

MIKÁ CZÓ ALEXANDRA

Meztelen jelentés

A gondolat mint műalkotás Marcel Duchamp és a konceptuális művészet tükrében

„Muszáj vitatkoznom magammal, nehogy alkalmazkodjam a saját ízlésemhez.”¹

Marcel Duchamp

1. Az esztétikai megközelítés relevanciájáról

Marcel Duchamp 1917-ben küldte be mára elhíresült, *Forrás* című munkáját egy kiállításra, a művet azonban nem állították ki. Az alkotás – ha lehet így nevezni – mégis a 20. század egyik legmeghatározóbb (ha nem a legmeghatározóbb) művévé vált, és egyúttal arra is rávilágított, hogy egy mű értékelésekor annak tárgyi mivolta helyett az általa felkeltett gondolat, valamint a kontextus a meghatározó. Az alábbiakban annak kibontására teszek kísérletet, hogyan vált a gondolat műalkotássá Duchamp munkásságában és a későbbi konceptuális művészetben (azon belül is Joseph Kosuth életművében), valamint, hogy e törekvéseket hogyan értelmezhetjük kanti megközelítésben, a matematikai fenséges és az esztétikai eszme fogalmain keresztül. Ennek érdekében – a dadaizmus és a konceptuális művészet irányzatainak, valamint a ready-made „műfajának” általában vett vizsgálatán túl – egy-egy „üveget” is elemzek a fent említett két alkotótól: Duchamp *Nagy üveg* és Kosuth *Támaszkodó üveg* című munkáját.

Első pillantásra problematikusnak tűnhet az esztétikai megközelítés, hiszen mind Duchamp, mind a konceptuális művészet meghatározó alakja, Joseph Kosuth (sok más társával egyetemben) elhatárolódott az esztétikától. Duchamp így ír a ready-made-ről:

Erőteljesen hangsúlyozni kívánom, hogy e ready-made-ek kiválasztását *sohasem az esztétikai gyönyörködés diktálta*. A választás alapja a látvány *közömbössége* volt, *a jó vagy rossz érzéstől merőben függetlenül... szó szerint teljes anaesthesia.*²

1 | Dietmar Elger: *Dadaizmus*. Szerk. Uta Grosenick. Taschen–Vince Kiadó, Bp. 2006. 82.

2 | Marcel Duchamp: *A ready-made*. https://www.artpool.hu/dada/mozgalomN/Duchamp_ready.html (utolsó megtekintés: 2025. 04. 30.). (A továbbiakban Duchamp: *A ready-made*.) (Kiemelés tőlem – M. A.)

Mikáczó Alexandra (1998) – doktorandusz, Debreceni Egyetem, Humán Tudományok Doktori Iskola, Debrecen, mikaczo.alexandra@gmail.com

<https://doi.org/10.36373/em-2025-4-17>

Kosuth pedig azt írja: „Az esztétikai szempontok valóban *mindig* külsődlegesegek egy tárgy funkciójához vagy létozához képest – kivéve, persze, ha a tárgy létoka szigorúan esztétikai”.³ Ugyanitt az alkotó kifejti, hogy a formalista művészet – ami alatt ő a festészetet és a szobrászatot érti – „(...) a dekoráció élcsapata, és jó okkal mondható, hogy művészet mivolta oly minimális, hogy funkcionális szempontból nézve már nem is művészet, hanem *puszta esztétikai gyakorlat*”.⁴ Ez az ellentmondás ugyanakkor egy fogalmi tisztázással feloldható: Duchamp és Kosuth esztétika alatt az olyan művek formai megoldásait érti, amelyek pusztán szenzuálisak, vagyis csupán a „szemnek” akarnak tetszeni. Ahogyan arra Házas Nikoletta is rámutat, amennyiben esztétika alatt „(...) a művészet ontológiai státuszára, a művészlétre, vagyis saját cselekvésének keretfeltételeire irányuló gondolkodást (...)”⁵ értünk, akkor kijelenthetjük, hogy ezzel Duchamp sohasem hagyott fel (ahogyan Kosuth sem), sőt, miután túllépett a „retinás” festészen, a fentiek rendkívüli jelentőséggel bírtak számára. Házas szerint Duchamp művei a kanti széppel szemben nem érzelmi-érzéki viszonyulást igényelnek, hanem fogalmi gondolkodást.⁶ Amennyiben tehát esztétika alatt a művészetről, a művészlétről való gondolkodást értjük, úgy Duchamp művei minden további nélkül vizsgálhatóak esztétikai szempontból.

Mindezekén túl Duchamp fent idézett szavainak a jelen tanulmány elején olvasható idézet is ellentmond, hiszen ott a művész saját *ízléséről* beszél, még ha el is akar tőle határolódní; máshol pedig azt írja: „Laforge és Mallarmé sokkal közelebb állt *ízlésemhez*”.⁷ Duchamp-nak az ízléshez való ambivalens viszonya párhuzamba állítható azzal az ellentmondással, hogy a ready-made is a művészeti kánon részévé vált, így az alkotó voltaképpen csak a művészet kontextusán belül maradva volt képes a fennálló művészetfelfogással szemben kritikát megfogalmazva tágítani a művészet fogalmát, de túllépnie – bármennyire is szeretett volna – nem sikerült rajta.

2. A Mátka lemeztelenítése, avagy „az Eszme másolatának másolata”

2.1. Tágabb kontextus – a dadaizmus és a ready-made

Mielőtt Duchamp félbehagyott Nagy üvegének elemzésére rátérnénk, úgy gondolom, célszerűbb tágabb kontextusban megnézni az alkotó munkásságát. Ahogyan Duchamp életművét sem célszerű pusztán a konceptuális művészet felől értelmezni,⁸ ugyanígy

3 | Joseph Kosuth: *Filozófia utáni művészet*. https://arthist.elte.hu/Tanarok/SzoekeA/Kurzusok/2012/2012tavasz/Kosuth_szedve.pdf (utolsó megtekintés: 2025. 04. 30.) (A továbbiakban Kosuth: *Filozófia utáni művészet*). 4. (Kiemelés az eredetiben.)

4 | Kosuth: *Filozófia utáni művészet*. 4. (Kiemelés tőlem – M. A.)

5 | Házas Nikoletta: *A dobozba zárt gondolat. Marcel Duchamp*. L'Harmattan, Bp. 2009. (A továbbiakban Házas: *A dobozba zárt gondolat*). 34.

6 | Házas: *A dobozba zárt gondolat*. 34. Az érzékek feletti tetszést (a kellemezt) ugyanakkor már Kant is elválasztja a szép feletti (vagyis a tulajdonképpeni esztétikai) tetszéstől. Lásd Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Osiris, Bp. 2003. 122–123.

7 | Duchamp-t idézi Somlyó. – Somlyó György: Fessek? Ne fessek? Octavio Paz és Marcel Duchamp. In: Octavio Paz: *Meztelen jelenés. Marcel Duchamp*. Helikon, Bp. 1990. 149–162, 159.

8 | Házas Nikoletta: Végtelenített történet? – Régi és új fejezetek a Duchamp-recepció történetében. In: *Csoráultig Duchamp-mal. Tanulmányok a Forrás 100. évfordulójára*. Szerk. Tánzos Péter. Debreceni

nem tekinthetjük az alkotót egyértelműen dadaistának sem, mégis köze volt az utóbbihoz, az előbbire pedig – ahogyan alább majd látni fogjuk – nagy hatást gyakorolt.

A dadaizmusnak már az elnevezése körül is számos mendemonda keringett: az 1920-as években a párizsi csoport Tristan Tzarának tulajdonította az érdemet, aki 1920-ban visszatért Zürichből, és azt állította, hogy Larousse szótárában találta a kifejezést; később pedig az a nézet terjedt el, hogy valójában Hans Arp találhatta ki az elnevezést, ám állítólag Tzara kikényszerítette, hogy visszakozzon, és 1921-ben e visszakozás meg is jelent a DADA folyóirat hasábjain:

[e]zzel kijelentem [írja Arp], hogy a Dada szót Tristan Tzara találta ki 1916. február 8-án délután hat órakor; jelen voltam tizenkét gyermekemmel, amikor Tzara először ejtette ki ezt a szót, amely természetesen lelkesedéssel töltött el bennünket.⁹

Később Arpot arra is rávették, hogy tagadja le, hogy fenti vallomásában ironikus hangot ütött meg. A legtöbb dadaista Tzara elsőbbségét fogadta el, 1921-ben Christian Schad Francis Picabiának írt levelében azonban Huelsenbecknek és Ballnak tulajdonította a dada szó felfedezését. Huelsenbeck maga szintén azt írta emlékirataiban (és ezt tartják a leghitelesebb változatnak), hogy Hugo Ball és ő maga fedezte fel a dada szót egy német-francia szótárban, amikor művésznevet kerestek egy énekesnőnek, Madame Le Roy-nak, aki kabaréjukban szerepelt; és vesszőparipát vagy falovacskát jelent.¹⁰

A dadaizmus képviselői az eltérő földrajzi területeken más-más célkitűzések mentén szerveződtek: míg a berliniek részt vettek a politikai vitákban, addig a zürichiek csak az iróniára, az irracionálisra és a sokkhatásra alapozták irodalmi provokációikat, New Yorkban pedig a többi, elsősorban irodalomfókuszú vonaltól (pl. Zürich, Párizs) eltérően a képzőművészet került a középpontba.¹¹ Földrajzi területtől függetlenül igaz azonban, hogy „[a] dadaizmus elsősorban annak a különleges szellemi állapotnak a kifejeződése volt, amellyel a nemzetközi fiatalság a kor társadalmi és politikai zűrzavarára válaszolt”.¹²

Duchamp láthatóan különbséget tesz saját alkotói tevékenysége és a dadaisták között, amikor azt írja:

[m]ivel a dada csak tagadott, s épp e tagadás tényénél fogva, uszályába került annak, amit tagadni akart, Picabia meg én a humornak szeretünk volna folyosót nyitni benne, amely hamarosan elvezetett az álmokig, következképp a szürrealizmusig. A dada mindenestül negatív és vádoló jellegű volt (...). Példárá a szeszélyes hossz mérték egységére vonatkozó ötletem [*Három etalon-szál állás*, 1914]. Fonal helyett méterrudat kellett volna választanom és azt kettétörnöm: akkor lettem volna *dadaista*.¹³

Egyetemi Kiadó, Debrecen 2019. 12–26. (A továbbiakban Házás: *Végtelenített történet?*). 18.

9 | Dietmar Elger: *i. m.* 10–11.

10 | *Uo.* 11.

11 | *Uo.* 9, 25.

12 | *Uo.* 7.

13 | Duchamp-t idézi Paz. – Octavio Paz: *Meztelen jelenés. Marcel Duchamp*. Helikon, Bp. 1990. 66. (Kiemelés az eredetiben.)

A dadaisták felforgató-romboló és mindent tagadó szándékával szemben tehát Duchamp (Picabiával egyetemben) a humornak akart nagyobb szerepet biztosítani. A humoros ironia azonban – ahogy fentebb láthattuk – a zürichi csoport tevékenységében is meghatározó volt, és az elnevezés körüli „viták”, úgymint Arp folyóiratban megjelent helyesbítése és ironikus hangvételének utólagos letagadása, maga is ironia, ez pedig nem feltétlenül támasztja alá azt, hogy a dada más ágai humortalanok lennének.

Duchamp *Forrása* a ready-made-ek egyik legismertebb példája. Az alkotó e készen talált tárgyak legfontosabb jellemzői közé sorolja a már említett „esztétikai közömbösség” mellett az „egyediség hiányát”,¹⁴ így látszólag szembefordul a modern művészeteszménnyel, amely szerint a műalkotás a zseni egyedi és megismételhetetlen műve. A ready-made ezáltal – ahogyan Octavio Paz is rámutat – nemcsak az ízlés kritikája, hanem egyúttal támadás is a műalkotás fogalma ellen.¹⁵ E tárgyak azonban nem a múlt művészeti produktumait kritizálják, hanem általában a műalkotást (akár modern, akár régi), amennyiben azt *tárgynak* tekintjük.¹⁶ Ezt az állítást Duchamp maga is alátámasztja, amikor rámutat a ready-made-ekhez társított rövid mondatok fontosságára: „[e]z a mondat nem írta le a tárgyat, mint valami cím; az volt a célja, hogy a néző elméjét más, verbálisabb területek felé terelje”.¹⁷ A tárgy ebből kifolyólag egyfajta alap lesz csupán, amely alkalmas arra, hogy elménket játékra bírja, amikor a (látszólag értelmetlen) cím és a látott dolog között próbál valamilyen kapcsolatot teremteni.

Werner Hofmann szerint az, hogy Duchamp a választás aktusát az ábrázolás aktusa fölé rendeli, és lemond a fizikai festészetéről, abból a meggyőződésből fakad, hogy „(...) meg volt győződve arról, hogy az anyagi köntös a szellemiséget elfedi, elleplezi”.¹⁸ Ez szintén alátámasztja Paz fent említett gondolatait, hiszen a mű tárgyi mivoltán való túllépés, elszakadás voltaképpen azt a célt szolgálta, hogy a hangsúly a mondanivalóra és a kontextusra helyeződjön. Éppen ezért tartják Duchamp-t a konceptuális művészet megalapozójának. Kosuth *Filozófia utáni művészet* című írásában szintén nagy szerepet tulajdonít Duchamp-nak. Szerinte

Duchamp után egy-egy művész »értékét« az méri, mennyiben kérdezett rá a művészet lényegére – más kifejezéssel, »mit tett hozzá a művészet koncepciójához«, vagyis mi az, ami előtte még nem létezett. A művészek azzal kérdeznek rá a művészet lényegére, hogy új kijelentéseket tesznek róla.¹⁹

Azért kellett tehát a művészeknek egy új nyelvet kialakítaniuk, mert a rákérdezést célszerűtlen lett volna formalista eszközökkel megtenniük, mivel így a tradicionális művészet keretein belül maradtak volna, az új kijelentések megtételéhez viszont új eszközökre, új módszerekre volt szükség. Kosuth szerint a ready made-del a művészeti

14 | Duchamp: *A ready-made*.

15 | Octavio Paz: i. m. 21.

16 | Uo. 142.

17 | Duchamp: *A ready-made*.

18 | Werner Hofmann: *A modern művészet alapjai. Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába*. Corvina, Bp. 1974. 266.

19 | Kosuth: *Filozófia utáni művészet*. 6. (Kiemelés az eredetiben.)

érdeklődés súlypontja áthelyeződött a kifejezés formájáról arra, amit maga a mű közölni akar, vagyis morfológiai kérdésből funkcionális kérdéssé vált, a megjelenés formája helyett pedig a *koncepció* lett a lényeges.²⁰

2.2. „Képpé lett ellentmondás” – a Nagy üveg

Ahogy Duchamp alakját, úgy műveit is átszövik az ellentmondások. Paz ebben látja a ready-made lényegét is, amit a *szójáték képzőművészeti megfelelőjének* nevez, hiszen míg a szójáték a jelentést semmisíti meg, addig a ready-made az érték eszméjét,²¹ vagy legalábbis azt, amit mi értéknek nevezünk. A mű tárgyi mivoltán való túllépés szándéka azonban Duchamp festészeti vagy ahhoz közeli munkáit is áthatotta, ezért is gondolja úgy Somlyó, hogy ha az alkotó fest, akkor is „(...) úgy fest, mintha nem festene”.²² Erre tökéletes például szolgál Duchamp *Nagy üveg* című befejezetlen munkája, amely anyagi mivoltában mindenképpen festmény, hiszen sík hordozóra (üvegre) készült, ecsettel és festékkel, mégis a művet lehetetlen pusztán a látottakra hagyatkozva, a tradicionális képelemzési elvek mentén értelmezni. Lyotard szerint Braque-hoz és Picassóhoz hasonlóan Duchamp is

(...) az avantgárd újítója, aki a posztmodern gondolkodás előfutáraként műveivel a fenséges logikáját és esztétikáját közvetíti, s a gondolat projekciójának és transzformációjának elvét használó *Nagy üveggel* »a megjeleníthetlent magában a megjelenítésben jelenítette meg«.²³

Mint ahogy a művet már sokan, sokféle aspektusból és kimerítően vizsgálták (pl. Octavio Paz, Jean Clair), az alábbiakban a részletes elemzés helyett elsősorban Octavio Paz könyvére és Kant *Az ítélőerő kritikájára* támaszkodva, valamint az iménti Lyotard-i gondolatot szem előtt tartva igyekszem értelmezni a *Nagy üveget*.

A Duchamp által választott átlátszó hordozófelület mintegy kinyitja a művet – rá nézve a körülötte lévő teret, de saját magunkat is láthatjuk. A kompozíció mechanikus szerkezetre emlékeztet, a mű címe azonban (*Az agglagényei által lemeztelenített mátká, sőt...*)²⁴ első pillantásra tökéletes ellentétben áll azzal, amit látunk. Hasonló ellentmondást figyelhetünk meg Picabia²⁵ egyik, 1915-ben készült akvarelljén, amelyen egy gépet láthatunk, felette a meghökkentő felirattal: *Íme az asszony*. Michel Butor így értelmezi a képet:

20 | Kosuth: *Filozófia utáni művészet*. 6.

21 | Octavio Paz: *i. m.* 20.

22 | Somlyó György: *i. m.* 150.

23 | Lyotard-t idézi Házas. – Házas: *Végtelenített történet?* 17.

24 | Tovább-bonyolítja a kérdést, hogy Duchamp a mű címében és kettős szerkezetében saját nevét is elrejti – ahogyan Házas Nikoletta rámutat, a MAR-CEL névből MARIé(e) (férjezett, mátká) és CELibataire (agglagény) lesz. Lásd Házas: *A dobozba zárt gondolat*. 109–110.

25 | Picabia és Duchamp 1911-től egészen Picabia haláláig (1953) jó barátok voltak, így értelemszerűen hatottak egymás munkásságára. Lásd pl. Marcel Duchamp: *Az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal*. Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1991. <https://artpool.hu/Duchamp/beszelgetes01.html> (utolsó megtekintés: 2025. 05. 09.) (A továbbiakban: Duchamp: *Az eltűnt idő mérnöke*).

Amikor azt olvasom: »Íme az asszony«, akkor mindenféle festői alkotások jutnak az eszembe, amelyeken könnyűszerrel asszonyt ismertem fel. Ám semmivel sem csekélyebb – és ugyanolyan termékeny – a meglepő hatás akkor is, amikor a képelnevezés semmi effélét nem hív elő emlékezetem múzeumának tárolóiból, vagyis ha a bemutatott képet – bár kétséget kizáróan első látásra fölismerhető tárgyat látunk rajta – valamiféle, soha meg nem festett tárgyra utaló, festői többletértékkel ajándékozza meg, gazdagítja.²⁶

A kép lényege ez esetben éppúgy az ellentmondás, ahogyan Duchamp munkáinak többségén is: láthatóan semmiféle kapcsolat nincs a megjelenített gép és a fölél írt felirat között, mégis, képzeletünket játékra bírva, ránk, nézőkre bízva az értelmezést, és mi képesek vagyunk jelentést adni a műnek. Duchamp *Nagy üvegének* értelmezéséhez ugyanakkor segítséget nyújtanak a *Zöld doboz* jegyzetei, amelyek tulajdonképpen a mű részének tekinthetők. Azonban ahogyan Picabia akvarelljén sem láthatunk asszonyt, ugyanúgy hiába keressük a Mátkát a *Nagy üvegen*. Ahogyan Paz írja, a mű témája kettős: „(...) szerelem és megismerés; tárgya azonban egy: a valóság természete”.²⁷

Pierre Cabanne-nal folytatott beszélgetéseiben Duchamp maga tárja fel, mit akart kifejezni, amikor a *Nagy üvegen* dolgozott: „[e]gyszerűen valamiféle kivetítés, egy láthatatlan, mert szemmel nem látható negyedik dimenzió kivetítésének gondolata járt a fejemben”.²⁸ Később azonban azt mondja, nincs saját interpretációja, mert minden elgondolás nélkül készítette a művet.²⁹ Duchamp valószínűleg azért zárkózott el attól, hogy maga interpretálja művét, mert úgy gondolta, hogy a művész csak egy „nyers állapotú” művet hoz létre, és a néző az, aki által a mű kapcsolatba kerül a külvilággal, amikor – a teremtő folyamathoz hozzájárulva – értelmezi azt.³⁰

A fent említett interjúban Duchamp a negyedik dimenzióval kapcsolatban megemlíti Pawlowski nevét, akinek *Utazás a negyedik dimenzió birodalmába* című regénye valószínűleg nagy hatást gyakorolhatott rá – Jean Clair e regényre alapozza saját műértelmezését.³¹ Paz ezzel szemben elismeri ugyan, hogy Gastone de Pawlowski a *Nagy üveg* egyik forrása, ugyanakkor rámutat arra is, hogy valójában mindkét alkotó Poincaré és Jouffret tudományos ismeretterjesztő munkáiból meríthetett inspirációt,³² továbbá arra is felhívja a figyelmet, hogy Duchamp fiatalkorában a (már a 15. századtól meghatározó) nemeuklideszi geometrián belüli spekulációk és a nepotizmus egyvelege rendkívüli népszerűségnek örvendett.³³ Duchamp műve ugyanakkor több egyszerű áltudományos spekulációnál: nála az anyagbeli kísérletezésen túl fontos szerepet játszott az erotika mint téma, valamint a megismerés határainak feszegetése. Cabanne-nal folytatott beszélgetéseiben Duchamp azt mondja: „[a] negyedik

26 | Michel Butor: *A szavak a festészetben*. Corvina, Bp. 1986. 46–47.

27 | Octavio Paz: i. m. 143.

28 | Duchamp: *Az eltűnt idő mérnöke*.

29 | Duchamp: *Az eltűnt idő mérnöke*.

30 | Marcel Duchamp: A teremtő aktus. *Létünk* XV. évf. 1985/2. 333–334. (A továbbiakban Duchamp: *A teremtő aktus*). 334.

31 | Lásd Jean Clair: *Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció. Kísérlet a Nagy üveg mítoszanalízisére*. Corvina, Bp. 1988.

32 | Octavio: i. m. 107.

33 | Uo. 35.

dimenzió olyan dologgá vált, amiről beszéltek anélkül, hogy tudnák, mit jelent”.³⁴ Ebből arra következtethetünk, hogy a negyedik dimenzió valószínűleg éppen azért érdekelhette annyira, mert tulajdonképpen senki sem tudta, mit jelent, és a maga konkrétságában megtapasztalni (látni, érezni) sem lehet, éppen azért, mert túl van az általunk megismerhető világon. Tehát éppen arra vállalkozott, amiről Lyotard írt: a megjeleníthetlent a végesben akarta megjeleníteni.

Kant azt írja a matematikai fenségessel kapcsolatban, hogy „(...) fenséges az, aminek már pusztá elgondolni-tudása is az elme egy olyan képességét bizonyítja, amely felette áll az érzékek minden mércéjének”.³⁵ Ugyanis „(...) semmi sem nevezhető fenségesnek, ami az érzékek tárgya lehet”.³⁶ A matematikai fenséges alapja Kant szerint az összemérhetetlen nagyság,³⁷ ami tulajdonképpen a végtelen.³⁸ Úgy gondolom, a fenséges jellemzője minden esetben valamiféle megütközés a szemlélet tárgya és a megjeleníteni kívánt dolog között, és hasonló konfliktussal kerülünk szembe a *Nagy üveg* esetében is – e kép nem határtalannak tűnő színmezői révén fenséges (mint például egy Rothko-festmény), hanem a látott tárgy és az értelmezés már-már végtelenbe nyúló „tere” révén, valamint azért, mert az alkotó szánt szándékkal valami megjeleníthetetlen „vetületét” akarta megfesteni.

A fenséges mindig egy olyan pillanat, amelyben valamiképpen „túllépünk” saját határainkon. A *Nagy üvegen* két ilyen határvonalat figyelhetünk meg: az egyik az a jól látható (horizont)vonal, amely kettéosztja a kép terét, elválasztva a Legények világát a Mátka világától – ez „a Mátka látóhatár-ruhaszegélye;”³⁹ a másik pedig maga a *Mátka* mint a negyedik dimenzió vetülete, amely, mivel vetület, tulajdonképpen árnyképe a megismerhetetlennek; ahogyan Paz írja: „(...) látszatjelenés, valamely láthatatlan valóság vetülete”.⁴⁰ Ennyiben a Mátka lényegében az átmenet, a határ az ismert (Kanttal szólva számunkra való) és a megismerhetetlen (magában való) világ között. Házás Nikoletta – szintén Lyotard gondolataiból kiindulva – a következőképpen ír a fenti problémáról:

[a] fenséges tapasztalata, mely tagadja az egyértelműséget, s lehetetlenné teszi az azonosítás mozzanatát, ugyanakkor nem zárja ki a lehetetlen lehetséges dimenzióba utalását. A negyedik dimenzió – akár a fizikai, akár a szellemi törvényszerűségeken túli dimenzióként képzeljük el – teret ad a lehetetlen megjelenítésének. Duchamp *Nagy üvege* – akárcsak Pawlowski *Utazása* – erre vállalkozik.⁴¹

Az előbbi kettéosztást egyesek az antik fel- és alvilág eszményéhez kötik, mások pököl-menny párhuzamot látnak benne, Robert Lebel pedig egy antivilágot, az antianyag megfelelőjét.⁴² Paz azonban rámutat arra, hogy

34 | Duchamp: *Az eltűnt idő mérnöke*.

35 | Immanuel Kant: *i. m.* 163. (Kiemelés az eredetiben.)

36 | *Uo.* 162.

37 | *Uo.* 160.

38 | *Uo.* 167.

39 | Octavio Paz: *i. m.* 33.

40 | *Uo.* 99.

41 | Házás: *A dobozba zárt gondolat*. 51.

42 | Octavio Paz: *i. m.* 59.

(...) [a] választóvonal nem teológiai, inkább hatalmi jellegű megosztásra utal (...). A szétválasztás ontológiai természetű: a Legényeknek nincs saját létezésük; a Mátka, vágymotorja révén, bizonyos autonómiának örvend.⁴³

Mindez azonban illuzórikus a szerző szerint, hiszen minden, amit látunk, vetület, délibáb csupán.⁴⁴ A Legények tartományában érvényesek a klasszikus perspektíva szabályai, a Mátka birodalmában azonban nem, ott – ahogyan Paz felhívja rá a figyelmet – egyfajta „szabad geometria” érvényesül.⁴⁵ E felső világ azonban maga is csak árnykép: a negyedik dimenzióra (amelyet Lebel az erotika dimenziójának tart),⁴⁶ vagyis a megismerhetetlenre tett utalás, ami nem azonos magával a megismerhetetlennel. Mezei Ottó hasonló szétválásról ír: „[o]dalenn monoton ritmus, ide-oda mozgás, *fenyegető automatizmus* uralkodik, míg ez itt, idefenn, a *szabadabb lehetőségek*, a képzelet világa”.⁴⁷

Liotard a következőképpen fogalmazza meg a modern festészet tétjét „[l]áttatni azt, hogy van valami, amit elgondolhatunk ugyan, de nem láttathatunk”.⁴⁸ Duchamp pedig, úgy gondolom, éppen ezt csinálta: a *Nagy úvegen* valami olyasmit akart felmutatni, ami csak közvetetten ábrázolható – a Mátkát mi csak önmaga vetületeként láthatjuk, de ő maga valójában láthatatlan. Paz szerint a Mátka valójában az *Eszme*,⁴⁹ vagyis egy olyan dolog, amelyet közvetlenül sohasem jeleníthetünk meg, viszont – Duchamp-hoz híven – benne rejlik önnön (ironikus) tagadása is, mert „(...) olyan Eszme, amely folytonosan megsemmisíti önmagát: megnyilvánulásai egyszerre teremtik és pusztítják őt”.⁵⁰ Ezért is nevezi a szerző a művet *képpé lett ellentmondásnak*,⁵¹ illetve a *Kritika képi megjelenítésének*, ami Kant óta meghatározza gondolkodásmodunkat.⁵²

Duchamp *Nagy úvege*, úgy gondolom, jobban értelmezhető, ha a fenséges mellett a kanti esztétikai eszme fogalmán keresztül közelítünk hozzá. Arthur C. Danto *Testet öltött jelentések mint esztétikai ideák* című esszéjében felhívja a figyelmet arra, hogy *Az ítélőerő kritikája* 49. fejezetének Kantja egészen más, mint „a szép analitikájára épülő kanti esztétika Kantja,” mert itt a szerző valami olyasmire talál rá, ami „(...) egyszerre érzékelhető és intellektuális – ahol az érzékeink valamilyen *jelentést* tárnak eléink, nem pusztán színt, ízt vagy hangot”.⁵³ A nevezett fejezetben Kant az esztétikai eszmével kapcsolatban kifejti, hogy azalatt a képzelőerő olyan megjelenítését érti, „(...) amely arra készlet, hogy sok mindent elgondoljunk, de amellyel egyetlen meghatározott gondolat, azaz egyetlen *fogalom* sem lehet adekvát, s amelyet ennél fogva semmilyen nyelv nem képes teljesen leírni és érthetővé tenni”.⁵⁴ Horváth Gizela

43 | Uo. 60.

44 | Uo.

45 | Uo. 38.

46 | Uo. 35.

47 | Mezei Ottó: *Duchamp*. Corvina, Bp. 1970. 29. (Kiemelés tőlem – M. A.)

48 | Jean-François Lyotard: Mi a posztmodern? *Nagyvilág* XXXIII. évf. 1988/3. 419–426, 424.

49 | Octavio Paz: *i. m.* 61.

50 | Uo. 124.

51 | Uo. 79.

52 | Uo. 123–124.

53 | Arthur C. Danto: *Testet öltött jelentések mint esztétikai ideák*. *Holmi* XVIII. évf. 2006/11. 1520–1529, 1528. (Kiemelés tőlem – M. A.)

54 | Immanuel Kant: *i. m.* 160. (Kiemelés az eredetiben.)

Kant és Duchamp mint forrás című tanulmányában szintén megemlíti Kant esztétikai eszméről írt gondolatait, és ezzel kapcsolatban azt írja, hogy ha esztétikai eszméről beszélünk, akkor „[a]z érzékelhető megjelenítésben több van, mint amit logikusan, racionálisan meg lehetne fogalmazni”.⁵⁵ A szerző szerint Duchamp *Forrása* maga bár nem egy esztétikai eszme ábrázolása, annyiban mégis hasonlít az esztétikai eszmék megjelenítéséhez, hogy „(...) nagyon sok irányba indít el nagyon sok gondolatot, sőt”.⁵⁶ Véleményem szerint a *Nagy üveg* esetében is hasonlóan van szó, bár itt Duchamp szánt szándékkal arra az (eleve kudarcra ítélt) feladatra vállalkozott, hogy vizuálisan jelenítsen meg valamit, amit nem lehet megjeleníteni. Éppen ezért olyan képi (és nyelvi) eszközökhöz nyúlt, amelyek maguk is elvontak – a *Zöld doboz* leírása pedig, bár irányt mutat, mégsem ad egy meghatározott értelmezést, hanem újfajta asszociációkat indít el bennünk, befogadóinkban. Házas Nikoletta szerint a *Nagy üveget* szemlélve sosem zárul be a *hermeneutikai kör*, hanem „(...) újra és újra lendületet vevő spirálformává alakul, a végtelen felé nyitott, ám folyton körbejáró »hermeneutikai spirállá«; vagyis a rész-egész viszonyok felépítésére irányuló állandó, de a végtelen felé nyitott folyamattá”.⁵⁷

3. A mű mint kijelentés – Joseph Kosuth és a konceptuális művészet

3.1. Az önmagára kérdező műalkotás

Duchamp alkotói tevékenysége nagy hatást gyakorolt a hatvanas években kialakuló konceptuális művészetre, melynek egyik legismertebb képviselője, Joseph Kosuth Duchamp első, átdolgozatlan ready-made-jének „elkészültét” tekinti a modern – és egyben a konceptuális – művészet kezdetének.⁵⁸ E ponttól Kosuth szerint egy mű értékét már az méri, hogy mennyiben kérdez rá a művészet lényegére – e rákérdezést pedig az alkotók úgy tudják megtenni, ha új kijelentéseket tesznek róla, vagyis olyan műveket hoznak létre, amelyek magára a művészetre kérdeznek rá.⁵⁹ Kosuth tehát Duchamp-hoz hasonlóan azt vallja, hogy egy műnek nem a szemet, hanem a szürkeállományt kell megszólítania, és a konceptuális művészet lényege is mindezekelőtt a közölni kívánt gondolat, nem pedig a mű tárgyi formája lesz, ebből pedig az következik, hogy a szép esztétikai kategóriája háttérbe szorul. Ahogyan Házas Nikoletta is rámutat:

[a] konceptuális mű »a szép = igaz« tételből tehát csak az »igazat« kívánja megtartani, azt is zárójelbe téve, felfüggesztve. A konceptuális mű mindennek alapján olyan befogadói attitűdöt kíván meg, mely értéként kezeli az adott mű

55 | Horváth Gizella: Kant és Duchamp mint forrás. In: *Csordultig Duchamp-mal. Tanulmányok a Forrás 100. évfordulójára*. Szerk. Tánczos Péter. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen 2019. 44–62, 60.

56 | Horváth Gizella: *i. m.* 61.

57 | Házas: *A dobozba zárt gondolat*. 76. (Kiemelés az eredetiben.)

58 | Kosuth: *Filozófia utáni művészet*. 6.

59 | *Uo.* 6.

által közvetített gondolatiságot, képes azt verbalizálni és kontextuálizálni, s ennek alapján mérni fel a mű intellektuális teljesítményét és erényeit.⁶⁰

Ahogy alább látni fogjuk, a háttérbe szorult szenzualitás révén a művek tárgyi megjelenése gyakran rendkívül egyszerű, és általában csak a melléklet helyezett műcédula és/vagy kommentár által válnak érthetővé, így e műveken a verbalitás Duchamp munkáihoz hasonlóan nagy szerepet kap.

3.2. A banális tárgy és az eszme kontrasztja – a Támaszkodó üveg

Kosuth a műalkotást tautológiának tekinti,⁶¹ és legtöbb műve valóban az is. Jó példa rá az általa első konceptuális alkotásának tartott 1965-ös *Támaszkodó üveg*⁶² című munkája, amely „(...) egy a falnak támasztandó, másfél méter oldalú, négyzet alakú, bármilyen üveglap”.⁶³ Kosuth a műalkotásokat – A. J. Ayer Kant-értelmezése nyomán – analitikus kijelentéseknek tartja, amelyek „(...) saját kontextusukban – művészetként – szemlélve semmiféle tényállásról nem közölnek semmit”.⁶⁴ Az alkotó a „valóságú” művészetet éppen azért gondolja *valószerűtlennek*, mert szintetikus kijelentéseket fogalmaz meg, és „(...) inkább kiröpít a művészet pályájáról az emberlét »végtelen terébe«”.⁶⁵ Ezzel szemben a konceptuális műalkotás a művészet kontextusában maradván önmagára kérdez rá, önmagáról tesz kijelentéseket, mindezzel egyúttal tágítva saját határait. E kijelentések (vagyis a művek) nem valami mást reprezentálnak, hanem önmagukban teljesek. Az alábbiakban a *Támaszkodó üveg* elemzésén túl azt igyekszem feltérképezni, mennyiben értelmezhető e mű és általában a konceptuális alkotások kanti megközelítésben.

Bart Vandenabeele *The Sublime in Art – Kant, the Mannerist, and the Matterist Sublime* című tanulmányában kifejti, hogy a matematikai fenséges és az esztétikai eszme – mely alatt ő a forma és tartalom egységét érti⁶⁶ – fogalmai együttesen lehetővé teszik, hogy értelmezhetővé váljanak azok a művek, amelyeket „antiesztétikusnak” nevezhetünk, és egyúttal azt is igazolják, hogy egy mű esztétikai értéke nem csak annak érzéki tulajdonságaitól függ.⁶⁷ Vandenabeele Robert Barry *Nemesgáz sorozatát* (1969) vizsgálva fejti ki azt, hogy „[a] mű fenséges ereje a fotó látszólagos banalitása (...) és az alapját képező eszme [*idea*] kontrasztjában rejlik”.⁶⁸ E sorozat keretében Barry kinyitott gázpalackokat fényképezett le, és az adott fotót a kiengedett gáz nevéből (pl. *Hélium*, *Neon*) nevezte el. Barry munkáit Kosuth egyébként nem tartotta konceptuális alkotásoknak: szerinte e művek csak láthatatlan anyaguk révén tűnnek konceptuális jellegűnek, de van fizikai állapotuk – ellentétben a tisztán fogalmilag létező

60 | Házas: *A dobozba zárt gondolat*. 85.

61 | Kosuth: *Filozófia utáni művészet*. 7.

62 | A mű angol címe: *Any Five Foot Sheet of Glass to Lean Against Any Wall*. Kosuth azonban *Filozófia utáni művészet* című szövegében *Leaning Glass*ként utal rá, ezért jelen tanulmányban ez utóbbi változat magyar fordítását használom. Lásd Kosuth: *Filozófia utáni művészet*. 16.

63 | Kosuth: *Filozófia utáni művészet*. 16.

64 | Uo. 6.

65 | Uo. 8.

66 | Bart Vandenabeele: *The Sublime in Art. Kant, the Mannerist, and the Matterist Sublime*. *The Journal of Aesthetic Education* 49. évf. 2015/3. 32–49. 38.

67 | Bart Vandenabeele: *i. m.* 33.

68 | Uo. 44. (Saját fordítás – M. A.)

művekkel.⁶⁹ Amennyiben a konceptuális művészet vizsgálatához Kosuth értelmezését vesszük alapul, mely szerint e művek mindig a művészet lényegére kérdeznak rá, akkor egy olyan szűk értelmezéshez jutunk, amelybe csak Kosuth és a vele rokonítható alkotók sorolhatóak. Hajdu István ezt a koncepciót kibővítvé minden olyan művészeti produktumot konceptuális művészetnek tekint, „(...) amelynek koncepcionális, gondolati alkotóeleme elsődleges, s az nem függve a fizikai megvalósulástól, fölérendelődött az anyagi buroknak”.⁷⁰ Ha ezt a megközelítést alkalmazzuk, akkor Barry munkái is konceptuális művészetnek tekinthetők. Azért is célszerű ezt a tágabb meghatározást alkalmazni, mert a fogalmi művészet alapvetően ellentmondásos jellegű, hiszen voltaképpen sosem tud teljes egészében elszakadni az anyagtól és a szenzualitástól:

(...) bármennyire is steril [írja Hajdu], anyagtalan, esztétikai értékektől mentes művészet létrehozása is a cél, a közvetítő eszközök és a befogadó tudata mindenképpen kicsiholnak – legyen az akármilyen csekély is – az esztétikum szférájába tartozó elemeket.⁷¹

Ennyiben tehát a Kosuth által konceptuális természetűnek tartott művek sem hagyják teljes egészében maguk mögött önnön anyagi mivoltukat – igaz ez például a *Támaszkodó üvegre* is, hiszen a néző bár látja, elolvassa az instrukciót, mégsem *bármilyen* üveg áll előtte, *bármelyik* falhoz támasztva, így az aktuálisan elé táruló *adott* látványt ütközteti a koncepcióval – vagyis az adott tárgyat óhatatlanul a mű részének – még ha nem is elengedhetetlen elemének – tekinti.

Barry fotósorozatához néhány gondolat erejéig visszatérve elmondhatjuk, hogy e képek lényege (valahol a *Nagy üveg*hez hasonlóan) éppen az, amit nem látunk: a gáz bár ott van a képen, megörökítve, mégsem érzékeljük, csupán a gázpalack utal rá, valamint a mű címe az, ami segít eligazodni, mit *kellene* látnunk. Barryt az üresség, a hiány kérdése különösen érdekelte:

[v]an valami a hiányban és az ürességben, ami engem személyesen nagyon foglalkoztat. Azt hiszem, nem tudom kiverni a fejemből. Csak az üresség. A *semmi* tűnik számomra a legerőteljesebb dolognak a világon.⁷²

A konceptuális művészetet Vandenabeele a tartalmi (*matterist*) fenségeshez köti, amely alatt a matematikai fenséges egy olyan válfaját érti, amely

(...) akkor fordul elő, amikor egy művész megkísérli túllépni a forma határait olyan formátlan tárgyak bemutatásával vagy kiállításával, amelyek teljes mértékben a mondanivalóra [*matter*] irányítják a figyelmünket.⁷³

69 | Kosuth: *Filozófia utáni művészet*. 13.

70 | Hajdu István: *Előbb-utóbb. Rongyszőnyeg az avantgarde-nak*. Orpheusz Könyvek, Bp. 1999. 51.

71 | Uo. 50.

72 | Lucy R. Lippard: *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Praeger, New York 2001. 40. (Kiemelés az eredetiben.) (Saját fordítás – M. A.)

73 | Bart Vandenabeele: *i. m.* 43. (Saját fordítás – M. A.)

E tartalmi fenséges tehát mindig a forma *hiányából* fakad.⁷⁴ Mindez összecseng Lyotard gondolatával, aki szerint a modern, fenséges művek a végtelen *negatív* megjelenítései,⁷⁵ hiszen a negativitás mindig valaminek a hiányát tételezi.

Fentebb már láthattuk, hogy Duchamp éppúgy a gondolat, az „agyügyesség” irányába terelte az alkotási folyamatot, mint később a konceptuális művészet. Kosuth munkáinál – különösen a *Támaszkodó üveg* esetében – Robert Barry alkotásaihoz hasonlóan megfigyelhető az érzéki minőségek szándékos háttérbe szorítása: a *Támaszkodó üveg* meghatározott méretű, tetszőleges üveglapja bár része a műnek, de egyáltalán nem elengedhetetlen eleme. Barry munkájához hasonlóan e mű esetében is rendkívül banális az elénk táruló látvány; és az üveglap mellé helyezett fémtáblán olvasható felirat az, amelynek révén egyáltalán értelmezhetővé válik az alkotás. Ugyanakkor a befogadó mégis az adott kiállított tárggyal találkozik elsőként, így mi sem hagyhatjuk teljesen figyelmen kívül azt.

Kosuth saját állítása szerint az üveget azért szerette alkalmazni, mert átlátszó anyag, és mert használatokor nem kellett különféle kompozíciós problémákkal, mint például a színnel, a helyszínnel vagy a kiválasztással foglalkoznia (ezután nem sokkal pedig alakatlan és színtelen jellege miatt a víz iránt kezdett érdeklődni).⁷⁶ A *Támaszkodó üveg* mellett erre jó példa 1945-ös *Üveg (egy és három)* vagy 1965-ben készült *Üveg, szavak, anyag, leírva* című munkája is. E választás oka véleményem szerint szintén az alkotás „elanyagtalanításában” rejlik, vagyis abban, hogy az alkotó a mű látható részét a minimumra akarta redukálni. Az üveg ugyanis átlátszósága révén kevesebbet (és egyúttal többet is) mutat egy fehérre mázolt felületnél, hiszen – ahogyan már Duchamp *Nagy üvegénél* szó esett róla – az üvegre pillantva a tárgy mögötti tér éppúgy látható, mint annak szemlélője. Kosuth ugyanakkor Duchampmal ellentétben nem festett az üvegre, így voltaképpen a mű tárgyi mivoltát, látható részét a végletekig lefokozta, és ezáltal, úgy gondolom, a vizualitással is mintegy a koncepció felé terelte a figyelmet. Vandenabeele tanulmányában azt olvashatjuk, hogy „Barry művészete az értékelhető esztétikai forma jelenléte nélkül mozgatja meg képzelőerőnket”.⁷⁷ Úgy vélem, ez Kosuth munkája és általában a konceptuális művészet vonatkozásában is igaz, hiszen e művek elsősorban nem tárgyként, hanem gondolatként értelmezhetőek.

Mindebből kitűnik, hogy a *Támaszkodó üvegen* megfigyelhető az eltolódás a vizuális dimenziótól a nyelvi felé, hiszen a mű interpretálásakor nem a letámasztott üveg, vagyis a mű mint tárgy a lényeges, sokkal inkább a mellé helyezett tábla, amelyen a mű címe és egyben leírása olvasható – a néző ugyanis éppen ezt ütközteti a látható tárggyal; és a mű lényege is valahol itt, a vizualitás és verbalitás közötti térben, e kettő játékában keresendő. Kosuth maga is hangsúlyozta munkái vonatkozásában a nyelv szerepének fontosságát – ami iránt egyébként éppen ebben az időszakban (1965 körül) kezdett el komolyabban érdeklődni.⁷⁸ Míg Duchamp *Forrása* esetében

74 | Uo. 46.

75 | Jean-François Lyotard: i. m. 424.

76 | Joseph Kosuth: *Art as Idea as Idea. An Interview with Jeanne Siegel*. In: uő: *Art after Philosophy and after. Collected Writings, 1966–1990*. MIT Press, London 1993. 47–56. (A továbbiakban Kosuth: *Art as Idea as Idea*). 49.

77 | Bart Vandenabeele: i. m. 44. (Saját fordítás – M. A.)

78 | Kosuth: *Art as Idea as Idea*. 49.

a választás gesztusa és a feliratozás a mű kulcsfontosságú elemeinek tekinthetőek, addig Kosuth a „bármilyen” jelzővel elhatárolódik attól, hogy bármiféle köze lenne a mű tárgyi eleméhez. Ugyanakkor azáltal, hogy valamiféle leírást mégiscsak ad róla – hiszen az üveglapnak meghatározott méretet, alakot és helyzetet ír elő –, mégsem tekinthető teljesnek ez az elhatárolódás. Az anyagválasztás és a leírás azonban egyértelműen a koncepció elsődlegességét hirdeti, ez pedig azt eredményezi, hogy a mű a ready-made-hez hasonlóan interpretálható – azáltal, hogy Kosuth, az alkotó kijelenti, hogy egy meghatározott méretű és alakú, de egyébként bármilyen üveglap egy falnak támasztva műalkotássá válik, mi, befogadók müként fogunk rá tekinteni – tehát más minősége lesz, mint egy vele anyagi mivoltában megegyező, hétköznapi üveglapnak. Arthur C. Danto éppen erre a különbségre világít rá *A közhely színváltozásában*, ahol kifejti, hogy a műalkotásnak egy vele materiálisan megegyező tárggyal szemben vannak más típusú minőségei is, viszont ahhoz, hogy ezekre a minőségekre mi, befogadók esztétikailag reagáljunk, mindenekelőtt *tudnunk kell* azt, hogy az adott tárgy műalkotás, vagyis a műalkotás és a nem műalkotás közti különbségnek már eleve rendelkezésünkre kell állnia ahhoz, hogy e megkülönböztető reagálás egyáltalán lehetségesé váljon.⁷⁹ Házás Nikoletta a ready-made vonatkozásában világít rá arra, hogy „(...) miközben a hétköznapi tárgy művé változott, nem műtárggyá változott, hanem *tárgyi mivoltát mellőző művé* változott: a tárgy saját null-fokára redukálódott”.⁸⁰ Úgy vélem, ugyanez igaz a konceptuális művekre is, amelyek tárgyi mivolta voltaképpen járulékos tényezővé válik.

Kosuth *Támaszkodó üvegét* tehát az alapját képező gondolat teszi műalkotássá. Duchamp üvegéhez hasonlóan itt is a mű mint esztétikai eszme áll előttünk, amely éppen banalitása révén válhat érdekessé és nyitottá a különféle interpretációkra. A mű lényege talán éppen ez a kérdés: hogyan lehet egy meghatározott alakú, méretű és helyzetű, falnak támasztott üveglap műalkotás? Ezzel a kérdéssel Kosuth duchamp-i dilemmákat boncolgat, ugyanakkor a *Forrásnál* talán még egy lépéssel tovább megy azáltal, hogy nem írja alá, nem ad neki ironikus címet, és nem is maga választja ki a tárgyat. A kérdésre a mű nem ad választ, ránk, befogadókra van bízva, hogy megfejtsük. Így válik nyitottá a műalkotás – és éppen ez az, amiért fenségesnek nevezhetjük. A matematikai fenséges esetében ugyanis mindig a végtelent ragadjuk meg valamilyen formában, ráelve elménk egy olyan képességére, amely „(...) *felette áll az érzékek minden mércéjének*”.⁸¹ Kosuth üvege szintén elfordít minket a látható realitástól és a szellemi szféra felé irányítja figyelmünket.

4. Kant mint a művészeti modernitás alapja

A fenti elemzések tükrében láthatjuk, hogy Duchamp, Kosuth és a konceptuális művészet alkotásaiban elsődlegesen a koncepció, a gondolat vált műalkotássá, hátterbe szorítva a mű érzéki minőségeit. E művek, úgy gondolom, értelmezhetőek kanti megközelítésben, mert bár Kant korában nem léteztek konceptuális műalkotások,

79 | Arthur C. Danto: *A közhely színváltozása. Művészetfilozófia*. Enciklopédia Kiadó, Bp. 2003. 97.

80 | Házás: *A dobozba zárt gondolat*. 98. (Kiemelés tőlem – M.A.)

81 | Immanuel Kant: *i. m.* 163. (Kiemelés az eredetiben.)

mégis Kant fektette le azokat a teoretikus alapokat (az esztétikai eszme és a fenséges fogalmával), amelyek révén kialakulhatott a modern művészet.

Meaning Stripped Bare. Thought as Artwork in the Light of Marcel Duchamp and Conceptual Art

Keywords: Immanuel Kant, Marcel Duchamp, Joseph Kosuth, sublime, aesthetic idea, conceptual art

In my paper, I attempt to explore how thought became a work of art in the oeuvre of Marcel Duchamp and later conceptual art (particularly in the works of Joseph Kosuth) and how these artistic aspirations can be interpreted from a Kantian approach, through the concepts of the mathematical sublime and the aesthetic idea. To this end, in addition to examining Dadaism, ready-made and conceptual art more broadly, I analyse one work by each of the two aforementioned artists.