

Babarczy Eszter:
A művészet relevancia-elmélete.
Filozófiai esszé analitikus témákra

2024 novemberében egy kínai kriptomilliárdos 6,2 millió dollárért megvásárolta a Sotheby's árverésén Maurizio Cattelan *Komédiás* című munkáját. A mű egy falhoz szigszalagozott banánból áll, és három autentikusnak nyilvánított példányban létezik, bár természetesen a banánt néhány naponta cserélni kell. Az a kérdés, hogy a művészetfilozófia és az esztétika mit tud kezdeni ezzel a fajta művészettel.

Az alábbi írásban az analitikus filozófia néhány olyan fogalmát tekintem át, amelyek segítségével könnyebb leírni, miként működnek a kortárs művészet ilyen jellegű alkotásai és miért váltanak ki olyan éles reakciókat. Nevezhetjük ezeket a műveket semlegesen konceptuális művészetnek, „provokációknak” (ahogy a művészeti sajtó gyakran nevezi Maurizio Cattelan munkásságát), vagy nevezhetjük őket „nehéz eset”-nek Dominic McIver Lopes-szal, a jellemzőjük az, hogy a hagyományos esztétikai kategóriák (mint a szép vagy a fenséges) nehezen alkalmazhatók rájuk, és a kanti gyökerű formalista elmélet megbicsaklik, ha magyarázatot kell adnia arra, mitől jók ezek a művek. Ugyanakkor hangsúlyoznom kell, hogy ez az esszé nem analitikus filozófiát művel – inkább alkalmazott filozófia, amely analitikus fogalmakat használ fel. Nem az analitikus esztétikai diskurzus problémáit kívánom megoldani, csak annyit állítok, hogy ezek a fogalmak hasznosabbak, ha a jelenkori kultúra egy jelenségét szeretnénk leírni, mint más hagyományos esztétikai fogalmak.

Kiindulópontom Paul Grice egy nyelvfilozófiai fogalma, az együttműködési elv, amely a beszélgetéseket jellemzi.

A grice-i együttműködési elv

Mint Grice mondja, „[m]egfogalmazhatunk tehát egy általános alapelvet, amelynek betartását (*ceteris paribus*) minden részt vevő féltől elvárjuk, nevezetesen: mindig úgy járulj hozzá a társalgáshoz, ahogy azt az adott szakaszban a beszélgetés elfogadott célja és iránya megköveteli! Hívjuk ezt együttműködé-

si alapelvnek”. (Grice 2011, 31) Eszerint hallgatólagosan elfogadunk bizonyos maximákat, normákat, amelyek a közlési folyamatra vonatkoznak, s e maximák előírják, hogyan kommunikáljon a közlő fél. Grice Kant nyomán négy altípust különböztet meg e normák között, a *menntiségi*, a *minőségi*, a *viszonybeli* és a *módbeli* maximákat. A *menntiségi* maxima azt írja elő, hogy ne mondjunk se túl sokat, se túl keveset. A *minőségi* maxima azt írja elő, hogy mondjuk azt, amit igaznak hiszünk, illetve közöljünk olyan információt, amire van bizonyítékunk. A *viszonybeli* maxima szerint legyünk relevánsak, s végül a *módbeli* maxima azt mondja, hogy fogalmazunk világosan és egyértelműen.

A relevanciával kapcsolatban Grice azt is mondja, később szeretne visszatérni a kérdésre, de sajnos erre nem került végül sor, így a fogalom hétköznapi jelentését sosem pontosította. A nyolcvanas évek második felében Dan Sperber és Deirdre Wilson gondolták tovább Grice elméletét, és a maximákat a relevancia fogalmába sűrítették, amelyet, naturalisztikusan, úgy definiáltak, mint olyan pozitív kognitív hozadékot egy helyzetben és kontextusban, amelynek processzálása megéri a befektetett energiát. Ha a továbbiakban a maximák kapcsán én is elsősorban relevanciáról beszélek, amely szerintem jó intuitív fogalom az összes maxima összefoglalására, nem kívánom átvenni azt a naturalizáló kognitív tudományi keretet, amelyet Sperber és Wilson vezetett be. Az egyes maximák tartalmát azonban véleményem szerint jól összefoglalja a „relevancia” hétköznapi fogalma. Ezért, megköszönve recenzensem javaslatát, amikor a továbbiakban relevanciáról beszélek, akkor az együttműködési elv összes maximáját értem majd rajta.

A Grice-féle maximák feltételezése nem jelenti, hogy minden maximát mindig mindenki betart, viszont egy maxima be nem tartása önmagában informatív, tehát alkalmas arra, hogy a közlő szándékának értelmezésére. Ezt nevezi Grice társalgási implikaturának. A szokásos példa erre az a helyzet, amikor egy professzor egy filozófus hallgatónak írt ajánlólevélben csak a hallgató helyesírásáról ejt dicsérő szavakat: ez nem különösebben releváns, ugyanakkor éppen a relevancia hiánya világít rá arra, hogy a közlő valamit elhallgat, tudniillik valószínűleg azt, hogy nincs jó véleménye a hallgató filozófiai képességeiről. Ennyiben lehet kommunikálni azzal is, ha valaki tudatosan és feltűnően megsért valamilyen maximát, vagyis úgy használja ki a kooperativitási elvet, hogy nem az elvárásoknak megfelelően viselkedik.

Grice az előadásában kitér arra is, hogy ilyen kooperativitási elvet mindenféle közlésben vagy társas gyakorlatban, nem csak a nyelvi közlésben feltételezhetünk.

Érdemes megjegyeznünk, hogy mivel a beszédet bevallottan a célirányos, tehát racionális viselkedés speciális esetének vagy változatának szeretnénk tekinteni, ezért az említett maximákkal kapcsolatos elvárásoknak vagy

feltevéseknek (vagy legalábbis némelyiknek közülük) a nem verbális jellegű együttműködés területén is meg kell jelenniük. Kategóriánként bemutatok egyet-egyet. 1. Mennyiség. Ha segítesz nekem megjavítani egy autót, akkor azt várom tőled, hogy hozzájárulásod ne legyen se több, se kevesebb a szükségesnél. Ha például a munka egy szakaszában négy csavarra van szükségem, azt várom tőled, hogy négyet nyújts át nekem, ne hatot, és ne is kettőt. 2. Minőség. Azt várom tőled, hogy ne hamis, félrevezető módon járulj hozzá a tevékenységhez. Ha süteményt sütünk, és cukorra van szükségem, akkor nem azt várom, hogy sót adj; ha kánálra van szükségem, akkor nem egy gumiból készült kanalat szeretnék, amelyet a bűvészek használnak. 3. Viszony. A partner hozzájárulásától azt várom, hogy mindig az ügylet adott szakaszában felmerülő közvetlen szükségletnek feleljen meg. Ha éppen bekeverem a sütemény tészta-ját, akkor nem azt várom, hogy egy jó könyvet vagy egy sütőkesztyűt nyújts át nekem (habár ez utóbbi egy későbbi szakaszban megfelelő hozzájárulás lehet). (Grice 2011, 32)

A legmagasabb általánosság szintjén a kooperatív társadalmi gyakorlatokban tehát a relevancia lényege „az adott szakaszban megfelelő hozzájárulás vagy kontribúció” (*appropriate contribution at that stage*). (A továbbiakban a „contribution” fogalmat kontribúcióként fogom fordítani). A kontribúciók a társadalmi gyakorlatban résztvevő felek hozzájárulásai a közös gyakorlathoz, amelyek alá vannak rendelve annak a hallgatólágos vagy explicit megállapodásnak, hogy a felek valamilyen közös cél elérésére törekednek (bár ez lehet nagyon közvetlen cél is, és a felek távolabbi céljai lehetnek akár ellentétesek is).

Grice relevancia-fogalma akkor alkalmazható, ha kommunikációval vagy olyan társas gyakorlattal van dolgunk, amelyben beszélhetünk közös célról és ehhez való hozzájárulásról. Tekinthetjük-e a művészetet kommunikációnak, vagy, tágabban, kooperatív társadalmi gyakorlatnak? Számos filozófus és elméletalkotó feltételezi, Tolsztojtól Collingwoodig és Ecóig, hogy a művészeti gyakorlatnak része, vagy egyenesen lényege a kommunikáció, akár a művész szándékainak, érzéseinek vagy gondolatainak átvitelét tekintjük a művészet lényegi vonásának, akár azt, hogy a befogadó kapcsolatba lép a művel és értelmezni kezdi vagy dekódolja. Gyakran beszélünk egy mű üzenetéről vagy tartalmáról is. Az esztétikai élmény-centrikus művészetfilozófiák, mint például Monroe Beardsley-é az analitikus hagyományban, viszont nem a műalkotás kommunikatív jellegét állítják előtérbe, és az intézményes elmélet sem ide teszi a hangsúlyt. Ha tehát a művészeti alkotás relevanciájáról beszélünk, akkor minimálisan előfeltételezünk valamiféle kooperatív gyakorlatot, amely a művészet lényegéhez tartozik, s amelyben a műalkotás egy kontribúciót képvisel, vagy

feltételezzük, hogy a művészet kommunikatív gyakorlat, amelyben a kontribúciók értelmezhetők közlésként.

Miért érdemes a grice-i keretet mozgósítani, ha kifejezetten a konceptuálisnak nevezett művészet elméletéhez keresünk forrásokat? Ennek kulcsa a grice-i implikátúra, amelyet már Robert Hopkins (2007) felhasznált a konceptuális művészet *differentia specificá*ját keresve.¹ Hopkins elmélete szerint a konceptuális műalkotások megtagadják azt a nézőben jogosan élő elvárást, hogy a művek érzéki élményt nyújtsanak, és ebből következőleg művészeti tulajdonságaik nem vezethetők le szorosan alap-, illetve érzéki tulajdonságaikból. A konceptuális művészet tehát azzal kommunikál, hogy fitogtatja lemondását az érzéki kommunikációról, vagyis hallgatásával hat. Ez igaz lehet Cage 4'33"-ére, de az itt elemzett Cattelan-művek egy jelentős részére nem alkalmazható, mert azok nem a „hallgatás” révén mondanak valamit, éppenséggel gyakran erőteljes és felkavaró érzéki élménnyel szembesítik a befogadót, például a *Daddy* című alkotásban, amely egy Pinokkió-babát mutat egy medencében arccal lefelé. Kételkedem benne, hogy ez a mű a csöndjével kommunikál, vagy azt az implikátúrát használja ki, hogy tagadja a néző elvárását az érzékieleg befogadható művel kapcsolatban. Ezen túl Hopkins meghatározása túl bőnek is tűnik: szerinte a mű alaptulajdonságai (az érzékieleg megjelenő tulajdonságok) aluldeterminálják művészeti tulajdonságait (amelyeket a befogadó értékelhet), de ez nem csak konceptuális művekről mondható el, hanem a pop art műveinek jelentős részéről is és általában minden ironikus vagy szatirikus műről. Lichtenstein képein az alapvető érzéki tulajdonságok nem határozzák meg teljesen a művészeti tulajdonságokat, hiszen ismernünk kell egy képregény-kultúrát, Lichtenstein mégsem konceptuális művész a hagyományos besorolás szerint, hanem pop-művész.

Amikor én a grice-i implikátúrát hívom segítségül, Hopkinsnál sokkal tágabban értelmezem azokat a normákat, amelyeket a néző elvárhat és a művész tudja, hogy a néző elvárhat, ez a tudás pedig kölcsönös (a művész tudja, hogy a néző tudja, hogy a művész tudja, stb.). Leginkább a játékelméletből, Lisa Bicchieri munkásságából merítetek, aki a normák kialakulását az elvárásokra vonatkozó elvárásokból vezeti le. Véleményem szerint az elvárásoknak, azontúl, hogy mint Noël Carroll rávilágított, történeti jellegűek, tehát koronként változnak, van egy közös eleme: hogy tudniillik a mű „néznivaló” vagy „befogadnivaló”. Így tehát vissza szeretnék térni a Carroll által elemzett Jeffrey Wieand-cikkhez. Wieand nem vállalkozik arra, hogy művészet-definíciót adjon (ellenkezőleg, éppen George Dickie institutionális definíciójának kritikájából fejleszti ki a maga elméletét), csak egy hasznos megközelítést kínál a művészetfilozófia számára. Én magam is ehhez szeretném tartani magam, tehát nem fogok arra törekedni,

¹ Köszönettel tartozom az opponensnek, amiért felhívta erre a cikkre a figyelmemet.

hogy a művészetet definiáljam (ha mindenképpen állást kell foglalnom, a történeti jellegű definíciókat tartom a leginkább elfogadhatónak, de alapvetően, a wittgensteiniánusok nyomán, szkeptikus vagyok azzal kapcsolatban, hogy meg tudunk határozni szükséges és elégséges feltételeket arra, mi egy műalkotás).

Wieand és a kooperativitási elv a művészetben

Jeffrey Wieand méltatlanul keveset idézett cikkében (1983) George Dickie intézményes művészetelméletét gondolja tovább. Dickie arról beszél, hogy a művészeti intézményrendszer vagy ennek szereplői „az értékelés várományosa (candidate of appreciation) státusszal ruháznak fel” egy művet. Wieand szerint egy státusz csak konvenciók révén hozható létre és adományozható, olyan intézménye a művészetnek azonban nincsen, amely ebben az értelemben konvencionális volna. Meg kívánja viszont menteni a „*candidate of appreciation*”-elemet Dickie definíciójából kulturális gyakorlatként, amelynek nincsenek konvencionális szabályai. A művészet alapintézménye szerinte az, hogy egy művész vagy más szereplő „előterjeszt” (*put forward*) egy művet egy közönség számára. Amit „előterjesztenek”, azt az értékelés (*appreciation*) tárgyának szánják. Az „előterjesztés” formái közé tartozik egy mű benyújtása, bemutatása, közlése vagy nyilvánosságra hozása, eljátszása, kiállítása stb.

Wieand szerint ezt a kulturális gyakorlatot ugyanúgy jellemzi az együttműködési elv, mint Grice szerint a beszélgetéseket, bár természetesen eltérő gyakorlatról van szó, így a maximák is eltérőek, és más típusú a relevancia vagy az implikaturák működése. Érvelése szerint, ha valaki elmegy egy költészeti estre, akkor azt várja, hogy a felolvasott versek valamiféle pozitív hatást tesznek rá, míg a másik oldalon a költő, aki felolvassa a verseit, ezt abban a hiszemben teszi, hogy érdemes őket befogadni, nyújtanak valamit a hallgatónak, értékelhetőek. „Egy műalkotás nem vesztegetheti az időnket”. (Wieand 1983, 414) Ezeket a várakozásokat Wieand „*appreciation principle*” (értékelési elv) néven foglalja össze: az elv azt a várakozást vagy elvárást fejezi ki, hogy az „előterjesztett” mű érdemes (*is worthy of*) a befogadásra és értékelésre.

Wieand úgy látja, hogy az értékelési elv önmagában „üres”, mert nem mondja meg, mi az, ami érdemes értékelésre, de feltölthető tartalommal. Ezzel vitatkoznék, mert véleményem szerint éppen a konceptuálisnak nevezett művek jelentős részben azzal játszanak, hogy mi az, ami érdemes értékelésre, vagyis nem feltételeznek további tartalmat. Ha a művészetet a társalgás mintájára modellezzük, akkor ezek a művészek azt kérdezik: minek van egyáltalán értelme egy társalgásban? Mi a társalgás egyáltalán? Mi az, ami értéknek tekinthető a művészeti gyakorlatban? Jogosan várunk-e el értékeket a művektől? Vagyis,

ahogy Danto ezt megfogalmazta, a művészet mibenlétére kérdeznek rá, de azal a csavarral, hogy a művészet mint értékhordozó jelenik meg. A társalgási implikátúra itt arra vonatkozik, mi lehet érték egyáltalán (mivel az értékelési elv kikezdésével hozzák létre).

Wieand ezentúl feltételezi, hogy az értékelési elv tartalmának azonosításakor nem fogalmazhat meg olyan kívánalmakat, amelyeket nagyon nehéz teljesíteni, hiszen ebben az esetben nem szolgálná a művészeti gyakorlatot. (Wieand elismeri, hogy vonatkozhatnak a műre szigorúbb elvek is – például, hogy az előterjesztett mű legyen remekmű –, de ezeket regulatív elvnek nevezi és megkülönbözteti a gyakorlatot szabályozó konstitutív elvtől.) Ezt figyelembe véve Wieand Grice-t követve négy maximát azonosít:

Mennyiség: Légy gazdaságos.

Mínőség: Gondold komolyan, amit csinálsz. Légy őszinte.

Viszony: A K művészeti fajtához való hozzájárulásod legyen releváns K szempontjából a művészeti világban. Légy innovatív (novel).

Mód: Légy érzékeny (tactful).

(Wieand 1983, 417, a saját fordításom)

Érvelése szerint a művész, ha betartja e maximákat, jogosan gondolhatja, hogy műve érdemes az értékelésre. És mivel a művészet racionális gyakorlat, tehát nem alapulhat tömeges öncsaláson, a művek többsége valóban érdemes lesz az értékelésre/befogadásra, és a közönség nem vesztegeti az idejét, amikor figyelmet szentel egy műnek.

Wieand nem definiálja a relevancia fogalmát, hanem példákon keresztül világítja meg, mire gondol:

A művészetnek története van, és különböző időpontokban különböző dolgokra van igény, különböző dolgok megfelelőek és talán lehetségesek. Valójában a művészet történetét egyfajta párbeszédnek is tekinthetjük: egy műalkotás létrehozásával a művész hozzászól a párbeszédhez. Kérdéseket tesz fel vagy válaszol rájuk, kifejti, mit tett valaki más, vagy nem ért egyet vele, megmutatja, hogy valami lehetséges, és így tovább. A művész hozzájárulásának így relevánsnak kell lennie a saját művészeti ágának meglévő gyakorlata, kérdései és érdekei szempontjából. Ma egy új „Mozart”-szimfónia vagy manierista festmény nem számít kontribúciónak, ahogyan Morris Louis-vászon sem számított volna kontribúciónak a 15. századi festészetben. (Wieand 418)

Heinrich Wölfflin sokat idézett állítását, hogy nem minden lehetséges a művészettörténet bármely pontján, Wieand úgy fogalmazza meg, hogy nem minden

releváns a művészettörténet bármely pontján egy adott művészeti ágban vagy műfajban. Wieand szerint ennek a művészeti ágban vagy műfajnak a helyzete dönti el, hogy mit tekintünk releváns lépésnek vagy a „beszélgetéshez” hozzájáruló műnek. Ebből egyértelműen következik, hogy a művek kontextusát adó művészeti világnak (ahogy azt A. C. Danto leírta 1964-es cikkében) szerepe van a relevancia meglétében. Ha egy mű egy adott kultúra aktuális művészeti világában nem értelmezhető egy felismerhető probléma megoldásaként, ismétléseként, továbbgondolásaként, megújításaként vagy feldolgozásaként, akkor az a mű nem kapcsolódik a művészeti világhoz és ezáltal elveszti relevanciáját.

Wieand gondolatmenetéből az következne, hogy a relevancia megkérdőjelezésével – vagyis a művészeti gyakorlathoz tartozó maxima szándékos és feltűnő megsértésével – a mű esztétikai értéke is megkérdőjeleződik, hiszen a „*worthy of appreciation*” elven belül a relevancia egy maxima. Ez azonban nem mindig igaz, hiszen egy műtárgynak lehet esztétikai hatása akkor is, ha a befogadónak semmiféle ismerete nincs a művészeti világról, amely a mű kontextusát adja és a művel nem művészeti közegben találkozik (például mert az egy nyilvános téren kiállított szobor vagy installáció). Noël Carroll is feltételezi idézett cikkében, hogy a közönség értő – ismeri a gyakorlat (ez esetben a művészeti gyakorlat) bevett eljárásait és elvárásait, és ezekhez képest értékeli a művet. Éppen Cattelan esetében azonban *nem mindig* az ilyen értő közönség a cél. Cattelan *Him* című munkája (egy térdelő és látszólag imába merülő élethű Hitler-szobor) esztétikailag hozzáférhető azok számára is, akik nem ismerik Cattelan életművét vagy a náci hatalommal, illetve a második világháború miatti büntudattal kapcsolatos művek problémafelvetéseit stb. De Donald Judd munkáit is be lehet fogadni esztétikailag a művészeti diskurzus ismerete nélkül, bár ekkor a vizuális stimulus minimalizmusa lehet, hogy unalmat kelt. Természetesen számos analitikus válasza erre az, hogy ezek a befogadók nagyon messze esnek a Hume-féle *true judges* kategóriájától. Én azonban amellett szeretnék érvelni, hogy éppen Cattelan művei mutatják meg, hogy a művész nem mindig a *true judges* és az ő háttértudásuk számára alkot, hanem gyakran a Danto által művészeti atmoszférának nevezett kulturális elváráshorizont megtörése számára a lényeg – tehát olyan implikátúra, amely miközben tagadja a művészeti világ elvárásait, mintegy populista módon megpróbál elérni a művészeti világot egyáltalán nem ismerő befogadókhoz is. Egyfajta relevancia (maximák és elvárások) tagadásával egy másfajta relevanciát ér el az implikátúrával. Amikor Cattelan felállított egy „Hollywood” feliratot Palermo egy szeméttelépén, azt esztétikailag (de a mögöttes művészetelmélet nélkül) kiválóan be tudták fogadni Palermo művészettől meg nem érintett lakói. Ugyancsak művészeti diskurzuson kívüli maximákat hágott át Cattelan a Milánó egyik forgalmas terén kiállított művel (*Cím nélkül*, 2008), amely három naturalisztikus fiú-babát mutat felakasztva

egy faágra. A munka nagy ellenállást és felháborodást váltott ki, egy feltüzelt befogadó le is vágta a gyerek-babákat a fáról. Cattelan védelmezői arra hivatkoztak, hogy a gyerekek boldogtalanságára hívja fel a figyelmet, amelyről gyakran nem veszünk tudomást – tehát egyáltalán nem művészettörténeti vagy a művészeti világon belüli diskurzusokra. Ebben az esetben a relevancia nem a művészeti ág és a művészeti diskurzus szintjén jelenik meg, hanem a közbeszéd szintjén: nincs szükség művészeti elméletre ahhoz, hogy a művész kommunikatív gesztusát érzékeljük: mindössze arra van szükség, hogy rákérdezzünk arra, mit keres három felakasztott gyerek-figura Milánó főterén. Ezek a típusú művek jelentős kihívás elé állítják a historikus vagy a művészeti világ diskurzusára alapozó elméleteket.

Végezetül, a művészeti kommunikáció szintjén megjelenő implikátúra adódhat abból is, hogy a művész tagadni látszik magát az értékelési elvet is: magyarárn, olyan művet terjeszt elő, amely a közönség elvárásainak szembeütően nem akar megfelelni, viszont támadni látszik a közönség művészettől független értékrendszerét. Tehát ebben az esetben nem a művészethez fűződő elvárások blokkolódnak, hanem a művész kifejezetten a (potenciális) közönség értékeit veszi célba, az *épater le bourgeois* hagyománya szerint. Az ilyen művek gyakran éppen az általuk kiváltott felháborodáson keresztül kapnak jelentést és jelentőséget. Amikor a közönség várakozásait a művész tudatosan megsérti, amikor megtagadja a kooperációt, azzal az implikátúrában egy még magasabb vagy meta-szintű jelentést hoz létre, és a keletkező felháborodás révén rávilágít arra, mennyire komolyan vesszük az értékelési elv kooperativitását – ily módon egy magasabb vagy meta-szinten mégiscsak zajlik kommunikáció. Ilyen mű Cattelan *La nona ora* című munkája (1999), amely II. János Pál pápát ábrázolja naturalisztikus szilikon szoborként, amint elesik, mert rázuhan felülről egy meteor. Híres történet, hogy amikor ezt Lengyelországban állították ki, a közönség két tagja megpróbálta felsegíteni a II. János Pált ábrázoló babát, magyarárn olyan gesztust tettek, amely nyilvánvalóan kívül van a művészeti diskurzusban megengedhető részvételi gesztusokon. Cattelan a művészeti világ diskurzusain kívül is hat, és egyáltalán nem mondhatjuk, hogy ez a hatás irreleváns a mű értékelése szempontjából.

Relevancia és artefaktum

Artefaktumnak a kortárs metafizikában azokat a tárgyakat nevezik, amelyeket egy vagy több ember szándékosan hoz létre valamilyen célra. Az artefaktumok szinte minden filozófia tulajdonsága vitatott, még az is, hogy léteznek-e (Pres-ton 2022), de azt általában elfogadják a velük foglalkozó filozófusok, hogy a műalkotások az artefaktumok egy alosztályát alkotják.

Amie Thomasson szerint az artefaktumokra az jellemző, hogy intencionalitásuk nemcsak létrehozójuk intencióitól függ, hanem a kulturális normáktól is, amelyek hozzájuk fűződnek.

Röviden, a nyilvános (public) artefaktumok függenek nyilvános *normáktól*, amelyek előírják, hogyan kezeljük őket, hogyan viselkedjünk velük kapcsolatban stb; bizonyos cselekvési irányt támogató indokokat tartalmaznak. Az artefaktumok szerepe az életünkben legalább annyira szól arról, hogy a normák hálójába fonnak minket, mint az olyan alapvetőbb gyakorlati célokról, mint a melegedés és a közlekedés. (Thomasson 2014, 60, a saját fordításom)

Egy szék nemcsak azért szék, mert a megalkotója – tipikus esetben egy gyári munkás vagy egy asztalos – székeknek szánta, hanem azért is, mert a tervező, aki megtervezte, más székek ismeretéből indul ki, és ismeri a székekhez fűződő elvárásokat és normákat. Az artefaktum tehát hordoz olyan normákat, mint az értékelési elv – csak nem azt gondoljuk a székről, hogy *„worthy of appreciation”*, méltó az értékelésre, hanem azt, hogy alkalmas arra, hogy ráüljenek.

Ezek közt a normák között van olyan Thomasson szerint, amelyik a tárgy funkciójára vonatkozik, az azonosítását szolgálja, de van olyan is, amely a tárggyal való bánásmódot írja elő. Egy zászló például elsődlegesen abban különbözik egy textildarabról, hogy tiszteletet kell tanúsítani iránta, Roman Ingarden példájával élve. Az értékelési elv a kétféle norma közül a befogadói normához áll közelebb, mert előírja, hogyan kell a tárggyal bánni. De a tárgy jellegére nézve is normát közvetít a műalkotásként való kategorizáció még akkor is, ha nem dicséretként használjuk a szót, hanem semleges osztályozó fogalomként. Ha művészetnek nevezünk valamit, azzal azt az elvárásunkat is kifejezzük, hogy a tárgy hordozzon valamiféle értéket, amit értékelni lehet/be lehet fogadni. Fentebb láttuk, hogy Cattelan gyakran éppen ezzel játszik a műveiben.

Abban, hogy normák kapcsolódnak a fogalmához, a műalkotás nem tér el más artefaktumoktól. Minden artefaktumban megtestesülnek normák. Más a helyzet a relevanciával.

Az ember készítette tárgyak túlnyomó többsége esetén nem világos, mit jelentene az a követelmény, amelyet Wieand a műalkotással kapcsolatban megfogalmaz, hogy a K fajtához való hozzájárulás legyen releváns a K fajtához (*kind*) fűződő gyakorlatok szempontjából a kultúra adott állapotában. Még ha mondhatjuk is, hogy egy tárgy újítás egy adott kategóriában, az újításokat nem szoktuk egy diskurzus részét alkotó kontribúcióként értelmezni, ha mégis ezt tesszük, azzal egy történeti elbeszélés kontextusába helyezzük a tárgyat, ame-

lyen belül lehet beszélni kontribúcióról. Breuer Marcell Wassily-széke az egyik első csőbútor, és mint ilyennek, a tervnek van kontribúciója és relevanciája is a design-történetben. Arról azonban nincs értelme beszélni, hogy egy konkrét csőből szerkesztett IKEA székek van vagy nincs relevanciája, mert relevanciáról csak akkor lehet szó, ha azonosíthatunk egy diskurzust vagy kooperatív gyakorlatot, amelyhez képest a tárgy képvisel valamilyen kontribúciót.

A relevancia és az interaktív fajta

Az a diskurzus, amelyben a mű egy releváns közlés lehet, vagy irrelevanciájával teremthet jelentést (mintegy megváltoztatva a témát) gyakran, bár nem mindig, a művészeti világhoz kötődik. A művészeti világ fogalmát A. C. Danto vezette be 1964-es cikkében, amelyben először jelenik meg a hétköznapi tárgy és a műalkotás közti megkülönböztetés problémája Andy Warhol *Brillo Box* című munkájával kapcsolatban:

Végül is egy Brillo doboz és egy Brillo dobozból álló műalkotás között a különbséget egy bizonyos művészetelmélet adja. Ez az elmélet emeli azt a művészet világába, és akadályozza meg, hogy beleomoljon a valós tárgyba [...]. Természetesen elmélet nélkül aligha lehetne művészetnek tekinteni, és ahhoz, hogy a művészeti világ részének lássuk, ismerni kell a művészetelmélet jelentős részét, valamint a közelmúlt New York-i festészetének történetét. [...] A világnak készen kell állnia bizonyos dolgokra, a művészeti világnak nem kevésbé, mint a valóságnak. A művészeti elméletek szerepe ma is, mint mindig, hogy lehetővé tegyék a művészeti világot és a művészetet. (Danto 1964, 581, a magyar fordítást módosítottam)

Danto itt azonosítani látszik a művészeti világban való tagságot magával a diskurzussal, egy művészeti elmélettel. Az tartozik a művészeti világhoz, amire vonatkoztatható egy művészeti elmélet. Ez meglepő lehet, mert célszerűnek érezhetjük megkülönböztetni a diskurzust vagy elméletet azoktól az emberektől és intézményes normáktól, akiket vagy amelyeket ez a diskurzus vagy elmélet összeköt abban az értelemben, hogy közös eleme a világról alkotott vélekedéseiknek. George Dickie például, aki Danto fogalmát veszi át, kifejezetten a művészeti világ tagjairól beszél. De mint Wieand is rámutat, Dickie elképzelésével éppen az a probléma, hogy a művészeti világ tagsága nem ragadható meg konvencionális intézményként és nem lehet élesen elhatárolni a tagokat a nem tagoktól: vannak művészeti intézmények, de a művészeti világot nemcsak ezek alkotják, hanem olyan egyének is, akik osztanak bizonyos érdeklődést, normákat és előfeltevéseket. A művészeti világ kooperatív gyakorlatának az a lényege, hogy ugyanazokra az elméletekre, diskurzusokra gondolnak és hivatkoznak a gyakorlat résztvevői.

Danto szerint a művészeti világban a művészet történetének elfogadott elbeszéléseiben és más művészeti elméletekben játszott szerep teszi a művet művé – ahogy Tom Wolfe *Festett malaszt* című könyvében 1975-ben felpanaszolta. Ebben a narratívában lesz a műnek relevanciája is, amennyiben van valamiféle kontribúciója a művészeti elméletek és a művészettörténet szempontjából. Ez azt jelenti, hogy Ian Hacking értelmében interaktív fajta: a művész, s ezáltal a mű reagál a művészetelméletre, vagyis saját osztályozására.

Hacking fő példái az interaktív fajtákra a pszichiátriából a többszörös személyiségzavar, a büntetőjogból pedig a gyermekabúzus (Hacking 1999), és az interaktivitás abban áll, hogy a kategória használata hatással van a bekategorizált személyek viselkedésére, ami egy idő után visszahat a kategorizálásra, és így tovább. A művészet esetében ez a folyamat még látványosabb és gyorsabb: mielőtt megjelenik egy művészet-definíció, lesz olyan művész, aki megpróbál létrehozni egy a definíciónak ellentmondó műalkotást, amire az elmélet ismét reagál. Bár ez a folyamat leglátványosabban Duchamp-mal kezdődött, az interaktivitás korábban is jellemző olyan művekre, amelyek reagálnak valahogy a művészethez kapcsolódó elméletekre – a művész-önarcképek például a reneszánsz óta ebbe a kategóriába tartoznak.

Az interaktív művek egy alelete az, amikor a mű kifejezetten a művészetre vonatkozó elvárásokat – amilyen például az értékelési elv – tagadja. Cattelan például egy kiállításán a kiállítótér ablakából összecsomózott lepedőket eresztett le, ez volt a kiállított munka. A művész menekülni akar a művész-szerep elől, amelyet terhesnek vagy kezelhetetlennek érez, s amelynek elvárásait, úgy érzi, nem tudja teljesíteni. Ezzel egy szinten elzárkózik azzal a romantikából eredeztethető elvárással szemben, hogy a mű tárja fel a művész belső világát, de egy második szinten éppen, hogy eleget tesz neki: Cattelan meghatározó élménye a művész-szereppel kapcsolatban a szorongás és a menekülés vágya.

Művészeti, esztétikai és játékelméleti kommunikáció

A művészi és az esztétikai kommunikáció közti különbségtétel Gary Iseminger-től származik. Mint mondja:

Állítanom az, hogy az úgynevezett művészi kommunikáció – amikor egy művész művészeti közönség számára alkot egy műalkotást – megvalósulásához szükség van a művészet gyakorlatának és a művészeti világ informális intézményének létezésére, míg az esztétikai kommunikációhoz ez nem szükséges. Ennek megfelelően legalább fogalmi különbség van a művészi kommunikáció egy példája (ez a művész megalkotja ezt a

festményt és kiállítja a közönség számára) és az esztétikai kommunikáció között (ez a személy megtervezi és elkészíti ezt a műtárgyat, hogy emezek az emberek értékelhessék [*appreciate*]), bár a kettő extenziója egybeeshet. (Iseminger 2004, 28)

Iseminger szerint tehát a művészeti kommunikáció a művészeti világ intézményeihez kötődik, míg az esztétikai kommunikáció lényegét, amely nála lényegében azonos Wieand értékelési elvével, az adja, hogy a mű befogadásra/értékelésre (*appreciation*) született. Iseminger elmélete szerint a művészet elsődleges funkciója az esztétikai kommunikáció, de ezzel nem kell feltétlenül egyetértenünk ahhoz, hogy a megkülönböztetést hasznosítsuk. A művészeti kommunikáció történeti képződmény, a művészeti elméletekhez kötődik, míg az esztétikai kommunikáció csak azt írja elő, hogy a mű adekvát befogadása nyújtson valamilyen önmagában értékes élményt vagy tapasztalatot. Ez az élmény nem tisztán szenzoros Iseminger szerint, hanem vannak kognitív elemei is, tehát ő tágan értelmezi az esztétikai élményt.

Az olyan művészek esetében, mint Cattelan, a közönségnek általában az a szegmense botránkozik meg, amelyik érzékeny az esztétikai kommunikációra, tehát azonosul az értékelési elvvel, de nem ismeri a kortárs művészeti kommunikáció kontextusát, vagy egy régebbi művészeti elmélethez ragaszkodik, tizennyolcadik századi normákhoz (a mű okozzon élvezetet és tanítson) vagy a romantikus normákhoz (a mű fejezze ki a művész belső világát olyan módon, hogy azonosulni lehessen vele). Ezek a művek ennyiben úgy működnek, mint értékdetektorok: feltárják, hogy milyen értékrendje van a befogadónak, azon keresztül, hogy ezt az értékrendet, legalábbis látszólag, megkérdőjelezzik. Ennek a fajta művészetnek a fő célja éppenséggel nem a szűkebben vett esztétikai kommunikáció, hanem valamilyen erőteljesen kognitív tapasztalat, amelynek fő jellemzője, hogy a művészeti gyakorlat előfeltevéseinek megkérdőjelezésével lesz releváns, a játékszabályokra irányítja a figyelmet az aktuális diskurzusokban.

Hasonlóan működött a *Forrás* is Duchamp esetében, aki azt tesztelte, hogy művésztársai, akik a kiállítást rendezték, valóban minden zsűrizés nélkül elfogadják-e egy (ráadásul meglehetősen provokatívan választott) használati tárgyat (hogy mennyire releváns volt a *Forrás* által felvetett probléma, az bizonyítja, hogy a kiállítás rendezői elutasították).

Ezt a fajta művészetet a konceptuális művészet kategóriájába szokás sorolni, de véleményem szerint ez a kategória elfedi azt a játékelméletileg jellemezhető modellt, amelyből ezek a művek a humorukat vagy a provokatív életet merítik. A modell a következő: a közönség (egyes tagjai) feltételezik, hogy a művész és ők maguk egy kooperatív játékban vannak, amelyre például az értékelési elv vonat-

kozik, tehát a művet akkor viszik közönség elé, ha annak befogadása valamilyen szempontból pozitív élményhez juttatja a befogadót. Arra, hogy mi teszi a műalkotást ilyené, különféle kulturális normák vonatkoznak, amelyeknek ismeretét a közönség tagja kölcsönös tudásként feltételezi (tehát feltételezi, hogy a művész is ismeri ezeket a normákat, és tudja, hogy a közönség tagjai is ismerik őket, és a közönség is tudja, hogy a művész tudja, hogy... és így tovább). Ha tehát a művész nem a norma szerint jár el, azzal nem pusztán csalódást kelt, hanem megkérdőjelezi a normát érvényesnek tekintő befogadók (és más művészek) értékrendjét, és tudja, hogy a közönség tudja, hogy ő megkérdőjelezi, és így tovább.

Érvelésem szerint ez fogalmilag elkülöníthető kommunikáció más, mint akár a művészeti, akár az esztétikai kommunikáció. Nevezhetjük játékelméletnek, mert a játékot – a kooperatív gyakorlatot – irányító szabályokra kérdez rá. Ebben a kommunikációban relevánsnak az a mű minősül, amely sikeresen kérdőjelezi meg magának a kommunikációnak az előfeltevéseit. Ez is az interaktivitás egy formája, de magasabb szinten, mint az előbb vizsgált művészetelméleti interaktivitás, mert míg ez utóbbi a műben reagál a kurrens művészetelméletre, a játékelméleti relevancia a művészetelméletet ismerő, és ezt a művészről is feltételező közönség azon előfeltevésére reagál, hogy a művész kooperál a közönség tagjával a művészeti elméletnek vagy az értékelési elvnek megfelelő mű létrehozásával.

A művészet relevancia-elmélete?

Vannak olyan művek, amelyek azáltal hatnak, hogy megkérdőjelezzik a művészeti kommunikáció játékszabályait, vagy a közönség várakozásait, aminek következtében különleges relevanciára tesznek szert. Induktív módon általánosíthatunk-e ebből a tényből, és mondhatjuk-e, hogy a relevancia más művek jelentésében is szerepet játszik?

Mint láttuk, a műalkotásokhoz mindig kapcsolódnak normák és elvárások. Relevanciáról nemcsak akkor beszélhetünk, ha ezeket a normákat feltűnő módon megsértik, hanem akkor is, amikor betartják. Wieand elsősorban az újítást jelöli ugyan meg a relevancia maximájánál szabályként, de ez a modern művészetre jellemző, nem minden korban és kultúrában vártak el újítást a művésztől.

A relevancia Grice szerint adekvát kontribúciót jelent egy kooperatív gyakorlatban, amilyen például a beszélgetés. Az, hogy a művészeti vagy esztétikai kommunikáció milyen értelemben tekinthető kooperatív gyakorlatnak, véleményem szerint történeti kérdés. A 18. század közepén alakul ki az a művészetfogalom, amely egyrészt egy kategóriába sorolja a különféle művészeti ágakat, másrészt közös elvárást fogalmaz meg velük szemben (Kristeller 2020). A tizenhetedik

század végétől a tizennyolcadik század végéig ez az elvárás a művekkel szemben az, hogy legyenek élvezhetőek és hasznosak, majd a koraromantika felülírja ezt az elvárásrendszert, és a művészi génusz által teremtett eredeti világra (német kultúrkörben pedig az Abszolútum vagy a végtelen közvetítésére) teszi a hangsúlyt. A romantika elvárásrendszere azóta is velünk él, legalábbis az európai gyökerű kultúrákban, bár kiegészült újabb normákkal. Amikor a művész kooperál, akkor ezeknek az implicit vagy explicit elvárásoknak tesz eleget.

A kiemelkedő művészeti teljesítmény azonban az európai kultúrában sosem csak abban állt, legalábbis amióta írott forrásaink vannak művészetelméleti kérdésekről, hogy az elvárásoknak a mű eleget tesz; mindig szerepet játszik valamilyen kiválóság az elgondolás, a kompozíció vagy a kivitelezés területén. Ennek részletes elemzése a művészettörténeti diskurzusra tartozik. Ami nekünk itt érdekes, az az, hogy az adekvát kontribúció normája magában foglal valamilye többletelvárást, ami azonban nem fektethető le egyértelmű szabályként – a tizenhetedik században „je ne sais quoi”-nak, „nem is tudom, mi”-nek nevezték azt az elemet, ami egy művet megragadóvá tesz. A művészet kooperatív gyakorlatának tehát a mi kultúránkban legalább a középkor végétől eleme az, hogy a művész hozzon valami többet, mint az elvárt, lépjen meg, bővídjön el. A művész tehát akkor kooperál, ha az explicit módon elvárhatón túlmegy.

Ennek a kissé paradox elvárásnak az eredménye véleményem szerint az a tény, hogy a művészetnek saját története van az európai típusú kultúrákban, és ennek a történetnek az elemei az egyes kontribúciók – legyenek ezek művek, iskolák vagy mozgalmak –, amelyek sikeresen hozták ezt az elvárt többletet. A művészettörténet tehát relevancia alapú. Ha pedig a művészettörténet relevancia alapú, akkor *minden* műnek sajátos jelentése lesz aszerint, hogy hol helyezkedik el a művészet történetében. Így a művészet relevanciaelmélete egy történeti jellegű művészetelméletet von maga után, amely a művészet történetéhez való kontribúciókban látja a művek egyik fontos értelmezési dimenzióját, jelentését.

A művészet relevanciaelmélete ezen túl rávilágít arra, hogy a művészet fogalmához vagy a műalkotáshoz mint artefaktumhoz fűződő várakozásaink, normáink szerepet játszanak a mű jelentésében, és a művészek gyakran tudatában is vannak ennek. Ezek a várakozások leggyakrabban implicitek, kivéve, amikor a műalkotás valamiképpen tematizálja magát a várakozást. Véleményem szerint ezeknek a várakozásoknak a feltétlen kiszolgálása jellemzi a giccs kategóriáját, de a giccs elméletének relevancia szempontú elemzése túlterjed ezen dolgozat keretein. A várakozások explicitté tétele vagy szándékos megsértése egy nyilvános artefaktumon, vagyis a műalkotáson keresztül a közönség tagjainak értékrendjét is tematizálja, és olyan játékelméleti szituációt hoz mozgásba, ahol a közönség tudja, hogy a művész tudja stb., hogy a művész megsértette a várakozá-

sokat – ezért minősül botrányosnak egy ilyen mű. De ha nincs ilyen tematizálás, a műalkotás akkor is hordozza a várakozásokat, illetve rokon normákat, és a közönség tagja ezeken keresztül kapcsolódik valamilyen értéktételezéshez, hiszen az értékelési elv szerint a mű befogadandó értéket képvisel. Ezért mondhatjuk, hogy a benne megtestesülő normák és elvárások révén a művészetnek általában van egy olyan társadalmi funkciója, hogy értékeket hordoz és tesz láthatóvá.

Konklúzió

A művészet filozófiai elméletei eddig – az idézett három cikk kivételével – nem tekintették a grice-i relevancia fogalmat központi jelentőségűnek, vagy egyáltalán alkalmazhatónak a művészetfilozófiában. Az írásban arra tettem kísérletet, hogy megmutassam, a relevancia sikeresen világítja meg bizonyos kortárs vagy modernkori műalkotások működésmódját és alkalmazható lehet a művészet-történet egészére is.

A specifikus művek művészeti relevanciájának elemzése művészettörténeti vagy kritikusi feladat, azonban annyit kijelenthetünk, hogy a relevancia a művészethez általában kötődő elvárásokkal és normákkal áll kapcsolatban, ezek határozzák meg, mikor releváns egy kontribúció. Igyekeztem megmutatni, hogy ezek a normák gyakran művészetvilágon belüli elvárások, melyek révén a művészet interaktív fajta lesz, de a mű képes kitörni is ezekből, amennyiben a művészeti világon kívüli diskurzusban is meg tud jelenni az esztétikai és a játékelméleti kommunikáció révén, tehát hatékonyan kommunikál, például azaz, hogy a közönség a művészetre vagy a konkrét műre vonatkozó előfeltevéseit mozgósítja vagy blokkolja. Ilyen esetekben a mű tematizálja, vagy legalábbis segít tematizálni a társadalom vagy a közönség aktuális értékeit.

Érvelésem szerint a műalkotások a várakozások és normák mozgósításával tulajdonképpen értékdetektorként működnek a társadalomban: alkalmat adnak a közönség tagjainak arra, hogy saját értékeiket megélik, tudatosítsák és beszéljenek róluk. Ezért a művészetnek az esztétikai funkcióján kívül van még egy funkciója: az értékkommunikáció.

Irodalom

Carroll, N. (2021). „The Avant-Garde and Creativity. A Gricean Account”. *Journal of Aesthetic Education*, 55(1), 1–12.

Danto, A. C. (1964). „The Artworld”. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571–584.

Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*. Harvard University Press.

Danto, A.C. (1996). *A közhely színeváltozása*. Ford. Sajó Sándor. Budapest, Enciklopédia.

Dickie, G (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Cornell University Press.

Grice, H. P. (1975). „Logic and Conversation”. In *Studies in the Way of Words*. University College London Press, 22–40.

Grice, H. P. (2011). *Tanulmányok a szavak életéről*. Ford. Bárány Tibor et al. Budapest, Gondolat.

Hacking, I. (1999). *The Social Construction of What?* Harvard University Press.

Hopkins, R. (2007). „Speaking Through Silence. Conceptual Art and Conversational Implicature”. In Peter Goldie – Elisabeth Schellekens (eds.): *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford University Press, 51–67.

Kristeller, P. O. (2020). „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics”, In *Renaissance Thought and the Arts: Collected Essays*. Princeton University Press, 163–227.

Lopes, D. McIver (2014). *Beyond Art*. Oxford University Press.

Preston, B. (2022). „Artifact”. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/artifact/>. Utolsó letöltés 2025. 06. 13.

Sperber, D., & Wilson, D. (1986). *Relevance: Communication and Cognition* (Vol. 142). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Thomasson, A. L. (2014). „Public artifacts, intentions, and norms”. In *Artefact kinds: Ontology and the Human-made World*, Springer, 45–62.

Wieand, J. (1983). „Putting Forward a Work of Art”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41(4), 411–420.