

KESZEG ANNA

# ART BRUT AZ HALLE-SAINT-PIERRE-BEN



...az a virágzó  
intézményesülés, mely  
a fogalom kidolgozása  
nyomán létrejött,  
megállíthatatlan,  
s éppen emiatt a  
múzeumigazgatókat  
és a kurátorokat  
az elméleti  
újramegalapozás  
helyzetébe hozza.

■ Egy felháborítóan távoli kiindulópontot választottam ahhoz, amit a későbbiekben mondandó vagyok. Ez a kiindulópont nem más, mint a képzőművészet helyének kortárs megítélése. A képzőművészet ugyanis igencsak sokáig volt képes fenntartani magáról azt az illúziót, hogy autonóm, s mainstream fejlődési irányai is az autonómia különböző fogalomra hozásairól szóltak/szólnak. Ennek ellenére a képzőművészet vált a piacnak talán leginkább kiszolgáltatott művészeti ággá, s az autonómiát tematizáló munkák értékét gyűjtői és kurátori gyakorlatok hálózata határozza meg.<sup>1</sup> Ezekkel az állításokkal nyilván nincsenek illúzióromboló szándékaim, jól ismert felállást diagnosztizálok. Ebben a rendszerben az „art brut”-nek, a naiv, primitív, gyermeki, outsider művészetnek pedig nagyon jól körülhatárolt és megfogható helye/anyagi értéke van. Bourdieu egyenesen úgy fogalmazott, hogy ez a hely szükségszerű.<sup>2</sup> A következő néhány oldalon azzal fogok kísérletezni, hogy (bár e fent említett társadalmi rendszerben elfoglalt helyet meghatározni nem tudom) leírjak néhány intézményes struktúrát, néhány szimbolikus helyet, mely az art bruttel kapcsolatos.

Az „art brut” kategóriája kétféle stigmatizáció elleni lázadás. Az egyik a kultúra intézmények által „magasnak”, „elitnek” nevezett formái ellen történik a nagyon sokféleképpen felfogható másik pólus nevében. A második lázító terminus az orvoslás „őrület” szava, mely megbélyegez: skizofrénnak, betegnek titulálja a vizuális látvány létrehozásának bizonyos technikáit. Ahhoz az alig százéves történethez képest, amit az „art brut” maga mögött tudhat, a fogalom által lefedett jelenség

intézményes elismertsége igencsak impozáns. Azt azonban meg kell jegyeznünk, hogy Kelet-Közép-Európában az art bruttel kapcsolatos leggyakoribb megközelítésmód még mindig az, mely a pszichoterápiához kapcsolódik.

## Intézményesüléstörténet

■ Az art bruthoz kapcsolódó érdeklődés nagyjából lineáris történetet követ, melyre az intézményesülés is felfűzhető. E történetnek főszereplője is egy van, s ez Jean Dubuffet, a kulturális hegemonia elleni lázadás gesztusaival gyakran élő festő. Bennünket most nem annyira az ő munkái, mint inkább hírneves art brut gyűjteményének története érdekel. A kettő közötti feszültség és érintkezés azonban folyamatosan izgatta az art brut jelenségének szakembereit. Idézzük Dubuffet egy állítását a megmutatás és kiállítás problematikája kapcsán: „A műalkotásnak magányosan növekvő gombának kell lennie. Nem is igazi gomba, ha azért készítették, hogy mutogassák. Az elkészítés pillanatában munkám egyetlen címzettje vagyok, hajlamos vagyok úgy elkészíteni, hogy csak nekem legyen kulcsom hozzá. De kétségkívül emberi dolog arra vágni, hogy megosszuk magányunkat és annak gyümölcseit másokkal. [...] Szintén az emberi létezés alapja, hogy nem tudunk védekezni az ellen, hogy bárminek a létezését ne vessük alá egy olyan látás lehetőségének, amely a mienktől különbözik. Problematikusnak, alig lehetségesnek érezzük annak a dolognak a létét, mely egyedül csak számunkra látható. Munkáim megmutatásakor annak a vágnak engedelmeskedem, hogy létükben megerősítsem őket. Ugyanez a vágy sarkallja az írókat arra, hogy művét nyomtatásban lássa. Az art brut hőseinek (példaképeimnek) nincsen meg ez a szükségletük. Munkáikat matracaik alá rejtették, vagy dobozokba zárták. Eljutottak oda, hogy teljes létezését tulajdonítottak annak, amit csak ők láttak, s nem zavarta őket, hogy egyedül ők látnak. Fel is róvom magamnak, hogy bennem kevésbé van meg ez a hatalom, mint bennük. De megpróbálok belejönni.”<sup>23</sup> Ez a hosszú idézet az art brut fogalom atyjának tekintett Jean Dubuffet-től amiatt fontos, hogy ilusztráljam, egy ilyenfajta művészetszemlélet ellenére az 1950-es évektől kezdődően számos olyan intézmény jött létre, mely ennek a mindenfajta képviselētiséget elutasító művészeti irányzatnak a képviselētét tűzte ki céljául. A késő modernitás korszakában azonban nagyon sok hasonló típusú paradoxon született, mely a praxisok felől aztán feloldhatóvá vált. Amikor 1947-ben Dubuffet eldöntötte, hogy megszerkeszti az art brut első almanachját, vagy amikor 1948-ban létrehozta a *Compagnie de l'art brut* nevet viselő, kérészéletűnek bizonyult társaságot, a megmutatás igényének engedelmeskedett. Aztán mintha hirtelen elengedte volna ezt az igényt, 1951-ben minden tevékenységnek véget vetett, és art brut gyűjteményét az Államokban élő barátjához, Alfonso Ossoriohoz küldette. 1967-re azonban ennek az oszcillációnak vége, a Louvre Musée des Arts décoratifs részlegének adományozza gyűjteményének 180 darabját, s ezek ott is maradnak 1975-ig, amikor Lausanne-ban a *Collection de l'art brut* önálló múzeumot és kiállítási teret kapott – az elsőt.

Az intézményes háttér felvállalása nem véletlenül ment ennyire nehezen. A döntés mögött éppen egy olyan belátás áll, mely a kulturálisan szenzitív tartalmak múzeumi kiállításának problematikája iránt érzékenyek számára nem idegen, s a hovatartozás identitáspolitikájával kapcsolatos. Az art brut művészei ugyanis, ahogyan azt Michel Thévoz elemzése is felszínre hozta, a gyermekek által természetesen belakott vizuális nyelvet használják, anélkül hogy ettől a nyelvtől bármikor elhatárolódtak volna, s teszik ezt a felnőtt tevékenység szervezésére jellemző következetességgel és kitartással. S valóban, ha belegondolunk abba, hogy azok a művészek, akiknek formanyelve a gyermekek formavilágára emlékeztet, tulajdonképpen visszatérnek ehhez a nyelvhez, miután elsajátítják a képzőművészeti oktatásban elvárt

rajztechnikát, Thévoz megállapítása kulcsfontosságú lesz. Az art brut művésze szükségszerűen intézmények nélküli művész, az intézmények árvája, s amennyiben ki próbál lépni ebből a szerepéből, már nem lesz az, ami. Az árvaság ontológiai kategória is, nemcsak szociopolitikai: az art brut alkotás árva, ugyanis a szerzői szándék nem kapcsolta össze semmilyen jelentésintenciával, nincs az az auktoriális lényeg, melyre visszautalhatna. Sőt az a személy, akinek tevékenysége folytán az art brut alkotás létrejön, maga is képes arra a rácsodálkozó befogadásra az általa létrehozottal szemben, melynek képessége minden idegenben benne van. S ha benne maradunk az árvaság metafora kognitív mezejében, akkor következik az a megállapítás is, hogy minden intézmény, melynek az a rendeltetése, hogy kiállítsa az art brutot, csakis mostoha lehet: gonosz vagy jó, de mostoha befogadó. A probléma struktúrája a késő modernitás és a posztmodern számos paradoxonára emlékeztet: hogyan válhat szabaddá az az oktatási intézmény, mely elutasítja az oktató hegemoniáját, mialatt maga az oktatási tér panoptikus szerkezetű; hogyan szabadulhat meg a filozófiai nyelv fallogocentrusságától, miközben az a nyelv, mely beszélni enged, maga ennek a struktúrájának a létrehozója és legkészségesebb érvényre juttatója. Le fogok itt állni ezekkel a példákkal. Ugyanis a radikális kérdésfelvetéseket – néha a kérdésfelvetésektől függetlenül – olyan társadalmi gyakorlatok követték, melyek valamilyen módon, a gyakorlatok effektív nyelvén, kiléptek az ellentmondás-struktúrából, s a stratégiák, technikák, szokások sokféleségének és másságának megoldásait javasolták. Nem csoda, hogy az elmúlt húsz évben a gyakorlatok leírásából, megértéséből, inspiráló voltának felismeréséből, az azokból való tanulásból és azokra hagyatkozásból élünk. Az új szakmák ennek a sajátos professzionalizációnak az eredményei. Az art brut intézményesülésénél semmi sem példázza jobban állításomat. Kezdjük előbb azzal, hogy a fogalom történeti szemantikáját nézzük meg, majd egy konkrét intézményes gyakorlat ismertetésére térek rá.

## Art brut. Fogalomtörténet

■ Az art brut fogalom két nemzetközi paradigmája, a francia és az angolszász két, mentális struktúrájában alapvetően különböző névvel illeti a jelenséget. Az art brut esztétikai-poétikai kategória, miközben az angol outsider art művészetszociológiai. Bourdieu is erre az utóbbi szempontra fókuszál az art brutot illető leírásában.<sup>4</sup> Innen nézve érthető, hogy Jean Dubuffet a marginalitás és a kulturális kirekesztettség teoretizálásával kezdte fogalomdefiníciós munkáját. *Esszékötetének* címe: *Asphyxiante culture* (Fojtogató kultúra), s ebben egyszerre járhatja le a reklám eszközeinek kitett kultúripart,<sup>5</sup> illetve ennek központi képviselőit, a tanárt, az újságíró, a kritikust.<sup>6</sup> A fogalom és a jelenség története azonban sokkal izgalmasabb tanulságokkal szolgálhat. Az 1920-as években jelenik meg Walter Morgenthaler könyve Adolf Wölfliről, s ez a pszichiátriai diskurzushoz illeszkedő szöveg kelti fel az avantgárd művészek érdeklődését a tárgykor iránt. Elkezdődik tehát a jelenség emancipációja, a pszichiátria területéről a művészettörténet területére való átkerülése. Az emancipáció azonban korántsem annyira egyértelmű folyamat, s időlegesen magával ránt olyan művészeket is, akik az art brut legáltalánosabb meghatározásaiba sem férnek bele. 1937-ben Joseph Goebbels Münchenben egy olyan kiállítást hozott össze, mely „degenerált művészet” címszó alatt állította egy helyre Kirchner, Nolde, Kokoschka, Chagall, Kandinsky, Klee munkáit, illetve a heidelbergi Prinzhorn gyűjteményben őrzött, pszichésen sérült személyektől származó alkotásokat.<sup>7</sup> Ezzel a kirekesztő gesztussal megszületett az a teoretikus probléma, melynek természetrajzát aztán Dubuffet olyan jól leírta: mi választja el a gyermekekre jellemző ábrázolási hagyományokhoz visszanyúló művészt attól, aki sohasem próbálkozott ezektől az ábrázolási formáktól

különböző látásmóddal? A náci rezsim kultúrpolitikájának egyezményes elutasítása ellenére az „art brut” megítélésének leválasztása a pszichopatológiai diskurzusról még mindig nem ment teljesen végbe. A megbélyegzés elleni lázadás folyamatosan része maradt az art brut meghatározásainak, s Dubuffet kultúrákritikájának vehemenciája is innen érthető meg. Egy 1980. október 22-én Andreas Franzkének írott levélben összegez így: „Ami az art brutöt illeti, hangsúlyozni szeretném, hogy art brut-nek neveztem minden olyan alkotást, mely eltér a kulturális művésztől. Mialatt a kulturális művésztől való eltérésnek végtelen számú formája lehet. Számtalan művészeti pozíció van, melyet az art brut fogalma lefed. Azt is helyénvaló megfigyelni, hogy minden emberi létezőt átítat a kulturális meghatározottság, és ettől nem tud csak részben és többé-kevésbé megszabadulni.”<sup>8</sup> Ez a reakciósság azonban éppen az elmúlt évtizedben kezdett tét nélküli maradni. S ennek szintén művészetszociológiai magyarázata van: a képzőművészek szocializációja ugyanis egyre kevésbé követ egységes és egyezményes sémákat, s egyre több olyan művész munkái válnak a kuratori spekuláció tárgyává, akik nem a klasszikus intézményekben sajátították el ismereteiket. Következésképpen a meghatározás központi elemét, a megszokott művészi szocializációtól való eltérést kellene kicserélni az art brut leírásában. Céline Delavaux egyenesen úgy látja, hogy az art brut művészeinek helye nem más ebben a Dubuffet által kitalált, de meghaladott fogalmiságban, mint diszkurzív hely, melyre Dubuffet-nek szüksége van ahhoz, hogy saját pozícióját körülírja. S hogy ezeknek az érveknek megalapozottsága is van, ahhoz idézzük fel az art brut keletkezéstörténetének legfontosabb vitáját, azt, amely konfliktusba állította André Bretont és Jean Dubuffet-t, s melynek következményeképpen André Breton kilépett a *Compagnie de l'art brut*ből.<sup>9</sup> Breton ellenérzése Dubuffet-vel szemben ugyanaz: a pszichopatológia ismeretének hiányában szándékot, aktivizmust, lázadó hajlamot tulajdonít az art brut mestereinek. Idézem Delavaux néhány megállapítását: „Amennyiben Dubuffet azt állítja, hogy »a kultúra nélküli embereknek adja át a szót«, nincs igaza: valójában a lázadás intuíciónál és nonkonformizmusnál tulajdonít olyan személyeknek, akiknek nincs is szavuk. Deszocializálja a naiv művészt, hogy elméleti igénygel gondolhassa el. Azzal, hogy a művészi nonkonformizmust és a társadalmi marginalitást helyezi a kulturális kirekesztés fölé, Dubuffet nem tesz mást, mint intenciót vetít a naiv művészre – s ezt a műveletet éppen amiatt képes végrehajtani, mert a naiv művészek társadalmi helyzete nem teszi lehetővé, hogy szavait beszéddé alakítsa. [...] Ezáltal szövege elméleti fikció: egy olyan helyről nézvést találja ki magát, mely nem is az övé.”<sup>10</sup> Vagyis a pszichopatológia területéről az esztétikai beszédmód területére átkerült alkotási gyakorlatok egyfajta visszahelyezése történik meg a kortárs művészetelméletben, ez a visszahelyezés azonban számol azokkal a váltásokkal, melyek a húszas évek óta a pszichopatológia területén végbementek. Dubuffet lendülete megmólyogató elméleti naivitással avanszál.

## Halle-Saint-Pierre. Intézménytörténet

■ Furcsamód azonban az a virágzó intézményesülés, mely a fogalom kidolgozása nyomán létrejött, megállíthatatlan, s éppen emiatt a múzeumigazgatókat és a kurátorokat az elméleti újramegalapozás helyzetébe hozza. A lausanne-i gyűjtemény után az art brut legjelentősebb helyszíne lett az az egykori párizsi vásárcsarnok a Montmartre lábánál, mely 1986-ban vált a jelenségnek szentelt múzeummá s fontos elméleti képviselőjévé egy önmagát Dubuffet-hez képest jelentősen újragondoló művészettörténeti diskurzusnak. Jelentősége abban áll, hogy a második generációs art brut gyűjtemény prototípusaként sikerrel viszi végbe a francia és angolszász jelenség összeháborítását, illetve a jelenség emancipálását a Dubuffet-féle kirekesztést prob-

lematizáló hagyományhoz képest. 1995-ös nagy retrospektív kiállítása (*Art brut et Compagnie, la face cachée de l'art contemporain*) öt, a lausanne-ihoz kapcsolódó gyűjtemény anyagát egyesítette. A kiállítás címének metaforája, a rejtőzködő arc határozott állásfoglalás a kirekesztés trópusaival szemben: az, ami rejtőzködik, jelen van, de nem protestál, nem szegül ellen, és nincs meg benne a támadás agresszivitása. Magát a kortárs művészet másikként határozza meg, azzal egyenértékű és azonos térben helyet kérő társként. Ez a váltás abból a szempontból is jelentős, hogy a támadásban rejlő radikalitásról való lemondás tárgyalóképes partnerré teszi az art brutot, s valójában e fogalom ettől a pillanattól kezdve válik a kortárs képzőművészet legitim részévé. A kirekesztettségre alapozott önmeghatározás ugyanis csak a kirekesztettség formáit képes megsokszorozni. A militantizmus kortárs logikáinak annyi példája érthető és írható le a fentebbi séma alapján: az, ami az Halle-Saint-Pierre-rel történik, bizonyos szempontból veszteség, viszont a képviselőség nyeregsége beláthatatlan. Még akkor is, ha a kurátor látszólag éppen annak a limitáló, hierarchikus, fojtogató, konzervatív/konzerváló kultúrafogalomnak hódol be, melyet Dubuffet olyan erőteljesen utasított el.

Az intézmény a következő célkitűzéseket fogalmazza meg: az art brut jelensége mellett bevezeti az art singulier fogalmát, mely azokat az alkotástechnikákat fedi, melyek nem kapcsolhatók össze önálló művészeti irányzatokkal, mesterekhez, intézményekhez nem felzárkóztathatók (1); az outsider art különböző típusai közötti különbség megtételére szocializál éppen annak megértése végett, hogy a primitívítás/reflektáltság felvállalása mint alkotáspszichológiai összetevő nem szükségszerű velejárója a jelenség megítélésének, a meghatározás a művek megértéséből és belső összetevőiből következik (2); lehetővé kívánja tenni az art brut alkotási mechanizmusok integrálását az alkotás kimódoltabb, tudósabb formái közé (3); elősegíti a művészi munka lényegére való rákérdezést (4); hozzájárul az élő alkotás formáinak terjedéséhez (5). Profiljába tartozik a jelenség által lefedett alkotási módok különféle kulturális hagyományainak számon tartása. Az aktuálisan látható kiállítás, a *Raw Vision* elnevezésű, 1989-ben John Maizels által alapított angolszász lap fennállásának 25. évfordulóját ünnepelve a folyóirat által promovált művészek munkáit mutatja be az art brut klasszikusaitól az afrikai folk artig.

Ami pedig ebből a történetből számomra a legtanulságosabb, hogy abban a párizsi térben, mely a turisztikai látnivalók folyamatos és gyakran újrakezdődő konkurenciájára építette elmúlt évszázadbéli sikertörténeteit, az Halle-Saint-Pierre alig két évtized alatt előkelő hely lett. Olyan hely, ahol ugyanúgy ott kell lenni, mint a Pompidouban, az Orsay-ban vagy a Louvre-ban. Dubuffet-féle örökségével szerencsére ez a tér már nem tudott mihez kezdeni. Az utolsó információ a lapszám megjelenésekor már nem lesz aktuális: szintén az Halle-Saint-Pierre kezdeményezésére október 24. és 26. között kerül először megrendezésre Párizsban az Outsider Art Fair, mely alapvetően New York-i invenció. Ezentúl árusok, spekulánsok és eladási ügynökök gondoskodnak majd az autodidakta művészet sorsáról. És jól teszik.

#### ■ JEGYZETEK

1. E kérdéskör alapműveiből, Piroshka Dossi *Hype* című műveiből idézek: „A művészeti piac a kapitalista társadalom legambivalensebb produktuma. Itt találkozik össze művészet és pénz, szakrális áhítat és profán spekuláció, árverési rekord és művésznyomor. [...] Egyetlen piacon sem uralkodik olyan elemi bizonytalanság az adásvétel tárgyát képező áru értékét illetően, mint a művészeti piacon. A kézművéség kritériumaitól való megszabadulás, a művészet totális szabadságának és állandó megújulásának követelménye folytán már nem lehet egyértelműen megállapítani egy kortárs műalkotás kvalitását. Életbe lépett viszont a művészeti alkotások megítélésének egy olyan befolyásolási rendszere, amelyet egyre inkább piaci értékek határoznak meg.” Piroshka Dossi: *Hype! Művészet és pénz*. Ford. Schulz Katalin, Corvina, Bp., 2008. 7.

2. „Nem véletlen, hogy a művészeti mező története egyszerre, szinte egy időben hozza létre a »naiv« művész paradigmáját és annak abszolút inverzét, mely ugyanannyira paradigmátikus, a par excellence »dörzsölt« mű-

vészt, Marcel Duchamp-t.” Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, Paris, 1998. 405–406. Fordítás tőlem.

3. Jean Dubuffet: *Bâtons rompus*, idézi Michel Thévoz: *Art brut, psychose et médiumnité*. Les Essais – Éditions de la Différence, Paris, 1990. 24. Fordítás tőlem.

4. „Központi jelentősége van annak, hogy a természetes kultúra legkövetkezetesebb, vagyis legkövetkezetlenebb teoretikusai (Roger Cardinal például) az art bruthoz sorolás legmeghatározóbb kritériumává a művészeti mezőhöz való tartozás, illetve a tanultság teljes hiányát kiáltják ki (ennek a kritériumnak csak a skizofrén festők felelnek meg, s néhány különös szereplő, mint például Scottie Wilson – aki 1890-ben született –, a vándorárus, aki későre fedezi fel illusztrátori hivatását, s úgy van jelen a modern művészet New York-i, londoni és párizsi galériáiban és múzeumaiban, a szakemberek figyelmétől körülülve, hogy marginális akar maradni, s kimegy az utcára festményeket eladni kétszázszor olcsóbban, mint a galériák).” Bourdieu: i. m. 405. Fordítás tőlem.

5. „A kultúra fogalma ma használt jelentésében lényegi módon hordozza a reklám logikáját, természetesen preferálja a leg súlyosabb módon leegyszerűsítő műveket, hiszen ezek felelnek meg leginkább a reklámozás mechanizmusainak, majd a művek értékét lassan reklámértékükkel helyettesíti.” Jean Dubuffet: *Asphyxiante culture*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1986. 53.

6. „Kulturaközvetítő berendezkedésünk, melyet az állami elöljárók, tanárok, újságírók óriási hada alkot, akik mind árusok, spekulánsok és eladási ügynökök, annyira lehengerlő és elősködő testületet hoz létre, mint amilyen a mezőgazdasági és ipari termékek forgalmazásának területén létezik, és annak teljes profitját felemészti.” Uo. 72.

7. Erről a kiállításról lásd részletesebben Thévoz: i. m. 7–15.

8. A levlérszlet az alábbi linken érhető el: <http://www.christianberst.com/fr/art-brut-definitions.html> (2013.10.01.)

9. Erről a konfliktusról lásd Laurent Danchin: *Jean Dubuffet. Peintre-philosophe*. La Manufacture, Lyon, 1988. 252–272.

10. Céline Delavaux: *L'Art Brut, Un Fantôme de peintre*. Paris, Palette, 2010. 282–283.

