk, a műalkotások identitásának kérdése a kortárs művészetekben bonyolultabb, mint valaha. A műalkotás nem stabil objektum, az alkotó nem egyszerűen beazonosítható szubjektum. Az egész művészettörténeti kontextus, a társadalmi kontextus, a befogadás folyamata egyaránt része egy-egy mű identitásának.

A műalkotás identitásának széttöredezettsége párhuzamos a személyes identításban történő elmozdulásokkal, amelyeket jól tükröz Esterházy Péter magyar író megállapítása az „én”-ről: az „én” a posztmodernben „egy fikció, amelynek legfőbb társszerzői lehetünk”. Hasonlóképpen, egy műalkotás, mint tárgy és ennek alkotója tulajdonképpen a műalkotás identitásának nem meghatározói, csupán társszerzői.