

Horváth Gizella

Kiterjesztett esztétikai tapasztalat a kortárs képzőművészetben

Az esztétika leszűkített értelmezése

Az „esztétika” filozófiai diszciplínája körüli zavarok már a névadással kezdődnek: amennyire meg lehet állapítani, a görögöknél az „aisthesis” érzéki megismerést jelentett, és egyaránt vonatkozott a látásra, hallásra, tapintásra és a többi érzékre. Azt gondolhatnánk, hogy az 1750-ben esztétikára keresztelt diszciplína az érzéki megismerés tanulmányozásával foglalkozik majd, azaz a külső (látás, hallás, tapintás, ízlelés, szaglás), esetleg a belső érzékek működési elveit, eredményeit, határait, értékét vizsgálja. Igaz, egy ilyen vizsgálat nem lett volna előzmény nélküli: az empirista hagyomány és főleg a francia szenzualizmus ezt a témakört behatóan vizsgálta.¹ Így Baumgarten 1750-ben megjelent *Aestheticája*, mint „az érzéki megismerés tudománya”² legfeljebb a racionalista hagyományban tekinthető újdonságnak, viszont, mint „a szép” érzékelés elmélete valóban egy új területet jelöl. Baumgarten leszögezi, hogy „az esztétika célja az érzéki megismerésnek mint olyanaknak a tökéletesítése, ez pedig a szépség”.³ Így az esztétika már új köntösben jelenik meg: a hangsúly egyre inkább eltolódik az „érzéki megismerés tudományának” irányából a „szép tudománya” felé. Mivel a szép kitüntetett területe a művészet, így az érzékek tökéletesítését elsősorban a „szerencsés esztéta” (felix aestheticus) érheti el. A szerencsés esztéta jellemrajzával az elméleti esztétika két szakasza is foglalkozik. És hogy ne legyenek kétségeink arról, hogy ki is a szerencsés esztéta, egy felsorolásban tisztázza: „pl. a szónok, a költő, a zenész stb”.⁴ Így nyilvánvalóvá válik, hogy Baumgarten esztétikája elsősorban a művészetről, művészekről szól.

Baumgarten kommentátorai kiemelik, hogy az 1739-es *Metaphysica* és az 1750-es *Aesthetica* között „drámai váltás” történik: míg az elsőben a szépség ontológiai predikátum, a másodikban a szépség szubjektivizálódik, inkább a megismerés folyamatához tartozik, és megszűnik a dolgok tulajdonságának lenni. Mary J. Gregor ezzel szemben úgy látja, hogy a váltás máshol van, ugyanis Baumgarten az *Aestheticára* jellemző metafizikus szemszöveget felváltotta a művészetfilozófus szempontjával: „Baumgarten nem vonta vissza a szépség metafizikai definícióját. Érdeklődése viszont

Horváth Gizella (1962) – filozófus, egyetemi docens, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad, horvathgizella@gmail.com

A szöveg angol változata: Gizella Horvath: *Extended Aesthetic Experience in Contemporary Art*. Pragmatism Today 5(2014) Issue 2. 67–72.

¹ Condillac írásairól van szó: 1746-ban jelent meg *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (*Az emberi ismeretek eredetéről*), majd 1754-ben a *Traité des sensations* (*Értekezés az érzetekről*).

² Alexander Gottlieb Baumgarten: *Esztétika*. Ford. Bolonyai Gábor. Bp. 1999. 1. §. 11.

³ Uo. 14 §. 19.

⁴ Uo. 69 §. 38.

most már azon »világ« felé fordul, amely a művész megismerése, és a művész, akinek az a feladata, hogy a tökéletes szenzoriális megismerést véghezvigye, semmiképpen sem határozza el magát az aktuális univerzum reprezentálása mellett.⁵

Ez a váltás tovább erősödött Hegel után: az esztétika egyre kevesebb figyelmet szentelt az érzéki tapasztalatnak (beleértve a szép tapasztalatát), és egyre többet foglalkozott a művészettel. Már Hegellel elkezdődött az esztétika művészetfilozófiai átértelmezése. Így alig érhet bennünket meglepetésként James Kirwan megállapítása arról, hogy napjainkban az esztétika diszciplínája nélkülözi az esztétikát. Miután megvizsgálta több, tudományosan elismert és elterjedt esztétika-könyv tartalmát (kizárva azokat, amelyeket szerzőjük „művészetfilozófia” címmel látott el), az alábbi következtetéshez jutott: „Valószínűleg senki nem értene egyet manapság azzal, hogy az esztétika fogalma azonos terjedelmű a művészet tapasztalásával, viszont majdnem mindenki az angol-amerikai esztétikában úgy viselkedik, mintha ez így lenne – amint azt tankönyveink bizonyítják.”⁶

Az esztétika művészetfilozófiaként való értelmezése maga után vonta az „esztétikai tapasztalat” redukálását azokra az érzékekre, amelyek a művészetekben szerepet kapnak: a látásra és a hallásra.

A többi külső érzet kizárását az esztétika tárgyalásából több indokra is vissza lehet vezetni.

Az „intellektuális érzetek” témája (Arisztotelész nyomán)

Arisztotelész öt külső érzékről értekezik a *De animában* és a *Parva Naturaliában*. Ezek közül a tapintás és az ízlelés közvetlen kapcsolatot feltételez az érzékelt tárggyal (ezért pl. a *De animában* Arisztotelész hajlamos az ízlelést a tapintás egyik módjaként kezelni). A többi érzék (látás, hallás, szaglás) valamilyen közeget igényel (pl. levegő, víz). Habár megjegyzi, hogy ezek az érzékek elsősorban a fennmaradást szolgálják, kiemeli, hogy az értelemmel rendelkező lények esetében az érzetek jelentősége messze továbbmutat: eszközök egy nagyobb tökéletesség elérésére, mivel a tulajdonságok sokaságáról hoznak információt, ami megalapozza az igazság ismeretét, a teoretikus és gyakorlati tudást. „A külső közegen keresztül működő érzékek: a szaglás, hallás, látás a járkáló állatoknak jutnak osztályrészül, és egyrészt mindnyájukban az oltalom végett vannak jelen, hogy előzetesen érzékelve táplálékukat, fölkeressék azt, a hitvány és pusztító dolgokat meg elkerüljék, másrészt a belátással bíró lényekben a jó életvitel miatt vannak jelen. Sok olyan különbséget mutatnak ugyanis meg, amelyekből az értelmi és a gyakorlati dolgokra vonatkozó belátás származik.”⁷

Habár az előbbieik alapján azt hihetnénk, hogy ezt az értelmet „tápláló” funkciót minden külső érzék betölti, a következő paragrafus kitér arra, hogy a külső érzetek között a látásnak és a hallásnak kiemelt szerepe van a megismerésben. A látás a legváltozatosabb információkat közvetíti, és mivel mindennek „része van” a színben, így extenzionálisan a látás a legszélesebb kört érinti, ennél fogva a megismerésben a legfontosabb forrásunk, azaz a „felsőbbrendű érzék”. Ugyanakkor Arisztotelész kiemeli, hogy az értelmes lény fejlődésében járulékosan a hallás a legfontosabb – ugyanis a hallás közvetíti a beszédet: „Az érzékek közül a látás az, amely természeténél fogva az állatnak a szükséges dolgok vonatkozásában jobb a többinél, a hallás meg járulékos módon az értelem szemponjából inkább ilyen. A látóképesség ugyanis sok és a

⁵ Mary J. Gregor: *Baumgarten's 'Aesthetica'*. Review of *Metaphysics* 37(1983)2. 357–385, 377. (Saját fordítás – H.G.)

⁶ James Kirwan: *Aesthetics Without the Aesthetic?* *Diogenes* 59(2012). 1–2. 177–183, 180. (Saját fordítás – H.G.)

⁷ Arisztotelész: *Lélektudományi írások*. Bp. 2006. 98.

legváltozatosabb fajtájú különbségről tudósít azáltal, hogy minden testnek része van a színekben. Így aztán az érzékelés közös tárgyait is a látás révén érzékeljük a leginkább. Közösnek nevezem a nagyságot, alakot, mozgást és a számot. A hallás meg csupán zajok különbségét és – keveseknél – a képzett hang különbségét érzékeli. Járulékosan azonban a hang nyújtja a belátás számára a legtöbbet. A beszéd ugyanis azáltal oka a tanulásnak, hogy hallható – de nem önmagában véve oka, hanem járulékosan. Nevekből áll ugyanis, és a nevek mindegyike szimbólum.”⁸

Mindehhez még hozzáadhatjuk a *Metafizika* legelső bekezdését, amelyben Arisztotelész megerősíti, hogy minden más érzéknél többre becsüljük a látást, éppen mert változatos, és számos információval lát el a dolgokkal kapcsolatban: „valamennyi érzékünknel többre becsüljük a látást, éspedig nem csak akkor, ha valamit cselekedni akarunk, hanem akkor is, ha ilyesmi nincs is a szándékunkban. S ennek az az oka, hogy leginkább ez az érzékünk segít bennünket ismerethez és hogy a tárgy sok mindenféle vonását megvilágítja”.⁹

Ezt az irányvonalat követte a filozófia, megkülönböztetve az érzékek között felsőbbrendű, intellektuális érzékeket (a látást és a hallást) és alacsonyabb rendű érzékeket (tapintás, ízlelés, szaglás), amelyek elsősorban a fennmaradásunkat szolgálják, és kevesebb mértékben járulnak hozzá a tudáshoz, a megismeréshez, mint az „intellektuális érzékek”. Az esztétika, amint önállósult mint kutatási terület, kizárólag ezekkel a magasabbrendű érzékekkel volt hajlandó foglalkozni.

A kellemesség kizárása Kant nyomán

Sokan úgy tartják, hogy Alexander Baumgarten csupán az esztétika keresztapja, az igazi szülő pedig Immanuel Kant. A felvetés jogos: *Az ítélőerő kritikája* alapozza meg a szépre vonatkozó ítélet területét (az esztétika területét), elhelyezve a szép megítélését az emberi képességek rendszerében. A szép Kantnál határozottan elkülönül a kellemestől, azaz attól, ami „az érzékeknek az érzetben tetszik”.¹⁰ Így, bár a tetszés az értelem és a képzelőerő közös játékból születik, azaz az érzéki oldalnak is van szerepe a szép megítélésében, nyilván csak az intellektuális érzésekről lehet szó, és nem azokról, amelyek a kellemességet közvetítik és követik. A szaglás és az ízlelés elválaszthatatlan a kellemes érzéstől: nem tudunk úgy érzékelni egy ízt vagy illatot/szagot, hogy ugyanabban a pillanatban ne érzենek kellemesnek vagy kellemetlennek, „az ember szaglása [...] nem érez semmi szagot kellemes vagy kellemetlen érzés nélkül”¹¹ – viszont ugyanennek az ösztönös, közvetlen „ítéletnek” a látási és hallási érzetek nincsenek kitéve. Ha a kellemeset le kell választanunk a szépről, akkor a kellemessel/kellemetlennel öszszeszenőtt szaglást és ízlelést nem tekinthetjük az esztétikai ízlésítélet tárgyának.

A művészetek értelmezése mint térbeli és időbeli művészetek

Láthattuk, hogy az esztétika nem az érzéki tapasztalat „tudományaként”, hanem a szép tapasztalatának tudományaként született, és majdnem születésének pillanatában a művészi szép felé fordult (a nagy kivétel Kant, akit elsősorban a természeti szép érdekelt). A művészetek

⁸ Uo.

⁹ Arisztotelész: *Metafizika*. Szeged 2002. 37.

¹⁰ Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Bp. 2003. 115.

¹¹ Arisztotelész: *Lélefilozófiai írások*. 57.

pedig két érzéknek szólnak: a látásnak és a hallásnak,¹² a kontempláció e két érzékének. A klasszikus felvetés, amely sok vitairatot szült a költészet és a festészet vetélkedése tárgyában, Lessingnél megmutatja igazi arcát: a kérdés Lessingnél az, hogy a két különböző közegben létrehozott műalkotások – a szemnek, illetve a fülnek alkotott művek – milyen belső tulajdonságokkal rendelkeznek. Jellemző, hogy Lessing mindvégig festészetről beszél, miközben a meditáció kiindulópontja állandóan visszatérő tárgya a Laokoon szoborcsoport.¹³ A festészet és a szobrászat egy kalap alá kerül, mivel mindkettő a látásnak szól, így a recepció szempontjából nincs jelentős különbség köztük.

Habár nevének jelentése alapján elvárhatnánk, hogy az esztétika a teljes érzéki tapasztalat elmélete legyen, többlépcsős leszűkítésről beszélhetünk:

– nem foglalkozik minden érzéki tapasztalattal, hanem csak a látás és hallás által nyújtott tapasztalattal;

– a látás és a hallás által közvetített tapasztalatból csak a szép tapasztalata érdeklí;

– nem foglalkozik azonos mértékben a szép minden megjelenésével, hanem elsősorban a művészi széppel;

– manapság nem elsősorban a művészi szép tapasztalata érdeklí, hanem a sajátosan művészetfilozófiai kérdések (pl. mi a művészet, a műalkotás ontológiai státusa, a kritikai beszéd lehetősége stb., amelyek megválaszolhatók akár függetlenül is az esztétikai tapasztalat kérdésétől).

Kirwan szavaival élve, az esztétikából kilúgozódott az esztétikum, azaz a kortárs esztétikában az esztétika „jegelve van”.¹⁴ Az esztétika ilyenfajta elszegényedését igyekszik megfordítani az irányzat, amely az esztétikumot vissza szeretné nyerni a mindennapok számára, és ilyen szempontból a művészi tapasztalattal egyenlő jelentőségűnek tartja a mindennapi élet tapasztalatait (a népi kultúrát, a populáris műfajokat, a test esztétikai tapasztalatát). Ebben a tekintetben iránymutató Shusterman munkássága, aki a rapzenét a klasszikus műfajok mércéjével közelíti meg,¹⁵ illetve egy egészen új diszciplínát javasol, a szomaesztétikát, amit a következőképpen ír le: a szomaesztétika „a testre fókuszál mint a szenzoriális-esztétikai értékelés (*aisthesis*) és a kreatív önalakítás locusára”.¹⁶ Shusterman 1992-ben megjelent *Pragmatista esztétikájában* arra törekszik, hogy „megszüntesse a szakadékot az élet és a művészet, az elmélet és a gyakorlat között, azért hogy segítsen az esztétika újjászületésében, kiterjesztve területét azokon a szűk határokon túl, amelyeket az érdekmentes funkcionalitás-ellenes hagyományos ideológia kijelölt számára”.¹⁷

Jelen írás fordított irányba indul, és azokat a művészeti világban jelen lévő jeleket kutatja, amelyek értelmezhetők úgy mint az összérezéki tapasztalat visszanyerési kísérletei a művészet befogadása számára. Habár a művészet és az élet közötti határok eltörlése több 20. századi művészeti projekt része, elsősorban nem ez a szempont foglalkoztat itt, hanem annak a lehetősége,

¹² Jelen írásban az esztétikai tapasztalatot a befogadó szempontjából vizsgálom. Nyilván a művész esztétikai tapasztalata saját munkájával kapcsolatban változatosabb.

¹³ Lásd Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoón. A hamburgi dramaturgia*. Bp. 1963.

¹⁴ James Kirwan: *i.m.* 181.

¹⁵ Lásd Richard Shusterman: *Pragmatista esztétika: a szépség megélése és a művészet újragondolása*. Ford. Kollár József. Pozsony 2003.

¹⁶ Richard Shusterman: *Somaesthetics and the Revival Of Aesthetics*. *Filozofski vestnik* 28(2007). 2. 135–149, 136.

¹⁷ Uo. 136.

hogy a művészi kontemplációba beemelődjenek más érzékek is a látáson és a halláson kívül. Ezt a kérdést a képzőművészetekhez sorolható példákon keresztül vizsgálom.

A következőkben olyan jelenségekre szeretnék rámutatni, amelyek anélkül hogy megváltoztatnák az esztétika leszűkített értelmezését, a már leírt keretek között megengedik az esztétikai tapasztalat kitágítását a tapintás, szaglás, ízlelés irányába. Olyan művekről van szó, amelyek a befogadótól nemcsak a látás és hallás érzékeinek gyakorlását igénylik, hanem a többi külső érzetét is. Ugyanakkor nem foglalkozom az interaktív művekkel, amelyek a szemlélőtől valamilyenfajta aktív-transzformatív cselekvést várnak el. Amit az itt bemutatott művészek megkísérelnek, az a kontempláció kitágítása eddig alacsonyabb rendűnek gondolt érzékek számára.

Kiterjesztett esztétikai tapasztalat

A tapintás bevonása az esztétikai kontemplációba

Az alacsonyabb érzékek közül a legáltalánosabb a tapintás. Arisztotelész a *De animában* az érzékek tárgyalásánál a tapintást kiemeli az összes érzet közül, megállapítván, hogy az állatvilágban a tapintás a legelterjedtebb érzék, minden állatnál megvan, miközben a többi érzék esetenként hiányozhat: „a tapintás nélkül a többi érzék egyike sem fordul elő, a tapintás ellenben előfordul a többi érzék nélkül is.”¹⁸

Úgy tűnik, a tapintás nehezen egyeztethető össze azzal a kontemplatív attitűddel, ami az esztétikai befogadásra jellemző. Az aktív tapintás valamilyen gyakorlati, munkaszerű transzformatív (poietikus) helyzetre utal, miközben a passzív tapintási érzet talán értelmezhető úgy mint intrúzió az egyén testét beburkoló láthatatlan védőpajzson. Egyik helyzet sem tipikusan a művészet befogadására jellemző.

A művészetreceptió hagyományos értelmezésében a tapintás nem része a befogadásnak. Habár úgy a festészet, mint a szobrászat esetében jelentősek lehetnek a taktilis jellemzők (az anyag vagy a felület tulajdonságai), ezeket a szemünkkel és nem a kezünkkel fogadjuk be. Több festő stílusához hozzátartozik a vastagon felkent festék, amely majdnem háromdimenziós felületté változtatja a vásznat – mégsem szoktuk végighúzni az ujjunkat a képen azért, hogy ezt megállapítsuk.

Találkozhatunk viszont olyan munkákkal, amelyek – habár nem interaktívak, nem a befogadó tevékenységének köszönhetően jönnek létre – mégis számítanak a befogadó tapintási tapasztalatára is.

A tapintási tapasztalat egészen furcsa módjával találkozunk Jacob Dahlgren *Wonderful World of Abstraction* (2009) című munkájában. A „tárgy” egy óriási kocka, ami 32 000 színes, fent rögzített és sűrűn egymás mellett lógó selyemszalagból van felépítve. A játékos kinézetű alkotás csapda is egyben. A látogató bemerészkedik a közepébe, ahol hirtelen elveszetteknek érzi magát: a szalagok minden oldalról körbefogják, végtelennek tűnnek, kiszippantják a levegőt, felfogják a külvilág zaját, és ugyanakkor egy olyan dzsungelt alkotnak, amelyben váratlanul az orrunk előtt felbukkanhat valaki vagy valami. A selyem sima és kellemes érintése majdnem félelmetessé válhat ebben a különleges helyzetben.

¹⁸ Arisztotelész: *i.m.* 42.

A tapintásra épül néhány *environment* típusú munka is, ahol a befogadó nem egyszerűen „bejár” egy épített környezetet, hanem valamilyen tapintási impulzusoknak is ki van téve. Nagyon élénk volt ez a hatás Berszán Zsolt erdélyi művész helyspecifikus installációjában, amely a debreceni MODEM-ben volt látható 2010-ben. A kiállítás témája a féreg mint az ember- és transzcendencia nélküli világ mindenhol jelen lévő eleme. A kiállított tárgyak mellett a művész kialakított egy szűk, barlangszerű környezetet fekete szilikonból és purhabból, ahol a féreg gyomrában érezhette magát a látogató: a padlót is bevonta ezzel a biológiai idéző, puha és rugalmas masszával, amelyre rálépve a látogató félelmetesen és gyomorfogatóan egy élő-lény belsejébe érezhette magát.

Hasonló módszerrel keltett nyugtalanságot a látogatóban Németh Ilona *The Paradigm of Women* című 1996-ban kiállított munkája: az egyik kiállítóterem padlóját beborította kikeményített párnákkal, amelyeken a látogatóknak végig kellett lépkedniük, hogy a többi munkát megszemlélhessék. A puha és a lépést elbizonytalanító tapintási érzés egyszerre idéz fel kellemességet és büntudatot, mivel végül is a női univerzum lábbal tiprásán keresztül vezet az út a klasszikus esztétikai műélvezethez.

A szaglás bevonása az esztétikai kontemplációba

A szaglás érzéke szorosan kötődik a biológiai fennmaradáshoz, ugyanakkor óhatatlanul kellemes vagy kellemetlen színt ölt, így a klasszikus művészettelfogásban nincs helye. Igaz, hogy a frissen megmunkált fának, a frissen festett képnek sajátos illata van, de ez nem része az esztétikai vagy művészi értékének – ha másért nem, akkor azért, mert nem tart addig, amíg maga a műalkotás. A szagok/illatok különben is nehezen megnevezhetők, nehezen különböztethetők meg egymástól, így az érdektelen, az értelemhez (is) szóló tapasztalatba nehezen integrálhatóak.

Az utóbbi időben mégis találkozunk olyan munkákkal, amelyek igyekeznek beépíteni a szaglás érzékét a művészi befogadásba. Olyannyira, hogy vannak már képviselői a *smell-art*nak, vagy *odor-art*nak.

Sissel Tolaas Berlinben élő norvég származású művész komplex munkái, amelyek létrehozása kémiai ismereteket és irodalmi affinitást egyaránt igényelnek, azzal a céllal készülnek, hogy visszaállítsák a szaglás érzékének fontosságát mint kommunikációs eszközt és észlelési módot. Tolaas „szagvakságtól sújtottak” nevezi a nyugati civilizációt. A következőket nyilatkozta 2006-ban a *The New York Times*-nek: „Megpróbáltam rájönni, hogyan viszonyultunk a szagláshoz, és rájöttem, hogy ezen a területen nem sok minden változott. Azt gondoltam: valami nincs rendben itt. Van orrunk, de háttérbe van szorítva, ahhoz képest, amit a szemeinkről és füleinkről tudunk.”¹⁹ „Szakmailag köztesnek” nevezi helyzetét, mivel kémiában és művészeti képzésben egyaránt részesült. Több mint 20 éve foglalkozik az illatok, szagok kérdésével, és megalkotja a városok „illattérképét”, azzal a céllal, hogy az emberek tudatosabban viszonyuljanak saját szaglási tapasztalatukhoz. Illat/szag-archívuma majdnem 8000 mintát tartalmaz. A *Smell of Fear* című munkája olyan férfiak izzadságát gyűjtötte össze, akik pánikrohamban szenvednek. Tolaast felkereste a drezdai Német Hadtörténeti Múzeum, hogy alkossa meg a csatátér, azaz a halál szagát. A rekreált szag annyira hitelesnek sikerült, hogy a múzeum nem

¹⁹ The New York Times 2006.08.27. (Saját fordítás – H.G.)

volt hajlandó a termeit impregnálni ezzel a szaggal. A művészno sokszor kijelentette, hogy számára nem léteznek kellemes és kellemetlen szagok, hogy ez egy előítélet, amely ellen ő mint a szagok kiszabadítója – küzd. De úgy tűnik, természetes viszolygásunkat vagy vonzalmunkat bizonyos szagokhoz nehéz leküzdeni, nehéz érdeklődésesen befogadni őket.

Szintén szagokkal/illatokkal dolgozik Kozári Hilda magyar művész. Kozári Hilda munkáiban tanulmányozza az illatok hatását az érzelmekre és az emlékezetre. Az *AIR – Urban Factory Installation*ban Kozári Hilda rekonstruálta három város, Helsinki, Budapest és Paris sajátos illatát, amelyet egy-egy nagy buborékba zár be, arra invitálva a látogatót, hogy lépjen be a várost idéző szagbuborékba. Kozári a „nose-vision” terminust használja munkáihoz. A *Konyha és kávéház* sorozatban a képek előállításához a festékanyagok között fűszereket is használt.

Az utóbbi évek egyik legjelentősebb projektje ebben a vonatkozásban Sonia Falcone *Campo de Color* című munkája. A bolíviai művészno installációja több mint száz agyagtányérból áll, mindegyiken púposan felhalmozva valamilyen pigment vagy a különböző nemzetek konyhájában használatos fűszer (curry, chilli, cayenne, mustár, paprika, kakaó, fűszernövények porrá zúzva). Az installáció egyrészt a látványra játszik: az életteli, vidám kompozíció szigorú geometriai rendben fogadja a nézőt, a kör tökéletes formáját egy szigorú rácsszerkezetbe ismétli. Ezt az látvány valamilyen szinten egy, a számítógépre feltöltött kép is képes aproximálni. Amit viszont csak a közvetlen tapasztalat nyújthat, az illatok átható harmóniája, az izgalmas illatburok, amely belengi az installációt, magába zárja a befogadót, és egyaránt sugallja a konyha vagy étterem otthonosságát és a messze országok egzotikus varázsát. A műalkotás esztétikai tapasztalatának fontos része az illatok érzékelése – ezek mozgósítják a látogatóban az emlékeket és ismereteket, a régmúlt idők és a messze tájak nosztalgiáját, jobban, mint bármilyen más, látható vagy hallható tulajdonság.

Ízlelés

Talán a legproblematisabb eset az ízlelés esztétikai megközelítése. Amennyiben szeretnénk megőrizni a művészet és a nem művészet közötti releváns különbséget, az ízlelést nehezen tudjuk integrálni. Az ízlelés nehezen képzelhető el egy olyan kontextusban, ahol a befogadó nem „kebelezi be” az ízlelés tárgyát – miközben a művészi kontempláció egyik ismérve éppen az, hogy nem „fogyasztja” el a tárgyat. Ha pedig elfogyasztásra (evésre) kerül sor, akkor nem olyan világos, miért beszélünk képzőművészetről és nem egyszerűen „konyhaművészetről”.

A fent említett Sissel Tolaas 2012-es olfaktív kiállítását a V2_Institute for the Unstable Media-n Rotterdamban úgy rendezte meg, hogy a látogatóknak az ízlelési érzeteire is számított – igaz, egy neutrális ízt használva alapul: a főtt rizs ízét. A látogatóknak főtt rizst szolgáltak fel műanyag tányérokban, és evés közben kellett „befogadni” a kiállított hat illatot-szagot.

Az evést, az ízlelés érzékét Rirkrit Tiravanija is használja munkáiban, amelyek gyakran nem a szemlélésnek kitett tárgyakból állnak, hanem helyzetek teremtéséből, és ezeket a helyzeteket néha az evés szociális tevékenysége hozza létre, éppen ezért Rirkrit Tiravanija a relacionista művészet egyik kitüntetett képviselője.²⁰ Első, 1990-ben New Yorkban bemutatott munkájában a kiürített Paula Allen Galériában egy sajátos thai ételt főzött a látogatóknak, akik evés közben egymással beszélgettek. Miután a látogatók elmentek, az étkezés maradékait meghagyták,

²⁰ Lásd Nicolas Bourriaud: *Relációesztétika*. Ford. Pálfi Judit, Pinczés Bálint. Bp. 2007.

mint az esemény bizonyítékát. Hasonló eseményeket a művész többször létrehozott (1992-ben New Yorkban az „Untitled (Free)” kiállítást, 1995-ben Pittsburghban, 2007-ben Chelsea-ben). Rirkrit gesztusának van egy kritikai éle is: azzal, hogy főz, és szétosztogatja az ételt, a korunkra jellemző kapzsisággal és birtoklási vágygal szembe.

Érdekes módon építette be munkájába az ízelet, méghozzá az alkoholfogyasztás formájában Cyprien Gaillard a berlini KW Institute for Contemporan Artban 2011-ben bemutatott, *The recovery of Discovery* című installációjában. Az installáció apropója a pergamoni oltár, amelyről a 20. század elején leszedték a domborműveket és az építészeti elemeket, és elhozták Berlinbe, ahol azóta is láthatóak. Cyprien Gaillard elhozott Törökországból 72 000 üveg Efes sört, ezeket elrendezte piramis formában – emlékeztetve ezzel az ókorban elterjedt építészeti mintára – majd a megnyitó napján arra kérte fel a látogatókat, hogy nyugodtan bontsák fel a sörösüvegeket, és fogyasszák el a sört. A kultúrafogyasztásnak figyelemfelkeltő módjával találkozhattak a látogatók: a geometriai szigorúsággal felépített piramis egyre zavaróbb, visszatartóbb arcot mutatott, az eldobott és büzlő üvegek tömkelegével. Az ízelet és a szaglás érzékének használata a befogadó részéről ebben az esetben a művészi koncepció lényeges eleme.

Az ízelet használata – rágózás formájában – szintén be volt építve a dominikai Quintapata művészcsoporthoz *ADN* című munkájába, amely az 55. Velencei Biennálén is látható volt. Egy négybe osztott képernyőn szimultán módon 4 videó ment, mindegyiken egy-egy szolid, középkorú személy sorolta a nem-rágózás szabályait, mintha ezek komoly tudományos vagy etikai tételek lennének. A képernyő melletti üvegtálcán rágógumi volt, amit a mellékelt instrukció szerint a látogatók használhattak és az elfogyasztott gumit a képernyőre ragaszthatták, ezzel foglalva álláspontot egy jelentéktelen kérdés komoly agyonszabályozásával szemben, mint a rágózás.

A leírt esetekben, a nem intellektuális érzékek működése a művészet befogadásában lényeges szerepet játszik: nem mellőzhetők sem a befogadásban, sem a művek értelmezésében. Az említett kísérletek természetesen marginálisak, sőt amint a következőkben látni fogjuk, értelmezésük nem is problémamentes. Jelentőségük abban áll, hogy a művészet meghatározott keretein belül mutatnak rá az esztétikai kontempláció lehetséges kiterjesztésére. Ezekből a példákból kiderül, hogy még akkor is, ha az esztétikai tapasztalatot a művészet befogadására korlátozzuk, lehetséges a látáson és halláson kívül más érzékek bevonása is az esztétikum területére.

Felmerülő problémák

Amennyiben lehetséges a művészet esztétikai tapasztalatának kiterjesztése, a következő kihívásokkal kell szembenézni:

Az esztétikai tapasztalat definíciója

Az esztétikai tapasztalat definíciója még a hagyományos kereteken belül is problematikus – ahogy Shusterman megállapítja, „az ‘esztétikai’ nyilvánvalóan homályos, többértelmű, vitatott

és változó jelölő”.²¹ Ahhoz, hogy fenntartsuk az esztétikai tapasztalat sajátosságát, meg kell különböztetnünk a tágabb terjedelmű érzéki tapasztalat fogalmától. Az esztétikai tapasztalat *differencia specificáját* hagyományosan abban látják, hogy az „intellektuális érzékekre” korlátozódik, élvezetet nyújt, méghozzá „érdekmentes tetszést”. A fentebb vizsgált kísérletek éppen ezt az első *differencia specificát* látszanak aláásni: úgy tűnik, be kell engednünk a kevésbé „intellektuális” érzékeket is az esztétika területére. A második lehetőség *differencia specificát*, az „érdekmentességet” az a pragmatizmusra jellemző szemlélet kérdőjelezi meg, amely az esztétikai tapasztalatban az életben kamatoztatható folyamatokat értékeli. Viszont ha lemondunk az „érdekmentesség” kritériumáról, ahogyan ezt Shusterman javasolja, akkor félő, hogy az esztétikai tapasztalat azonos lesz az érzéki tapasztalat egészével, azaz fölösleges lesz maga a terminus is, és beteljesedik az esztétika felszámolásának folyamata, éppen annak köszönhetően, hogy gazdagabbá akarjuk tenni.

A művészet specifikus fogalmának egybefolyása a művészet tág fogalmával (életművészet, konyhaművészet)

Az alacsonyabb rendű érzetek beemelése a művészetbe azzal a veszéllyel jár, hogy eltűnik a distinkció a „szépművészetek” és a ma már átvitt értelemben művészetnek nevezett tevékenységek között (pl. „konyhaművészet”). Ha meg akarjuk tartani az említett különbséget, akkor talán megint Kanthoz és az „érdekmentességhez” kell fordulni és megjegyezni, hogy a konyhaművészet nem a kontemplációnak, hanem az elfogyasztásnak ajánlja fel műveit, szemben a szépművészettel, amely még akkor sem a bekebelezést célozza, amikor az ízlelésre vagy szaglásra apellál. A konyhaművészet esetében a „művészet” jelző arra utal, hogy itt messze többről van szó, mint az éhség lecsillapítása. Az érzéki tapasztalat gyönyörét – hasonlóan a művészethez – a „hogyan” mozzanata adja. De nem állíthatjuk, hogy egy bármilyen remekül összehozott kulináris csoda „jelentéssel” bírna, azaz túlmutatna önmagán.

Kant alapján továbbra is meg tudjuk állapítani még ezekben az esetekben is, hogy esztétikai tetszéssel van dolgunk, vagy a kellemes gyönyörével. Ha egy étel elfogyasztása a kellemes ízek miatt történik, akkor nyilván legfeljebb „konyhaművészetről” beszélhetünk. Ha az étel elfogyasztása egyrészt a művészeti világra jellemző piacra, gyűjtésre, árbecslésre és eladhatóságra fókuszáló folyamat ellentétjeként van tételezve, egyben egy kommunikációs teret nyit, mint Rirkít Tiravanija munkái, méltán értelmezhető ez úgy, mint egy művészi esemény – és ebben az esetben az étel kellemessége, ami a konyhaművészetben lényeges – teljesen másodlagos szerepet játszik. Ami számított Cyprien Gaillard munkájában, az Efes sör elfogyasztása – ahol nem a sör íze volt releváns, hanem a származási helye, amit a márkanév közvetített. Az esztétikai tetszést az ilyen esetekben is meg lehet különböztetni az érzetek gyönyörétől.

A kiterjesztett esztétikai tapasztalat a kortárs művészetben nem jelenti a művészet és az élet közötti határok eltörülését. Sokkal racionálisabb úgy interpretálni ezeket a kísérleteket mint a művészet saját határainak kipróbálását. A művészet csak akkor „hasznos” az élet számára, csak akkor tud szimulálni élethelyzeteket, feltenni életbevágóan fontos kérdéseket, ha megmarad művészetnek. Viszont teljesen legitim törekvés ezeknek a határoknak a feszegetése.

²¹ Richard Shusterman: *The Aesthetic. Theory Culture Society* 23(2006). 237–243, 243.

Extended Aesthetic Experience in Contemporary Art

Keywords: aesthetics, aesthetic experience, contemporary art, extended aesthetic experience

The discipline of aesthetics is in a quite particular position: even though the meaning of the Greek term ‘aisthesis’ would lure us into thinking that aesthetics was the discipline of the ‘sensational cognition’, this term has been the designator of a more restricted field. It has mostly been applied to questions of philosophy of art, and due to this application, the meaning of the term ‘aesthetic’ has also been restricted to the senses which allow for the experience of art: the so called “intellectual” senses, the visual and auditory ones. In my opinion, aesthetics should reflect on those contemporary artistic enterprises attempting to include the senses that have been neglected so far: touch, smell, and the sense of taste. Therefore we can expand the realms of the aesthetic so that it would include all the experience channeled by the external senses. This expansion entails some theoretic issues: it leads to difficulty in distinguishing between the aesthetic and the sensational experience, and it might lead to ambiguity regarding the literal and figurative meaning of ‘art.’