

MAJSA BARBARA

A MŰVÉSZET AZ UTCÁN HEVER, AVAGY KIK AZOK AZ OUTSIDEREK?

A londoni Institute of Contemporary Arts 2013. január 19-én kerekasztal-beszélgetést szervezett *Quickfire: The End of the Art World...?*¹ címmel, amelyen James Mayor, az azonos nevű képzőművészeti galéria alapítója a következő mondattal foglalta össze a művészvilág problémáját: „A múzeumok azt állítják ki, amit mondanak nekik!” Mayor, noha nagy valószínűséggel nem állt szándékában, e mondattal az outsider művészet létjogosultságát is aláátmasztotta, bár való igaz, az 1970-es évek közepe óta a kívülállók sem tekinthetők már – annyira – kívülállóknak. Éppen ezért napjaink legégetőbb kérdése az, hogy lehet-e még outsider művészetről beszélni, s ha igen, akkor milyen kontextusban.

A múzeumok jó pár évszázada a kultúra szerves részét képezik, viszont egyre több civil, művész vagy magát annak nevező személy lázad fel az intézményi rendszer ellen, mivel a tárgyakat a kiállításuk előtt akarva-akaratlanul cenzúrázzák, a raktárakban és pincékben őrzött kincsek pedig akár hosszú évekig, évtizedekig rejtve maradhatnak a kíváncsi szemek elől. Nem meglepő tehát, hogy az új művésznemzedékek inkább független galériákban, alternatív kiállítóhelyeken vagy az utcán mutatkoznak be, ami lehetővé teszi számukra, hogy közvetlenül létesítsenek kapcsolatot a közönségükkel.

Léteznek azonban outsiderok, akik fittyet hánynak a múzeumokra, az azok ellen lázadókra, illetve a művészet írott és íratlan szabályaira, s a korabeli mesteremberekhez hasonlóan nem feltétlenül a szépségre törekednek, hanem a grandiózus és szokatlan formákat, illetve az eklektikus stílust részesítik előnyben. Megtehetik, hiszen elsősor-



Mitől lenne más az, aki bélyegek, érmék vagy épp lemezek helyett szemetet gyűjt, hogy abból szobrot hozzon létre?

ban nem másokat akarnak elkápráztatni – bár akadnak kivételek –, hanem saját maguk szórakoztatása, kiteljesedése vezérelti őket. Nem nehezedik rájuk külső nyomás, nem kell megfelelniük senkinek, nem kell állandóan azon fáradozniuk, hogy valami újjal rukkoljanak elő, mint a hagyományos értelemben vett művészeknek, akik karrierjük során akár többször is stílust váltanak csak azért, hogy fenntartsák az őket övező érdeklődést. Az outsiders velük ellentétben kitartanak a „már kialakult stílusuk” mellett, és ugyanazzal a motívumkészlettel konstans intenzitású munkatempóban dolgoznak egész életükön át.²

Az outsiders jelentős hányada saját otthonát, udvarát stb. alakítja műalkotássá, mások a közvetlen környezetükben vagy valahol a környéken található lakatlan területeket kezdik benépesíteni fantáziadús, olykor polgárpukkasztó kreációikkal. Sajnálatos módon azonban pont a kívülállóság mellékhatásaként mind a lakóépületek, mind az elfoglalt területek illusztris „lakóit” a művészek halálát követően – örökösök híján – az amortizáció fenyegeti. Szerencsére napjainkban már több helyütt közösségi összefogással próbálják menteni a menthetőt, s ha kell, még a helyi önkormányzatokkal is öltre mennek az elhivatott, alkalmi restaurátorok. Az egykoron Nesles-la-Gilberde-ben élő Monsieur G. otthonáért viszont senki nem indított harcot, így az a mester halálát követően pusztulásnak indult, végül egy új tulajdonos kezébe került, aki nem érezte szükségét, hogy megőrizze a még épségben megmaradt „teremtményeket”, s egyúttal megkezdte a romos épület átépítését, emiatt ma már a legjobb esetben is csak töredékeket, apró részleteket lehet látni a hajdanán múzeumnak is beillő házból, a falakat díszítő festményekből, illetve illusztrációkból.

Az időben viszont bő hetven évet kell visszamenni az outsider művészet elődjé, az art brut megszületéséig. Az art brut fogalomkörébe tartozó alkotók az 1940-es évek közepén kerültek először a figyelem középpontjába, ami a történelmi kontextust tekintve egyáltalán nem véletlen; a második világháború után uralkodó közhangulat és a kultúra válsága serkentőleg hatott azoknak a marginális művészeteknek az előretörésére, amelyekkel korábban még csak foglalkozni sem akartak, hiszen egy az egyben lenézték mind az alkotókat, mind azok agyszüleményeit. A francia festő és szobrász, Jean Dubuffet érdeklődését Hans Prinzhorn 1922-ben megjelent *Elmebetegek képköltésének* című kötete keltette fel, amely „a heidelbergi klinika 5000 darabból álló gyűjteményét dolgozta fel”, s amely a pszichotikus művészet tekintetében elengedhetetlen forrás.³ Ugyanakkor Dubuffet-t a Heidelbergben tett személyes látogatása már csalódással töltötte el, mivel azzal kellett szembesülnie, hogy az általa megtekintett művek a már meglévő (képző)művészeti konvenciókhoz kötődtek, míg ő olyan alkotások után kutatott, amelyek semmibe vették azokat. Dubuffet nem tudott megelégedni a pszichotikus művészet már közismert kategóriájával, ezért teremtett egy beszédesebbet; art brut kifejezéssel illette azokat az alkotásokat, amelyek nem a képzőművészeti tradíciók égíse alatt születtek meg.

„Az art brut a modernizmus széles körű, tipikus jellegzetességeinek folytatása és megerősítése: a kreativitás új és eredeti formái utáni kutatás azokon a területeken, amelyek nem érintkeznek a konvenciókkal, mint például a gyerek- és a primitív művészet, valamint az örültek művészete.”⁴

Az art brutöt (angol tükörfordítás: raw art), amely se nem korstílus, se nem stílusirányzat, a függetlenséggel lehet a legjobban jellemezni, mivel Dubuffet szerint „az autonóm inspiráció egy olyan modellen nyugszik, amelyben az alkotó az összes társadalmi és kulturális behatástól elszigetelve él, nem vesz részt iskolai rendszerű művészeti képzéseken, illetve nincs tudatában a hagyományoknak vagy a beállított kompozíciós előírásoknak”.⁵ Maga a brut nyerszet, zordat jelent, ami látszólag az esztétikum hiányá-

ra utal, de ahogy a modernizmus leszámolt az ideálokkal, és módosította a szép(ség) jelentését, a posztmodernizmus pedig jóváhagyta a giccset, úgy az art brut halmazába tartozó művek is elnyerték méltó helyüket a művészetekkel foglalkozó (tan)könyvekben és albumokban, ráadásul néhány késő 20. századi művész, például a Cobra csoport több tagja – Arnulf Rainer, Julian Schnabel, Georg Baselitz és mások –, illetve Dubuffet maga is tudatosan másolta a stílust vagy vett át bizonyos motívumokat.⁶

Az angolszász nyelvterület – valamint manapság a világ jelentős hányada – az „outsider art” kifejezést részesíti előnyben, amely az ismert műkritikusnak, Roger Cardinalnak köszönhetően terjedt el: 1972-ben megjelent könyvének e címet adta. Az outsider art voltaképpen az art brut angol megfelelője, természetesen szabad fordításban. A két elnevezés rövid ideig valószínűleg azonos paraméterek mentén létezett egymás mellett, idővel azonban – ahogy majd később látni fogjuk – utóbbi engedett merevségéből, így felettébb eltávolodott a francia elődtől.

„Az »outsider art« fogalma – teljesen elfogulatlan módon – azokra a különös munkákra vonatkozik, amelyeket olyan emberek készítettek, akik valamilyen módon a társadalom margóján helyezkednek el, akik különféle okokból kifelől nem tudnak megfelelni annak a kultúrának a hagyományos – szociális, társadalmi és művészi – követelményeinek, amelyben élnek.”⁷

Jóllehet az art brut és az outsider alkotók besorolásánál a fizikai elhelyezkedésük mérvadó, ettől függetlenül az elméjükben lejátszódó folyamatok, vagyis az eltérő motivációk szintén nélkülözhetetlenek az átható megismerésükhöz; egyesek valamilyen misztikus sugallatról, belső kényszerről beszélnek, mások nem igazán tudják meghatározni az okokat, egyszerűen érzik, hogy cselekedniük kell. David Maclagan, aki több könyvet is megjelentetett már a témában, egy olyan, egyszerre ösztönös és automatikus folyamatról ír, amelynek az alkotók nincsenek tudatában, vagy amelyet csak igen kevésbé képesek kontrollálni.⁸ Abban talán mindannyian megegyeznének, hogy nehéz szavakba önteni, miért is lesz valaki alkotó ember – nem művész –, ha nem a pénz, a siker és a hírnév hajtja, ráadásul némelyek szándékosan nehezítik is a szemlélők dolgát, különféle úton-módon megátolják őket abban, hogy közelebb férközhessenek az alkotásaik értelméhez.

Sokan talán az „őrült” jelzővel illetnék az úgynevezett kívülállókat, ami néhány esetben elfogadható lenne, többségükre azonban a „furcsa” melléknevet is csak erős túlzással lehetne használni, ha nem a többségi társadalom konvencióival hasonlítanánk össze őket. Mitől lenne más az, aki bélyegek, érmék vagy épp lemezek helyett szemetet gyűjt, hogy abból szobrot hozzon létre? Számukra élvezetet nyújt a mások szemetében való turkálás, de kincsvadászoknak sem utolsók, hiszen az ösztönösen – vagy tudatosan – kialakult stílusukat követve a kidobott használati és dísz tárgyat új funkcióval, értékkel és jelentéssel ruházzák fel, ahogyan azt például a század-előn Marcel Duchamp is tette.

A művészettörténet kontextusában azt is mondhatnánk, hogy a hagyományos és az új értelemben vett outsiders megelőzték a korukat, mivelhogy sem a posztmodern – ami sokak szerint már véget ért –, sem a kortárs művészetek nem vetik – már – meg az esztétikai szépség hiányát, s bizonyos művészek, de legfőképp a dizájnerek között találunk olyanokat, akik szívesen dolgoznak használt anyagokkal vagy szeméttel. A két világ körülményeit és az onnan származó alkotók motivációt azonban nem lehet összehasonlítani, mivel a kortárs művészek és a dizájnerek tudatos döntés eredményeként kezdenek munkához, s azt sem szabad elfelejteni, hogy az érdeklődési körüket, szakterületüket erőteljesen befolyásol(hat)ja a késő 20. században megfogalmazott cél, a fenntarthatóság.

Mindazonáltal az art brut (és az outsider művészet) kapcsán beszélünk kell a pszichiátriai betegekről, illetve a velük végzett terápiás gyakorlatokról. Alapjában véve az, hogy valakit egy intézményen belül ápoltak, garanciát jelenthetett – de nem száz százalékig – arra, hogy a beteg a külvilágtól teljesen elszigetelten él. Napjainkban – habár számos intézményt bezártak – szintén alternatívák lehetnek azok a stúdiók, amelyeket fogyatékossgal élők és mentális betegek számára létesítettek, ahol a kreativitást talán kevésbé befolyásolják külső tényezők.⁹

„Amíg a társadalom feltételezhetően pozitív intézményei – iskolák, művészeti iskolák, akadémiák – közül több igazából a kreativitás hamis verzióját tanítja, addig bizonyos »negatív« intézmények – börtönök és különösképpen az elme-egógyógyintézetek –, ahol a bentlakó emberek elzártan élnek a társadalom többi részétől, nem szántszándékkal, de inkubátorként működnek a kreativitás rombolóbb és autentikusabb változata számára. Tulajdonképpen Dubuffet eredeti kollekciónak több mint a fele származik ilyen forrásokból.”¹⁰

David Maclagan a Studio Upstairsnél dolgozó művészetterapeutával, Livy Powell-lel folytatott beszélgetése közben Janos Martont idézte, aki szerint azoknál az emberekkel, akik átéltek valamilyen traumát, vagy korábban idegösszeomlásokon mentek át, a kreativitás szárnyalni kezd, egy skizofréniában szenvedő beteg pedig arról a helyről kezd, ahová sok művésznek nagyon nehéz eljutnia.¹¹ A magyar származású pszichológus és művészettörténész, Janos Marton – édesapja a hatvanas években disszidált Ausztriába¹² – a New Yorkban működő Living Museum¹³ alapítója, ahová bárki kötetlenül betérhet, és ahol alkothat. Marton az ausztriai Guggins Állami Kórház pszichiátriai részlegén, a Landers Klinikán találkozott először olyan műalkotásokkal, amelyeket az ott kezelték készítettek. Marton a tanulmányai után helyezkedett el a Credmoor pszichiátriai intézményben, ahol a lengyel művésszel, Bolek Greczynskivel a 75. számú épületben alakították ki az „Élő Múzeumot” 1983-ban.

Azonban sem a Living Museum, sem a Studio Upstairs falain belül alkotók nem nevezhetők igazi kívülállóknak, még a bentlakók sem, hiszen érintkeznek a külvilággal. Itt utalnék vissza arra a megállapításra, hogy az art brut és az outsider művészet nem egy és ugyanaz, legalábbis ma már semmiképp. Noha alapkitételük sokban hasonlít, de míg előbbi sokkal szigorúbb szabályrendszerrel dolgozik, addig utóbbi olyanra elnézővé vált, hogy már a sajátosságait sem igazán lehet meghatározni, aminek egyik velejárója, hogy jócskán szélesedett azok köre, akiket a „kívülálló” jelzővel lehet illetni; többségük már nem feltétlenül él elszigetelten a civilizáció zajától, amiben egyrészt a rájuk irányuló kéréstlen figyelem, másrészt modern világunk rohamos fejlődése – a média és az internet térhódítása – is szerepet játszik.

Aki ma outsider művész, valószínűleg tisztában van az outsider fogalmával, kiállításokon vesz részt, és elég gyakran saját ügyöknél is rendelkezik, aki számára a műalkotás a fontos, nem úgy, mint a művészetterapeuták számára, akik elsődlegesen a páciensük érdekeit, egészségi állapotát nézik. „A művészetterápia természetesen nem csupán arról szól, hogy bátorítsuk az embereket, hogy használják a képzelőerejüket, vagy hogy a művészetten keresztül legyenek kreatívak, hanem az embereket arra kéri, hogy ismerjék fel a fájdalmukat, és egyezzenek ki, legalább képzeletben, a természetük irracionális oldalával.”¹⁴

2010. február 11-én a londoni Institute of Contemporary Arts az outsider művészet jegyében rendezett kerekasztal-beszélgetést, ahol a meghívott vendégek a moderátorral karöltve megpróbálták körüljárni az art brut és az outsider művészet minden lehető aspektusát: a múlttól, a problémákról, a jövőről és a lehetőségekről beszélgettek. A *Don't Call Me Crazy: How We Fell in Love with Outsider Art*¹⁵ címet viselő pa-

nelen részt vett a már sokat emlegetett David Maclagan, James Brett, a Museum of Everything alapítója és Jarvis Cocker. Mielőtt bárki azon kezdene morfondírozni, hogy Jarvis Cocker, a Pulp zenekar alapító frontembere mivel érdemelte ki a három szék egyikét, gyorsan közlöm, hogy az angol énekes 1998-ban három kontinensnek – Európa, Amerika és Ázsia – az outsider art szempontjából fontos helyszíneit kereste fel. A meglehetősen hosszú és fárasztó útja során készült felvételeket 1999-ben *Journeys into the Outside* címmel a British Channel 4 mutatta be. Egyelőre bizonytalan, hogy valaha is kiadják-e a háromrészes műsort DVD-n, de a YouTube videomegosztón elérhető.

A kortárs művészetekkel foglalkozó intézmény, Brett múzeuma és a televíziós csatorna érdeklődése, valamint maga a beszélgetés is jól mutatja az art brut és az outsider művészet közeledését – inkább kapcsolatát – a fősodorbelti áramlatokkal. Ma már a művészetre szakosodott üzlet részét képezik a kívülállók is, akiket ügynökeik, illetve a gyűjtők könnyűszerrel kihasználhatnak. Azok számítanak igazán értékes műalkotásoknak, amelyek autentikusak, tehát mentesek minden behatástól. Abban a pillanatban azonban, amikor a „művész” tudomást szerez közönségének létezéséről, autentikusságról már nem beszélhetünk. Maclagan úgy gondolja, hogy az alkotók minden esetben címzik valakihez az alkotásaikat, még ha egy képzeletbeli ismeretlenhez is.¹⁶ Alain Bouillet egyetemi professzor viszont az art brut kapcsán azt írja, hogy az annak tárgykörébe tartozó szerzemények senkihez sem szólnak, ezért mindenki a saját fantáziájára hagyatkozhat csak.

A kiállítások esetében sincs könnyű dolga a báméskodóknak, mivel egy tematikus tárlaton megtekinthető tárgyak valamelyest kapcsolódnak egymáshoz, nem reprezentálnak annyiféle univerzumot, mint a kívülállók és műveik. Ugyancsak különbség mutatkozik a művészekkel kapcsolatos elvárásokat és a róluk való tudást illetően. „Abban a pillanatban, hogy fény derül a háttérinformációkra, legyen az akár egy elmegyógyintézeti pecsét, új dimenzió nyílik meg, töprengeni kezdünk azon, hogy az illető milyen körülmények között dolgozott, milyen tudatállapot uralkodott rajta, a motívumain (vagy azok hiányán), a külső és belső akadályokon, amelyeket le kellett győznie.”¹⁷ Az újonnan kapott információk alapján lényegében pozitív diszkriminációt hajtunk végre, és minden gondolkodás nélkül a kívülállók csoportjába osztjuk be az alkotókat: mondhatni mankóként ragaszkodunk az effajta megkülönböztetésekhez, hiszen úgy vélhetjük, hogy általuk közelebb kerülhetünk a kiállított darabokhoz.

Az állításom, miszerint az art brutot leginkább a függetlenségével tudjuk leírni, többek között az említettek miatt is immár eléggé ingoványos talajon nyugszik. Lehet-e függetlenségről vagy kívülállóságról beszélni akkor, ha a tárgy már a múzeumban van? Dubuffet válasza egyértelmű: nem. „Az art brut autentikus példájának nem másnak, mint az alkotó személyes erőforrásai önkéntelen gyümölcseinek kellene lennie, amelyet a személyes víziók függetlenségének és termékenységének mutatójaként kell értékelni, készítésének háttérében pedig nem állhat semmilyen haszonszerzésre vagy nyilvános elismertségre való törekvés.”¹⁸ Noha a kezdetek kezdetén akadtak olyanok, akiket a haláluk után fedeztek fel – talán véletlenül –, ma szakemberek, műkedvelők, műkereskedők és pénzéhes emberek hajtóvadászatot indítanak, hogy minél több izolált alkotót integráljanak a világ művészi és üzleti vérkeringésébe. Nem véletlenül adott ki David MacLagan könyvet *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace* címmel. Sajnos az egyre szaporodó kiállítások, publikációk – mint ahogy e cikk is – csak rontanak a helyzeten; bár „talán beszélhetünk egy rövid időszakról, amikor az art brut képes volt úgy létezni a mainstreamen belül, hogy nem veszítette el a különlegességét, de a növekvő asszimilációs folyamat már jó ideje a küszöbön állt”.¹⁹

Bár az art brut beolvasszása, kommercializálódása már Dubuffet munkájával kezdetét vette, a pont valójában akkor került fel az i-re, amikor a lausanne-i Art Brut

Museum 1976-ban megnyitotta a kapuit. Hiába vezette Jean Dubuffet-t a jó szándék, s adományozta oda a tulajdonában lévő art brut kollekciót az intézménynek, hogy a tehetséges, de még ismeretlen alkotókat szélesebb körben is megismerjék, e cselekedetével a saját maga által előírt szabályokat szegte meg, a kívülállókat az egyetemes képzőművészet részévé tette. Tudatosan vagy tudtán kívül a European Outsider Art Association szintén ekként cselekszik, a honlapjukon olvasható célkitűzéseik – európai outsider hálózat létrehozása, az outsider művészet népszerűsítése stb. – és a 2013. május 13–14-én tartott konferenciájukon felvetett kérdések – például kik tekinthetők az alkotások tulajdonosának – egyaránt ezt bizonyítják. A szervezet mindörökké leszámolt az art brut hagyományával, és erőfeszítéseikkel, intézményesített formájukkal csupán az outsider művészet további deformálódását és asszimilálódását segítik elő.

Az art brut és az outsider művészet mára tehát elkerülhetetlenül a kapitalista rendszer részét képezi, Adolf Wölfli, Aloise Corbaz és Chomo alkotásai magántulajdonba, gyűjteményekbe kerültek, vagy aukcióra bocsátották őket, a különféle földrajzi koordinátákkal rendelkező alkotóhelyek pedig népszerű turistalátványosságokká váltak. Ez a jelenség azonban nem von le semmit az alkotások értékéből, mivel azok az alkotóik fantáziájának, kreativitásának, tehetségének és személyiségének legfőbb hordozói. Sőt talán éppen a nagyfokú érdeklődés segít megőrizni az utókor számára az outsider művészet remekeit, merthogy a jövője nem egynek kétséges. Maclagan viszont kételkedik: „az outsiders kicsit olyanok, mint azok a fajok, amelyek valaha a vadonban éltek, majd veszélyeztetettnek nyilvánították őket, ennek eredményeként megmentették és szariparkokban vagy állatkertekben helyezték el őket, de sok közülük ma vagy fogságban, vagy vadászat következtében pusztul el.”²⁰

Működőképes és mindenkit kielégítő receptet még senkinek nem sikerült kiötlönie, és már többször tanúi voltunk annak, ahogy a peremművészetek népszerűségük következtében a fősodorba kerültek – gondoljunk csak a modernista törekvésekre. Nem elhanyagolható differencia azonban az, hogy míg a modernista irányzatok élharcosai tudatosan fordultak el a konvencióktól – később mégis tehetetlenül nézték, ahogy a rendszer felemészti őket –, addig az art brut és az outsider alkotók semmilyen befolyással nem rendelkeztek, a nevüket és a „szabályzatukat” sem ők határozták meg. Megoldást jelentene talán, ha a kívülállókat csak a haláluk után fedeznék fel, bár azt is jól tudjuk, mi történt Van Gogh remekeivel. Maclagan pedzegeti – s igazat is adok neki –, hogy el kellene gondolkoznunk azon az eshetőségen, hogy végleg elfelejtjük az outsider kifejezést, mert egyre nehezebb behatárolni annak helyes használatát.

■ JEGYZETEK

1. Elérhető az interneten: <http://youtu.be/SU1YDDEvCPU> (2013. 08. 28.)
2. David Maclagan: *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace*. Reaktion Books LTD, London, 2009. 13.
3. Tényi Tamás: *Kifejezéspatológia*. <http://art.pte.hu/muveszetterapia/download/tenyi> (2013. 08. 28.)
4. Maclagan: i. m. 8.
5. Art brut. http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10053 (2013. 08. 28.)
6. Maclagan: i. m. 69.
7. Uo. 7.
8. Uo. 13–14.
9. Uo. 11.
10. Uo. 10.
11. David Maclagan – Livy Powell: *The View from Outside*. <http://iai.tv/video/the-view-from-outside> (2013. 08. 28.)
12. Janos Marton, *Director of the Living Museum*. <http://austrianinformation.org/july-august-2005/2007/2/14/915364.html> (2013. 08. 28.)
13. <http://www.living-museum.org>
14. Maclagan: i. m. 139.
15. Elérhető az interneten: <http://www.youtube.com/watch?v=Jk0PndXxSoQ> (2013. 08. 28.)
16. Maclagan: i. m. 54.
17. Uo. 18.
18. Roger Cardinal vonatkozó szócikke a Grove Art Online enciklopédiából. Lásd az 5. jegyzetet.
19. Maclagan: i. m. 155.
20. Uo. 21–22.