

MAGYAR FILOZÓFIAI SZEMLE

2023/3 (67. évfolyam)

A Magyar Tudományos Akadémia
Filozófiai Bizottságának folyóirata

Esztétikai tapasztalat

Tartalom

Bevezető. Esztétikai tapasztalat (<i>Bárány Tibor – Valastyán Tamás</i>)	5
--	---

FÓKUSZ

ANTAL ÉVA: A fenséges tapasztalata Mary Wollstonecraft „szentimentális” útirajzában	11
VALASTYÁN TAMÁS: Visszhangok. A művészet kettős múltjáról	28
WEISS JÁNOS: Adorno küzdelme az „esztétikai tapasztalat” fogalmával	51
DARIDA VERONIKA: A találkozások filozófiája	64
FEKETE KRISTÓF: Néma művészet, beszédes esztétika	75
BÁRÁNY TIBOR: Az esztétikai normativitás három modellje	96
GOLDEN DÁNIEL: A cselekvésben lévő esztétikai tapasztalat	114
ILLÉS ANIKÓ: Művészeti élmény, esztétikai ítélet	130

VARIA

SZUMMER CSABA – HORVÁTH LAJOS: Adalékok az álom fenomenológiájához	149
SIPOS ANDREA: Claude Romano evenmenciális hermeneutikája	172

DOKUMENTUM

FRAZER-IMREGH MONIKA: A szerelmes elégiáktól Epiktétosig Angelo Poliziano levelezése Giovanni Pico della Mirandolával	191
Angelo Poliziano – Giovanni Pico Della Mirandola: Levelek	199

SZEMLE

JAKAB KRISZTIÁN: Frazer-Imregh Monika: *Életmód, asztrológia és mágia a reneszánszban*

CSEHY ZOLTÁN: Egy demokratikus szótár körülharcolt fogalmai 212

MIKÁCZÓ ALEXANDRA: A piszoáron innen és túl 215

IN MEMORIAM

TAKÁCS ÁDÁM: Tamás Gáspár Miklós és a Budapesti Iskola 221

E számunk szerzői 237

Summaries 241

A piszoáron innen és túl

Csordultig Duchamp-mal – Tanulmányok a Forrás 100. évfordulójára.

Szerk. Tánczos Péter. Maecenas Maecenatum I. Balmazújváros, Debrecen, Veres Péter Kulturális Központ, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019. 156 oldal.

A *Csordultig Duchamp-mal* című tanulmánykötet a *Maecenas Maecenatum* sorozat első tagjaként egy 2017-ben – az 1917-ben kiállított *Forrás* című mű századik évfordulóján –, Balmazújvároson, a Veres Péter Kulturális Központ, a Partiumi Keresztény Egyetem és a Debreceni Egyetem Filozófia Intézete által rendezett konferencia anyagából válogat. E konferencia, így a kötet tárgya is elsősorban Marcel Duchamp személye, illetve paradigmaváltó munkássága. A kötetben a fent említett találkozó anyagából tíz tanulmány és egy kiállítás-kritika olvasható.

A borítón Julian Wasser *Duchamp a Forrás előtt dohányzik* című képét láthatjuk, amelyen a művész a piszoár mellett, annak szinte hátat fordítva szívja cigarettáját. A fotó, úgy hiszem, kellőképpen reprezentálja Duchamp művészi tevékenységét, felfogását. A saját művének hátat fordító alkotó már önmagában érdekes kérdéseket vet fel, azonban a dohányzás mint általában az épületen kívül vagy arra kijelölt helyen folytatott tevékenység folytatása egy kiállítási tárgy mellett, a galéria már-már szakrális terében önmagában is értelmezhető egyfajta provokatív gesztusként – eltekintve attól, hogy Duchamp maga ennek tudatában volt-e vagy sem.

A rövid, Sós Csaba és Tánczos Péter által írt bevezetőben rálátást nyerhetünk a

kötet keletkezési körülményeire, illetve felépítésére is. A tanulmánykötet összességében négy részre tagolódik. Az első fejezetben lévő három tanulmány elsősorban Duchamp alakjának és recepció-történetének vizsgálatával foglalkozik, a másodikban négy teoretikus kitekintést olvashatunk, a harmadik blokk pedig Duchamp és a kortárs művészet között fennálló viszonyokat igyekszik vizsgálni. A negyedik rész egy kiállítás-kritikát tartalmaz, mely a fent említett konferenciához kötődve megrendezésre került, *Forrás 100 – Duchamp itt járt* nevet viselő kiállítást mutatja be, az ott kiállított munkákból válogatva, melyek értelemszerűen szintén Duchamp paradigmaváltó munkásságára reflektálnak.

A bevezetőt követő első fejezet a *Duchamp-kontextusok* címet kapta, s benne három esszét olvashatunk, melyeknek tárgya – ahogy fentebb is említettem – elsősorban Duchamp alakja, illetve recepció-története. Az első tanulmányban Házas Nikolettta az alkotóhoz fűződő kánon nemzetközi és hazai toposzait veszi sorra s viszonyítja egymáshoz. A nemzetközi szférát vizsgálva többek között megismerhetjük az androgün-aggregény *Életművész* vagy az újító prekonceptuális művész alakját, a magyar recepció felől pedig Duchamp mint (sakk)mester és mint egy nyugati szabadság-

ikon elevenedik meg előttünk. Házas megemlíti, hogy a Duchamp személyéhez köthető „jelenséget” alapvetően az *értelmezői közösség* hozta létre (13). A különféle tézisek ütköztetéséből pedig egyebek mellett az is kirajzolódik, hogy Duchamp, a művész nevéhez szervesen kapcsolódik a szabadság fogalma.

Szántó Ildikó tanulmánya három, Duchamp személyéhez köthető aspektust mutat be, s ütközteti is őket egymással. E három pozíció, melyeknek felvételével a művészt és alkotói pályáját szemlélhetjük, a lusta, a kontár és a kurátor művész alakja. A lusta művész kivonja magát mindenmű munka alól (legyen az akár hétköznapi értelemben vett vagy alkotói munka), míg a kontár rávilágít arra, hogy a jártasság (*skill*) szerepe korunkban elhanyagolhatóvá vált. A kuratori szemlélet pedig Duchamp munkásságában már a *Boîte-en-valise* nevet viselő hordozható múzeuma kapcsán is előtérbe kerül, nem beszélve kiállítás-szervezői tevékenységéről. Szántó Ildikó Lazaretto, John Roberts és Elena Filipovic írásaira támaszkodva mutatja be e fenti három attitűdöt, s ezek közül is elsősorban az utóbbi mellett érvel, szerinte ugyanis Duchamp „se lusta, se kontár nem volt, hanem a kuratori szemlélet megtestesítője” (34).

Az első szakasz Márfa Molnár László *Kortársam, Duchamp* című tanulmányával zárul, melyben az író a humorosan dadaista cím- és alcímválasztások ellenére igencsak komoly, meghatározó, kortárs esztétikai és társadalomelméleti teóriákból kiindulva magyarázza Duchamp tevékenységének jelentőségét. Elsőként a művészettörténet szemszögéből vizsgálja a szerző azt, mennyire polarizált álláspontokat képes kirajzolni Duchamp munkásságának értelmezése, majd esztétikai megközelítésben Nicolas Bourriaud bricolage-fogalma, a formaalkotás kiterjesztésének lehetősége, valamint Luigi Pareyson forma-értelme-

zése is előtérbe kerül. Márfa tanulmánya végén a feminizmus, illetve a huszadik századig a művészeti és művészetelméleti területeken uralkodó maszkulin dominancia is említésre kerül a duchamp-i munkásság tükrében. A szerző rávilágít arra, hogy a huszadik századig számos művészeti ágban nem találhatunk női művészt (így például az építészet, szobrászat, zeneszerzés vagy drámaírás területén), és a század végéig elméleti területen sem találkozhatunk női szerző által létrehozott esztétikával vagy művészettörténettel. „Az esztétikai folyamatban a legutóbbi időkig a nő legfeljebb a hálás közönség vagy az aktmodell szerepét tölthette be, de csak úgy, ott és akkor, ahol és amikor a domináns maszkulinitás jónak látta” – írja Márfa (40). Úgy véli, többek között Duchamp is egyike volt azon férfi alkotóknak, akik gesztusaikkal utat nyitottak a női alkotóknak és gondolkodóknak a művészet területén.

A kötet második fejezetében négy teoretikus kitekintést olvashatunk (ez a szekció címe is), melyek elsősorban Duchamp alakjának és műveinek elméleti, esztétikai-filozófiai hátterét igyekeznek felvázolni különféle nézőpontokat hangsúlyozva. Horváth Gizella tanulmányában Kantot és Duchamp-ot veszi *forrásul*, illetőleg a kanti esztétikai paradigmát igyekszik alapul venni a duchamp-i életmű értelmezéséhez, aki „úgy folytatja Kant művészetfelfogását, hogy a legtöbb ponton szakít vele” (44). A kanti paradigmából olyan fogalmak kerülnek előtérbe, mint például a zeni alakja vagy a szép fogalomnélkülisége. Az alkotó kapcsán pedig olyan napjainkban is égető problémákat jár körül a szerző, mint például a műalkotás hagyományos fogalmának eltörlése, a múzeumnak mint a művészet templomának háttérbe szorulása, vagy éppen a szerző halálának kérdésköre. Mindezt Duchamp számos alkotásával illusztrálja Horváth, így pél-

dául többek között megemlíti a Leonardo *Giocondáját* kifigurázó L.H.O.O.Q. (*Elle a chaud au cul – Meleg a fenéke*) című művet, a *Miért ne tüsszentsünk Rrose Sélavy?* nevet viselő asszablázst, a *Boîte en valise (Doboz a bőröndben)* nevezetű hordozható műzeumot, a *Forrást*, amely egyike a művész legismertebb munkáinak, illetve az alkotó halála után bemutatott *Étant donnés-t*, mely a befogadó aktív részvételére számít.

Valastyán Tamás *Forrásviszonyok az esztétikában* című tanulmányában Duchamp paradigmaváltó tevékenységének esztétikatörténeti eredeteit, illetve esztétikai *forrásviszonyait* vizsgálja fel. Marquard kompenzációs modelljét alapul véve, valamint Schelling és Novalis mellett Karinthy írásait felhasználva igyekszik magyarázni a Duchamp-féle „esztétikai ozmózis” koncepcióját, melynek alapján Duchamp a művészt és a befogadót egyenrangú szabadsággal felruházva tételez fel egyfajta egyensúlyi állapotot. Ennek alapján Duchamp lényegében arra hívja fel a figyelmet, hogy a befogadó is részt vesz a teremtési folyamatban, melyet gyakran egyoldalúan csupán az alkotónak tulajdonítanak. Így például a *Nagy üveg* esetében Duchamp vászon helyett üvegre fest, s ezzel „éppen a szemlélet nyugodt passzívítását lehetetleníti el, s olyan teret, térközt teremt műve köré [...], amelyben a nézőt effektív társalkotóként lépteti fel” (73).

Tánczos Péter írásában a késő modernitást vizsgálva arra kíván rámutatni, hogyan válhatott a művészi formanyelv részévé a tudományos kísérletezés, illetve a technikai találmány. Az imitatív megtevesztés eredete kapcsán Rejtő Jenő *Egy bolond százat csinál*, valamint Laurence Sterne *Tristram Shandy úr élete és gondolatai* című regénye kerül előtérbe, az áltudományosság esztétikai szempontjainak vizsgálata során pedig többek között Kant és Kleist munkáit applikálja a szerző. Ezt követően Duchamp művei – azon belül is

elsősorban a *Nagy Üveg* – vizsgálatán keresztül rajzolódik ki előttünk Alfred Jarry patafizika-koncepciója, amely valójában „a képzeletbeli megoldások tudománya, mely bizonyos vázlatos körvonalakhoz olyan tulajdonságokat rendel szimbolikusan hozzá, melyeket általában a tárgyak virtualitása határoz meg” (Jarry *A patafizikus Faustroll doktor cselekedetei és nézetei: Új-tudományos regény* című szövegét idézi a szerző [85]).

A teoretikus fejezetet Szabó L. Imre tanulmánya zárja, melyben Tózsér János és Bács Gábor ellen érvel azon tézisük kapcsán, mely szerint „a műalkotásokat (legalábbis a képzőművészeti és a zenei műveket) *perceptuális tulajdonságaik* teszik műalkotássá” (a Tózsér–Bács szerzőpárost idézi Szabó [90]). Ebből következően állítja a szerzőpáros azt is, hogy Duchamp *Forrása* nem nevezhető műalkotásnak. Szabó L. Imre ezen állítások ellenében meggyőző érveket felsorakoztatva áll Duchamp oldalára, állítása szerint ugyanis nem perceptuális dolgok határozzák meg azt, hogy valami műalkotás vagy sem, ahogyan az esztétikai kifejezéseket sem lehet perceptuális tulajdonságokkal meghatározni. A *Forrás* pedig a szerző szerint valahol a műalkotás és a használati tárgy határvonalaira helyezhető a maga konceptuális kétértelműségével.

A kötet harmadik, *Duchamp-gyakorlatok* című fejezetében három olyan esszé olvashatunk, melyek elsősorban kortárs kontextusban értelmezik Duchamp alkotói tevékenységét. Hausmann Cecília írásában a dadaizmus kortárs művészetel való viszonyát vizsgálva mutat rá többek között a dadaista idegenségformák és napjaink művészetének összefüggéseire. A tanulmányban az 56. Velencei Biennálé néhány kiemelt alkotásán keresztül mutat rá a szerző a dada idegenség-élményének hatásaira korunk művészetében. A dadaista hatásokat Hausmann olyan szempontok

alapján magyarázza, mint a mindennapi valóság elemeinek beemelése, a provokáció, a műfaji és materiális heterogenitás, a káosz mint szervezőelv, valamint a művész szerepének megkérdőjelezése. A tanulmány záró bekezdésében előtérbe kerül Mario de Micheli gondolata, aki szerint „a Dada megöli a Dadát” (De Micheli *Az avantgardizmus* című könyvét idézi a szerző [128]). A különféle idegenségformák ugyanis folyamatosan újratermelték magukat az elmúlt száz évben, mivel

a jelenkor ugyanúgy az ipai társadalom, a háborúk és a szorongás világa, mint ahogy a dadaizmus ideje az volt. A különbség és a probléma nyitja viszont ebben állhat: azok a művészi alakzatok, amelyeket a művészet száz éven keresztül újratermelt [...], számunkra már nem idegenek (128–129).

Weiss János *Egy bicikli rejtélyei* című esszéjében Andreas Slominski egyik, cím nélküli alkotását elemzi, mely pusztán egy szatyrokkal telepakolt kerékpár, egy múzeumban kiállítva. Weiss elsősorban azt vizsgálja, mennyiben tekinthető ready-made-nek ez a műalkotás, illetve Adorno esztétikai írásait beemelve többek között az is kirajzolódik előttünk a szöveg olvasása közben, hogy milyen véleményen volt a német filozófus a fent említett műfajról. A ready-made kapcsán természetesen szóba kerül Duchamp *Forrás (Fountain)* címet viselő munkája, amelynek 1917-es kiállításától kezdve számítja Weiss – nem alaptalanul – a kortárs művészet kezdetét. A tanulmányban emellett olyan, a huszadik századi és a kortárs művészet esetében is releváns fogalmak, illetve kérdéskörök elevenednek fel, mint a konstrukció szerepe, az otthontalanság vagy éppen az individualizáció problematikája.

A fejezetet Péter Szabina *Mérföldnyi aspektus* című írása zárja, melyben a szer-

ző elsősorban Duchamp *Mérföldnyi fonal* című művének elemzésén keresztül magyarázza a kortárs művészet meghatározó szegmenseit. Duchamp ezen installáció keretén belül egy kiállítótér különböző pontjait kötötte össze fonallal, mintegy pókhálószerűen. Péter Szabina ezt az alkotói gesztust értelmezve többek között arra is megpróbál választ adni, hogy vajon mi lehetett a művész szándéka mindezzel. A befogadónak egyfajta akadálypályát épített, vagy épp valamiféle játékba próbálta bevonni őt? Így vagy úgy, Duchamp célja vélhetőleg a befogadói aktivitás felkeltése volt, a néző kizökkentése megszokott komfortzónájából. Mindemellett többek között előtérbe kerül a szövegben Deleuze és Guattari rizóma-fogalma, illetve Umberto Eco „nyitott mű”-elmélete, aki így fogalmaz:

A mű nyitottsága és dinamikussága különböző integrációkra, produktív kiegészítésekre ad lehetőséget, eleve irányt szab a strukturális energiák játékanak, s ez a játék akkor is megvan a műben, ha nem befejezett, illetve ha sok és sokféle végalakot kaphat. (Ecót idézi a szerző [146]).

Duchamp *Mérföldnyi fonalát* Péter Szabina a nyitott mű előfutáraként is értelmezi, minthogy alkotó és befogadó között egy újfajta kapcsolatot kívánt felállítani s „kísérletet tett a művészi érzékelés új mechanizmusának kialakítására” (147).

A kötetet Sós Csaba kiállítás-kritikája zárja, melyben a fent említett, 2017-es konferencia idején, annak társrendezvényeként, szintén Balmazújvároson megrendezett, *Forrás 100 – Duchamp itt járt* című kiállításról olvashatunk néhány bekezdést. A kiállításon a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetem Művészeti Tanszéke diákjainak és tanárainak munkáival találkozhattunk. Sós Csaba pedig

ezen alkotásokból emel ki néhányat, rámutatva a köztük és a dadaizmus, illetve Duchamp tevékenysége között húzódó párhuzamokra. Sós elemzi például Balázs Zoltán *Kút* címet viselő ready-made-jét, mely az elnevezéssel ellentétben egy vödört (vagyis a kútból történő merítésre szolgáló eszközt) jelent, felületén a kút helyét jelző tájbrázolással, Bányai Zita *József Attila – Altató* című képversét, mely szakítva a lírai érzelmességgel a szavakat üres betűkockákra cseréli, illetve Szabó Csongor-Gyula provokatív plakátját, mely Leonardo *Az utolsó vacsora* című festményét parafrazálva Krisztus alakját a *Forrással* helyettesíti. Sós Csaba felteszi a kérdést, vajon mi az, ami averzív lehet a duchamp-i gesztusban? E kérdésre pedig egy kérdéssel igyekszik választ adni:

Vajon nem a restség bizonyosfajta discsérete, az az arisztokraikus megközelítés, amely az alkotás folyamatát ötletes, ám sok esetben [...] erőfeszítést nélkülöző mozzanatok sorozatává alakítja, miközben a kritikusok kapavágásaira, a műértelmezés napszámosaira hagyja

azt a hallatlan munkát, amely elengedhetetlen a (jóformán) semminek (majdnem) mindenné alakításához? (155)

Duchamp valóban nehéz feladat elé állította értelmezőit, s talán alkotásainak enigmatikus jellege is hozzájárul ahhoz, hogy munkássága azóta is meghatározó szerepet töltsön be a művészet és művészetelmélet területén.

A tanulmánykötetet olvasva összességében rálátást nyerhetünk Duchamp alakjára, alkotói tevékenységére, s annak művészeti és teoretikus kontextusaira, napjainkig tartó hatásaira – mind elméleti, mind gyakorlati tekintetben –, illetve előzményeire egyaránt, a tanulmányok által adott esetben olyan összefüggésekre is ráeszmélve, amelyek alapján még érthetőbbé válhat előttünk a dadaizmus gesztusainak fontossága: egy olyan irányzaté, mely egy évszázad elteltével is hatást gyakorol kultúránkra. Önmagában ez utóbbi tény is alátámasztja azt, hogy Duchamp „lusta tettei” közel sem voltak értelmetlenek vagy haszontalanok.