

FORGÁCS ÉVA:
*TÖRTÉNETI JELENSÉG-E
AZ AVANTGÁRD?*

Annak, hogy történeti jelenség-e az avantgárd, vagy magatartásforma, a közelmúltban zajlott viták szerint az volna a tétje, hogy egy hagyományosabb alapokon álló, morális, történeti, Hegelen és Marxon alapuló módszerrel vizsgálható eredményesebben, vagy pedig azzal a strukturalista, illetve posztstrukturalista módszerrel, amely, mint Rosalind Krauss tömören összefoglalta, a jelben látja minden kifejezés mód szociális (az adott kultúrában lehetséges) értelmezésének az alapegységét. Eszerint a jel működését kell megfigyelni és megfejteni, mivel a jel generálja azokat a szabályokat, amelyek alapján az adott szociális térben lehetséges értelmezhetőség egyáltalán létrejön. A strukturalista nyelvészet tudományosan elemezhetővé tette a társadalmi teret, amit ezután birtokba vehettek az antropológusok, történészek, filozófusok, pszichoanalitikusok, valamint az irodalom, film-, és a művészetkritika. „Ezen a vállalkozáson belül, – hogy most már pontosan idézzem Krausst – az emberi szubjektumot következetesen mint funkciót vették figyelembe, és nem mint az általa használt jeleknek a kezdeményezőjét: mivel az emberi szubjektum kizárólag mint jelentés léphet be a szociális térbe (szisztémába), jelentés, amit egy olyan struktúra hoz létre, ami messze meghaladja őt magát.”¹ Művészcentrikus

1 Rosalind Krauss: *Using Language to Do Business as Usual*, in: Bryson–Holl–Moxey (szerk.): *Visual Theory*. New York, Harper Collins, 1988.

értelmezés helyett tehát rendszercentrikus, deperszonalizált interpretációra tértek át, ami a történetiség, mindenekelőtt az evolúció, illetve progresszió fogalmával való szakítást is jelent. Hal Foster a *Mi a neo a neoavantgárdban?*² című cikkében hosszú és kimerítő érveket hoz fel Peter Bürger először 1974-ben megjelent *Az avantgárd elmélete* című könyve ellen, elsősorban azért, mert Bürger az avantgárdot progresszív történeti jelenségnek tekinti, míg a neoavantgárdot lényegében figyelmen kívül hagyja, mint az avantgárd gyenge másodkiadását, mintegy karikatúráját.

Foster elsősorban a fejlődés gondolatát utasítja el Bürger könyvében, mint a szerző marxista alapjainak az elkerülhetetlen bizonyítékát. Eszerint Bürger három fázist különböztet meg abban, ahogyan az avantgárd létrehozza a polgári művészet kritikáját: az első a művészet autonómiájának a kinyilvánítása a XVIII. század végén, a felvilágosodás esztétikája. A második fázis, amikor, a XIX. század végén, ez az autonómia magára a formára vonatkozik, és esztéticizmussá hígul. A harmadik fázis pedig ennek az esztéticizmusnak az elutasítása, a művészet pragmatikus funkciójának a követelése, mint pl. a produktivizmus esetében, vagy, amit a dada végrehajtott, a mű-

2 Hal Foster: *What's Neo About the Neo-Avant-Garde?*, in: Buskirk–Nixon (szerk.): *The Duchamp Effect*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996.

vészet haszontalanságának a beismerése. Mindezt Bürger evolúcióként írja le, Foster pedig rámutat arra, hogy ez a gondolat nem más, mint a marxi megfeleltetés a biológiai és társadalmi-gazdasági evolúció között, amit Foster természetesen elutasít.

A posztstrukturalisták a historikus szemléletet moralizálónak, ideologikusnak, és ezért tudománytalannak, és megbízhatatlannak – elavultnak tartják. Nézetük szerint a rendszer felől sokkal eredményesebben és objektívebben megközelíthető a szubjektum – a művész, illetve maga a művészet – mint fordítva. E szemlélet jogosultságának Hal Foster szerint az egyik legdöntőbb bizonyítéka Bürgernek a neoavantgárral kapcsolatos tévedése, hogy ti. Bürger a historizmus immanens korlátainál fogva nem láthatja másnak a neoavantgárdot, mint a klasszikus avantgárd gyenge utánzatának (mint Foster állítja: ezt annak a marxi tételnek az alapján teszi, amely szerint a történelemben minden kétszer fordul elő, először tragédia, másodsor komédia alakjában, és itt a neoavantgárd volna a komikus ismétlődés), Foster szerint a helyzet éppen fordított. Három okból is: 1. Mivel a neoavantgárd, és nem a klasszikus avantgárd ragadja meg a művészet mint intézmény jelenségét (azaz, reflektál rá ekképp); 2. A neoavantgárd alkotó módon kezeli ezt az intézményesülést; 3. Valójában a neoavantgárd hajtja végre azt a programot, amit a klasszikus avantgárd tűzött maga elé,

miközben a neoavantgárd művészei sikeresen kritizálják a hagyományos műfajokat és közegeket.

Foster az ötvenes évekbeli amerikai és nyugat-európai neoavantgárról beszél, amely szerinte nem annyira a művészetet mint intézményt formálta át, mint inkább intézménnyé avatta magát a klasszikus avantgárdot.

Ezen a ponton megszakítanám az eddig vázlatosan ismertetett vita további részletezését, két okból. Az egyik, hogy mindkét fél ignorálja a kelet-európai avantgárdot. Nem vagyunk a térképen. Minden példa az orosz vagy a nyugati művészetből vétezik – a Moszkva és Berlin között elterülő sáv vakfolt marad. A kelet-európai térség ignorálása felveti azt a kérdést, mennyiben érvényes számunkra bármelyik megközelítés abban a formában, ahogyan a szerzők kidolgozták; illetve hogy térségünk művészete vagy művészetkritikája hozzájárult-e a vitázó felek egyikének vagy másikának az igazához.

Másodszor, mert felmerül az a kérdés, hogy milyen történeti távlatba állítható maga az ahistorikus szemlélet, a posztstrukturalista rendszerelvűség. Mert miközben képviselői túlléptek az avított historikus szemléleten, az ő gondolkodásmódjuk is időben és térben bontakozott ki, és egyes történelmi körülmények erősen befolyásolták, illetve meghatározták azt.

E szerzők lényegében a hatvanas évek egyes újbaloldali irányzatainak (főként a trockizmusnak) a szemléletéből indultak ki, és a kapitalizmus akkori, újralfedezett baloldali kritikáját mélyítették el a francia filozófia, esszéisztika, és pszichoanalízis továbbgondolásával, és a művészet interpretációjára való alkalmazásával. Freudból annyi maradt érvényes számukra, amennyi Lacanon átszűrve fennmaradt, Marx csak Althusser, Derrida, és Lévi-Strauss fenomenológiáján, illetve szociológiai kritikáján át, rajtuk kívül pedig Michel Foucault és Roland Barthes voltak meghatározó személyiségek. Referenciapontjaik, a francia újbaloldal felfedezéseinek szellemében, elsősorban a francia szürrealizmus – azon belül, Breton írásai és a képzőművészet mellett különösen Georges Bataille munkássága – és az orosz konstruktivizmus. Olyan fordulatot hajtanak végre a műértelmezésben, ami a Malevics által „feltalált” térhez hasonlítható: egyirányú, a kezdet felől lehatárolt út (a progresszió gondolata) helyett a minden irányban nyitott, semmiféle kijelölt útvonalat nem javasló tágasságot veszik birtokba, amelyben egyes elvek jelentik a tájékozódási pontokat.

Mindebben nemcsak a francia orientáció lényeges, ami az amerikai kultúrán belül markáns arculatot adott és ad az *October* folyóiratnak, de az eredendő

baloldaliság is, ami a folyóirat címében is nyilvánvaló.³

A klasszikus avantgárd – neoavantgárd dialektika analógiájára azt mondhatjuk, hogy az *October* kör felfogása szerint a posztstrukturalizmus úgy viszonyul a historikus művészettörténeti szemlélethez, mint ahogyan Hal Foster szerint a neoavantgárd viszonyul a klasszikus avantgárdhoz: hogy tehát valójában ők teljesítik be az egykori kulturális ígéretet, a marxi és freudi gondolatkörök „építő kritikájával”, „megszüntetve megőrzésével”. Ezekkel a marxista, illetve hegeli kifejezésekkel a magam kritikáját kívánom jelezni (ami, hangsúlyozandó, nem irányul érdemeik és intellektuális bátorságuk csökkentésére). Megkérdőjelezhető ugyanis, hogy a posztstrukturalisták valóban „tisztán” tudományos, objektív módszerekkel dolgoznak-e; és egyúttal az is, hogy valóban felül emelkedtek-e azon a moralizáló baloldaliságon – vagy, írjuk le külön: a moralizáláson és a baloldaliságon – amit a historikus szemléletben kritizálnak. Rosalind Krauss idézett cikke („Using Language to Do Business as Usual”) eszmei és morális felháborodásból íródott; és a csoport min-

3 Az *October* 1976 áprilisi 1. számában olvasható: „We have named this journal in celebration of that moment in our century when revolutionary practice, theoretical inquiry and artistic innovation were joined in a manner exemplary and unique. For artists of that time and place, literature, painting, architecture, film required and generated their own Octobers.”

den tagjának, de talán különösen Yve-Alain Bois-nak a munkássága markánsan mozgalmi jellegű, amennyiben elkötelezték magukat egy tárgycentrikus, a progresszió gondolatát elutasító, sőt, azt nevetségesnek látó szemlélet mellett, és ebből a pozícióból mintegy „vadásznak” a historikus gondolatmenetekre, és szinte ideologikus küzdelmet folytatnak ellene. (Rosalind Krauss például, a MOMA Primitivism in Modern Art katalógusában közölt Giacometti tanulmányában egy bekezdést szentel egy Luquet nevű pszichológus evolucionista gyerekrajz-felfogásának, amivel szemben természetesen Bataille pszichoanalitikailag igazolhatóbb és komplexebb értelmezését fogadja el: Luquet említését voltaképpen el is hagyhatta volna. Yve-Alain Bois szovjet-ország avantgárdról írott tanulmányai történelmi kontextusban kezelik tárgyukat, pl. El Liszickij munkásságát.)

Kérdés, hogy számunkra, annak az avantgárd művészetnek – a magyarnak – az interpretációja szempontjából, amely az éppen zajló nemzetközi diskurzus vakfoltjában helyezkedik el, mindennek mi a tanulsága? Értelmezhető-e például a magyar avantgárd és neoavantgárd formai megközelítéssel? És megfordítva: értelmezhető-e a négyzetből kiindulva (illetve abból a geometrikus formanyelvből, amit szimbolizál), a magyar avantgárd és a neoavantgárd (vagy legalábbis az utóbbi absztrakt vonulata?)

Megkülönböztethetjük-e a klasszikus és a neoavantgárdot formai elemzés alapján? Elmondható-e, hogy a magyar neoavantgárd teljesítette be a magyar klasszikus (történeti) avantgárd programját – vagy a magyar történelmi és politikai viszonyok között a kérdés nem is releváns?

Kassák teremtette-e a magyar avantgárdot vagy a magyar avantgárd Kassákat? A kérdés még nyitottabb Erdély Miklós és a neoavantgárd esetében.

Mint látható, sokkal inkább kérdéseim vannak, mint válaszaim. Egy konkrét történeti-szociológiai és egy formai példát szeretnék itt elemezni, amelyek mindkét megközelítés szempontjából meggondolkodtatóak.

A történeti-szociológiai példa a műpiac és az avantgárd (neoavantgárd) viszonya.

Nem egyszerűen az a tény, hogy Magyarországon nem volt műkereskedelem: hanem egyrészt az, hogy miként nem volt, másrészt ennek az implikációi, harmadrészt pedig, hogy maga az avantgárd milyen szerepet játszott ebben.

1.) Természetesen adtak és vettek műtárgyakat Magyarországon. A kortárs műalkotások adásvétele azonban nem a szabályozott műkereskedelem keretein belül történt, hanem mecénások, barátok, pártfogók, gyűjtők, és olykor közgyűjtemények munkatársai segítettek vele a művészeket. Többnyire infor-

mális támogatásról, baráti, szellemi, és pénzügyi kapcsolatok informális rendszerének a működéséről, illetve gyűjteménygyarapításról volt szó, és nem egy szabályozott kereskedelmi struktúrán belüli tranzakcióról. A műkereskedelem kizárólag régiségek adásvételét jelentette. A Műgyűjtő című folyóirat első évfolyamának első számában pl. a szerkesztő Szilárd Vilmos azt írja a Beköszöntőben: „Ha majd közleményeink nyomán leszűrődik például a régiség- és műtárgyak után fizetendő magas vám indokolatlansága, ... lehetséges lesz az élő és mai művészetbe is bekapcsolódni. A gyűjtő és műkereskedelmi tevékenység nem elégedhetik meg a már rég fémjelzett értékek árucseréjével. Értékeket kell konzerválnia, s új értékeket a régiek közé illeszteni.”⁴ Mindez még 1927-ben is pusztán óhaj maradt, s a lap habán palackok, pesti empire-ötvösség, türkmén szőnyegek, és egyéb régiségek kereskedelmével foglalkozott, olykor egy-egy rövid kortárs kiállítási beszámolóval tarkítva. A kortárs művészet nem vívta ki az érték rangját.

2.) A műkereskedelem hiánya a közönséggel való kapcsolat hiányát is jelentette. Nem volt olyan objektívnek nevez-

hető tér – ez lett volna a kereskedelmi galéria – ahol a közönség, a képzőművészetre kíváncsi és arra válaszoló polgár személyesen, a pénzével „szavazhatott” volna a számára fontos művekre. A vásárlási szituáció szóhoz juttatja a nézőt, és a maga korlátai között egyenrangúvá teszi – nem az alkotásban, hanem abban a dialógusban, amit a művész kezdeményezett. A műpiac megléte erősen visszahat a művészre – ennek a visszahatásnak az értékelése a végtelenségig vitatható, az azonban tény, hogy a piac hozza be a nézőt a művész látóterébe, nem a múzeumi kiállítás perspektívája. Ha a művészeti élet struktúrája nélkülözi a piacot, a művész monológra, monologikus beszédmódra kárhoztott. Végül is nem tudhatja, kihez beszél. Visszajelzést csak barátaitól, a beavatottak szűk körétől – tehát ismét informális úton – és: a cenzoraitól kaphat. Társadalmi megítélése a hatalom kezében van, horizontjáról eltűnik, vagy legalábbis elhalványul a néző, a vele egyazon kultúrában élő másoknak a képe. Aminthogy ő is eltűnik a néző világából: nincs olyan nyilvános, semleges terület, ahol szabadon összetalálkozhatnának. A kultúra szabadsága elképzelhetetlen a kultúra piaca nélkül, mert ez a piac-tér egyúttal agóra is – akkor is, ha ez a piac sokféle manipulációnak kitett. Ez

4 Műgyűjtő. I/1.. 1927 szeptember.

elvileg is belátható, de az a négy évtized tanította meg, amelyik nem mertte ezt a piacteret megnyitni. (Zárójelben ide kívánczik, hogy a magyar művészet nemzetközi elszigeteltsége kezdetei óta szorosán összefüggnek a műpiactól való távolmaradással, a műpiaci manipulációk hiányával, azzal hogy ti. egyetlen magyar művészt sem „csinált meg” senki, és ennek a műveletnek a keretei sem voltak adottak.)

3.) A magyar avantgárd elképzelései között soha nem szerepelt a piac, mint a külvilággal fenntartott kapcsolat, illetve párbeszéd lehetséges formája. Noha magyar avantgárd művészek bizonyos rendszerességgel állítottak ki a berlini Der Sturm galériában a tízes és a húszas években – tehát a német műpiaci infrastruktúrán belül, annak törvényei szerint el is adták a műveiket – Kassák valamiféle idealizált kommunista, poszthistorikus korban képzelte el a művészetet. A Tanácsköztársaság alatt, ellentétben azzal, ahogyan erről önéletrajzában irt,⁵ kifejezetten szorgalmazta, hogy a Ma a kommün hiva-

talos kulturális fóruma legyen,⁶ s mind ő, mind Uitz „az eszme diktatúrájának”, „intellektuális diktatúrájának” a szükségességét hangoztatták,⁷ és nem volt kétséges ki volt hivatva gyakorolni azt. 1920-ban pedig, „Az alkotó művészek provizórikus, moszkvai internacionális irodájának kérdései”-re adott válaszaiban még a művészek szakszervezetének a gondolatát is elvetette: közvetlenül az államban bízott, mint a kultúra és a művészet szabadságának a szavatolójában. „A szakszervezetek helyett egy az állam kezében tartott gazdasági hivatal felállítását gondoljuk helyesnek”⁸ – írta. Másrészt művészet és állam ellentétének a feloldhatatlanságáról írt („Amíg az egyik az örök megbontó és újrateremtő, addig a másik az örök konszolidáló erő”), de, lévén gyermekien naiv és járatlan a társadalom szervezésének elvi és pragmatikus kérdéseiben, nem jutott tovább, mint hogy önmaga és az állam helyzetét infantilizált viszonyként fogalmazza meg: „Te adsz nekünk enni és mi ezért harcolunk ellened.” (uo.)

⁵ Kassák: Egy ember élete. Budapest, Magvető, 1974, 521. Rekonstruált telefonbeszélgetés Révai Józseffel: nem lesz hivatalos lap, „vegyék el tőlem, de csak akkor szerkesztem tovább, ha úgy szerkeszthetem, ahogv eddig.”

⁶ Csaplár Ferenc (szerk.): A magam törvénye szerint. PIM-Múzsák, 1987, 154–156., dokumentumok Kassák kéréseiről, érveiről, privilégium-kéréseiről, rendkívüli papírfelhasználási engedélyéről stb.

⁷ A Ma tanácsköztársasági számaiban, az első bécsi szám An die Künstler aller Länder c. cikkben, Uitz Diktatúra kell c. cikkében stb.

⁸ Ma, 1920. november 1.

Ami a művek értékét illeti, Kassák úgy látta, hogy „a művészi produktum, mint társadalmi érték, semmi reális mértékkel nem mérhető. A művészi produktum értékét egyedül a művész forradalmi embersége határozza meg.” (uo.) Ennek megállapítására pedig állami bizottság felállítását javasolta.

Ez az álláspont olyannyira nem futó epizód volt Kassáknál, hogy szellemi örökségének is markáns eleme lett. Halála után egy évvel, az első Iparterv kiállítás megnyitóján Tölgyesi János Kassák integritásának pozitív példaként idézte azt a nézetét, hogy „a művész sohasem a luxuspiac részére, hanem kiválasztott rokonainak termel.”⁹

Itt tehát annak a hosszútávú következményeit látjuk, hogy Kassák eredendően, mint maga az avantgárd, baloldali szocialista volt, egyes korszakaiban kommunista, aki alapvetően bizalmatlan volt az olyan kapitalista intézményekkel szemben, mint a pénz és a piac. Éppen ez a baloldalisága tette a kelleténél is védtelenebbé az államcenzúrájával és a közönségtől való elszigetelését célzó intézkedéseivel szemben.

Ez a körülmény, a magyar avantgárdnak ez a vonása történeti indíttatású volt, a progresszió jegyében fogant (az emberi társadalom a kommunizmus felé tart, ahol majd, a fejlődés eredményeképpen megszű-

nik a pénz stb.), de a magyarországi politikai rendszer konzerválta, és nemcsak a klasszikus avantgárd, hanem a neoavantgárd ellen is sikerrel alkalmazta, mint stratégiát. Ez status quo, hogy ti. nincsen fórum, amely a mű értékét megítélheti, beépült a művészek gondolkodásába és magukba a művekbe is: a legjobbak filozofikus, transzcendentális formákhoz fordultak, amelyek igazságát csak maga a művész és egy nem-evilági hatalom, illetve hit igazolhatta.

A másik példa az avantgárd (egyik) formanyelve, a geometrikus absztrakció. Az avantgárd történetileg a szekularizált európai kultúra meghatározó filozófiai irányzatához, a felvilágosodáshoz kötődik, és vége a racionalizmus diszkreditálásával esik egybe az 1970-es-80-as évek fordulóján. Racionalista gyökerei ellenére az avantgárd vissza akarta vezetni a művészetet ahhoz a funkcióhoz, amit a vallás szolgálóként betöltött, hogy ti. a társadalom középponti eszméjét vizualizálja. Az első racionalista víziók olyan geometrikus építészeti tervek voltak – Ledoux és Boullée absztrakt, az emberi arányokat messze meghaladó kenotáfium- és várostervei a XVIII. század végén – amelyek nemcsak a ráció elvontságára reflektálnak, de felveszik a kétszáz évvel későbbi minimal arttal való nyilvánvaló rokonságuk kérdését is: a geometria mint autoriter kifejezőmód, tekintélyelvű, megfellebbezhetetlen, a né-

⁹ Tölgyesi János: Megnyitó beszéd, 1968. december 12. in: Iparterv 68-80. Budapest, 39. old.

zõt mintegy lefegyverző és megsemmisítő nyelvezet, a jelenségvilágon felül álló objektív igazság kinyilatkoztatása.¹⁰ Ez a geometria lett az avantgárd egyik meghatározó vizuális formakészletévé, nyelvezetévé, az 1910 és 1930 közötti magyar avantgárdnak pedig éppenséggel kizárólagos megszólalási módjává. (Itt nem sokat tudunk kezdeni a francia orientációval: vö. a dadaista Tamkó-Sirató „kiűzetése” Budapestről Párizsba, a nem-geometrikus Vajda, Korniss, Hegedüs, Trauner elutasítása a Munka-kör, azaz Kassák részéről, és néhányuk ugyancsak Párizsba utazása, ami azonban nem egy Párizs–Budapest szellemi kapcsolat, hanem a kozmopolita, nyitottabb szellemű nagyvárosba való menekülés jele). A geometrikus formákhoz való ragaszkodás egyfelől a világ előlről kezdésének, elemi építőköveiből való újraépítésének a vizuális megjelenítése, és új, maradéktalanul közös nyelv létrehozása. Liszickij Mese két négyzetről című, hat képből álló füzete gyerekeknek szolt, nekik írt instrukciókkal, akik anyanyelvként olvassák majd az új geometrikus nyelvet. Ez az új egyszerűség, mondhatni formai fundamentalizmus, ugyanakkor egy új közösség alapköveit is le kívánta rakni. Egy új, nemzetközi köztársaságét, a racionaliz-

10 Vö. Anna C. Chave: Minimalism and the Rhetoric of Power, in: Arts magazine. 64., 1990 január.

mus és a szocializmus világforradalma utáni közösségét, amelyben megszűnnek a társadalmi és nemzeti drótkerítések, és mind az individuumok, mind a jelenben még különböző kultúrák egyenlők lesznek, és ami több: homogénné válnak. Egyazon világ polgára lesz mindenki. (Mint Kállai Ernő az Új magyar piketúrában megjegyezte¹¹, a konstruktivizmusnak ez a távlata az európai perifériák művészértelmisége számára különösen nagy vonzerőt gyakorolt.)

A négyzet mint a progresszió szimbóluma a progresszió gondolatával együtt vált reflexió tárgyává – Fosternak igaza van ebben – a neoavantgárd kezén. A reflexió vitathatatlanul a neoavantgárd sajátja. Szentjóby Tamás pl. az első magyar happeningen – amelynek egyik alkotója és résztvevője volt – arra a kérdésre, mi a művész célja, röhögve azt felelte: „A hatalomátvétel.” A klasszikus avantgárd művésznek még valóban ez volt a célja¹², és valahol a neoavantgárd is erről álmodott; de a neoavantgárd korában, amikor a politika túlereje értelmetlenné tette a vele való küzdelmet, és komikussá azt a vehemenciát, amivel a neoavantgárdot üldözte, az avantgárd eredeti törekvései olyan naivnak látszottak, a neoavantgárd pozíciói pedig olyan árnyeszerűen valóságértelmenek, hogy csak röhögve lehetett utalni rájuk.

11 A Gondolat Kiadó új kiadása, 184. old.

12 Hosszú kitérőt tehetnénk Kassák Lajos Levél Kun Bélához a művészet nevében c. írása elemzésére.

Hivatkozás

Forgács Éva: „Történeti jelenség-e az avantgárd?” *Laokoón*, 3. (2004), <http://laokoon.c3.hu>