

Horváth Gizella*

Outsider művészet: egy problematikus fogalom¹

Az eredetiség a művészet klasszikus paradigmájának egyik alapkövetelménye. Attól a pillanattól kezdve, hogy Kant kijelenti: a szépművészet a zseni művészete, és a szép nem rendelkezik fogalommal, a művészeti alkotást kiemeli a techné fogalma alól. A művészet már nem állhat szabályok követésében, így az eredetiség válik a zseniális művész fő tulajdonságává. Ez a gondolat nagyon mélyen beívódott a művészetről szóló nyugati felfogásba. Nem csoda, hogy a huszadik század elejére az eredetiség, az újdonság, a különlegesség követelménye a művészetben felváltotta a széppel, harmonikus-sal, fenségessel – azaz az esztétikai tulajdonságokkal kapcsolatos elvárásokat.

Ugyanakkor az eredetiség ünneplése egybeesik azzal az érzéssel, hogy az európai alkotóerő kifulladt. Ennek a gondolatnak a legtisztább példája Oswald Spengler nagyhatású írása, *A Nyugat alkonya*. Ebből kiderül, hogy a kultúrák életében a szellemi kultúrában megmutatkozó alkotókészség és a civilizációban megmutatkozó hatékonyság fordított arányban fejlődnek. Egy kultúra fiatal korszakára jellemző az eredetiség, a burjánzó, jókedvű alkotás, amelyre a már elöregedett kultúra nem képes, miközben civilizációs vívmányai tagadhatatlanok. Ha ezt a sémát a művészetek szűkebb területére alkalmazzuk, kiderül, hogy a művészi lelemény és a művészeti intézmények kiépülése egymásnak ellentmondó folyamatok. A művészeti világ intézmény-rendszere ránehezedik a művészre, korlátozza őt művészi és nem sajátosan művészi elvárásaival, szabályaival, eljárásaival. Ahelyett, hogy a művész saját belső indíttatásból alkotna egy csak rá jellemző módon, igazodik a kritika, a szakma elvárásaihoz, belehelyezi magát a művészet történetének folyamatába, öntudatlanul is átveszi a kortárs művészi gyakorlatnak a művészi intézmények által ismertetett, promovált eljárásait. Az eredetiség hajszolásának egyik következménye az ötvenes évek *art brut*-ja, amely a hetvenes évektől kezdve *outsider art*-ként ismert.

* A szerző a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetem docense; horvathgizella@gmail.com

¹ A tanulmány alapját képező előadás elhangzott a 2013. szeptember 13-án Nagyváradon, a Partiumi Keresztény Egyetemen megrendezett második ARGUMENTOR műhelykonferencián.

Kényszerű eredetiség

Az *art brut* fogalma Jean Dubuffet (1901–1985) francia művésztől származik. Jean Dubuffet a második világháború után egy olyanfajta művészetet keresett, amely nem engedelmeskedik a kulturális elvárásoknak, nem intellektualizált, hanem inkább az ösztönös alkotói folyamat következménye. Így talált rá az *art brut*-re, azaz a nyers művészetre, amit olyanok hoznak létre, akik nem ismerik, így nem is követik a kulturális mintákat: gyerekek, börtönbe zárt elítéltek, elmegyógyintézetbe zárt betegek. Dubuffet gyűjtötte ezeket a munkákat, inspirálódott belőlük, és teoretizálta az *art brut*-öt. Az egész mozgalomra nagy hatással volt Hans Prinzhorn 1922-ben publikált, *Bildneri der Geisteskranken* c. kötete.² Ennek megírásához Prinzhorn több ezer olyan munkát vizsgált meg, amelyeket elmegyógyintézetekben kezelt betegek alkottak. Szintén megdöbbentő volt az 1921-ben Walter Morgenthaler által publikált kötet, amely egyik pszichotikus betegének, Adolf Wölflinek az esetét dolgozza fel.³ Wölfl egy 45 kötetes munkában mutatta be képzeletbeli életét, bőven illusztrálva ezt képekkel és kollázsokkal.⁴

Dubuffet érdeklődését az „outsiderek” művészete iránt az az előfeltételezés motiválta, hogy a kulturális izoláció, amelyben élnek, lehetővé teszi számukra a tiszta és autentikus munkák létrehozását. Egy 1951-ben tartott előadásban Dubuffet kijelentette, hogy a nyugati gondolkodás nagyot változott annak következtében, hogy az európaiak megismerték az úgynevezett primitív társadalmakat és ezek gondolkodásmódját.⁵ Személyesen nagyra tartja a primitív emberek értékeit:⁶ az ösztönt, a szenvedélyt, a szeszélyt, az erőszakot, az örületet. Ezek jelen vannak a nyugati társadalomban is, de a nyugati társadalom nem ezeket ünnepli, hanem az ész hatalmát. Viszont ez a kultúra olyan, mint egy halott nyelv, amelynek már nincs semmi köze az utcán beszélt nyelvhez, már nincsenek élő gyökerei. A Nyugat racionalitásra épülő kultúrája

² Prinzhorn, Hans: *Bildneri der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. Berlin, 1922.

³ Morgenthaler, Walter: *Ein Geisteskranker als Künstler*. Bircher, Bern, 1921.

⁴ Wölfl önéletrajzi írása öt részre tagolódik: *Von der Wiege bis zum Graab. Oder, Durch arbeiten und schwitzen, leiden, und Drangsal bettend zum Fluch* (1908–1912); *Geographischen und allgebräuschen Heften* (1912–1916); *Heften mit Liedern und Tänzen* (1917–1922); *Allbumm-Heften mit Tänzen und Märschen* (1924–1928); *Trauer-Marsch* (1928–1930). Bővebben lásd erről: <http://www.adolfwoelfli.ch>

⁵ Dubuffet, J.: *Anticultural Propositions*. Lecture given by Jean Dubuffet at the “Arts Club of Chicago”. Thursday December 20th 1951. www.logosjournal.com/issue_5.2/dubuffet.htm

⁶ “[T]he values of primitive peoples” – kis csúsztatással Dubuffet itt már nem primitív társadalmakról, hanem primitív emberekről beszél, ami lehetővé teszi, hogy egy szintre emelje a civilizációs izolációban élő társadalmakat és azokat a személyeket – gyerekek, börtönlakók, elmegyógyintézetbe zártak – akik kulturális elszigeteltségben élnek.

elfojtja a művészi kreativitást, éppen ezért kell a „vadak” felé fordulnunk. Míközben a nyugati ember erősen hisz a rációban, a „vadak” érzik, hogy valami nincs rendben az ésszel és a logikával kapcsolatban, és máshol keresik a dolgok ismeretét (például a delíriumban, amit Dubuffet nagyon érdekesnek és a művészethez közelállónak tartott).

Egy másik ok, ami miatt Dubuffet a „primitívek” felé fordul, a szépség túlértékelése a nyugati kultúrában. Felháborítónak (undorítónak és fojtogatónak) tartja azt a gondolatot, hogy különbség van szép és rút dolgok, emberek között. A vadak nem értik ezt a különbséget, éppen ezért nevezzük őket „vadaknak”: egy név, amit azok számára tartunk fenn, akik nem értik, hogy vannak szép és rút dolgok, és nem is izgatják emiatt magukat. A nyugati kultúra nagy hangsúlyt fektet a szépérzékre, amivel egyesek rendelkeznek, mások nem, és amit az iskola segít elsajátítani. Dubuffet szerint ez a szemlélet kimondottan káros, és nem tévedhetünk nagyot, ha azt gondoljuk, hogy a szépség elutasítása mögött egyfajta társadalmi kritika, konkrétan a társadalmi különbségek kritikája húzódik meg. Dubuffet úgy gondolja, ha belátnánk, hogy a világ minden tárgya lehet elbűvölő és megvilágító valaki számára, ez sokat javítana az életünkön. Magát a művészetet sem a szép dolgok létrehozására kellene használnunk: a művészet egy nyelv, a megismerés és a kommunikáció eszköze.

A 70-es években az *art brut*-vel nagyon közeli kifejezésként kezdett elterjedni az *outsider art* név, amely minden, a kulturális intézményeken kívül született művészetre vonatkozik (így például gyakran a street artot is ide sorolják). Az *outsider art* egy tágabb fogalom, amely gyorsan elterjedt az angol nyelvű kultúrákban, és felváltotta gyakorlatilag az *art brut* fogalmát. A művészet intézményes határain túl létrejött alkotásokra több kifejezést is használnak/használtak. A „folk art” kifejezés a paraszti közösségekkel asszociált mesterségbeli tudást és dekoratív stílust jelöli. A „visionary art” olyan munkákra vonatkozik, amelyek spirituális, vallásos reprezentációkat tartalmaznak. Az „outsider art” kifejezés mindezekre vonatkozik. A legszélesebb értelmezésben olyan alkotók munkáiról van szó, akik nem rendelkeznek művészi előképzettséggel, illetve nem ismerik a kulturális toposzokat, így nem hatott rájuk a művészettörténet és az aktuális művészeti kánon (ha van ilyen), munkáikat nem műalkotásként hozzák létre. Az ilyen típusú művészet értékelése pedig azon premisszák alapján történik, amelyek szerint egyrészt a kreativitás a művészet lényegéhez tartozik, másrészt a művészeti világ intézményei elfojtják a kreativitást, így csak egy marginális helyzetből remélhető az erős kreatív impulzus visszanyerése.

Az outsider art fogalma

Úgy tűnik, az *outsider art* fogalom minimális feltételei a következők:

1. az alkotást egy olyan személy hozza létre, aki nem művészként definiálja magát – általában nem részesedett művészi képzésben, nem ismeri a művészettörténetet, a művészeti kánont, a művészetről szóló diskurzust (azaz a művészet világát, ahogyan Arthur C. Danto érti).⁷ Szintén Danto állapítja meg, hogy „a művészeti világnak akkor tagja valaki, ha részt vesz abban, amit az indokok diskurzusának nevezhetnénk”.⁸ Az outsider művész nem vesz részt ebben a diskurzusban;
2. az alkotó nem szánja művét műalkotásnak, ha így tenne, akkor idomulnia kellene a művészeti intézmények elvárásaihoz, és elveszítené outsider jellegét;
3. az alkotás rendelkezik olyan (esztétikai) kvalitásokkal, amelyek alapján az esztétikai értékelés várományosaként⁹ lehet beazonosítani.

Az első feltétel biztosítja azt, hogy az alkotó nem fog kulturális mintákkal dolgozni, nem igyekszik valamilyen stílushoz idomulni, azaz csak személyes kútfőből merít, mert nincs más lehetősége. Nyilván ennek elsősorban az izolációban élő személyek alkotásai felelnek meg (börtönlakók, pszichiátriai intézetekben élők, kis közösségekben élők munkái). A második feltétel abban nyilvánul meg, hogy általában a szerzők valamilyen kényszer nyomása alatt alkotnak, de az nem a művészi kifejezés kényszere: nem foglalkoznak azzal, hogy milyen is a „végtermék”. Sokan közülük hangok hatására, szellemek irányítása alatt dolgoznak, vallásos vagy terapeutikus célokat követnek. A legnehezebben konkretizálható a harmadik feltétel. Ha Dickie meghatározásából indulunk ki, elég, ha egy személy, aki a művészeti világ nevében cselekszik, a tárgyat a művészi értékelés várományosának kiáltja ki. Ez lehet Dickie szerint maga a művész is – itt viszont éppen a művészi kvalitás válik bizonytalan-ná, amennyiben nem külön erre képzett, a művészetet mesterségként űző vagy hivatásként élő személyekről van szó, akiket a művészeti intézmények is így tartanak számon. Az outsider art esetében az, aki az esztétikai értékelés várományosának minőségét adományozza, a művészeti intézmények egyik képviselője: többnyire kurátor, műkereskedő, művészettörténész, galériatu-

⁷ Arthur C. Danto már 1964-ben arról írt, hogy ami lehetővé teszi, hogy egy tárgyat műalkotásnak tekintsünk, az a művészet világa, azaz egy művészetelmélet és a művészettörténet ismerete. Danto, A. C.: *The Artworld. The Journal of Philosophy*, Vol. 61. No. 19 (Oct. 15, 1964), 571–584.

⁸ Danto, A. C.: *A közhely színváltása*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2003, 155.

⁹ George Dickie használja ezt a kifejezést, amikor úgy határozza meg a műalkotást, mint egy artefaktumot, amelynek egy társadalom vagy társadalom egy csoportja az értékelés várományosának státuszát adományozza. Dickie, G.: *Defining Art. American Philosophical Quarterly*, Vol. 6. No. 3 (Jul. 1969), 253–256.

lajdonos, kritikus stb. Azaz: nem tudjuk meghatározni, miben áll az outsider művészet szükséges művészi kvalitása, az viszont biztos, hogy ezt az értéket egy intézmény képviselője („ügynöke”) „adományozza” a műnek.

Problémák

A fentiekből kiderül, hogy történelmileg az *outsider art*tal való törődést az eredetiség keresése motiválta. Jelen írásban nem szeretnék azzal a kérdéssel foglalkozni, hogy vajon az eredetiség kérdése továbbra is a kortárs művészet lényegi kérdése vagy sem. Inkább amellett érvelnék, hogy maga az outsider művészet fogalma tarthatatlan, mivel több szinten is problematikus.

1. Az „outsider” kifejezés feltételezi, hogy amiről beszélünk, az kívül van. Az outsider művészek a művészeti világon kívül alkotnak. Itt viszont nem olyan személyekről van szó, akik maguk választották ezt a helyzetet, a „kívüliség” nem önmeghatározás. A művészeti világ (művészettörténészek stb.) dönt úgy, hogy a gyerekek, börtönlakók, elmebetegek, primitívek nem lehetnek művészek, „termékeik” nem lehetnek műalkotások (bizonyára arra alapozva, hogy az alkotás legalábbis részben tudatos folyamat, amelyért az alkotó felel, és amely alávethető a kritikai diskurzusnak). A gyerekek, akik csak részben felelősek tetteikért, az elmebetegek, akik valamilyen sugallatra alkotnak, a börtönlakók, akik nem ismerik a művészet világát – nem lehetnek tudatos és kompetens résztvevői a művészetről szóló kritikai diskurzusnak. És ugyanaz a művészi világ, amely intézményein keresztül eldönti, hogy vannak eleve outsider létre kárhozottak, ezek közül néhányat beemel a művészeti világba, éppen azért, mert outsiders (és ezáltal úgy tudnak eredetiek lenni, ahogyan a kompetens művészek már nem). Úgy tűnik, mintha a nem-művészek jobban megtestesítenék a művészet egyik lényeges vonását, az eredetiséget, mint maguk a művészek.

Az outsider művészet addig outsider, amíg kívül marad a művészet világán, vagy legalábbis a peremen slattyog. Amint tematizálják, amint divattá válik, máris bekerül a művészet világának középpontjába, azaz már csöppet sem outsider. Ha nyilvánosságra kerül, nagyon valószínű, hogy elveszíti egyedül-lóságát.¹⁰ Ezt nagyon jól látta Dubuffet, aki például Gaston Chaissac-ot, akit eredetileg az *art brut* képviselői közé sorolt, később, amikor Chaissac kezdett elismertté válni, kizárta a gyűjteményéből, szemére hányva, hogy túl jól értesült a párizsi kulturális életet illetően.¹¹ Az utóbbi évtizedekben éppen ennek a folyamatnak vagyunk a tanúi. Talán az outsider művészet apoteózisaként is

¹⁰ Maclagan, D.: *Outsider Art from the margins to the marketplace*. Reaktion Books, London, 2009, 59.

¹¹ I. m. 134.

értelmezhetjük az idei, 55. Velencei Biennálét. A nemzetközi művészeti szemlén szembetűnő volt az *outsider art*ra helyezett hangsúly. Will Gomperz, a BBC művészeti szerkesztője figyelmeztet, hogy az outsider art már bent van,¹² kiemelve, hogy az idei biennálén kitűnik, hogy az outsider művészet a művészi világ legújabb divatja és szenvedélye. A világ ezen legrangosabb nemzetközi szemlének kurátora, Massimiliano Gioni a Velencei Biennálén felvonultat szellemek irányítása alatt dolgozó bányászt (Augustin Lesage, 1876–1954), milliméterpapíron, inga segítségével kidolgozott terapeutikus rajzokat egy jövőmondótól és gyógyítótól (Emma Kunz, 1892–1963), olyan, majdnem absztrakt képeket, amelyeket egy ötvenes éveiben járó háziasszony kezdett el festeni minden reggel 4 és 7 között depressziója leküzdésének céljából (Anna Zemánková, 1908–1986), tárgyakat, amelyeket egy volt tengerész és ökolívó hozott létre az elmegyógyintézetben, ahol hite szerint az utolsó ítéletre készülve neki kellett összegyűjtenie mindazt, amit megmentésre érdemesnek talál (Bispo do Rosario, 1909–1989) és sok más nem hagyományos művészeti alkotást. Kérdés, hogy vajon Carl G. Jung *Vörös könyvének*¹³ illusztrációi mennyire illeszthetők az outsider art fogalmába. Jung nyilván rendelkezett ismertekkel a művészetek világáról, de nem részesedett művészeti képzésben, és a *Vörös Könyv*ben található képeket sem esztétikai célokkal festette, hanem a tudattalan feltérképezése céljából. Nem is jelentette meg a könyvet, sőt, örökösei sokáig a kutatókat sem engedték a *Vörös könyv* közelébe. Ezek az illusztrációk mégis az 55. Velencei Biennále fontos részét képezik: a nyitó teremben található, meghatározva ezzel azt az interpretációs keretet, amit az egész kiállításra alkalmazhatunk. Jung esete is jelzi, hogy az outsider art, azaz a peremművészet kategóriája nem egyértelmű, nem rendelkezik olyan leírással, amely segítene abban, hogy egyértelműen beazonosítsuk a fogalom alá eső eseteket. Kérdés, mennyire lehet továbbra is outsider az a művészet, amit egy kortárs művészeti megakiállítás tematizál, azaz központba helyez. A biennálén való szerepeltetése során az outsider art megszűnik rétegművészetnek lenni, amit esetleg néhány jobban tájékozott művész ismer vagy műkereskedő gyűjt, és a laikus publikum elé kerül, mint jelentős kortárs fejlemény, amit ezek szerint illik ismerni, mert része a kortárs művészet fő folyamának. Így válik az outsider művészet referenciává, beépül a művészettörténetbe, amelytől függetlenül kellene hogy létezzen. Az outsider művészetről szóló reflexió lehetetlenné teszi a fogalom ellentmondásmentes használatát.

¹² Gomperz, W.: *Venice Biennale 2013: Outsider art is in*. 2013. <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-22719103>

¹³ A *Vörös könyv* Carl Gustav Jung 205 oldalas kézírata, amit a svájci pszichológus 1914 és 1930 között írt, kalligrafikus írást és sok illusztrációt tartalmaz. Jung úgy beszélt a *Vörös könyvről*, mint a saját tudattalanjával való tudatos konfrontáció eredményéről vagy naplójáról.

2. Az outsider művészethez tartozó személyek, tárgyak, mozzanatok beazonosításának kérdése további bonyodalmakat okoz. Talán könnyebb különbséget tenni aközött, ami a művészeti világ része és aközött, ami a művészeti világ peremén található, mint eldönteni, hogy mi az, ami művészeti peremként érdemesnek ítéltetik arra, hogy beemelődjön a művészet területére. A művészeti világhoz tartozó munkák egyik elég stabil kritériuma a művész szándéka: a műalkotást („munkát”) a művész szándékosan műalkotásnak teremt. Még akkor is áll ez a kritérium, amikor ready-made-ekről van szó: nem véletlenül választotta ki Duchamp épp a piszoárt arra, hogy átminősítse műalkotássá (és ez akkor is igaz, ha a művész szerint a kiválasztás kritériuma az esztétikai kvalitások hiánya). Az outsider art esetében viszont tipikusan nem műalkotásnak szánt munkákról van szó: vagy külső sugallatra készült munkák ezek, vagy tudatos munkák, amelyeknek viszont a művészettől teljesen eltérő funkciójuk van. Bispo do Rosario nem a gyönyörködés céljából gyűjtötte össze az elmeegógyintézetben keze ügyébe kerülő tárgyakat, hanem azért, mert küldetést teljesített: listákat készített az utolsó ítéletre várakozva. Augustin Lesage sem saját akarata szerint festette kilenc négyzetméteres, szimmetrikus felépítésű, félig absztrakt vásznait, hanem a „szellemek” szoros irányítása alatt. Tehát nem az alkotó dönti el, hogy amit készít, az művészet: nem is döntheti el, mivel a művészet területén outsider. A(z outsider) művészeti státusz adományozását a művészeti világ maga végzi el, intézményein keresztül. A nem kompetens alkotó helyett a kompetens, képzett művész, kurátor, művészettörténész, kritikus, galériatulajdonos, gyűjtő stb. az, aki a műalkotás státuszt adományozza olyan munkáknak, amelyek nem művészetnek születtek. Mégpedig éppen azt értékeli ezekben, hogy egy nem kompetens alkotó munkái, nem szándékos alkotások, a tudattalan, ösztönös gesztus vagy törekvés eredményei. A kompetens művész – főleg a huszadik századtól kezdve – többnyire elméletet is csatol munkája mellé. Jellemzően a huszadik századi művészetet úgy értelmezik, mint megtestesült művészetfilozófiát¹⁴ – ugyanis alig találunk olyan műalkotásokat, amelyeket tisztán esztétikailag tudnánk értékelni és értelmezni, anélkül, hogy figyelembe vennénk azt a művészetelméleti kontextust, amelyben születtek. Az outsider művész nem tud elméletet csatolni munkáihoz, mivel definíciója által nem ismerheti a művészet elméleteit, a művészet történetét, a kritika szempontjait. Az outsider művészetet mégsem önmagában, előzetes ismeretek nélkül csodáljuk: ugyanis mindig van valaki, aki bennszülöttje a művészet világának, és aki prezentálja a publi-

¹⁴ Arthur C. Danto írásaiban sikeresen élesíti újra Hegel azon tételét, hogy a művészet történelmi küldetése lehetővé tenni a filozófiát, s ennek eljövetele után a művészetnek nincs más feladata többé a nagy kozmikus-történelmi áradásban, vagyis a művészet végső beteljesedése saját filozófiája. Danto, A. C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz, Budapest, 1997.

kumnak az outsider művészt és munkáját. Persze, a művészet világának ezen „ügynöke” valamilyen kritérium alapján dönt úgy, hogy bizonyos eseteket kiemel, pontosabban beemel a művészet szakrális területére. Amennyiben ez a kritérium az eredetiség, itt egy gyakorlati és egy elméleti nehézségbe ütközünk. A gyakorlati nehézség az „eredetiség” bizonyítása: az „eredetit” leginkább úgy tudnánk definiálni, mint újat, előzmény nélkül. Ebben az esetben azt kellene bizonyítani, hogy a szóban forgó esetnek nincsenek előzményei – és a nemlétezését eléggé bonyolult feladat bizonyítani. Az elméleti nehézség pedig abból adódik, hogy a művészeti világon kívüli jelenséget a művészet-történethez rendelve kell beazonosítanuk, annak érdekében, hogy eldöntsük, eredeti munkával van-e dolgunk. Azaz: az outsider művészet nem mérhető a művészet mércéivel, mégis azt tesszük, amikor a nem-művészet tengeréből kiemelünk az outsider művészet nevére érdemes eseteket. Az sem segít, ha abból indulunk ki, hogy az outsider esetek beemelése pusztán esztétikai kritériumok alapján történik. Ez az álláspont a huszadik század művészeti fejleményei tükrében már nem tartható – Arthur C. Danto meggyőzően bizonyítja a perceptuálisan megkülönböztethetetlen párok elméleti kísérletével.¹⁵ Sőt, ha elfogadnánk, hogy az outsider munkák esztétikai kritériumok alapján választódnak ki (szépségük alapján), ezzel Dubuffet eredeti szándékától is eltávolodnánk.

Érdekes módon az outsider művészet mögé nem egy művészetelmélet kerül (hacsak nem tartjuk annak az eredetiség és elszigeteltség összefüggésének hipotézisét), hanem egy narráció. A művészeti világ kompetens reprezentánsa mond egy mesét az outsider művészről, és ez a mese szükséges eleme az outsider művész beazonosításának, munkái értékelésének. Ahogyan Maclagan megjegyzi, az outsider művészet esetében, attól függetlenül, mennyire rendkívüli vagy eredeti a mű, a mögötte levő történet szorosan részt vesz hitelességének magállapításában.¹⁶ Tudnunk kell valamit az outsider művész életkörülményeiről ahhoz, hogy értsük és értékeljük munkáját, ellenkező esetben ugyanúgy tekintenénk rá, mint a „rendes” művészetre, azaz mese nélkül felszámolódna az outsider művészet.

Így bárhonnán közelítenénk meg az outsider művészet fogalmát, a reflexió eredménye a fogalom önfelszámolása. Éppen ezért javasolom az „outsider művészet” fogalma helyett az „intézményes readymade” fogalmát.

¹⁵ Danto kiindulási kérdése a következőképpen fogalmazható meg: hogyan lehetséges, hogy két tárgy közül, amelyek perceptuálisan nem különböztethetők meg, az egyik műalkotás (pl. Andy Warhol *Brillo Box*-sza), a másik pedig közönséges tárgy (egy, a szupermarket polcain található Brillo doboz)? A különbség nyilván nem a perceptuális tulajdonságokban rejlik. Danto: *A közhely színváltozása*. Id. kiad.

¹⁶ Maclagan, D.: *Outsider Art from the margins to the marketplace*. Id. kiad. 11.

Az intézményes readymade (institutional readymade)

Az outsider művészet vizsgálatából kiderül, hogy a művész hagyományos szerepének némelyikét maga a művészeti intézmény képviselője (műkereskedő, kurátor, kritikus, múzeumigazgató stb.) veszi át. A művészet világának „ügynöke” teszi művészetté a kiszemelt tárgyat, azaz ő változtatja művészetté azt a tárgyat, amelyet nem ő hoz létre, mint fizikai entitást. Ebben tökéletesen megegyezik a readymade klasszikus műfajával, amelyben egy művész kiemel egy mindennapi tárgyat és műalkotássá alakítja át, azzal, hogy kiállítja egy művészeti térben, és többnyire egy címet társít a műhöz. A legtöbb esetben a cím szorosan hozzátartozik a műhöz: Duchamp esetében, a *Forrásnak* nevezett piszoár vagy az *Előre egy törött kar felé* nevezett hólapát címével együtt mutatja fel magát a művészi értékelés tárgyaként.

Az intézményes readymade néhány pontban különbözik a klasszikus readymade-től:

1. A klasszikus readymade-ek többnyire használati tárgyak (piszoár, hólapát, palackszáritó, biciklikerek). Ezzel szemben az intézményes readymade-ek minden esetben egy másik személy által jelentéssel bíró, *nem* használati tárgyként létrehozott tárgyak: festmények, rajzok (mint Anna Zemankova virághoz hasonlító képei vagy Emma Kunz diagrammjai), naplórészletek, táblarajzok (mint Rudolf Steiner fekete papíron megőrzött, előadásai közben táblára felírt vázlati, firkái), tárgygyűjtemények (mint Bispo do Rosario üdvözlésre szánt tárgyai vagy Morton Bartlett babakollekciója, illetve Peter Friz biztosítási ügynök 378 házmakettből álló gyűjteménye) stb. Ezek közül egyik sem használati tárgy, ugyanakkor egyik sem műalkotásnak készült. A jelentés, amivel bírnak, többnyire személyes: hobbi, megszállottság, elmebaj, kapcsolat a szellemvilággal, terápia stb. Mindenképpen szükség van a művészeti világ ügynökének közvetítésére ahhoz, hogy a szemlélő ezeket a tárgyakat műalkotásnak tekintse.

2. A klasszikus readymade-ek esetében az előképzettséggel és művészeti ismeretekkel rendelkező művész az, aki a közönséges tárgy „színeváltozását”¹⁷ előidézi, az intézményes readymade esetében viszont a művészeti világ egy olyan „ügynöke” (agent), aki nem művész, akitől nem is várjuk el, hogy fizikailag készítsen műtárgyat, sőt, még azt sem várjuk el, hogy kreatív, eredeti legyen. Viszont azzal, hogy intézményes readymade-eket produkál, ez az „ügynök” átvesz valamit a művész szerepéből: a művészi kreativitás szempont-

¹⁷ Danto amellel érvel, hogy az értelmezésnek konstitutív szerepe van, és „mint átalakító eljárás, az értelmezés a kereszteléshez hasonlít; a tárgy nem új nevet, hanem új identitást kap, ami által tagja lesz a kiválasztottak közösségének”. Danto: *A közönség színeváltozása*. Id. kiad. 124.

ját ráruházza olyan tárgyakra, amelyek az ő „keresztelő” gesztusa előtt nem mutatták ezt a tulajdonságot. Adolf Wölflí kötetét első lépésben pszichiátriai dokumentációként kezelték, pusztán az *art brut*-hoz való besorolása után lehetett egyáltalán a művészi kreativitás értéke szempontjából vizsgálni művét. A biennálén szereplő festett zsebkendők, amelyek a dél-amerikai börtönökből származnak, szintén nagyon gyakorlati funkcióval bírtak, mint üzenethordozók, alkotói és használói nem műalkotásként tekintettek rájuk, a biennálé látogatói viszont igen, és ez Massimiliano Gioni kurátornak köszönhető.

3. A klasszikus readymade-hez szükségszerűen hozzátartozik a művész neve és egy cím, ami gyakran meghatározza azt, ahogyan a műhöz viszonyulunk. Gyanakodnunk kell valamilyen finom játéokra akkor is, amikor a readymade címe látszólag csupán megnevezi tárgyát. Duchamp egyik legismertebb readymade-je a *Palackszárító*, aminek címe azonos a tárgy nevével. Viszont ha figyelembe vesszük, hogy franciául az „égouttoir” szóban benne van a „goût” kifejezés, amely ízlést jelent, nem tudunk nem arra gondolni, hogy ami itt a kicsepegetés által elpárolog, az maga az ízlés. Az intézményes readymadek esetében az „ügynök” általában nem a saját neve alatt állítja ki a tárgyat, és a tárgyak neve egyszerűen egy leírás: az idei Velencei Biennálén a következőkkel találkozhattunk: Levi Fisher Ames: *Animals in shadowboxes*, 1895–1923; Marino Auriti: *The Encyclopedic Palace of the World*, 1950; Morton Bartlett: *Cím nélkül; Grafikák Délkelet-Ázsiából és Melanéziából*; Hugo A. Bernadzik: *gyűjteménye, 1932–37*; Arthur Bispo do Rosario: *Several Work*; Oliver Croy és Oliver Elser: *Peter Fritz (1916–1992) bécsi biztosítási ügynök 387 háza; Woodoo bannerek Haitiből*; Emma Kunz: *Work nr. ...*; Pano Drawings; Shinichi Sawada: *Cím nélkül; Shaker ajándékrakjók; Névtelen tantrikus festmények*; Anna Zemánková: *Cím nélkül* stb. Ezek a címek nem szolgálnak útmutatással az értelmezésben, legfeljebb visszavezetnek az alkotó biográfiai adataihoz.

4. A klasszikus readymade mögött egy művészetfilozófiai elmélet található, amelynek fő tézise a „mancs” (la pate) diszkreditálása, a kézügyesség felváltása az „agyügyességgel”. A readymade-ek azért érdekesek, mert több olyan tézissel polemizálnak, amelyek meghatározzák a hagyományos művészetfelfogásunkat: a művészet „techné”-ként való azonosításával, amely elengedhetetlennek tartja a mesterségbeli tudást, az esztétikai aspektus közép-pontba állításával, a művészet szent terének és az élet profán terének éles elválasztásával. Az intézményes readymade mögött nincs egységes művészet-elmélet, hanem narráció van, mese, amely visszatér az anekdotikus biográfiai szemlélethez, amit a huszadik század antiintencionalista szemlélete elutasított.¹⁸ A narrációt a művészeti világ „ügynöke” mondja el, de nem ő találja

¹⁸ Wimsatt, W. K. – Beardsley, M. C.: The Intentional Fallacy. In Wimsatt, W. K.: *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. University of Kentucky Press, Lexington, 1954, 3–18.

ki: ő csak rátalál egy élettörténetre, amely nagymértékben meghatározza a talált tárgy iránti érdeklődésünket. Amikor Morton Bartlett babáira tekintünk, akkor relevánssá válnak az életrajzi adatok: árva gyerekként nőtt fel; szabadidejében megszállottan dolgozott; egy baba elkészítése akár évekig is elartott; a végtagokat és a fejet úgy tervezte, hogy a babákat különböző pózokba állíthassa; anatómiai könyveket szerzett be, hogy minél jobban ki tudja őket alakítani; majdnem senki nem tudott a babákról haláláig. Ezek az anekdotikus elemek szükségesek az intézményes readymade esetében, miközben igazából semmit sem kell tudnunk, illetve nem is akarunk tudni arról a munkásról, aki fizikailag létrehozta a Duchamp által vásárolt piszoárt. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az intézményes readymade esetében egy mese adja el a művészetet: egy mese, amelynek főszereplője a művészeti kompetenciával és művészi öntudattal nem rendelkező alkotó.

Az intézményes readymade egy olyan jelentéssel bír, nem használati tárgy, amit az alkotója, rendszerint művészi kompetenciával és művészi öntudattal nem rendelkező személy *nem* műalkotásként hozott létre (nem szánta műalkotásnak), és amit a művészeti világ egyik „ügynöke” (pl. kurátor, kritikus, műkereskedő, galériatulajdonos, múzeumigazgató stb.) kiemel és a művészeti világ részévé tesz.

Úgy gondolom, az intézményes readymade fogalmának bevezetésével több probléma megoldódik.

1. Ezt a fogalmat nem feszítik szét azok az ellentmondások, amelyek annyira problematikusá teszik az *outsider art*ot. Az előbbieken kiderült, hogy nem lehet a figyelem előterébe állítani az *outsider art* jelenségét, anélkül, hogy fel nem számolódna, mint *outsider art*. A témának szentelt könyvében Maclagan megjegyzi, hogy mostanra már az outsider művészet több mint félévszázados múlttal rendelkezik, és tagadhatatlan, hogy fokozatosan asszimilálódik abba a kultúrába, amelynek állítása szerint nem része.¹⁹ Az intézményes readymade esetében hasonló logikai és pragmatikai problémákat nem fedeztünk fel.

2. Az összes olyan jelenség, amelyet *art brut*-nek vagy *outsider art*-nak nevezhetünk, beilleszthető az intézményes readymade fogalmába.

3. Az intézményes readymade fogalma, azáltal, hogy kiemeli a művészeti világ ügynökének szerepét, lehetővé teszi, hogy a kérdéses eseteket is könnyebben beazonosítsuk. Világos, hogy Carl Gustav Jung *Vörös Könyve* nem az alkotója révén művészi alkotás, hanem Massimiliano Gioni kurátor révén, aki a kiállítási térbe helyezi, ugyanúgy, mint azokat a fekete papíron őrzött táblavázlatokat, rajzokat, amelyeket Rudolf Steiner tanítványa gyűjtött össze mestere előadásai után. Az egyetlen, ami lényeges a tárgyak beazonosítása szempontjából, hogy megalkotásukkor az alkotójuk nem művészetet szán-

¹⁹ Maclagan, D.: *Outsider Art from the margins to the marketplace*. Id. kiad. 23.

dékozott létrehozni, hanem más céljai voltak (sugallatot követett, mint Augustin Lesage; egyetlen ötlet rabjaként dolgozott, mint Peter Fritz biztosítási ügynök, aki több száz házmakettet, vagy Levi Fisher Ames asztalos, aki élete során 600 apró állatszobrot barkácsolt; gyógyításhoz [Emma Kunz] vagy öngyógyításhoz [Anna Zemánková] használta az alkotásokat, stb.), ezzel szemben a művészeti világ ügynöke határozottan a művészet terébe helyezi ezeket: kiállítja, gyűjti, tanulmányt ír róluk, katalógust szerkeszt stb.

Az intézményes readymade fogalmának bevezetésével nem szándékozom semmiféle értékítéletet megfogalmazni magáról a jelenségről, ahogyan az outsider art fogalmának nehézségeit megfogalmazó megállapítások sem a jelenségről szóló ítéletek. Inkább használható nevet szerettem volna adni egy jelentős művészeti fejleménynek, amelyben jelentéssel bíró, nem használati „talált tárgyak” műalkotássá alakulnak át a művészeti világ „ügynökeinek” köszönhetően. Így világossá válik az, hogy amit eddig *outsider art*nak neveztek, egyáltalán nem kívülálló, nem független a művészet világtól, olyannyira nem, hogy alkotója bizonyos értelemben éppen a művészeti világ azon ügynöke, aki rátalált.