

TEORETIKUS KITEKINTÉSEK

Horváth Gizella*

KANT ÉS DUCHAMP MINT FORRÁS

Immanuel Kant és Marcel Duchamp munkássága egyaránt értelmezhető úgy, mint a művészet világát átrendező új kezdet, új távlatok forrása. Kant *Az ítélelőerő kritikája* című munkájára úgy tekintek, mint a művészet modern paradigmájának forrására. E paradigma három alapja – a zseniális alkotó, a műalkotás és a múzeum mint a művészet temploma – levezethető a fogalom nélküli szépből. Mivel a szépnak nincs definíciója és nincsenek szabályai, az alkotó szükségszerűen eredeti kell, hogy legyen. Ezáltal a zseniális művész adja a szépművészetnek a szabályt, és alkotására rávetül a zsenialitás fénye. Ezt az alkotást imádják a művészetek templomában, a múzeumban.

A művészet modern paradigmáját mozgó zseniális alkotó ettől fogva a kísérletezésre van ítélve, és előbb-utóbb ennek a kísérletezésnek a tárgya maga a művészet paradigmája lesz. A huszadik századi művészek destabilizálják a művészet paradigmájának mindhárom pillérét, és ebben úttörő (kútfő) szerepet játszik Marcel Duchamp. Munkásságában megtaláljuk a műtárgy hagyományos fogalmának megszüntetésére, a művészeti világ intézményrendszerének szabotálására és a művész-szerep átértelmezésére irányuló kísérleteket. Duchamp úgy folytatja Kant művészetfelfogását, hogy a legtöbb ponton szakít vele.

1. Kant – a művészet modern paradigmájának forrása

Immanuel Kant művészeti preferenciáiról nem sokat tudunk, de nehezen feltételezhető, hogy rajongott volna Marcel Duchamp munkásságáért, ha valamelyik lehetséges világban ismerte volna. Valószínű a *Forrást*, a *Palackszárítót*, de még a *Nagy Üveget* sem tudta volna szépművészeti alkotás-ként felfogni. Elképzelhető, hogy a minden „iskolásan szabályost” elutasító Duchampot azok közé a „sekélyes elmék” közé sorolta volna, akik „azt hiszik, hogy leginkább azzal mutatkozhatnak viruló zseninek, ha elvetik minden szabály iskolás kényszerét; az ilyenek úgy vélik, hogy vadlovon jobban lehet parádézni, mint iskolázott lovon” (Kant 2003, p. 226.). Minden bizonnyal Duchampot ez egyáltalán nem izgatta volna.

* Horváth Gizella (PhD) a Partiumi Keresztény Egyetem Képzőművészeti Tanszékének professzora.

Mégis, Kant *Az ítélelőerő kritikájából* levezethető Duchamp és a huszadik századi művészetek története. Nem állítom, hogy ok-okozati kapcsolat lenne Kant és Duchamp között, csupán azt, hogy Duchampra tekinthetünk úgy, mint Kant felfogásának egyik logikus következményére.

Kant művészetfelfogása szempontjából meghatározó a fogalom nélküli szép gondolata. Ha a szépnek nincs definíciója, nincsenek szabályai, akkor a szép művészetet alkotó nem támaszkodhat szaktudásra, nem követhet szabályokat az alkotás/létrehozás során. Nincs más választása – eredetiségre van ítélve, azaz zseninek kell lennie. Ez a zseni-állapot definíciójából is kiderül: „a zseni: tehetség olyasvalaminek a létrehozására, amihez nem adható meg meghatározott szabály” (Kant 2003: 223). Bár az eredetiség nem az egyetlen tulajdonsága, de a legfontosabb: „a zseni első tulajdonsága az *eredetiség* kell hogy legyen” (Kant 2003, p. 223.).

Amikor Kant felveti, hogy „minden művészet előfeltételez (...) szabályokat” (Kant 2003, p. 223.), a művészet fogalmát mint technét (szaktudást, szakértelmet) értelmezi, és ebbe a tágabb keretbe helyezi a szép művészetet, amelynek viszont, mivel *szép*, nem lehetnek előzetes szabályai. Kant arra a következtetésre jut, hogy a szép művészet szabályait a zseni adja. Így a szép autonómiájára alapozva, megszületik a (szép)művészet autonómiája. Ez azt jelenti, hogy a művészet nem követ külső szabályokat, csupán a sajátjait, amelyeket a művész „ad” számára – ennek következményeként a műalkotás megítélési kritériumait sem lehet kívülről megállapítani. A műalkotás pusztán a művészet belső kritériumainak kell, hogy megfeleljen. Hogy mi a (szép)művészet, és milyennek kell lennie – azt a művész dönti el, aki példászerű alkotásokon keresztül adja a szabályt a művészetnek.

Bár Kant nem foglalkozik a műalkotással vagy a múzeummal, a zsenivel kapcsolatos felvételeiből kirajzolódik a modern művészet paradigmája: a zseniális alkotó létrehoz egy egyedi, eredeti műalkotást, amit a közönség a múzeumban csodálhat. A műalkotás, bár a tárgyak létmódjában látszik osztozni, leginkább az ereklye vagy a kegytárgy kategóriájához áll közel, és – ahogyan Walter Benjamin találóan megállapította – aurával rendelkezik. Ez elsősorban annak köszönhető, hogy magán viseli a zseni utánozhatatlan és utolérhetetlen kézjegyét. Mivel a zseni úgy alkot, mint a természet – előzetes terv nélkül, de célszerűen – a műalkotás inkább az élőlényekhez hasonlít, mint a tárgyakhoz. Az alkotója kezei közül teljesként, befejezettként kerül ki, mintha minden részlete előre tervezett lenne, egyetlen vonása vagy része sem törölhető ki, nem változtatható meg, és semmi sem adható hozzá. Az ilyen csodálatos tárgyakat a művészet diplomáiban – a múzeumokban – láthatják, csodálhatják, tisztelhetik a közönséges emberek.

Nem állítom, hogy a 19. századi alkotók (előbb költők, írok, majd képzőművészek), olvasták volna Kantot, és fellelkesedve a königsbergi filozófus sűrű szövegétől, ennek következtében tudatosították volna a művészetet szabályozó zseniszerepet. Az viszont tagadhatatlan, hogy a

művészek egyre inkább úgy viselkednek, mint akiknek egy belső küldetésük van, és nem úgy, mint akik megrendeléseket teljesítenek. Az autonóm művészet függetlenedik a megrendelőktől, a piactól, a vallástól, az erkölctől – és így válik a szabadság mindenki által irigyelt és óhajtott birodalmává.

Az alkotó eredetisége nem pusztán lehetőség, hanem kötelesség is: a művész nem ismételhet, nem másolhat, nem közlekedhet bejáratot ösvényeken. Az eredetiség követelménye a szépművészet kategorikus imperatívuszává válik: a művész kénytelen újat produkálni, kénytelen kísérletezni. Ez a kényszer jellemzi a huszadik század izmusoktól fortyogó művészeti terepét. A kísérletezés azt jelenti, hogy eddig nem ismert területekre merészkedik a művész, határokat feszeget – saját, és a művészet határait. Így a szépművészet szívében tátongó űr (a szép fogalomnélkülisége) azzal a veszéllyel fenyeget, hogy a modern művészet paradigmájának három pillérét is beszippantja. Ebben a veszélyes játékban különösen agyafúrtan vesz részt Marcel Duchamp: felállítja azokat a szabályokat, amelyek alapján a művészetnek sakkot tud adni.

2. Duchamp – a művészet modern paradigmáját fenyegető áramlatok forrása

Duchamp életműve belefér egy bőrdobba. Legismertebb munkája – a *Forrás* – elkallódott. Nem törekedett arra, hogy eladja a munkáit. Igazából csak szabadidejében volt művész. És mégis: amikor 2004-ben megkérdeztek 500 művészettörténészt, kritikust, kurátort stb. arról, hogy melyik a legbefolyásosabb huszadik századi műalkotás, akkor Duchamp *Forrása* végzett első helyen, megelőzve Picasso *Avignoni kisasszonyait* és Andy Warhol *Marilyn Diptichomját* (BBC 2004).

A következőkben Duchamp jelentőségét a modern művészet paradigmája szempontjából vizsgálom. Úgy vélem, hogy az eredetiség imperatívuszát követve, Duchamp magának a modern művészetnek az alapjait destabilizálta azáltal, hogy megszüntette a műalkotás hagyományos fogalmát, szabotálta a művészeti világ intézményrendszerét és változatos stratégiákat dolgozott ki az alkotó/művész/szerző szerepének átértelmezésére.

A) A műalkotás hagyományos fogalmának megszüntetése

Duchamp rendes festőnek készült: művészeti iskolába járt, két, szintén festő bátyával művészi körök látogatását frekventálta. Több, vitathatatlanul a festmények osztályába tartozó alkotása közül a legismertebb a *Lépcsőn lemenő akt*. Fiatalon ezt a vásznat beküldte a kubisták tárlatára, ahonnan a doktriner kubisták eltanácsolták, majd ez a festmény tette ismertté Amerikában, még mielőtt

személyesen is New Yorkba érkezett volna. Azaz Duchamp lehetett volna egy rendes festő, épp annyira excentrikus, amennyire ebben a szakmában ez elvárható.

Duchamp mégis szakított a festészettel, sőt a szépművészettel is. Kísérletezései nem egy műfajon belül zajlottak, ahogyan például a kubistáké vagy a futuristáké, hanem műfajtól függetlenül. Nem kevesebbre vállalkozott, mint a művészet metasabályainak átírására. Duchamp szembe fordult azzal a „meglehetősen töretlen hagyománnyal (...) amely szoros konceptuális csomagba kapcsolta össze az ízlést, szépséget és élvezetet” (Danto 2000). Elhibázottnak tartotta a hagyományos esztétika alapfogalmait (ízlés, szép, műalkotás), így egy olyan művészet terét nyitotta meg, ahol ízlésre és szépre nincs szükség, a műalkotás pedig alaposan átértelmeződik.

A szép kategóriája volt az az emelőkar, amely a reneszánsztól fogva a művészeteket kiemelte a mesterségek közegéből. A képzőművészetekben a szép a szemnek szól: olyan tulajdonságokkal rendelkező tárgyakról állítjuk, hogy szépek, amelyek tetszenek az érzékeinknek, a „retinának”. Duchamp túl akart ezen lépni, és végig ellenezte a „retinális festészetet”, ami a szemet szólítja meg. A retinális festészet a szakmai tudásra támaszkodik, az „iskolás szabályokra”, és arra, amit Duchamp lenézően „mancsnak” nevezett. A zseniális alkotó utánozhatatlan kézjegye, amely oly fontos szerepet játszott a modern művészet paradigmájában, Duchamp számára pusztán dexteritássá, kézügyességgé degradálódik, ami a látást hivatott elbűvölni, kiváltani a „retina borzongását” (Duchamp 1991, p. 77.). Ezt az egész felfogást hátra akarta hagyni, egy sokkal racionálisabb alkotási folyamat kedvéért: „nem tudtam belemenni a rendszertelen rajzba vagy festék-fröcskölésbe”, vallja a művész 1955-ben (Sweeney 1958, p. 92.). 1966-ban a Pierre Cabanne-nak adott interjújában azt állítja, hogy elhagyta a vásznat és a festőállványt, mivel „valamiféle csömört éreztem mindkettővel szemben, mert az én szememben ezek nem voltak szükségszerűen az önkifejezés eszközei” (Duchamp 1991, p. 26.).

Ezzel szemben Duchamp az „agyügyességet” preferálta, és olyan művészetet honosított meg, amelynek alapja az intellektuális befogadás. 1955-ben a következőképpen összegzi felfogását: „a festménynek nem kell pusztán retinálisnak vagy vizuálisnak lennie; köze kell, hogy legyen a megértés szürke állományához, és nem egyedül a vizuálishoz” (Sweeney 1958, p. 97.).

Ezzel összhangban, az ízlés témáját is elavultnak tartotta. Az ízlés tematizálása a nyugati esztétikában szervesen egybefonódott a szép kérdésével. Ahogyan a szép is egy rejtélyes tulajdonság (*je ne sais quod*), úgy az ízlés is feltételez egy rejtélyes érzékenységet, amit megszerezni nem, csupán fejleszteni lehet. Éppen ezért lehet az ízlés az elkülönböződés (*distinction*) eszköze (Bourdieu 1984). Ezzel a felfogással szemben Duchamp számára az ízlés nem más, mint megszokás, „egy már elfogadott dolog ismétlése” (Duchamp 1991, p. 86.). Az, amivel gyakran találkozunk, amit gyakran

látunk, meghatározza az ízlésünket. Ha valamit újrakezdünk, újracsinálunk, ismételünk – ízlésünk ké válik.

Az ízlés egy csapda, amibe belefulladhat az eredetiségre törő művész. Duchamp nagyon komolyan vette az eredetiség imperatívuszát: nem akarta ismételni önmagát, ezért mondott le a festészetéről. Csak úgy maradhatott kreatív, ha elutasítja az ízlést, ha elkerüli a saját stílus, a saját kézjegy csábítását. Azaz nem hoz létre klasszikus műalkotásokat, amelyek rajta van a szerző kézjegye. „Egyáltalán nem állt szándékomban nyilvánosan kiállítani, és festői művet létrehozni, festői életet élni” – állítja Duchamp (Duchamp 1991, p. 108.). Mivel lehet helyettesíteni a művész keze által megformált műtárgyat? Például a ready-made-el, az asszemblázzsal vagy az installációval.

A ready-made egy készen talált tárgy, amely titokzatos módon műalkotássá változik. Könnyen elképzelhető egy olyan alternatív történet, amelyben a tárgyat esztétikai tulajdonságai alapján választja ki a művész, és szépsége, kecsessége, arányai, színe miatt emeli be a művészet világába. Köveket, faágakat lehetne ilyen alapon kiválasztani, esetleg ellátni egy címmel, és kiállítani mint művészeti produktumot. Ez a történet viszont szembemenne Duchamp eredeti elképzelésével: az ő ready-made-jei mindig az ipari termelés produktumai (palackszáritó, hólapát, piszoár, fésű stb.), melyeket éppen esztétikai irrelevanciájuk miatt választott. Nem könnyű esztétikailag irreleváns tárgyakat találni (amelyek sem nem szépek, sem nem csúnyák) – és talán éppen emiatt annyira kevés a ready-made-k száma. A tárgyak választásában sem a jó ízlésnek, sem a rossz ízlésnek semmilyen szerepe nem lehet. A ready-madek kiválasztása „mindig a vizuális közömbösségen és a jó vagy rossz ízlés teljes hiányán alapult” (Duchamp 1991, p. 86.).

Hogyan lehet „alkotni” egy ready-made-et? Legyen egy ötleted. Az ötlet mindig megelőzi a tárgyat. Keress hozzá egy tetszőleges tárgyat, egy ipari terméket, amit a boltból megvehetsz. Ne legyen szép, ne legyen ronda. Ne szeresd, ne gyűlöld. Vidd a műtermedbe. Írd alá, vagy a saját neveddel, vagy az álneveid egyikével. Adj neki egy olyan címet, amin muszáj elgondolkodni. Például: *Előre a törött kar felé (In Advance to a Broken Arm)* vagy *Miért ne tüsszentsünk, Rose Sélavy?* (*Why not Sneeze, Rose Sélavy?*). És mindenekelőtt: légy Marcel Duchamp, légy művész.

A ready-made irodalma tengernyi. Nem is szeretném felvetni azt az alapkérdés, hogy hogyan válhatott egy piszoár a 20. század legjelentősebb műalkotásává. Inkább arra tennék kísérletet, hogy kijelöljem a ready-made legfontosabb folyamányát: a mindennapi tárgy színváltozását (Danto 2003), az asszemblázs és az installáció térhódítását.

A ready-made lebontotta azt a nagyon is szolid falat, ami a műalkotásokat elválasztotta a mindennapi tárgyaktól. A ready-made előtti időkben a művészethez tartozó tárgyak osztályát, értéktől függetlenül, világosan el lehetett különíteni a nem-művészeti tárgyaktól: a festmény keretbe zárt vásznát, a talapzatra állított szobrot nem lehetett nem felismerni, a vita legfeljebb a

minőségükről, jelentőségükről, üzenetükről szólt. Duchamp gesztusával ez a biztos pont, ez a világos határ elpárolgott: olyan tárgyak kerültek be a művészet területére, amelyek perceptuálisan megkülönböztethetetlenek a mindennapi tárgyaktól (Danto 2003). A művészet és az élet közelítésének gondolata Duchampnál abban mutatkozik meg, hogy mindennapi tárgyakat (piszoárt, fésűt, palackszárítót) emel be a művészetbe, illetve felveti azt a lehetőséget, hogy egy Rembrandt-képet lehetne használni vasalódeszkának. Ezekkel a gesztusokkal Duchamp alaposan megzavarta a befogadó közönséget, és átfogalmazta a művészetfilozófiai diskurzust. Az ízlés fogalma eltűnt a műalkotásokról szóló kritikai diskurzusból: Duchamp bebizonyította, hogy „teljesen lehetséges az, hogy valami úgy legyen művészet, hogy semmi köze a jó vagy rossz ízléshez” (Danto 2000, p. 9.). Az ízlés korszakát nem az ízléstelenség, vagy az undor korszaka váltotta fel, hanem a jelentés korszaka: „nem az a kérdés, hogy valami a jó vagy rossz ízlésű, hanem az, hogy mi az értelme?” (Danto 2000, p. 10.). Már nem azzal foglalkozunk, hogy milyennek kell lennie a jó műalkotásnak, vagy mi a művészet lényege, hanem azzal, hogy egyáltalán mi különbözteti meg a műalkotást a közönséges tárgytól?

Bár Duchamp az esztétikai szempontot minden eszközzel igyekezett elnémítani, a ready-made egyik következménye mégis az lett, hogy a művészek felfedezték a mindennapi tárgyak és a mindennapi anyagok poetikáját, expresszív potenciálját. A Duchamp által kinyitott ajtón vonult be győzedelmesen a pop-art kólás üvege, megahamburgere vagy Brillo-doboza. Nyilván ezek már nem ready-madek, nem készen vett tárgyak – hanem előzetesen létező, mindennapi, közönséges tárgyak olyfajta művészi megjelenítései, amelyek mentesek a művész kézjegytől. Bár Andy Warhol szitanyomatai egyedi stílust képviselnek, mégsem látjuk keze nyomát a pontosan kivitelezett Brillo Box-on, amit mesteremberekkel készítettett a Factoryban és ami pontosan reprodukálja a Brillo dörzszappan csomgolását, amelynek grafikáját James Harvey (különben absztrakt expresszionista festő) alkotta megrendelésre.

A mindennapi tárgyak és események beemelése a művészetbe szintén kulcsfontosságú a Fluxusban. A Fluxus-doboz ötlete közvetlenül kötődik Duchamp *Boîte en valise (Doboz a bőröndben)* munkájához. A Fluxus-dobozban helyet kaptak gyufás skatulyák és levelezőlapok Ben Vautiertől, Claes Oldenburg műanyag ételei, pecsételt anyagok, lejárt utazási okmányok, megoldhatatlan puzzle-ok, kövekből készített tárgyak. A Fluxus-eseményeken olyan mindennapi tapasztalatok váltak művészetté, mint a lélegzés vagy a telefonhívás. Mindez nem volt lehetséges Duchamp ready-made-jei előtt.

A műalkotás és a mindennapi tárgy összemosása mai napig zavart keltő gesztus, amely néha vicces helyzeteket produkál. 2001-ben a londoni Eystorm Galériában Damien Hirst brit művész kiállításának részét képezte egy installáció, ahol a sörös üvegek, kávésbögrék és cigarettacsikkokkal megrakott hamutartók a művész műhelyét szimbolizálták. A galéria takarítója úgy gondolta, hogy

ez a verniszázs után megmaradt szemét, így összeszedte, zsákokba pakolta és kidobta. Utólag az installáció elemeit kihalászták a szemétből, és a fotók alapján rekonstruálták a művet. Állítólag a művész jól szórakozott az egész eseten (Blackstock 2001), és valószínű ezt tette volna Duchamp is.

Duchamp munkái azért is elbizonytalanító hatásúak, mert alig sorolhatjuk be őket a klasszikus műfajok (festmény, szobor, grafika stb.) valamelyikébe. Ready-made-jei, installációi nem szobrok, „festményei” (*A nagy üveg, Tu m'*) nem klasszikus értelemben vett festmények: kép, szöveg, diagram, technikai rajz egyaránt helyet kap a felületen. Szokatlan módon, a szöveg egyenrangúvá válik a képpel, a tárggyal. Egy 1961-es előadásában, amit a ready-made-ről tartott a MoMABan, Duchamp kiemelte a readymade-eket kísérő rövid szöveget, amely „ahelyett, hogy leírná a tárgyat címként, inkább arra volt hivatott, hogy verbálisabb területekre kalauzolja a néző elméjét” (Duchamp 1966, p. 47.). Duchamp meglepő asszociációs gyakorlata nem csak a tárgyak új pozicionálásában mutatkozott meg, hanem a verbalitás terén is. Rengeteg szójátékkal találkozunk, és megfejtésüket bonyolítja az a körülmény, hogy az angol és a francia nyelvet ugyanolyan nagyvonalúan keverte, mint a mindennapi tárgyak és a művészi alkotások világát. Amikor Cabanne megkérdezte, mit jelent az *Előre a törött kar felé (In Advance of a Broken Arm)*, Duchamp pajkosan beismerte, hogy remélte, ennek a mondatnak nincs semmi értelme – de csalodnia kellett, mert alapjában véve „végül is mindennek lesz” (Duchamp 1991, p. 98.).

A címek mellett fontosak a leírások, amelyeket az alkotási folyamatról készít, például a *Nagy Üveghez* csatolt *Zöld doboz*. Ez a gesztus is teljesen összhangban van a művészet varázstalanításával, amit következetesen elvégez. A romantikus felfogásban, a zseni alkotófolyamatáról a publikum nem tud semmit, az alkotás titokban zajlik, a műalkotás létrejötte egy misztérium. Ezzel szemben Duchamp leszögezi, hogy a művész olyan ember, mint a többi. Az a munkája, hogy csináljon bizonyos dolgokat, „vagyis mindenki csinál valamit, és azokat, akik bekeretezett vászonra csinálnak valamit, azokat nevezik művészeknek” (Duchamp 1991, p. 23.). Éppen ezért, nem érdemes titkolni az alkotási folyamatot, ami leginkább egy mérnöki munkához hasonlítható. Duchamp közzétette feljegyzéseit, beszélt indítékairól és módszereiről. A *Nagy Üveget* a feljegyzéssel együtt kellett volna megközelíteni, ugyanis alkotója szerint az üveget „nem lehetett a szó esztétikai értelmében »megnézni«. Irányadóul kellett venni a könyvet, és a kettőt együtt nézni” (Duchamp 1991, p. 76.). Így a 93 dokumentum (fotók, rajzok, jegyzetek) gyakorlatilag részei a műnek, és egy egészen másfajta befogadói attitűdöt igényelnek, mint a bekeretezett vászonra csinált valamik. A *Nagy Üveg* esetében a *Green Box* legalább olyan fontos, mint maga az örökké befejezetlen üveg.

Duchamp után kezdték használni a műalkotásokra a festmény és szobor alternatív megnevezéseit: tárgy, assemblage, installáció, environment stb. Az asszamlázsok, az installációk, az

environmentek azóta is ötvözik a nemes anyagokat a mindennapi tárgyakkal és ipari anyagokkal. A. C. Danto a ready-made-ekhez vezeti vissza a non-standard anyagok művészi hasznátát, és feltételezi, hogy „az, hogy a mai kritikai gondolkodásból kivesszünk a standard és nem-standard közötti különbség része a Duchamp által végbevitt forradalomnak” (Danto 2000, p. 9.).

Ezeket a radikális elmozdulásokat, ezt a forradalmat úgy értelmezzük, mint ikonoklázmust (képrombolást). Valóban, Duchamp tudatosan lázadt a valamik ellen, amit bekeretezett vászonra csinálnak: „nemcsak a festőállványon készült képet, hanem a kép minden fajtáját elutasítottam”, állítja a Cabanne-nak adott interjújában (Duchamp 1991, p. 180.). Ezt az attitűdöt Boris Groys párhuzamba állítja Nietzsche minden értékek átértékelésének gondolatával: Duchamp nem talál fel egy új művészeti produkciós eljárást, hanem újraértékeli a profán élet tárgyait, és leértékeli a hagyományos művészet mesterségeit (Groys 2012). Túl akar jutni a festőállványon és a vásznon. Egy adott pillanatban Cabanne előtt kifakad: „Úgy hiszem, a festészet halott, értse meg” (Duchamp 1991, p. 126.). Folytathatnánk Nietzsche szellemében: És mi öltük meg őt!

Valóban, Duchamp esetében tetten érhető a művészet „szent” tárgyainak megkérdőjelezése – bizonyára már nem beszélhetünk „auráról”, amikor egy piszoár bekerül a múzeumba vagy amikor felmerül az, hogy Rembrandt-on vasaljunk. A képrombolás kitüntetett esete az, amikor Duchamp a művészettörténet legismertebb képét, Leonardo *Giocondáját* veszi célba. Értelmezhetjük úgy, hogy itt egy „asszisztált” readymade-el van dolgunk: a művész vásárol egy képeslapot, amely a *Gioconda* reprodukcióját tartalmazza, és rajzol rá bajuszt és kecskeszakállat, majd akkurátusan aláírja a címet (L.H.O.O.Q). Az értelmetlennek tűnő rövidítés rövidítésként tényleg értelmetlen: ahhoz, hogy a szöveg értelmet nyerjen (még hozzá egy igen pajzán értelmet), a szórejtvények mintájára kell hangosan felolvasni a betűket (*Elle a chaut au cul - Meleg a fenekére*). A *Gioconda* évszázadok alatt a nézőkből a legmélyebb tiszteletet és csodálatot váltotta ki, Duchamp viszont egy tollvonással megfosztja méltóságától, lerántja a művészet bálványát a talapzatról, lelöki a kocsma piszkos padlójára, és ennek következtében az érdekmentes kontemplációt felváltja a leplezetlen hátsó szándék, a csodálatot felváltja a szarkazmus.

A kép lerombolása után, ami marad, az a művészet mint eszme – a művészet eszméje mint eszme (Joseph Kosuth – *The Art as Idea as Idea*), azaz a konceptuális művészet, talán Duchamp *Forrásának* legjelentősebb folyamánya.

B) A múzeum mellőzése

Az élet és a művészet közelítésének szándéka a klasszikus múzeum-felfogás kritikáját is maga után vonja. A múzeum a múlt műkincseinek őrzésére született – azaz egy sor olyan lépést tartalmaz, amely nem közelíti, hanem eltávolítja a művészetet az élettől, a mindennapitól. Egyrészt a múzeum egy szelekciós folyamatot feltételez, amelyet szakemberek végeznek el (művészettörténészek, kurátorok, muzeológusok), majd az eredményt objektív értékhierarchiaként mutatja be. A múzeumok figyelme elsősorban a múlt remekműveire irányul, mivel csak az idő próbáját kiálló művekről tudhatjuk bizonyosan, hogy valóban kiválóak. Így a múzeumot nem érdekli, hogy az általa konzervált, időnként kiállított tárgyak érdekesekek-e a ma élők számára – sőt a publikum feladata, hogy felemelkedjen a múzeum szintjére. A múzeum autoritás, a publikum pedig engedelmes tanítvány. A kiválasztott tárgyakat szakemberek konzerválják, restaurálják, osztályozzák, leírják, értelmezik – azaz sok munkát fektetnek abba, hogy ezek az egyedi tárgyak fennmaradjanak az utókor számára és a jelentésük/jelentőségük is átöröklődjön. A múzeum nem a jelenről a jelennek, hanem a múlttól a jövőnek szól. A kiválasztott tárgyakat a publikum elé engedik – tiszteletteljes szemlélésre, védőüveg mögött, védő korlással, „fényképezni tilos” jellel és unatkozó teremőrökkel ellátva.

Duchamp nem bízik a múzeumokban. A múzeumban nem a Művészet Templomát látja, hanem egy véletlenszerű válogatás eredményét, amely abszolút értékrendnek tartja magát: „kételkedem azoknak a véleményeknek az értékében, melyek arról döntöttek, hogy ezek a képek legyenek jelen a Louvre-ban más képek helyett, amelyek soha szóba sem jöttek, pedig ott lett volna a helyük” (Duchamp 1991, p. 133–134.). Ezért nem jár a múzeumokban, szinte soha.

Duchamp a felmagasztalt művészet köré épülő intézményi rendszer outsidersere: annyira nem szeretne a művészeti világ szabályai szerint játszani, hogy eldönti azt, hogy nem a művészi tevékenységéből fog megélni, hogy ne kellessen bármilyen elvárásnak megfelelnie. Szabadon szeretne alkotni, megkötések és kötelezettségek nélkül. Ezért elmegy könyvtárosnak, franciaórákat ad, ezt-azt csinál, és amikor művészetből él meg, nem saját munkáit adja el, hanem Brâncuși szobrait. Amikor felkérésre alkot, akkor csak azzal a feltétellel fogadja el a megrendelést, ha azt csinálhat, amit szeretne. Majd előrukkol egy zavarbaejtő asszamlázzsal, amit elnevez: *Miért ne tüsszentésünk RRose Sélány?*-nak, amit a megrendelő gyűlöl – „szegény nő nem tudta megszokni, annyira zavarta” (Duchamp 1991, p. 122.). A műben nem csak az elemek társítása meglepő (madárkalitka, kockacukornak kinéző márványfaragványok, halcsont, fadarabok, hőmérő), hanem a mű címe is. Általában a címet úgy értelmezik, mint utalás a kockacukor-márvány, meleg-hideg ellentétére, amit alátámaszt a hőmérő jelenléte is. A tüsszentés önkéntelen reakció lenne a márvány meglepő és váratlan hűvöségére. Ugyanakkor a cím, ha eltekintünk a műtől, eleve egy paradox kérdés, amennyiben feltételezi,

hogy rajtunk áll az, hogy tüsszentünk vagy sem. Figyelembe véve, hogy Duchamp húzódozott megrendelésre dolgozni, talán nem túlzottan erőltetett a címet arra vonatkoztatni, hogy a művészi alkotás ugyanúgy nem tervezhető meg, és talán nem is kontrollálható, mint a tüsszentés, ezért hibás egy olyan rendszer, amelyben a művészek megrendelésekből élnek.

A hivatalos művészeti tér helyett (galériák, gyűjtők, múzeumok, aukciós házak stb.), Duchamp magánmúzeumként létrehozta a *Boîte en valise (Doboz a bőröndben)* című munkát, ahol egy hordozható bőröndbe bepakolta „életművét”, azaz munkáinak kicsinyített reprodukcióit. Munkáival sokat törődött, sokat dolgozott rajtuk: „bármit csináltam, az tőlem elég sok pontosságot és időt kívánt, s ezért úgy gondoltam, érdemes megőrizni (...) Lassan dolgoztam, következőképpen munkáimat fontosnak is tartottam, mint ahogy mindenki fontosnak tartja azt, amit nagy gonddal készít” (Duchamp 1991, p. 150.). Egy dobozt talált ki, amelybe be lehetett montírozni munkáinak reprodukcióit. Így jött létre a bőrönd, a „hordozható múzeum” (Sweeney 1958). Szintén magánmúzeum-jellegű a *Zöld doboz* (Green Box), amely a *Nagy Üveg* dokumentációját tartalmazza. A *Zöld doboz* 1934-ben készítette, 300 példányban, ebből 20 példány luxuskivitelű. A *Doboz a bőröndben* 68 reprodukciót tartalmaz, mindet ő maga készített el 4 év alatt, és épp a háború kitörésekor készült el. Szintén 300 példányra volt tervezve, és az első husz darabot egyenként vitte át a demarkációs vonalon a háború alatt 1942-ben, egy sajtakereskedő papírjaival (Duchamp 1991). Az interjú elkészítésének idején a *Zöld doboz*-ból volt még kb. 15, a bőröndből kb. 100 eladatlan példány.

Amikor az egyszerű ember azt gondolná, hogy a ready-made-nél nincs tovább, kiderül, hogy van: a ready-made 300 kicsinyített másolata. Duchamp nem csak a palackszárítót és a piszoárt dobta az arcunkba kihívásként (Richter 1965, p. 207–208), hanem ezek 300 kicsinyített másolatát is. Ha a ready-made-el Duchamp valóban „az eredetiség gondolatát akarta kidobni az ablakon” (Lazzarato 2014, p. 21.), a ready-made 300 reprodukciójával még az eredetiség árnyékától is sikerült megszabadulnia – miközben a *Doboz* mégiscsak egy eredeti mű. Egy olyan eredeti mű, ami 300 példányban létezik, azaz máris felmerül az a kérdés, hogy a 300 példány közül mégis melyik az eredeti? Tegyük hozzá, hogy Duchamp pusztán az első 20 „luxuspéldányt” készítette saját kezűleg... ha ez egyáltalán számít valamit. Bár számítania kell, különben mitől lennének ezek luxus példányok? Házás Nikoletta meggyőzően érvel amellett, hogy a ready-made nem tárgyként válik műalkotássá: „miközben a hétköznapi tárgy művé változott, nem műtárggyá változott, hanem tárgyi mivoltát mellőző művé változott: a tárgy saját nulla fokára redukálódott” és „a konceptuális mű a szép tárgy fogalmát a *szép gondolat* fogalmával helyettesíti” (Házás 2004). Ha ez így van, teljesen mindegy, mi kerül a dobozba: makett, fotó, leírás... végül is a gondolat szépsége számít. Még mielőtt belenyugodnánk ebbe a gondolatba, emlékezzünk arra, hogy a dobozból pontosan 300 példánynak kellett készülnie. A

300 példány és főleg az első 20 luxuspéldány a gondolat szépsége szempontjából erősen esetlegesnek, és megmagyarázhatatlannak tűnik. Hogy néz ki a gondolat szépségének első 20 példánya?

A „nem-kiállítani” stratégiával rokon a számozott másolatok készítése a hatvanas években, amikor az elveszett „eredeti” *Forrás* helyett, további, aláírt példányokat „alkot”. 1964-ben Arturo Schwarz milánói galerista számára rögtön nyolcat, plusz még négyet. Az „alkotás” szóra most már kénytelenek vagyunk ugyanolyan szkepszissel tekinteni, mint Duchamp tette. Nyilván, az ő esetében az alkotás nem egy tárgy létrehozása: így az „eredeti” *Forrás* egy tárgy, és mégsem az. Mivel ami itt eredeti, az nem a tárgy, hanem az ötlet vagy a gesztus, az 1964-ben szignózott és kiállított példányok ugyanannyira eredetiek, mint az első, ki nem állított példány. Hacsak a „ki-nem-állítás”-ra nem tekintünk úgy, mint az eredeti mű konstitutív elemére. Boris Groys szerint Arturo Schwarz projektje három pontban valósította meg azt, amit előzőleg Duchamp elutasított: „az ismétlést (nyolc másolatot készített a *Forrás*ból és más ready-made-ekből), a monetizációt (pénzben mért értéket rendelt hozzájuk) és az esztétizációt (műalkotást csinált belőlük)” (Groys 2010, p. 32.). Duchamp mégsem teljesen következtelen. A ready-made-et az eredetiség hagyományos felfogása ellen hozta létre, és tudatában volt annak, hogy „a ready-made replikája ugyanazt az üzenetet hordozza” (Duchamp 1966). Továbbá itt nem ismétlésekkel van dolgunk, hanem replikákkal. Duchamp számára az lett volna ismétlés, ha a *Lépcsőn lemenő két* stílusában fest további tíz képet. A monetizáció elutasítása sem annyira komoly elv Duchampnál – kevés munkát adott el, de nem is törekedett eladásukra, és nem alkotott azért, mert megfizették (kivéve a *Miért ne tüsszentsünk RRose Sélányt*, lásd fentebb). Végül az „esztétizáció” vádjá sem áll. Azzal, hogy a *Forrást* elismerték műalkotásnak, nem azt történt, hogy elismerték esztétikai jelentőségét, hanem az, hogy elismerték, van művészet az esztétikumtól függetlenül is.

A *Forrás*, akár eredeti, akár valamelyik a 17 másolat közül, már azzal is felrobbantja a múzeumot, hogy egy méltatlan, közönséges tárgy (piszoár) kerül kiállításra. Ha egymás mellé kerül a Gioconda és egy piszoár, érdekes mozgás veszi kezdetét: „nemcsak a műtárgy veszít aurikus erejéből, hanem a ready-made – miként a fotográfia – is nyer valamit abból” (Házás 2004). Ez a nivellálás, ez a művészi forradalom, amit Boris Groys (2000) a kommunista forradalomhoz hasonlít, mégiscsak azzal fenyeget, hogy a művészet szent tere már nem fog különbözni a profán tértől.

Szintén veszélyes mozzanatnak bizonyul az, hogy a szépművészeti múzeumban egy esztétikailag indifferens tárgy kerül kiállításra. Azért keressük fel a múzeumot, mert például Monet képeit csak ott csodálhatjuk meg, az általuk lehetővé tett élményt nem pótolja leírásuk, reprodukciójuk egy könyvben vagy a számítógép képernyőjén. Duchamp *Forrása* a múzeumban semmivel sem nyújt más élményt, mint bármilyen reprodukciója – mert nem is esztétikai jellege miatt értékes, hanem a látványától független gondolatisága miatt. Annak közvetítésére, hogy a retinális tapasztalatot fel

kell, hogy váltsa a gondolatiság, hogy a művészet szent területe és az élet közötti határt átjárhatóvá kell tenni, és a „nehézkedés szellemét” fel kell, hogy váltsa a humor és az ironia – bármelyik piszoár megfelel. Nem kell látnunk ahhoz, hogy érzékeljünk a „szép gondolatot”. Azaz a múzeum ezen művek esetében felesleges bonyodalom.

A „nem-kiállítani” egy különleges formája az *Étant donnéés*, amelyen Duchamp titokban husz évig dolgozott, 1946 és 1966 között, és amit csak halála után engedett bemutatni. Az installáció a Philadelphiai Művészeti Múzeumban van kiállítva, úgy, hogy tulajdonképpen el van rejtve. Adva van – de nem szűrja ki a szemünket. Azoknak van adva, akik rájönnek, hogy egy ajtón van két nyílás, és azokon kell bekukucskálni. És ha a néző ezt a lépést megtette, cinkossá válik: a női test kiszolgáltatottságában való gyönyörködés cinkosává, a klasszikus akt tagadásának cinkosává, a perspektíva lebontásának cinkosává. Továbbá cinkos a múzeum kiállító-jellegének tagadásában és a modern művészet paradigmájának felbomlásában. Mindezeket nem egyedül követi el a művész, hanem a néző, a befogadó aktív részvételével. Innen csupán egy ugrás a „nem-kiállítani” további lépéseire: a land art kiállíthatatlanságához, az üres kiállítótérhez (Yves Klein), vagy az (spanyol) állampolgársághoz kötött kiállítás-látogatásai joghoz (Santiago Sierra).

Végül Duchamp munkái mégiscsak bekerültek a múzeumba – még hozzá élete során, az ő beleegyezésével. Vajon ez Duchamp győzelme a múzeum felett, vagy a múzeum győzelme Duchamp felett? Az, hogy feltehetjük/fel kell tennünk ezt a kérdést, Duchamp malmára hajtja a vizet. Ő maga nem csinált belőle nagy ügyet: „Nem utasítottam vissza. Széttéphettem vagy összetörhettem volna a dolgaimat, de ez is hülyeség lett volna” (Duchamp 1991, p. 134.). Így viszont a nagy sakkmeister a művészet sakktablóján ad sakkot a művészetnek.

C) A szerző halála és élete

Bár a „szerző halála” kifejezés az irodalomelmélet keretén belül született, a jelenség egyaránt érvényes a képzőművészetek területén is. A szerző nem csak az irodalom színpadának legszélén „egyre zsugorodó szobrocska” (Barthes 1996, p. 52.), hanem a kiállítótér szélén is. A művészetekben ezen kísérletek forrása, *avant la lettre*, szintén Duchamp. A továbbiakban négy olyan iránnyal foglalkozom, ami Duchampból ered: az alkotás újraértelmezése, a művész teste mint műalkotás, a szerzőség megosztása a nézővel és az élet mint művészet.

A képzőművészetek klasszikus felfogásában a zseni ujjlenyomata az, ami értékessé, egyedivé, utánozhatatlanná teszi a műalkotást. Az ujjlenyomatot majdnem szó szerint érthetjük: a szerző közvetlen kapcsolata a vászonnal és a festéktubussal, az alkotó gesztusa, lendülete, mely nyomot

hagy a vásznon – ez az, ami egyedivé teszi az alkotásokat. Duchamp egy olyan művészetet helyez szembe ezzel a felfogással, amely kizárja a szubjektivitást, nem kíváncsi a szerző érzéseire, sem a kézügyességére, pusztán arra, hogy mit gondol, milyen meglepő asszociációkra képes. Egy klasszikus művésznél felmerül a kérdés, hogy vajon képes-e egy élethű reprezentációt készíteni, vagy képes-e kifaragni a fát vagy a követ? Duchamp esetében ezek a kérdések irrelevánsak (bár ő is faragott – pl. a márvány fehér kockákat, vagy festett – például a *Nagy Üveget*). Az ő esetében a kérdés az, hogy képes-e valami újat kigondolni.

Bár festőnek készül, Duchamp hamar felhagyott ezzel az életmóddal. Nem a sikerteleség motiválta a festészet hátrahagyását: akkor hagyott fel a festészettel, amikor a *Lépcsőn lemenő akit* révén befutott művészként érkezett Amerikába, ahol őt magát nem ismerték, de a képéről mindenki hallott. Interjúból kiderül, hogy azon kívül, hogy úgy gondolja, a festészet halott, a szakítás egyik másik motívuma az önisméltés elkerülése, a változás igénye: „valószínű csinálhattam volna akkoriban tíz *Akto*t, ha kedvem lett volna hozzá. Úgy döntöttem, hogy nem teszem” (Sweeney 1958, p. 92.). Talán az egyik legerősebb elv, amihez ragaszkodik (annak ellenére, hogy nem ragaszkodik elvekhez) az, hogy ne ismétlje önmagát, hogy az alkotás mindig teremtés legyen:

A Menyasszonyban, az Üvegben kitartóan olyan dologra kívántam rátalálni, ami nem emlékeztet arra, ami korábban volt. Az gyötört állandóan, hogy ne használjam ugyanazokat a dolgokat. Vigyázni kell, mert az embert akarata ellenére is elárasztják az elmúlt dolgok, a múlt. Állandó harc volt ez, amelyet a pontos és teljes szakítás érdekében vívtam. (Duchamp 1991, p. 68.)

Így tulajdonképpen Duchamp egy majdnem lehetetlen vállalkozásba kezd: követi is, meg nem is a modern művészet eredetiség-imperatívusát. Eredeti akar lenni, de nem felismethető kézjegye által, stílusa által – hanem minden megnyilvánulásában. A klasszikus zseni kiépíti saját stílusát, és ez adja felismerhető eredetiségét. Duchamp viszont „az egész inspiráció- és zsenielmélet ellen alkot” (Badiou 2008). Tudatosan ki akarja hagyni a stílust, az ízlést, az alkotó érzéseit, szubjektivitását a munkákból. Leszámol a művészi alkotás titokzatosságának mítoszával – amivel maga Kant is egyetértett, amikor kijelentette, hogy „a zseni maga nem tudja leírni vagy tudományosan bemutatni, hogy miképpen hozta létre alkotását, hanem mint természet adja a szabályt” (Kant 2003, p. 223.). Ennek cáfolataként, Duchamp dobozaiban közreteszi a feljegyzéseit, gondolatait, számításait, vázlatait, így követhetővé válik az alkotási folyamat. Mindaz, amit a zseni elrejt, ezzel erősítve kivételességének mítoszával – itt nyilvánossá válik. Duchamp részletes magyarázatokat ad, alapvetően „a tárgyat olyasmivel kíséri, mint egy használati útmutató a kivitelezéséhez” (Badiou 2008).

Hogyan lehet mindig újat létrehozni, ha az alkotó nem a személyességére alapoz, ami csakis hozzá tartozik, és éppen a szubjektivitást igyekszik kizárni? Például úgy, hogy átírja a

játékszabályokat, és az alkotást nem a kéz, hanem a „szürkeállomány” dolgának tartja. Például úgy, hogy átalakítja a mindennapi tárgyat műalkotássá. Vagy úgy, hogy újfajta műveket hoz létre (ready-made, asszemblázs, installáció). Úgy, hogy a festmény régi műfajának átírja a szabályait (üvegre fest, mint a *Nagy Üvegben*, kombinálja a festést a fotóval, mint az *Étant données*-ban, beépíti a technikai rajz elemeit). És nem ismétli azt, amit kitalált, mert valóban csak akkor alkot, ha van egy új ötlete.

Az eredeti ötletek között ott találjuk a régi műalkotások felhasználását – amiből majd az appropriáció számtalan formája kivirágzik a huszadik század utolsó évtizedeiben. Az appropriáció is az eredetiség körébe tartozik. Igaz, nem a semmiből hoz létre jelentést, hanem a már meglévő jelentéskomplexumhoz, amit gazdaggá tett az idő (a történelem és ezen belül a művészettörténet) hozzáad új jelentéseket. Ha az appropriáció emblematikus esete az L.H.O.O.Q., az önappropriáció különösen izgalmas esete a *Rasée L.H.O.O.Q.*, azaz a borotvált Mona Lisa, amely úgy visz új jelentést egy ready-made-be (a *Mona Lisát* reprezentáló képeslapba), hogy egy ceruzavonást sem tesz hozzá, pusztán utal Duchamp előző objektjére, az L.H.O.O.Q.-ra.

Vajon értelmezhetjük-e úgy ezt az eljárást, hogy Duchamp szerint „mindenki művész”? Joseph Beuys úgy gondolja, hogy Duchamp tevékenységéből ez a konklúzió világosan levezethető, bár Duchamp inkább hallgat, mintsem hogy ezt felvállalja:

Behozta azt a tárgyat (a piszoárt) a múzeumba és észrevette, hogy az áthelyezése műalkotássá változtatja. De nem sikerült azt az egyszerű és világos következményt levonnia, hogy minden ember művész. (Beuys 1985, p. 7).

Beuys nincs egyedül ezzel az értelmezéssel. A ready-made jelentőségét többen látták abban, hogy a mindennapi tárgyakat és a műtárgyakat azonos szintre hozta, illetve az alkotást megnyitotta mindenki előtt – Badiou (2008) „kommunista álomnak” nevezi, Goldsmith „az emberek és tárgyak demokráciáját” emlegeti (Goldsmith 1983, p. 200.). Thierry de Duve pedig kiemeli, hogy Duchamp „felszabadítja a novíciust, a beavatatlant, az utca emberét, felhatalmazva őt, hogy ítéljen” (De Duve 2003, p. 258.).

Látszólag valóban bárki aláírhat egy piszoárt, vagy kinyomtathat egy meghívót egy Mona Lisa-s képeslapra – de hányan tették meg, eredeti gesztusként? Nyilván, egyetlen egy valaki, aki már (megint) nem akárci. Házas Nikoletta felfigyel a valakiből akárcivé válásra: „Ez a valaki – Duchamp mint a híres *Lépcsőn lemenő akt no2* című festmény szerzője New Yorkban – egyszer csak úgy tett, mintha akárci lenne” (Házas 2004). Ahhoz, hogy feltűnjenek Duchamp művészi gesztusai, előzőleg művésznek kellett lennie – azaz valakinek. A gesztusai nem igényelnek virtuozitást, szaktudást, kéz ügyességet, így a ready-made egy „lusta technika” (Lazzarato 2014), amit bárki elvégezhet. Bárki,

akárki – de nem mindenki. Különbség van az „akárki” vagy „bárki” és a „mindenki” között. Az „akárki művész” kifejezést értelmezhetjük úgy, hogy nem szükséges a természet kegyeltjének lenni ahhoz, hogy valaki művész legyen. A „mindeki művész” viszont alig értelmezhető másképp, mint úgy, hogy aktuálisan minden ember művész – ami annyit tesz, hogy senki sem az, azaz megszűnik a „művész” mint társadalmi kategória, bár megmaradhat, mint jelző, amely az emberi tevékenység kreatív oldalát világítja meg. Duchamp megnyitotta a lehetőséget az akárki előtt – de ezzel nem tud bárki élni. Az „agyügyesség” semmivel sincs jobban elosztva az emberek között, mint a „kézügyesség”, így az ízlés és szakmai képességek elitizmusát egyszerűen felváltja a szellem elitizmusa.

Azzal, hogy kiiktatta a fizikai átalakítás momentumát, indifferenssé tette a művészi megformálás készségeit, Duchamp kiszabadította a szellemet a palackból, és akarata ellenére lehetővé tette a „mindenki művész” értelmezést. Utóbbi szemlélet azzal fenyeget, hogy eltörli a művész és a művészet területének sajátosságát, azaz kiüresíti a modern művészet paradigmáját.

Az „akárki művész/mindenki művész” interpretáció irányába mutat Duchamp azon szokása, hogy különböző nevekkal – álnevekkel szignózta munkáit. A modern művészet paradigmája maga után vonja az aláírás megnövekedett jelentőségét: a mű értéke a zseniális alkotó függvénye, így a mű eredete alapvető szemponttá válik. A mű eredetét a művész szignója garantálja. Éppen ezért, amikor Duchamp R. Muttként írja alá a *Forrást* (és a későbbi 17 másolatát), csúfot űz a zseni túlértékelt aláírásából is. Aláírhatta volna Marcel Duchamp-ként, azaz valakiként, mégis azt választja, hogy szerzőséggel ruházza fel a tömegtermelésben gyártott tárgyat – de akárkiként írja alá. Egy további álnévvel, a Rose Sélavy-val elérkeztünk a művész testének műalkotássá való előterjesztéséhez.

Duchamptól (1991) tudjuk, hogy Rose Sélavy 1920-ban született, amikor a művész, írtózva a stabil helyzetek csapdájától, személyiséget akart változtatni, de nem talált egy jó zsidó nevet. Talált viszont egy jó női nevet, ami úgy üzen valamit („Érosz, ilyen az élet”) hogy közben egy teljesen új név (Rose), egy egyedi keresztnév. Duchamp annyira élvezte a változást, hogy lefotóztatta Rose Sélavyt Man Ray-el, azóta emblematikussá vált fotókban. A huszas években készült fotókon Duchamp ready-made-ként bánik saját testével: talált test, amit a művész új jelentéssel ruház fel, azáltal, hogy újrapozicionálja a nemiség térképén. Jóval később, 1963-ban a passadénai múzeum kiállítását egy performansz nyitja meg, amelyről szintén fennmaradt egy emblematikus fotó: a 76 éves, elegánsan öltözött Duchamp sakkozik a 20 éves pucér Eve Babitzal, háttérben a *Nagy ívvel*. Az aggregénye által intellektuálisan levetköztetett mennyasszony, sőt. A ready-made által megnyitott téren, ahol a művésznek nem muszáj fizikai erőfeszítést tennie az anyag „megmunkálásáért”, maga a művész teste válik ready-made-é, és ekként a performanszművészetben, a videóban, a fotóban egyre inkább a kortárs művészet fókuszába kerül (Groys 2010).

A „szerző halála” abban is megmutatkozhat, hogy a szerző megosztja a szerzőséget a befogadóval. Amíg a zseni-paradigmában gondolkodunk, elképzelhetetlen, hogy a természet adományával rendelkező zseni megossza az alkotás dicsősségét a közönséges, lapos főekkel. Duchamp már tesz egy lépést a befogadó szerepének újraírására: többször hangsúlyozza, hogy a befogadó szerepe nem kisebb jelentőségű, mint a művész alkotó szerepe. Duchamp egy teljes kifejtő szöveget szentel a kreatív aktusnak (Duchamp 1959), amelyben a művészi alkotás két pólusáról beszél: a művésztől és a nézőről, aki később utókorra válik. A művész úgy cselekszik, mint egy médium, és alkotása nem teljesen tudatos. Egy „művészi együtttható” alakul ki abból, amit szándékol, de nem fejez ki, és abból, amit kifejez, de nem szándékol. Ez viszont nem számít az ítélő néző szempontjából – és hiába kiálltja ki magát zseninek a művész, meg kell várnia a néző verdiktumát. Már nem a művész adja a művészetnek a szabályt, hanem a néző – még akkor is, ha ez a szabály nem általános, hanem egy eseti döntés a mű értékéről. A kreatív aktust a művész nem egyedül hajtja végre, hanem a néző hozzájárulásával.

Duchamp szövegében a néző kreatív szerepe az utólagos értelmezésre és értékesre redukálódik. Kérdés, hogy vajon Duchamp elfogadta volna azt, hogy „akárki” valamilyen módon beleszóljon az alkotófolyamatba. Azt tudjuk, hogy a *Nagy üveg* véletlenszerű repedéseit elfogadta mint az alkotás részeit – de nem tudunk arról, hogy átengedte volna akár a választást, akár a címadást vagy más „technikai” döntést „akárkinek”. Viszont a néző partnerként való beemelése a kreatív aktusba megtette a hatását a későbbi művészek gyakorlatára, akik az interaktív műveket lehetőségcsomagként állítják elő, számítva arra, hogy a mű végső (fizikai) formáját is a néző, a befogadó fogja megadni.

Végül a szerző halála abban is megmutatkozhat, hogy a művész felfüggeszti szerzői-alkotói szerepét és művészetként éli az életét. Ez a projekt, ami már Nietzsche-nél is felbukkan, eléggé nehezen meghatározható. Duchamp interjúból leszűrhetünk két fogalmat, amelyek megkülönböztetik a pusztán életet a művészetként megélt élettől, vagy életként megélt művészetétől: az egyik a szabadság, a másik az eufória.

A modern művészet paradigmája szerint, mivel a művészet számára nincsen szabály, a művész kénytelen szabadon és eredeti módon alkotni. Éppen az örömteli szabad alkotás miatt annyira vonzó a művészi életforma. Viszont amennyiben az alkotó rabja lesz saját szubjektivitásának, saját leülepedett szokásainak, azaz ízlésének és kialakult stílusának, a szabadságon csorba esik. Ha besorolódik a művészi világ intézményes struktúráiba, ha monetarizálódik, ha művészetében megélhetési forrást lát – a szabadsága sérül. Duchamp mindent megtesz, hogy minél teljesebb szabadságban alkosson – és éljen. A Sweeney-nek adott interjúból megkülönbözteti azt a művészt, aki foglalkozik a társadalommal, integrálódik a társadalomba, és azt, aki „teljesen szabadúszó, semmi köze és

semmi kötődése a társadalomhoz” (Sweeney 1958, p. 92.). Nem nehéz kitalálni, Duchamp melyik kategóriába sorolta magát. Olyannyira őrizte szabadságát, hogy művészként elvonult, titokban dolgozott 20 évig az *Étant donnéés*-n, és sokak által kárhoztatott hallgatásba burkolozott.

Ez a szabadság a feltétele annak, hogy az életet eufóriaként élje meg: „az én művészetem maga az élet, minden pillanat, minden lélegzetvétel olyan műalkotás, amely nincs sehová lejegyezve, amely sem nem vizuális, sem nem szellemi. Egyfajta állandó eufória” (Duchamp 1991, p. 136–137.). Ennél távolabb talán nem lehet menni a művészet és az élet közelítésében. Viszont ezt sem lehet úgy értelmezni, mint a pillanat demokratizálását: nem minden helyzet euforikus, és nem mindeki képes saját életét művészetként élni. Ahogyan a ready-made egy példa arra, hogy milyen a műalkotás, ha eredeti, de nem viseli magán a zseni kézjegyét, így Duchamp élete/művészete is csupán példa arra, hogyan lehetne szabadon és kreatívan élni. Barátja, Octavio Paz így összegzi Duchamp tanítását:

Magatartása azt tanítja – bár soha nem vállalta, hogy bármit is tanítana nekünk – hogy a művészi cselekvés célja nem a befejezett mű, hanem a szabadság. A mű csupán az út és semmi más. Ez a szabadság kétértelmű, vagy inkább feltételes; elveszíthetjük bármikor, mindenekelőtt ha túl komolyan vesszük önmagunkat vagy munkánkat. (Paz 1978, p. 100.)

3. Még mindig friss forrás

Ha a modern művészet szótárát beszéljük, érthető, miért nem csökken érdeklődésünk olyan műalkotások iránt, mint például Velazquez *Udvarhölgyei* vagy Munch *Sikolya*. A szépművészet alkotásai kimeríthetetlenek – nem tudjuk megenni, mert minden egyes találkozás ugyanazzal az alkotással új gondolatokat és érzéseket ébreszt bennünk, új összefüggéseket világít meg, új részleteket tár fel. A műalkotással folytatott dialógus elvben kifogyhatatlan. Ez annak köszönhető, magyarázza Kant, hogy alkotójuk, a zseniális művész, egy különleges képességgel bír: az esztétikai eszmék ábrázolásának képességével. Az esztétikai eszme pedig „a képzelőerő olyan megjelenítése (...), amely arra készlet, hogy sok mindent gondoljunk, de amellyel egyetlen meghatározott gondolat, azaz egyetlen *fogalom* sem lehet adekvát, s amelyet ennél fogva semmilyen nyelv sem képes teljesen elérni és érthetővé tenni” (Kant 2003, p. 229.). Az érzékelhető megjelenítésben több van, mint amit logikusan, racionálisan meg lehetne fogalmazni.

Mit kezdünk a *Forrással* ebből a szempontból? Vajon a *Forrás* is egy esztétikai eszme ábrázolása? Nyilván nem – nem ábrázolás, és nem esztétikai. A *Forrással* való találkozás tapasztalata nem gazdagabb, mint a *Forrás* reprodukciójával való találkozás. A *Forrás* nem igényel elmélyült

közvetlen kontaktust – nem sok értelme van a piszoárt hosszasan kontemplálni a múzeumban. Bár a *Forrás* eszméjét érdemes hosszasan kontemplálni. Abban megegyezik a helyzet a Kant által meghatározott esztétikai eszmék ábrázolásával, hogy a *Forrás* nagyon sok irányba indít el nagyon sok gondolatot, sőt. És ezt Duchamp nem azzal éri el, hogy ír egy értekezést, hanem azzal, hogy kiválaszt egy tárgyat és a művészi kontempláció tárgyává teszi. Nem az esztétikai kontempláció tárgyává – mert ebben az esetben számítnia kellene annak, hogy milyen formájú, milyen színű stb. Ezek mind nem számítanak: számít viszont az, hogy egy többszörösen közönséges, sorozatgyártott tárgy, de amint van címe, dátuma, aláírása – mássá változik.

Ha a *Forrás* már túlcsoordul a Kant által leírt szép művészet fogalmi keretén, ez azért van, mert Duchamp komolyan veszi, és gyakorlatba ülteti Kant elképzelését arról, hogy a művész eredetiségre van kárhoztatva, ezáltal szabadon alkot, és ő maga adja a művészetnek a szabályt.

A *Forrás* körüli hírverés már egy évszázada nem csitul. Ez a közönséges tárgy, a tárgyak legszerényebbike, még mindig inspirál elméleti szövegeket, művészi alkotásokat, és közben kulturális mémmé változott. Részben megszelídült, de még mindig felháborodást tud kiváltani azokból, akik egy hagyományosabb művészetet értékelnek. Nyilván ezt az érdeklődést nem az „egyszeri felsejlése valami távolinak” (Benjamin 2003) motiválja. Vagy ha mégis igen, az a szabadság felsejlése. Ezt is. Szabad.

Irodalom

- Badiou, A. (2008). Some Remarks Concerning Marcel Duchamp. *Symptom* 2008(9), http://www.lacan.com/symptom9_articles/badiou29.html.
- Barthes, R. (1996). A szerző halála. In R. Barthes, *A szöveg öröme*. Budapest: Osiris. 50–55.
- BBC (2004). Duchamp's Urinal Tops Art Survey. *BBC News online* 2004.12.01, <<http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/4059997.stm>> (2017.01.12)
- Benjamin, W. (2003). *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Fordította Mélyi József, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html
- Beuys, J. (1985). Interview with Bernard Lamarche-Vadel. *Canal* 58–59.
- Blackstock, C. (2001). Cleaner cleans up Hirst's ashtray art. *The Guardian* 2001.10.19., <https://www.theguardian.com/uk/2001/oct/19/arts.highereducation1>
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Fordította Richard Nice. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Danto, A. C. (2003). *A közbély színváltozása: Művészetfilozófia*. Budapest: Enciklopédia Kiadó.

- Danto, A. C. (2000). Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art. *Tout Fait* 1(3). http://www.toutfait.com/issues/issue_3/News/Danto/danto.html
- De Duve, T. (2003). *Kant după Duchamp*. Fordította Virgil Stanciu. Cluj: Idea Desing & Print.
- Duchamp, M. (1991). *Az eltűnt idő mérnöke: Beszélgetések Pierre Cabanne-nal*. Fordította Tészabó Júlia. Budapest: Képzőművészeti Kiadó. <http://www.artpool.hu/Duchamp/beszelgetes1.html>
- Duchamp, M. (1966). Apropos of „Readymades”. *Art and Artists* 1(4): 47.
- Duchamp, M. (1959). The Creative Act. In R. Lebel: *Marcel Duchamp*. New York: Paragraphic Books, 77–78.
- Goldsmith, S. (1983). The Readymades of Marcel Duchamp: The Ambiguities of an Aesthetic Revolution. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42(2): 197–208.
- Groys, B. (2012). Marcel Duchamp’s Absolute Art. *Mousse Contemporary Art Magazine* 2012(36), <http://moussemagazine.it/boris-groys-marcel-duchamps-absolute-art-2012/>
- Groys, B. (2010). Marx After Duchamp, or The Artist’s Two Bodies. *E-flux Journal* 19(október), <http://www.e-flux.com/journal/19/67487/marx-after-duchamp-or-the-artist-s-two-bodies/>
- Házás N. (2004). Ready-made, szójáték és ironikus esztétikai értékítélet. *Jelenkor* 47(7–8): 793–808, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/591/ready-made-szojatek-es-ironikus-esztetikai-erte-kitelet>
- Kant, I. (2003). *Az ítélőerő kritikája*. Fordította Papp Zoltán. Budapest: Osiris.
- Lazzarato, M. (2014). *Marcel Duchamp and the Refusal of Work*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Paz, O. (2011). *Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare*. New York: Seaver Books – Arcade.
- Richter, H. (1965). *Dada: Art and Anti-Art*. New York: McGraw-Hill.
- Sweeney, J. J. (1958). Interview with Marcel Duchamp. In J. Nelson (szerk.), *Wisdom - Conversation with the Elder Wise Men of Our Day*. New York: W W·NORTON & Co., 89–99.