

Tartalomjegyzék

- 5 **Bevezetés**
- 11 **I. A tárgyak felhasználása**
- 13 1. A késztermék felhasználása Duchamp-tól Jeff Koonsig
- 15 2. A bolhapiac, a kilencvenes évek művészetének domináns formája
- 20 **II. A formák felhasználása**
- 20 1. A nyolcvanas évek és a DJ-kultúra születése: a formák kommunizmusa felé
- 28 2. A forma mint forgatókönyv: a világ felhasználhatósága
(Amikor a forgatókönyv formává válik)
(Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster,
Liam Gillick, Maurizio Cattelan, Pierre Joseph)
- 46 **III. A világ felhasználása**
- 46 1. Playing the world: a társadalmi formák újraprogramozása
(Philippe Parreno)
- 52 2. Hacking, munka és szabadidő
- 57 **IV. Hogyan lakható be a globális kultúra?**
(Esztétika az MP3 után)
- 57 1. A műalkotás mint információtároló felület
- 58 2. A szerző mint jogi entitás
- 60 3. Eklekticizmus és utómunkálatok

0801:KO - KK Szabadpólc
700.1 B 84 FS00175468
BOURRIAUD, NICOLAS
UTÓMUNKÁLATOK : [HOOGAN P



A kultúra mint forgatókönyv: hogyan programozza át a művészet korunk világát

„A dolog igen egyszerű: az ember műveket alkot, nos, mi pedig arra használjuk e műveket, amire valók: saját céljainkra használjuk fel őket.”

Serge Daney

Az „utómunkálat” a televíziózás, a mozi és a videózás világában használatos szakki-fejezés. A felvett anyagon végzett munkák összességét jelöli: a vágást, más vizuális vagy hangzó források bevonását, a feliratozást, a narrációt, a különleges effektusokat. A szolgáltatások és az újrahasznosítás világához kötődő tevékenységek összessége, az utómunkálatok világa tehát a nyersanyagokat előállító iparral és a mezőgazdasággal szembenálló harmadik, szolgáltató ágazatba tartozik.

A nyolcvanas évek eleje óta egyre több és több művész értelmezi, alkotja újra vagy állítja ki sajátjaként mások műveit vagy a rendelkezésére álló kultúrpickeket. Ez az utángyártott művészet a kulturális kínálat megsokszorozódásához köthető, de közvettebben ahhoz a jelenséghez is, amellyel a művészet világa eddig el nem ismert vagy lenézett formákat kebelez be. A maguk munkáját a másokéba beépítő művészekről azt mondhatjuk, hogy így járulnak hozzá a termelés és a fogyasztás, alkotás és másolás, eredeti műalkotás és ready-made hagyományos megkülönböztetésének lerombolásához. Az anyag, amelyet alakítanak, már nem „elsődleges”. Esetükben tehát nem arról van szó, hogy valamely nyersanyagból alakítanak ki új formát, hanem arról, hogy a kulturális piacon már forgalomban lévő tárgyakkal dolgoznak, azaz olyanokkal, amelyeket mások már „megformáltak”. Az eredetiség fogalmát (ez vagy az X-től vagy Y-től származik), de az alkotásét is (a semmiből teremtését) így lassan elhalványítja ezen az új kulturális tájképen a DJ és a műsorszerkesztő ikerfigurája. Mindkettőjüknek az a feladatuk, hogy kulturális tárgyak közül válogassanak, és a kiválasztott tárgyakat meghatározott kontextusokba illesszék be.

A *Relációesztétika*, melynek ez a kötet egyfajta folytatása, azt a kollektív fogékony-ságot írta le, amelybe a művészi alkotótevékenység új formái bevésszönek. Mindkét írás kiindulópontja az a változó szellemi tér, amelyet az internet nyit meg a gondolkodásban, az internet, mely a legfontosabb eszköz az információ korában, amelyben élünk. A *Relációesztétika* azonban ennek a fordulatnak az otthonosabb, interaktív oldaláról beszélt (miért ragaszkodnak a művészek ahhoz, hogy a társas ösztön

modelljeit alkossák meg, hogy az emberek közötti viszonylatokon belül helyezkedjenek el), míg az *Utómunkálatok* a világháló megjelenése által kialakult tudásformákat vizsgálja: röviden megfogalmazva azt, hogyan tájékozódjunk a kulturális káoszban, és hogyan alakítsunk ki belőle új termelési módokat. Valójában igencsak meglepő az a tény; hogy az ilyen relációs modellek előállításához felhasznált eszközök legtöbbször már létező műalkotások vagy formastruktúrák, mintha a kulturális termékek és a műalkotások világa olyan önálló réteget alkotna, amely az egyének között létrejövő kapcsolat eszközeül szolgálhat; mintha a társas ösztön új formáinak megteremtése és a mai életformák valódi kritikája a művészeti örökséghez való viszony megváltozásán keresztül vezetne, az általában a kultúrához, illetve az egyes műalkotáshoz való újfajta *viszony* kialakításán keresztül.

Néhány emblemikus mű révén felvázolhatók az utómunkálatok tipológiájának körvonalai.

Már meglévő művek „átprogramozása”

A *Fresh Acconci* (1995) című videófilmben Mike Kelley és Paul McCarthy Vito Acconci performanszait adatják elő profi színészekkel és manökenekkel. A *One Revolution per Minute* (1996), Rirkrit Tiravanija alkotása Olivier Mosset-, Allan McCollum- és Ken Lum-idézeteket épít be installációjába; ugyanő a MOMA-ban egy Philip Johnson-konstrukciót kebelez be, ahová gyerekek rajzolhatnak: *Untitled, (Playtime)* 1997. Pierre Huyghe Gordon Matta-Clark egyik filmjét, a *Conical Intersect*et vetíti a forgatás hajdani helyszínén (*Light Conical Intersect*, 1997). Svetlana Heger & Plamen Dejanov a *Plenty Objects of Desire* sorozatban minimalista alapzatokon állítja ki mindazokat a műalkotásokat vagy design-tárgyakat, amelyeket megvásárolt. Jorge Pardo installációiban Alvar Aalto-, Arne Jakobsen- vagy Isamu Noguchi-műrészleteket használ fel, alakít át.

Historizált stílusok és formák belakása

Felix Gonzalez-Torres csaknem harminc év elteltével használta fel újrakódolva saját politikai törekvéseihez a minimalizmus vagy az antifforma formai eszköztárát. Ugyanezt a minimalista formanyelvet Liam Gillick a kapitalizmus archeológiájának megformálásához használja, míg Dominique Gonzalez-Foerster az intimszférát vizsgálja segítségével, Jorge Pardo a fogyasztás kérdéskörét, Daniel Pflumm pedig a termelés fogalmát. Sarah Morris egy modernista stílusú rácsot szerepeltet festészetében a gazdasági folyamatok elvont leírására. Maurizio Cattelan 1993-ban állítja ki a *Cím*

nélkül-t, azt a képet, amelyen Zorro híres-nevezetes Z-jét Lucio Fontana vásznakat hasító stílusában jeleníti meg. Xavier Veilhan az *Erdő* (1998) című munkáján a barna nemez Joseph Beuyst és Robert Morrist idézi a Soto *áthatolhatóira* (*Pénétrables*) emlékeztető struktúrában. Angela Bulloch, Tobias Rehberger, Carsten Nicolai, Sylvie Fleury, John Miller vagy Sydney Stucki, hogy csak néhány nevet említsünk, minimalista, pop- vagy konceptuális struktúrákat alkalmaznak a maguk témakörére, oly módon, hogy akár hosszabb részleteket is átvesznek már létező műalkotásokból.

Filmképek felhasználása

Az 1993-as Velencei Biennále megnyitóján Angela Bulloch a *Solaris*nak, Andrej Tarkovszkij tudományos-fantasztikus filmjének videóváltozatát állítja ki, melyben az eredeti hangot saját párbeszédeivel helyettesítette. A *24 Hour Psycho* (1997), Douglas Gordon műve, Alfred Hitchcock filmjét vetíti annyira lelassítva, hogy huszonegy óráig tartson. Kendell Geers ismert filmképsorokat vág ki (Harvey Keitel egy fitorát a *Bad hadnagyból*, egy jelenetet az *Ördögűzőből*) és végteleníti videóinstallációin, vagy lövöldözős jeleneteket emel ki napjaink mozifilmjeiből, hogy két, egymással szembeállított vászonra vetítse ki őket (*TW – Shoot*, 1998-99).

A társadalom mint formakínálat felhasználása

Mathieu Laurette visszafizetteti azoknak a termékeknek az árát, amelyeket a reklámkampányokban kínált kuponok módszeres felhasználásával fogyaszt („Ha nem elégedett, visszakapja a pénzét”), így használva ki a vásárlásra ösztönző rendszer gyengéit. Laurette úgy játszik a gazdasági élet formáival, mint egy festmény vonalaival és színeivel: elkészíti egy cseregazdaságon alapuló televíziós vetélkedő bevezető adását (*El Gran trueque*, 2000), vagy *offshore* bankot alapít a különböző művészeti központok bejáratánál felállított áljegypénztárból származó tőkéből (*Laurette Bank Unlimited*, 1999). Jens Haaning export-import üzletkévé vagy illegális műhelykévé alakítja át a művészeti központokat, Daniel Pflumm a multicégek logóit tulajdonítja el, és önálló, plasztikus életet ad nekik. Svetlana Heger & Plamen Dejanov minden lehetséges állást elvállalnak, hogy hozzájuthassanak „vágyott tárgyaikhoz”, és az egész 1999-es évben a BMW szolgálatába állítják munkaerejüket. Michel Majerus, aki a *sampling* technikáját építette be festészetébe gyakorlatába, a reklámcsomagolás gazdag vizuális lelőhelyét aknázza ki.

A divat, a média felhasználása

Vanessa Beecoft művei a performansz és a divatfotózás kódrendszerének keresztezéséből születtek; a performansz formájára utalnak, de sosem szorítkoznak csak arra. Sylvie Fleury a divattrendek csillogásának jegyében „termeli” alkotásait, mintha azok női magazinokban jelennének meg. „Ha nincs pontos elképzelésem a műveimen használandó színről – mondja –, a Chanel-cég valamelyik új színét veszem át.” John Miller képek és installációk sorozatát alkotja a televíziós vételkedők stúdióinak esztétikájából kiindulva. Wang Du sajtóban megjelent képeket válogat össze, és festett gipszszobronkon reprodukálja azokat.

A fenti művészeti megoldások formájukban ugyan nagyon különbözőek, mégis mind-egyikük közös jellemzője, hogy korábban megalkotott alakzatokat használnak fel. Az alkotók eltökéltségéről tanúskodnak, akik a műalkotást nem önálló vagy eredeti formának tekintik, hanem jelek és jelentések összefüggésrendszerébe akarják beírni. Ezzel immár nem tiszta lapot nyitnak, vagy még érintetlen anyagból kiindulva alkotnak, hanem a termelés végtelen folyamatához csatlakozás módozatait keresik. „A dolgok és a gondolatok – írja Gilles Deleuze – az adott közegben jelennek meg, nőnek fel, ott kell hát helyet találni, mindig ahhoz kell alkalmazkodni.”¹ A művészet kérdése már nem a „mi újat alkossunk?”, hanem inkább a „mit kezdünk vele?” Más szóval: hogyan teremtsünk egyedít, hogyan alkossunk értelmet a mindennapjainkat jelentő tárgyak, tulajdonnevek, hivatkozások kaotikus tömegéből? Így azután a mai művészek jóval inkább programozzák a formákat, mintsem alkotják: a nyersanyag (a fehér vászon, az agyag stb.) átváltoztatása helyett inkább az adottat hasznosítják. A megvásárolható termékek, a már létező formák, az elődeik által már kibocsátott jelzések, megépített épületek, kijelölt utak világában mozogva immár nem úgy fogják fel a képzőművészet színterét (de akár említhetnénk a televíziót, a mozifilmet vagy az irodalmat is), mint idézendő vagy „felülmúlható” művek múzeumát, ahogy az „újdonosság” modernista ideológiája kívánná, hanem mint megannyi boltot, amely teli van felhasználható számmal, átdolgozható, újrajátszható és színre vihető adatok raktárkészletével. Rirkrit Tiravanija nem performanszot ad elő, hanem a performansz-formát használja fel, amikor egy formális struktúrába invitál bennünket, amelynek belsejében ő főz. Nem a művészet határait kívánja firtatni: olyan formákkal él ugyan, amelyekkel a hatvanas

¹ Gilles Deleuze: *Pourparlers*, Éditions de Minuit, 1990, 219. o.

években ezeket a határokat keresték, de egészen más hatást akar velük kiváltani. Tiravanija egyébként szívesen idézi Ludwig Wittgenstein mondatát: „Don't look for the meaning, look for the use”.

A „után/utó” előtag nem jelez semmiféle tagadást, sem meghaladást, egyfajta tevékenységi területet, magatartást jelöl. Az itt vizsgált eljárások lényege nem képek leképezése, ami manierista álláspont lenne, nem is fájdalmas panaszkodás arról, hogy „minden megalkothatót megalkottak már”, hanem az ábrázolásmódok és a már létező formastruktúrák felhasználásakor alkalmazható eljárásmodellek kitalálása. Az a kérdés, hogy miként vehetjük birtokba az összes kulturális kódot, a köznapi élet valamennyi feldolgozását, a világörökség minden alkotását, s hogyan működtethetjük őket. A formák felhasználásának megtanulása, amelyre a következőkben említendő művészek invitálnak, mindenekelőtt azt jelenti, hogy sajátunkká tudjuk tenni és belakjuk őket.

A DJ gyakorlata, a *web surfer* vagy az utángyártó művész tevékenysége nagyon hasonló tudásformán alapszik, a kulturális mozgáspályák kitalálásán. Mindhárman *szemionauták*, akik mindenekelőtt a jelek világában rajzolnak ki eredeti útvonalakat. Minden műalkotás egy olyan forgatókönyvből születik, amelyet a művész az elbeszélés keretnek tekintett kultúrára vetít ki – s így ez maga is újabb, lehetséges forgatókönyveket vetít ki, s mindez végtelen mozgásban van. A DJ a zenetörténetet aktivizálja azzal, hogy hangzó köröket kapcsol össze, hogy korábban felvett produkciókat állít egymás mellé. A művészek pedig aktívan belakják a kulturális és társadalmi formákat. Az internetfelhasználó létrehozza a maga site-ját vagy *weboldalát*; mivel folyton az adatok egyeztetésére, frissítésére készítetik, így saját utakat alakít ki, amelyeket feljegyezhet a *könyvjelző*iben, és tetszés szerint szaporíthatja őket. Amikor egy név vagy egy témakör után kutatva keresőprogramot alkalmazunk, az adatbankok útvesztőjéből információk milliárdjai jelennek meg a képernyőn. Az internetező kapcsolatokat, pontos viszonyokat kreál az egymástól független webhelyek között. A *sampler*, a felvett zenei anyagok vágására és keverésére szolgáló eszköz, ugyancsak folyamatos tevékenységet igényel; a lemezhallgatás önálló munkává válik, amivel elmossa a határokat befogadás és gyakorlat között, s így a tudás újfajta térképét rajzolja ki. A hangok, képek vagy formák effajta újrahasonosítása a kultúrtörténet kanyargós áramlataival való végtelen hajózást jelent –s végül ez a hajózás maga lesz a művészi gyakorlat tárgya.

Vagy nem úgy definiálja-e Marcel Duchamp a művészetet, mint „minden korok minden emberének közös játékát”? Az utómunkálat ennek a játéknak a mai formája.

A zenész, aki egy *sample*-ot, zenei mintát használ, tudja, hogy az ő hozzájárulását is átvehetik, és alapanyagként használhatják fel majd egy újabb alkotáshoz. Elfogadja, hogy az általa *egységbe fogott*, kölcsönzött zenei anyag maga is új értelmezéseket hívhat létre, s ez így mehet a végtelenségig. A *sampling* alkalmazásával létrejött zenében a *darab* nem több, mint egy-egy kiemelkedő pont egy mozgásban lévő térképen. Egy lánc egyik szeme, melynek jelentése részben a láncolatban elfoglalt helyétől függ. Éppúgy, ahogy az üzenet egy internetes vitafórumon is akkor kap értéket, amikor valaki felfigyel rá és kommentálja. Ily módon a kortárs műalkotás nem az „alkotófolyamat” végállomása (szemlélendő „végtermék”), hanem a tevékenységek váltópontja, portálja, generátora. A késztermékekből újakat barkácsolunk, jelek világhálóján szörfözünk, már létező vonalak közé illesztjük be a magunk formáit.

A világ művészeti felhasználásának mindeme alakzatait a termelés és a fogyasztás határainak összeharodása köti össze. „Még ha a dolog utópikus és illuzórikus is – magyarázza Dominique Gonzalez-Foerster –, a lényeg az, hogy egyfajta egyenlőséget vezessünk be, azt a feltételezést, hogy köztem – aki egy eszköztár, egy rendszer forrása vagyok – és a másik ember között, az azonos képességek révén egyenlőségen alapuló kapcsolat lehetősége alakuljon ki, amelyben válaszul arra, amit látott, ő is megszervezheti a maga történetét, a maga hivatkozásaival.”² A kultúra ezen új formájában, amelyet felhasználói vagy tevékeny kultúrának nevezhetnénk, a műalkotás tehát úgy működik, mint egy egymással kölcsönös összefüggésben álló hálózat elemeinek időszakai végződése, mint egy olyan elbeszélés, amely korábbi történeteket folytatna, értelmezne újra. Minden egyes kiállítás egy másik koncepcióját zárja magába; minden egyes mű különféle programokba illeszthető és számtalan forgatókönyv része lehet. Már nem végállomás, hanem egyetlen pillanatnyi állomás a közreműködések végtelen láncolatában.

Ez a fajta felhasználói kultúra a műalkotás státuszának mélyreható átalakulását hordozza magában. Hagyományos szerepét – a művész látásmódjának öntőformája –

2 Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno kiállítási katalógusa, MNAM, Párizsi, 1999, 82. o.

meghaladva, mostantól cselekvő tényezőként, partitúraként, kész forgatókönyvként működik, rácsként, az autonómia és az anyagiság különböző szintjein létezik, s formája az egyszerű ötlettől a szoborig vagy a festményig váltakozhat. Lehetséges magatartások és újraalkalmazások gerjesztőjévé válva a művészet szembekerül a fogyasztót és az árut szembeállító „passzív” kultúrával, s ezzel olyan formákat hoz működésbe, amelyeken belül mindennapi életünk zajlik, illetve amelyekben helyet kapnak az értékelésünknek alávetett kulturális tárgyak. Lehetséges-e, hogy a művészi alkotás ma inkább hasonlítható csapatsporthoz, és nagyon is távol áll a magányos küzdelem klaszszikus mítoszától? „A képeket a nézők hozzák létre” – mondta Marcel Duchamp. Ez a mondat azonban egészen addig értelmezhetetlen, amíg vissza nem vezetjük Duchamp megérzésére: egy olyan kultúra van kialakulóban, amely a használatból származik, amelyben a mű értelme a művész és a néző közötti együttműködés, eszmecsere során jön létre. Miért is ne volna lehetséges, hogy egy műalkotás értelme éppannyira ered az alkotás felhasználásából, mint a művész adta érteleméből? Ez a lényege annak, amit merészen egyfajta forma-kommunizmusnak nevezhetnénk.

I. A tárgyak felhasználása

A már létező tárgyakból új művet alkotó és az *ex nihilo*, a semmiből teremtő művészek közötti különbséget Karl Marx szavaival határozhatjuk meg, aki a *Német ideológiában* elkülöníti a „természeti termelési eszközöket” (a föld megművelését) és a „civilizáció létrehozta termelési eszközöket”. Az előbbieket esetében – mondja Marx – az egyének a természetnek rendelődnek alá. Az utóbbiakéban egy „munkával létrehozott termékkel” van dolguk, azaz a tőkével, a befektetett munka és a termelési eszközök együttesével. Ilyenkor azután csak a „csere” köti össze őket, az emberek egymással folytatott kereskedelme, amelyet egy harmadik fogalom, a pénz testesít meg.

A huszadik század művészete ugyanilyen séma szerint alakul, az ipari forradalom, megkésve ugyan, de e téren is érezteti hatását. Marcel Duchamp 1914-ben kiállít egy palacktartót, vagyis egy sorozatgyártott tárgyat használ termelési eszközként, bevonja a termelés kapitalista folyamatát a művészet szférájába (azaz a befektetett munkát használja kiindulásként), s egyben a csere világába helyezi át a művészi szerepet. Duchamp ahhoz a kereskedőhöz válik hasonlatossá, akinek a munkája nem más, mint egy termék eljuttatása egyik helyről egy másikra.

Duchamp abból az elvből indul ki, hogy a fogyasztás maga is termelési mód, ahogy egyébként Marx is gondolta, aki a *Bevezetés a politikai gazdaságtan kritikájába* című tanulmányában így ír: „a fogyasztás ugyancsak, s még hozzá közvetlenül, termelés; ahogy a természetben a kémiai elemek és vegyületek fogyasztása is termeli a növényt.” Nem beszélve arról, hogy „a táplálkozás során, amely szintén a fogyasztás egyik formája, az ember saját testét termeli meg”. Ily módon a termék csak a fogyasztás folyamatában válik valóságos terméké, hiszen „egy ruhadarabból csak akkor lesz valójában ruhadarab, ha viselik; a lakatlan ház nem igazi ház” Marx szerint. Sőt, a fogyasztás, mivel egy újabb termelés igényét teremti meg, egyszerre mozgatója és indítója a termelésnek. Ez hát a ready-made legfőbb érdeme: egyenértékűséget teremt kiválasztás és létrehozás, fogyasztás és termelés között. Ezt persze nehéz elfogadni egy olyan világban, amelyet a kereszténység munkán alapuló világnézete („Homlokod verítékével fogsz megdolgozni érte”) vagy a sztahanovizmus munkás-hős képzete irányít. Michel de Certeau *Az előállítás művészete, a hétköznapiok feltalálása* című esszéjében³ a Termelés – Fogyasztás páros sima felszíne alatt titokban zajló mozgásokat vizsgálja, és kimutatja, hogy a fogyasztó távolról sem oly passzív, mint amilyennek gondolják, hanem műveletek összefüggő sorát végzi, amelyek valódi, csendes és illegális termelésnek mondhatók. Egy tárgy felhasználása szükségképpen az értelmezését is jelenti. A késztermék alkalmazásakor néha visszaélünk a tárgy eredeti funkciójával; egy irodalmi mű elolvasása, egy film megtekintése pedig azzal jár, hogy a művet képesek vagyunk kiforgatni eredeti értelméből: a felhasználás egyfajta mikro-kalózkodás, az utómunkálat zéró foka. A kultúra felhasználója, aki televízióját nézi, könyveit forgatja, lemezeit hallgatja, a gyakorlat és a „fortélyok” olyasfajta retorikáját bontakoztatja ki, amely egy *megnyilatkozással*, egyfajta jelbeszéddel rokonítható, s melynek alakzatai és kódjai különböző csoportokba sorolhatók.

A rákényszerített nyelvből (a termelési rendszerből) kiindulva a beszélő megszerkeszti saját mondatait (a mindennapi élet cselekvéseit), s így, illegális mikrobarkácsolással magának tartja fenn az utolsó szót a termelési láncban. A termelés ezzel a gyakorlat szókészlete lesz, azaz az a közvetítő anyag, amelyből újabb kijelentések alkothatók, és nem valamiféle végállomást jelent. Valójában az a fontos, hogy mihez kezdünk a rendelkezésünkre álló elemekkel. Ily módon mindannyian a kultúra bérlői vagyunk; a társadalom pedig olyan szöveg, melynek lexikális törvényét a termelés adja, ezt

³ Michel de Certeau: *Arts de faire, l'invention du quotidien*, Folio essais, 1980

a törvényt a passzívnak vélt felhasználók *belülről* kezdik ki az utómunkálatok gyakorlatával. Michel Certeau elgondolása értelmében minden műalkotás „belakható, mint valami bérlakás”. Zenét hallgatva, könyvet olvasva új anyagot termelünk, és nap mint nap egyre több technikai eszközt használhatunk fel ennek a termelésnek a megszervezésében: távirányítót, videót, számítógépet, MP3-letöltést; a kiválasztás, az újraszerkesztés, a vágás szerszámaival... Az „utángyártó” művészek ennek a kulturális tulajdon-újraelosztásnak a szakképzett munkaerői.

1. A késztermék felhasználása Duchamp-tól Jeff Koonsig

Az utómunkálat első állomása a birtokbavétel: ilyenkor már nem egy tárgy elkészítésén dolgozunk, hanem kiválasztunk egy bizonyos tárgyat a már létezők közül, azt használjuk vagy alakítjuk át egy sajátos szándék szerint. Marcel Broodthaers azt mondta, hogy „Duchamp óta a művész definíciókat alkot”, az ilyen definíció pedig felülírja a kiválasztott tárgyak eredeti meghatározását. Ennek az írásnak azonban nem a birtokbavétel (még megírásra váró) története a tárgya, annak csak néhány olyan formáját említjük, amely a legutóbbi évek művészetének megértésében hasznos lehet. Így hát, ha a birtokbavétel eljárása a történelemben gyökerezik is, az én elbeszélésem csak a ready-made-del kezdődik, amely ennek a birtokbavételnek az első koncepciózus, a művészettörténettel kapcsolatba hozott megnyilvánulása. Marcel Duchamp az alkotó folyamat kérdéskörét vizsgálja új szemszögből, amikor egy-egy sorozatgyártott tárgyat (palacktartót, piszoárt, hólapátot) állít ki szellemi alkotásként, és akkor is, amikor a hangsúlyt nem valamiféle közügyességre, hanem arra a tekintetre fekteti, amellyel a művész felfigyelt egy tárgyra. Ezzel azt állítja, hogy a kiválasztás cselekedete éppúgy elegendő a művészi eljárás megalapozásához, ahogy az előállítás, a festés vagy a faragás az: „új gondolatot belelátni” egy tárgyba önmagában is termelés. Duchamp tehát így egészíti ki a szó definícióját: egy tárgyat új közegbe helyezni, egy elbeszélés szereplőjeként felfogni – ez maga az alkotás.

A hatvanas években az európai újrealizmus és az amerikai pop art alapvető különbsége a két irányzat fogyasztásfelfogásában állt. Armant, Césart vagy Daniel Spoerri mintha maga a fogyasztás aktusa nyűgöznél le, annak ereklyéit állítják ki. Az ő szemükben a fogyasztás egyértelműen elvont jelenség, olyan mítosz, amelynek láthatatlan

tárgya ellenáll mindenfajta megjelenítésnek. Andy Warhol, Claes Oldenburg vagy James Rosenquist viszont a vásárlásra koncentrálnak, arra a vizuális készítésre, melynek hatására az egyén ilyen vagy olyan termék megvételére törekszik: céljuk nem az, hogy egy szociológiai jelenséget dokumentáljanak, hanem inkább egy új ikonografikus anyagot akarnak kiaknázni. Mindenekelőtt tehát a reklámot és a vizuális frontális gépezetét vizsgálják, míg az európaiak a nagy organikus metafora szűrőjén keresztül tárják fel a fogyasztás világát, és a dolgok használati értékét csereértékük elé helyezik. Az újrealisták tehát inkább a formák személytelen és kollektív felhasználása iránt érdeklődnek, amint erről a plakátművész Raymond Hains vagy Jacques de la Villeglé munkái csodálatosan tanúskodnak; az általuk összegyűjtött és műalkotásként kiállított képek névtelen és számtalan szerzője maga a város. Nincs konkrét fogyasztó, személytelen fogyasztás van. Daniel Spoerri az asztali hulladékok költészetét mutatja meg, Arman a kukákét és a raktárkészletekét; César pozdorjává tört autót állít ki, amely jármű-pályafutásának végéhez ért. Martial Raysse-tól, az akkoriban a „legamerikaibb” európaiktól eltekintve, mindig a fogyasztási folyamat végállomásának bemutatásáról van szó, a fogyasztásról, amelynek mások teljesen átadják magukat. Az újrealisták ily módon az „utómunkálatok a négyzeten”-t találták fel: témájuk tagadhatatlanul a fogyasztás, de valami elvontan és általában névtelenül véghezvitt fogyasztás, míg a pop art a tömegfogyasztást kísérő vizuális kondicionálást (reklámokat, csomagolást) aknázza ki. A használt tárgyak begyűjtésével az újrealisták lettek a fogyasztás első tájképfestői, az ipari társadalom első csendéleteinek megalkotói.

A pop art megjelenésével viszont a fogyasztás fogalma a tömegtermeléshez kötődő absztrakt téma lett, amely konkrét értéket csak az egyéni vágyakhoz kapcsolta, a nyolcvanas évek elején kapott. A magukat szimulacionistáknak tartó művészek ekkor a műalkotásban egyfajta „abszolút árucikket” látnak, az alkotásban pedig a fogyasztás aktusának egyszerű pótcselekvését. Ahogy Barbara Kruger írja akkoriban: *Vásárolok, tehát vagyok. A tárgyat a vásárlási kényszer, vágy szemszögéből jelenítik meg, félúton az elérhetetlen és a rendelkezésünkre álló között. Ez a marketing feladata, a marketingé, amely a szimulacionista művek igazi témáját adja.* Haim Steinbach például sorozatgyártott tárgyakat vagy régiségeket helyez el minimalista, egyszínű polcokon. Sherrie Levine Joan Miró, Walker Evans vagy Edgar Degas műveinek pontos másolatait állítja ki. Jeff Koons reklámokat visz fel vászonra, giccs-ikonokat gyűjtöget, vagy a súlytalanság állapotában lebegő kosárlabdákat helyez el makulátlan fehér konténerekben. Ashley Bickerton a hétköznapi életben általa használt márkák logóiból állítja össze önarcképét.

A szimulacionisták művei olyan szerződés eredményei, amely egyenlő fontosságot köt ki a fogyasztónak és a beszállító művésznek. Koons például vágykonvektorokként használja fel a tárgyakat, mivel „A nyugati kapitalista rendszer az elvégzett munka vagy a siker jutalmának tekinti a tárgyakat (...). A felhalmozott tárgyak azután az én személyiségének meghatározói, vágyainak beteljesítői és kifejezői lesznek.”⁴ Koons, Levine vagy Steinbach tehát igazi közvetítőkként, a vágy ügynökeiként⁵ lépnek színre, akiknek munkái pusztán látszatokat ábrázolnak, olyan képeket, amelyek inkább születtek piackutatásból, a legkedvezőbb ajánlatként, mint valamilyen „belső szükség-szerűségből”. A köznapi használati tárgy megkettőződik, egy másik, tisztán virtuális tárgy adódik hozzá, s ez egyfajta „elérhetetlenséget”, hiányt (Jeff Koons) jelez. A művész a néző helyett és az ő számlájára fogyasztja a világot. A tárgyakat kirakatokban rendezi el, amelyek semlegesítik a felhasználás fogalmát, és egyfajta megszakított csere-folyamatot kínálnak fel, amelyben a bemutatás pillanata válik szentté. Haim Steinbach ekkoriban alkalmazott polcainak generikus szerkezetével a polcok elsődlegességét hangsúlyozza szellemi világunkban: csak azt nézzük meg, amit ügyesen mutatnak meg, tálnak, azaz csak arra vágyunk, amire mások is vágnak. A fa- vagy pozdorjapolcokra kiállított tárgyakat „meg kellett venni vagy össze kellett szedni, elrendezni és összehasonlítani. Áthelyezhetők, elrendezhetjük őket valamilyen sajátos módon, de amint becsomagoltuk őket, újra elválasztódtak egymástól; megmaradnak olyan tárgyaknak, amilyeneknek a boltban találtuk őket.”⁶ Munkája tárgya nem más, mint az, ami minden csere során bekövetkezik.

2. A bolhapiac, a kilencvenes évek művészetének domináns formája

Liam Gillick magyarázata szerint: „A nyolcvanas években a művészi alkotótevékenység jó része mintha azt jelezte volna, hogy a művészek a megfelelő üzletekben vásárolnak. Mostanában azt mondhatnánk, hogy az új művészek is vásárolnak, de rosszul megválasztott, szedett-vedett boltokban.”⁷

⁴ Ann Goldstein: *Jeff Koons, A forest of signs* (kat.), MOCA, Los Angeles, 1989

⁵ *Les courtiers du désir*, a Centre Pompidou kiállítása, Párizs, 1987

⁶ "They are bought or taken, placed, matched, and compared. They are moveable, arranged in a particular way, and when they get packed they are taken apart again, and they are as permanent as objects are when you buy them in a store."

⁷ *No man's time* (kat.), CNAC, Villa Arson, 1991

A nyolcvanas évekből a kilencvenesekbe való átmenetet két fénykép egymás mellé helyezésével szemléltethetnénk: az első egy üzlet kirakatát mutatná, a második egy bolhapiaci üzletet vagy egy repülőtér üzletsorát. Jeff Koonstól Rirkrit Tiravanijáig, Haim Steinbachtól Jason Rhoades-ig új formarendszer váltotta fel a korábbi, és az uralkodó vizuális modell immár egy szabadtéri piac, bazár szűk látványához közelít, kétes anyagok és innen-onnan származó áruk átmeneti és nomád társításához. Az újrahaznosítás (a módszer) és a kaotikus elrendezésforma (az esztétika) mátrixa lép a kirakat és a polcrendszer helyébe.

Miért lett a piac a kortárs művészi gyakorlat mindenütt jelenvaló jelentéshordozójává? Először is azért, mert közösségi formát, kaotikus, burjánzó, folyton megújuló agglomerációt jelenít meg, amely nem egyetlen szerző hatalmától függ: egy piac sok-sok egyén hozzájárulásából jön létre. De azért is, mert a bolhapiac esetében olyan helyről van szó, ahol a múltbéli termelés szerveződik újra jól-rosszul. Végül pedig azért, mert olyan áramlatokat és emberi kapcsolatokat testesít meg, önt anyagi formába, amelyek a kereskedelem iparosodásával és az internetes adásvétel megjelenésével egyre személytelenebbé válnak. A bolhapiac tehát az a hely, ahol a legkülönfélébb eredetű termékek találkoznak, hogy új felhasználókra várjanak. Az öreg varrógépből konyhasztal és 1975-ös reklámtárgy válhat, amely egy szalon díszé lesz. Mintegy öntudatlan főhajtásként Marcel Duchamp előtt így adunk „új értelmet” egy-egy tárgynak. A hajdan rendeltetészerűen használt tárgy tehát potenciálisan új alkalmazási lehetőséget kap a bolhapiac standjain.

Dan Cameron 1996-ban Claude Lévi-Strauss „nyers és főtt” szembeállítását veszi kölcsön, és teszi meg egyik kiállítás címe: az egyik oldalt azok a művészek jelentik, akik átalakítják a nyersanyagot, és felismerhetetlenné teszik (főtt), a másikon azok, akik megtartják ennek az anyagnak az egyediségét (nyers). A piac-forma a lehető legalkalmasabb a nyers állapot bemutatására: Jason Rhoades egy installációja például úgy jelenik meg előttünk, mint egységes kompozíció, amely olyan tárgyakból áll össze, amelyek így is megőrzik autonóm kifejezőerejüket, ahogy az az Arcimboldo képeken is történik. Formai kategóriákat tekintve Rhoades munkája közelebb áll Rirkrit Tiravanijáéhoz, mint gondolnánk: Tiravanija 1999-ben készült műve, az *Untitled (Peace sells)*, amely egymással össze nem függő elemek buja kirakataként áll előttünk, világosan megmutatja, hogy az alkotó viszolyog a különféleség egységessé alakításától, s ez minden munkáján érzékelhető. Tiravanija azonban úgy szervezi az elemek soka-

ságát, amelyből installációi összeállnak, hogy kiemelje használati értéküket, míg Rhoades olyan tárgyakat tár elénk, melyek mintha önálló, az emberrel mit sem törődő logika alapján működnének. Néhány irányvonalra, egymásra rétegződő szerkezetre ugyan felfigyelünk, de a művész által összegyűjtött atomok ettől még nem oldódnak fel egyetlen szerves egészben. Mintha minden egyes tárgy ellenállna annak, hogy koherens képpé egyesítsék, s csak egyes részegységekbe olvad bele, amelyek néha egyik szerkezetből a másikba ültetődnek át. Az a formavilág, amelyből Rhoades indul ki, így egy piac standjainak heterogenitását és a köztük való őgyelgést idézi: „Emberi viszonyokról van szó, én és az apám vagy a citromok és a tök, a zöldbab és az algák, az algák és a kukorica, a kukorica és a föld, illetve a föld és a vashuzalok között.”⁸ Rhoades, legalábbis kezdetben, bevallotta a kaliforniai népi piacokat tekintő kiindulásnak, s így installációi egy minden lehetséges központ nélküli világ észvesztő képei, ez a világ pedig mindenütt roskadozik a termelés és a gyakorlatilag kivihetetlen újrahaznosítás súlya alatt. Ezeket az installációkat nézve megérezzük, hogy a művészet feladata immár nem az, hogy heterogén elemek mesterséges szintézisét kínálja, hanem hogy formák „kritikus tömegeit” állítsa elő, melyek révén a jól ismert szerkezetű piac a végtelenített vásárlás irdatlan raktárává, sőt szörnyűséges selejtvároossá alakul át. Rhoades munkái nyersanyagokból és szerszámokból állnak össze, a lépték azonban igencsak eltúlzott: „egy rakás cső, egy rakás szerszám, egy rakás textil, s mindez ipari mennyiségben...”⁹ Rhoades Los Angeles-i méreteken veszi át az amerikai *junk fair*-t, az autózvezetés példáján keresztül, ami döntő fontosságot kap munkásságában. Amikor arra kérték, magyarázza meg *Perfect World* című művének keletkezését, így válaszolt: „Új munkámban az igazi nagy változás az autó”. Chevrolet Caprice-át vezetve egyszerre volt a saját „fejében és odakint, a valóságon belül és kívül”, majd egy Ferrari megvásárlásával módosult a városhoz és saját munkájához való viszonya: „A műterem és különböző egyéb helyek között vezetni fizikai értelemben vett vezetést jelent, hatalmas energiát, ez már nem a korábbi idők ábrándos sétája.”¹⁰

⁸ "It's about relationships to people, like me and my dad, or tomatoes to squash, beans to weeds, and weeds to the corn, the corn to the ground and the ground to the extension cords." A Jason Rhoades, *Perfect world* című kiállítás katalógusából, Deichtorhallen, Hamburg, Oktagon, 2000

⁹ Uo. ("pile of pipes, pile of clamps, pile of paper, pile of fabric, all these industrial quantities of things...")

¹⁰ Uo.

A mű tere a város bizonyos sebességgel bejárt tere: az e térben található tárgyak tehát vagy óriásiak, vagy az utastér méreteihez igazodnak, mert az autó lesz az az optikai eszköz, mely lehetővé teszi a formák kiválasztását.

Thomas Hirschhorn munkája a kereskedelmi tereket állítja színre olyan helyekként, ahová bekerülve az elvont háttérbe ékelődő egyén elveszíti kapcsolatát a közösséggel: nemzetközi repülőtér, áruházi kirakatsor, vállalati székhely közege... Installációin alufólia vagy műanyag fólia burkolja be a hétköznapok bizonytalan formáit, amelyek ebben az uniformizált alakban rémesen burjánzó, újabb és újabb csápokot nyújtogató formahálózatokként terjeszkednek. Mindazonáltal ezek a munkák is a piacformához csatlódnak vissza, amikor az alkotó a globalizált gazdaság tipikus színtereire beviszi az ellenállás és az információ elemeit is: politikai röplapokat, újságkivágásokat, televíziókészülékeket, médiaképeket. A Hirschhorn alkotta közegben mozgó néző rossz közérzettel vág át a tisztátlan, absztrakt, kaotikus szervezeten. Felismeri az eléje kerülő tárgyakat – újságokat, árukat, járműveket, használati tárgyakat, de úgy, mint makacs kísérteteket, mintha egy számítógépes vírus pusztította volna el a világ látványát, hogy egy génkezelt utánzattal helyettesítse. A megszokott termékek lárvállapotban állnak előttünk, mint megannyi összekapcsolt, szörnyűséges mátrix egy sehová sem vezető hajszálér-hálózatban – ami önmagában is a gazdaság egyfajta kommentárját adja. Hasonló rossz érzés veszi körül George Adeagbo installációit is. Ezek az afrikai hulladékgyűjtőgazdaság képét jelenítik meg régi lemezborítók, kiszuperált tárgyak vagy újságkivágások rengetegén keresztül, melyek alá naplóra emlékeztető személyes jegyzetek kerülnek, hogy az emberi tudat behatoljon a kirakodóvásár nyomorúságának mélységes bugyraiba.

A XVIII. század vége óta a piac mint *terminus technicus* elszakadt fizikai alapjelentésétől, hogy az adás-vétel elvont folyamatát jelölje. A bazárban, magyarázza Michel Henochsberg közgazdász, „a tranzakció több annál a száraz és reduktív kezdetlegességnél, amelyet a modern kor húz rá gúnyosan”¹¹, mert a két ember közötti egyezkedés ősi szabályainak megfelelően működik. A kereskedelem mindenekelőtt az emberi kapcsolatok egyik formája, ha ugyan nem egyfajta ürügy a kapcsolat kialakítására. Így hát bármely tranzakció meghatározható „történetek, vonzalmak, vágyak, kényszerűségek, zsarolások, érintkezések, feszültségek sikeres találkozásaként”.

¹¹ Michel Henochsberg: *Nous nous sentions comme une sale espèce*, Éditions Denoë, 1999, 239. o.

A művészet célja, hogy formát és súlyt adjon a legláthatatlanabb folyamatoknak. Most, amikor a globalizáció léptékváltásának hatására életünk nagy területeit szippantja magába az elvontság, amikor mindennapi életünk alapfunkciói szemünk láttára fokozatosan fogyasztási cikkeké válnak (az emberi kapcsolatokat is ideértve, amelyeket mára valószínűleg nagyipar céloz meg), nagyon is logikusnak látszik, hogy a művészek ezeknek a funkcióknak és folyamatoknak a *rematerializálására* törekednek, és ismét testet akarnak adni annak, ami elrejtőzik a szemünk előtt. Nem is annyira tárgyak formájában, ami a dologiasítás csapdáját jelentené, hanem inkább tapasztalásunk támaszaként: a spektakulum logikájának megbontására törő művészet a megélt tapasztalás világát állítja helyre. Mivel pedig a gazdasági rendszer fokról fokra megfoszt bennünket ettől a tapasztalástól, nem marad más hátra, mint hogy feltaláljuk ennek a meg nem élt valóságnak az ábrázolási módjait. Sarah Morris festménysorozata, amely nagy multinacionális cégek székhelyeinek homlokzatát jeleníti meg a geometrikus absztrakció stílusában, ezzel teljesen anyagtalannak tűnő márkákat köt valós fizikai helyekhez. Miltos Manetas festményei ugyanilyen logika alapján választják témájukul az internetet és az informatika hatalmát azoknak a tárgyaknak (otthoni környezetbe helyezett számítógépek) a képében, melyek révén ez a világ elérhető. A piac vagy bazár téma aktuális népszerűsége a kortárs művészeknél abból a vágyból ered, hogy újra megfoghatóvá akarják tenni azokat az emberi viszonyokat, amelyeket a posztmodern gazdaság pénzügyi kérdésként kezel. Csakhogy végül ez az anyagtalanság is fikciónak bizonyul – mondja Michel Henochsberg, szelídítve ezzel elméletén –, amennyiben a legelvontabbnak látszó adatok, mint például a nyersanyagok vagy az energia irányadó ártendenciái, valójában néha az önkényeshez közelítő alkudozások tárgyai.

A műalkotás ily módon formák eszköztára, amely kapcsolatokat hoz létre emberek között, vagy születhet társadalmi folyamatból: ezt a jelenséget neveztem relációesztétikának, melynek elsődleges jellemzője, hogy az emberek közötti cserefolyamatot önálló esztétikai tárgynak tekinti.

Az *Everything NTS20 (Chaos Minimal)* című munkájában Surasi Kusolwong téglalap alakú, monokróm standokon rikító színű thaiföldi áruk ezreit halmozza fel: pólókat, műanyag műtűröket, kosarakat, játékokat, konyhai eszközöket... A színes kupacok lassacskán egyre kisebbek lesznek, akár csak Felix Gonzalez-Torrès „stack”-jai, mivel a kiállítás nézői magukkal vihetnek bármit, ha cserébe némi pénzt dobnak azokba a sötétített üvegből készült, nagy, áttetsző urnákba, amelyek leplezetlenül Robert

Morris szobrai idézik. Kusolwong rendszere egyértelműen a kereskedelmi tranzakciók világát jeleníti meg: a tarkabarka tárgyak szétszórása a kiállítótermekben és a dobozok fokozatos feltöltődése fém-, illetve papírpénzekkel a kereskedelmi csere-folyamat konkrét képét adja. Jens Haaning is az álságosan „globalizált” gazdaság paradoxonjait feszegeti: francia importboltot rendez be Fribourgban, és az árait jóval alacsonyabbra szabja a Svájcban szokásosnál, ezáltal a művésznak egyfajta csempe-szerepet tulajdonít.

II. A formák felhasználása

Ha egy néző azt mondja: „a film, amit láttam, rossz”, azt válaszolom neki: a te hibád, hiszen tettél te valamit azért, hogy a párbeszéd jól működjön?

Jean-Luc Godard

1. A nyolcvanas évek és a DJ-kultúra születése: a formák kommunizmusa felé

A kilencvenes években az informatika demokratizálódása és a *sampling* megjelenése új kulturális tájképet rajzolt ki, amelynek emblemikus alakjai a DJ-k és a programtervezők. A remixelő fontosabb lett a hangszeres előadónál, a *rave-party* izgalmasabb a koncertnél. A formák birtokbavételének és újrafeldolgozásának előretörése a kultúrában sajátos morálhoz vezet: a műalkotás mindenkié, hogy Philippe Thomas szavait parafrázeáljuk. A kortárs művészet a formák tulajdonjogának lerombolását vette célba, de legalábbis az efféle régi joggyakorlat megingatását. A *formák kommunizmusának* kezdetleges modellje felé tartunk, olyan kultúra felé, amely lemondana a copyright-ról a művekhez való hozzáférhetőség joga miatt?

Guy Debord 1956-ban adta ki a *Használati utasítás a kiforgatáshoz* című művét: „Az emberiség egész irodalmi és képzőművészeti örökségét partizán propagandacélokra kell felhasználni. (...) Minden motívum, merítsék bárhonnán is, új megközelítések eszköze lehet. (...) Minden hasznos lehet. Magától értetődik, hogy nem csak kijavíthatunk egy művet vagy különböző, idejétmúlt művek részleteit építhetjük be egy újba, de meg is változtathatjuk a részletek értelmét, s minden lehetséges módon, amit csak jónak találunk, kiforgathatjuk azt, amit az ostobák megátalkodottan máig

időzetnek neveznek.” A Lettrista Internacionáléval, majd az 1958-ban helyébe lépő Szituacionista Internacionáléval tehát új fogalom jelenik meg, a kiforgatásé, amit a Duchamp-féle (aki példaként egy „vasalódeszkeként használt Rembrandtot” említett) *reciprok ready-made* politikai alkalmazásaként írhatnánk le. „A korábban már létrehozott művészeti elemek újraalkalmazása egy új egységben” egyike azoknak az eszközöknek, amelyek segítségével meghaladható a művészi tevékenység, az a fajta „különálló” művészet, amelyet specializált termelők kiviteleznek. Amikor a Szituacionista Internacionále a már létező művek kiforgatását hirdeti, a „mindennapi élet szenvedéllyel hevítését” tűzi ki célul azzal, hogy a megélt szituációk konstrukcióját részesíti előnyben olyan művek előállításával szemben, amelyek elfogadják a létezés tevékeny résztvevői és nézői közötti különbségtételt. Guy Debord, Asger Jorn és Gil Wolman, a kiforgatás elméletének fő kidolgozói szerint a városokat, az épületeket és a műalkotásokat díszletelemeknek vagy ünnephez és játékhoz való kellékeknek kell tekintenünk. A szituacionisták a *sodródás* gyakorlatát hirdetik, különböző városi hangulatok bejárását, mint egy filmben, ahol a díszletek változnak. Az így konstruált helyzetek megélt, kérészerű, anyagtalán műalkotások, az „eltűnő idő művészetének” alkotásai, amelyek mindenfajta rögzítéssel dacolnak. Azt a feladatot jelölik ki maguknak, hogy a modern jelkészletből kölcsönzött eszközökkel gyökerestül felszámolják az elidegenült mindennapi élet silányságát, amelyben a műalkotás tükörként vagy vigasztalóként funkcionál, s amikor a hiány materializálódása, semmi egyéb. „Különös – írja Anselm Jappe –, hogy a műalkotás fölött mondott szituacionista ítélet mennyire hasonlít a pszichoanalitikus felfogáshoz, amely szerint a műalkotás egy meg nem valósult vágy szublimációja.”¹²

A szituacionista kiforgatás nem egy bizonyos választási lehetőség a művészeti technikák skáláján belül, hanem a művészet egyetlen lehetséges felhasználását jelenti, azét a művészetét, amely csupán akadály az avantgárd tervek kivitelezésének útjában. Asger Jorn *Kiforgatott festészet* (1959) című esszéjében egyenesen azt állítja, hogy a múlt összes műalkotását újra „kell hasznosítani” vagy mindnek el kell tűnnie a színről. „Szituacionista művészet” tehát nem létezik, csak a művészet szituacionista felhasználása, amely a művészet elértéktelenítése által jön létre. A Guy Debord által közzétett 1957-es *Jelentés a szituációk szerkesztéséről*... például arra biztat, hogy úgy használjuk a már létező kulturális formákat, hogy „minden saját értéküket tagadjuk”.

¹² Anselm Jappe, *Guy Debord, Via valeriano*, 1993 (Újra kiadva, Denoël, 2001)

A kiforgatás, amint ezt Debord *A spektáculum társadalma* című írásában megfogalmazza: „nem a stílus tagadása, hanem a tagadás stílusa”, amit Asger Jorn „az elérhetetlenítés képességéből eredő játékként” határoz meg.

A már létező alkotások kiforgatása ugyan napjainkban is gyakran alkalmazott technika, de a művészek már nem azért folyamodnak hozzá, hogy „a műalkotást megfosszák értékétől”, hanem azért, hogy hasznosítsák. Ahogy hajdan a szürrealisták is felhasználták a dadaista technikákat, de konstruktív célokra, a mai művészet is dolgozik a szituacionista eljárásokkal, de nem tör a művészet teljes lerombolására. Tegyük hozzá, hogy egy olyan művész, mint Raymond Hains, a sodródás zseniális gyakorlója és az összekapcsolt jelek egy végtelen hálózatának kezdeményezője, ennek a felfogásnak az előfutára lett. Ma a művészek semleges, nullszaldós eljárás-ként élnek az utómunkálatokkal, míg a szituacionisták ugyanezzel a kiforgatott műalkotás értékét akarták tönkretenni, azaz a kulturális tőkét támadták. A termelés, írja Michel de Certeau, olyan tőke, amelyből kiindulva a fogyasztók műveletek együttesét hajthatják végre, hogy így a kultúra bérlőivé váljanak.

Napjainkban, amikor a legutóbbi zenei irányzatok köznapivá tették az kiforgatást, a műalkotásokat már nem akadálynak tekintjük, hanem építőanyagoknak. Bármely DJ-re érvényes, hogy a művészeti avantgárd történetéből örökölt elvek alapján működik: a kiforgatás, a reciprok vagy támogatott ready-made vagy a tevékenység anyagtalanná tételének elve alapján.

Ken Ishii japán muzikus szerint: „A techno zene története az internetéhez hasonló. Ma már minden ember végtelen sok zenét komponálhat. A szerző személyiségének megfelelően egyre többféle műfajra aprózódó zenét. Az egész világ tele lesz különböző, személyes zenékkal, amelyek egyre több és több új darabot fognak ihletni. Biztos vagyok benne, hogy mostantól megállíthatatlanul születnek új és új zenék.”¹³ Egy-egy set során a DJ lemezeket, azaz árukat játszik le. Munkájával egyszerre mutatja be saját, személyes útját a zene világában (a *play-list* révén), illetve állítja meghatározott rendbe annak elemeit, éppúgy ügyelve az elemek összekapcsolására, mint a hangulat kialakítására (azon melegében hat a táncoló tömegre, illetve reagál a mozgásukra). Mindezen túl fizikailag hat az általa használt tárgyra, amikor a *scratching*ot

13o Guillaume Bara: *La Techno*, Libro, 1999

vagy egyéb cselekvések egész sorát (a szűrést, a keverőasztal paramétereinek módosítását, a visszhangosítást) alkalmazza. Ez a set olyan tárgyak kiállításához hasonlít, amelyeket Marcel Duchamp „támogatott ready-made”-eknek nevezett volna: többékevésbé „módosított” termékekhez, amelyeknek összekapcsolása sajátos *időtartamot* ad. Azaz egy DJ stílusát annak alapján érzékeljük, hogy mennyire képes belakni egy nyitott rendszert (a hang történetét), és hogy milyen logika szerint teremt kapcsolatot a lejátszott számok között. A *deejaying* szerves része a formák hasznosításának kultúrája, amely összeköti egymással a rapet, a technót és minden későbbi származékukat.

DJ Mark The 45 King: „Nem lopom el az egész zenéjüket, innen a dobszólót szedem ki, egy másiktól egy kis szignált, tőled elhappolom a basszusszólamot, és neked már közöd sem lesz hozzá.”¹⁴

• Clive Campbell. Azaz Kool Herc már a hetvenes években alkalmazta a *sampling* egyszerű formáját, a *breakbeat*et, amellyel egyetlen zenei frázist emelt ki és végtelenített, ugyanannak a felvételnek a különböző vinyl-lemezeit sorbaállítva.

A *deejaying* és a kortárs képzőművészet hasonló alakzatok.


A keverőasztal *cross fadere* közepén áll, a két szám egyszerre hangzik fel: Pierre Huyghe egymás mellett mutat egy John Giorno-interjút és egy Andy Warhol-filmet. A *pitcher* segítségével szabályozható a lemez sebessége: lásd Douglas Gordon *24 Hour Psycho, Toasting, rap, talk over*: Angela Bulloch új hangszalagot készít Andrej Tarkovszkij *Solaris* című filmjéhez.

Cut: Alex Bag televízióműsorok részleteit rögzíti; Candice Breitz képtöredékeket emel ki és rendez körbe. *Playlists: Cinéma Liberté Bar Lounge* (1996) című közös projektjükhöz Douglas Gordon olyan filmekből válogatott, amelyeket bemutatásuk idején cenzúráztak, Rirkrit Tiravanija pedig barátságos hangulatú díszletet épített a vetítés köré.

Mindennapi életünkben a termelést a fogyasztástól elválasztó rés napról napra szűkül. Úgy is írhatunk zenét, ha egyetlen hangot sem tudunk lejátszani, pusztán a készen vett lemezek felhasználásával. Még általánosabban a fogyasztó „*customize*”, személyéhez vagy igényeihez igazítja a megvásárolt termékeket. A távirányító kattintgatása is

14 S. H. Fernando Jr.: *The New Beats*, Kargo, 2000

hangszalag cnc




termelés, a szabadidő elidegenedett perceinek félénk termelése: a gombok nyomogatásával egyfajta programozást végzünk. A *Do it yourself* nemsokára a kulturális termelés minden rétegét eléri: a Coldcut zenészei olyan CD-romot adtak *Let us play* (1997) című albumuk mellé, melynek segítségével a vásárló maga remixelhette a lemez különböző szakaszait.

A nyolcvanas évek *ekszztatikus fogyasztója* átadja helyét az intelligens és potenciális felforgató fogyasztónak: a formák felhasználójának. A DJ-kultúra tagadja a *kibocsátó ajánlata* és a *befogadói részvétel* két tagjából álló ellentétet, amely a modern művészet számos vitájának központi kérdése volt. A DJ munkája egy olyan láncolat megalkotása, amelyben a művek egymásba csúsztathatók, s egyszerre jelennek meg termékként, szerszámként és jelhordozóként. A termelő a következő termelő számára nem több pusztán kibocsátónál, s mostantól minden művész az egymáshoz illeszkedő formák végtelen, összefüggő hálózatában mozog. A termék az alkotás eszköze lehet, a mű visszaváltozhat használati tárggyá: egyfajta körforgás alakul ki, amelyet a formák alkalmazása határoz meg.

Angela Bulloch: „Amikor Donald Judd bútorokat készített, mindig valami ilyesmit mondott: a szék nem szobor, mert amikor ráülünk, nem látjuk. Azaz funkcionális értéke nem engedi, hogy műalkotás legyen, de azt hiszem, ennek az egésznek semmi értelme.”

Egy mű minősége a kulturális tájképen bejárt pályájától függ. Formák, jelek, képek láncolatát hozza létre.

Mike Kelley a *Test room containing Multiple stimuli known to elicit curiosity and manipulatory responses* (1999) című installációja a modernista kultúra valóságos archeológiáját nyújtja, amikor az enyhén szólva is heterogénnek mondható ikonográfiai forrásokat terel össze: a Martha Graham-ballettekhez készített Noguchi-díszleteket, a televíziós erőszak kiváltotta gyermeki reakciókról folytatott kísérleteket, Harlow kísérleteit a majmok érzelmi életéről, a performanszot, a videót és a minimalista szobrászatot. Egy másik műve, a *Framed & Frame (Miniature reproduction „Chinatown wishing well” built by Mike Kelley after „miniature reproduction Seven star cavern” built by Prof. H. K. Lu)* két különálló installációra bontja és így rekonstruálja a Los Angeles-i Chinatown „Kívánságok kútjára”-t, mintha népi fogadalmi szobor és a turisztikai környezet (egy rácsokkal körülvett falacska) „különböző kategóriákba tartozna”. Az együttes valójában itt is heterogén esztétikai világokat vegyít: a kínai-amerikai giccset, a buddhista és keresztény szobrászatot, a graffitizők



festékszóróját, a turizmus infrastruktúráját, Max Ernst szobrait és az informel művészetet. A *„Framed & Frame”*-mel Mike Kelley olyan formák visszaadására törekedett, amelyek „általában a formátlan ábrázolására szolgálnak”, a vizuális összevisszaságot, a kép amorf állapotát, „az egymásba ütköző kultúrák instabilitását” akarta megjeleníteni. Ezek az összeütközések a huszonegyedik század elején a városlakók mindennapos tapasztalatai, Kelley alkotásának témáját is adják. Munkája a globális kultúra kaotikus olvasztótégelyét írja le, amelybe a magas és az alacsony kultúra, Kelet és Nyugat, művészet és nem-művészet, előállítási módok és ikonikus skálák végtelen sokasága ömlik. A *Chinatown wishing well* kettéválasztása, túl azon, hogy arra készlet, gondoljuk el a keretet „elkülönített vizuális egységként”, általánosabb értelemben Kelley fő témáját jelzi: a kitérítést, azaz azt a módot, amellyel kultúránk az át- és beültetések, a szöveggörnyezetből való kiszakítás hatására működik. A keret egyszerre helykijelölő, egy ujj, amely megmutatja, mit kell nézni és határvonal, amely nem engedi, hogy a bekeretezett tárgy az instabilitásba, a formátlanságba, azaz a *nem-referenciális*, a vad kultúra szédületébe hulljon. A jelentéseket első fokon egy társadalmi keretkijelölés teremti. *Meaning is confused spatiality, framed* jelzi Kelley egy írásának címe: minden jelentés bizonytalan, zavaros, de körülhatárolt térbeliség.

A magas kultúra a talapzat és a keret ideológiáján alapszik, az általa kifejlesztett, kategóriákba foglalt és bemutatási kódokkal szabályozott tárgyakat pontosan körvonalazza. A populáris kultúra viszont a határtalanság, a rossz ízlés, a szabályok áthágásának dicsőítésében fejlődött ki – ami persze nem jelenti azt, hogy nem teremti meg saját keret-rendszerét. Kelley munkássága e két fókuszvonalat zárja rövidre: a múzeumi kultúra szoros kereteit vegyíti a popkultúrát körülvevő körvonalatlansággal. A kitérítés, Kelley munkásságának alapvető gesztusa a kortárs kultúra elsőrendű alakzatának mutatkozik: a populáris kultúra ikonográfiájának beillesztése a nagy művészet rendszerébe, a sorozatgyártott tárgy kiemelése környezetéből, jegyzett műalkotások áthelyezése közönséges kontextusokba... A huszadik század művészete a montázs (a képek egymásutánja) és a kitérítés (a képek egymásra helyezése) művészete. Mike Kelley *Garbage Drawings* (1998) című munkájának alapja például a szemét ábrázolása a rajzfilmekben. Ez a mű Bertrand Lavier *Walt Disney Productions* című alkotásával rokonítható, amelyben egy 1947-es, a Modern Művészetek Múzeumában játszó Miki egér-epizód festmény- és szobordíszletei kelnek életre. Mike Kelley írja: „A művészetnek a valósággal kell foglalkoznia, és ugyanakkor kétségbe kell vonnia

a valóságról alkotott összes elképzelést. A művészet mindig homlokzattá, reprezentációvá, konstrukcióvá alakítja át a valóságot. De egyben ennek a konstrukciónak az okára is rákérdez.”¹⁵ És ezek az okok, ezek a miértek fejeződnek ki a keretek, talapzatok, a szellemi vitrinek által. A kulturális vagy társadalmi formák (egy fogalmi szobor, rajzfilmek, színházi díszletek, bántalmazott gyermekek rajzai) kitérítésével és más kontextusban való *újrajátszásával* Kelley megszabadítja a formákat eredeti kondicionálásuktól, és az ismeretszerzés eszközeiként alkalmazza őket.

John Armleder ugyanilyen heterogén forrásokból merít: sorozatgyártott tárgyakat, stilisztikai utalásokat, műalkotásokat, bútorokat használ fel... Akár a posztmodern művész prototípusának is tekinthetnénk; főként az elsők egyike, akik megértették, hogy az *újdonosság* fogalmát a lehető leggyorsabban fel kell váltani valami működőképessebbel. Végül is – mondja Armleder – az újdonosság eszméje mindig is csak ajzó-szer volt. Elképzelhetetlennek tartja, hogy „amikor vidékre megyünk és megállunk egy tölgy előtt, azt mondjuk: de hiszen ezt már láttam!” A modernista *telosz* kifulladás (a fejlődés és az avantgárd fogalma) új teret nyit a gondolkodásnak: ettől kezdve adnak pozitív értéket a remake-ek, jelzik az alkalmazásokat, összefüggést teremtenek a formák között, és már nem a szokatlant és a fenségest kutatják hősiezen, mint hajdan a modernnek. A tárgyak beszerzését és bizonyos módon való elrendezését, a vásárlás és a *displaye* művészetét Armleder azokhoz a moziprodukciókhoz hasonlítja, amelyeket lekicsinylően *B-kategóriás* filmeknek szokás hívni. A B-kategóriás filmek bizonyos műfajok (western, horror vagy thriller) olcsó költségvetésű darabjai. E filmek lehetőséget biztosítanak a változatok megjelenésének azon merev műfaji keretekben belül, melyek egyszerre lehetővé teszik e művek létezését, ám egyben korlátaikat is kijelölik. John Armleder szerint a modern művészet egésze lejárt divat, mára játszani lehet vele, úgy, ahogy Don Siegel, Jean-Pierre Melville teszi, vagy ahogy napjainkban John Woo vagy Quentin Tarantino abban leli örömét, hogy átalakítja a bűnügyi filmek műfaji konvencióit. Armleder munkái tehát a formák módosított alkalmazását mutatják, ahol az elrendezés elvét a *feszültségteremtés* keresése adja, a közönséges és a komolyként számon tartott tárgyak közötti feszültségé: egy konyhaszék egy geometrikus absztrakt festmény alá kerül, Larry Poons-szerű

15 "Art must concern itself with the real, but it throws any notion to the real into question. It always turns the real into a façade, a representation, and a construction. But also it raises questions about the motives of that construction."

fröccsentett festmények virítanak egy elektromos gitár szomszédságában... A nyolcvanas évek Armleder-műveinek szigorú és minimalista jellege a B-kategóriás modernséghez tartozó kliséket tükrözi. „Azt hihetnénk, hogy formai értékük miatt, egyfajta formalista látásmód jegyében vásárolok bútorarabokat – mondja Armleder. – Mondjuk inkább, hogy egy tárgy kiválasztásának alapja valamely *átfogó értelemben* valóban formalista elhatározás, de ez a rendszer a formán teljességgel kívül álló elhatározásoknak kedvez: a végső választás fittyet hány a kissé merev szisztémának, amelyet kezdetben alkalmaztam. Bár egy adott hosszúságú Bauhaus-kanapét kerestem, végül egy XVI. Lajos-stílusú bútort viszek haza. A munkám önmagát ássa alá: a mű kivitelezése megtagad és megcsúfol minden elméletinek nyilvánítható igazolást.”¹⁶ Armleder munkásságában az absztrakt festmények és a Bauhaus-bútorarabok együttese ritmikus elemekké teszi ezeket a tárgyakat, éppúgy, ahogy a korai hip-hop korszak *Selectora* két lemezt kevert egybe a keverőasztal *cross fader*ének segítségével. „Egy Bernard Buffet-festmény önmagában nem valami különös; de egy Bernard Buffet-festmény és egy Jan Verduyck együttesen már rendkívüli.”¹⁷

A kilencvenes évek elején Armleder munkája a szubkultúra nyíltabb alkalmazására hajlik. Diszkógömbök, gumibroncs-aknák, B kategóriás filmek videói – a műalkotás egyfajta állandó *scratching* színtere lesz. Amikor például Lynda Benglis hetvenes évekből származó plexiszobrait teszi át op-art mintájú tapétára, kétféle realitást mixel össze. Vagy vegyük Bertrand Lavier munkáit, amint egy hűtőszekrényt és egy karoszéket (*Brandt sur Rue de Passy*), illetve két parfümöt (*N° 5 sur Shalimar*) tesz egymás fölé, tárgyakat ültet egymásba, s ezzel játékosan kikezdi a „szobrászat” kategóriáját. Ugyancsak Lavier *TV Paintingje* (1986) Fautrier, Lapicque, De Staël, Lewensberg, On Kawara, Yves Klein és Lucio Fontana egy-egy festményét mutatja be az eredeti mű méretével megegyező nagyságú tévéképernyőkön.

Lavier munkáin kategóriák, műfajok és ábrázolásmódok alakítanak ki formákat, nem pedig fordítva. A fotografikus keretbe foglalás így szobrot alkot, nem fotót. A „zongorát festeni” gondolat végeredménye egy expresszionista festékréteggel borított zongora. Egy fehérre festett üzlet kirakatának látványából absztrakt festmény születik. Bertrand Lavier – Armlederhez és Mike Kelleyhez hasonlóan – kultúrafelfogásunk határait alkotó, intézményesített kategóriákat használ nyersanyagként. Armleder

16 Nicolas Bourriaud és Eric Troncy: *Beszélgetés John Armlederrel* (Entretien avec John Armleder), in *Documents sur l'art* n° 6, 1994 ősze

17 Uo.

úgy tekinti őket, mint a modernizmus B kategóriájának műfaji alcsoportjait; Kelley lebontja alakzataikat, hogy a populáris kultúra gyakorlatával szembesítse őket; Lavier megmutatja, hogy olyan, ironikus megingathatatlan tényként bemutatott képzőművészeti kategóriák, mint festmény, szobor, talapzat, fotó miként hoznak létre önműködően formákat, melyek e kategóriák legkifinomultabb bírálataivá válnak.

Azt gondolhatnánk, hogy a vizuális formák reaktiválásának és a *deejaying*jének stratégiái a képek túltermelésének, inflációjának egyfajta reakcióját jelentik. A világ telítődött tárgyakkal – mondta már a hatvanas években Douglas Huebler, és hozzátette, hogy ő nem is akar többet előállítani. Míg a konceptuális művészeknél a termelés kaotikus túlbujánzása a műalkotás dematerializálásához vezetett, az utángyártó művészekből a termékek keverésének és vegyítésének stratégiáit váltotta ki. A túltermelést immár nem *problémaként*, hanem kulturális ökoszisztémaként élük meg.

2. A forma mint forgatókönyv: a világ felhasználhatósága (Amikor a forgatókönyv formává válik)

Az utómunkálatok művészei a műalkotások újfajta felhasználásait találják ki, amikor a múlt hangzó vagy vizuális formáit belefoglalják saját konstrukcióikba. De egyben a történelmi és ideológiai elbeszélések is dolgoznak, amikor azok alkotóelemeit alternatív forgatókönyvekbe illesztik.

Az emberi társadalom ugyanis ilyen elbeszélésekből, történetekből szerkesztődik, íratlan *forgatókönyvekből*, amelyeket többé-kevésbé ilyeneknek is ismerünk el, s amelyek az életvitelben, a munkához vagy a szabadidőhöz való viszonyban, intézményekben vagy ideológiákban fejeződnek ki. A gazdasági döntéshozók a világpiacra ható forgatókönyveket érvényesítene. A politikai hatalom terveket, előremutató szónoklatokat fogalmaz meg. Mindannyian ezekben a szövegösszefüggésekben élünk. Így hát a munkamegosztás a foglalkoztatás legfontosabb forgatókönyve; a heteroszexuális házaspár dominál a szexuális forgatókönyvekben; a szabadidős program kiváltságos forgatókönyve a televízió és a turizmus. „A kései kapitalizmus forgatókönyvének foglyai vagyunk”¹⁸ – írja Liam Gillick.

18 "We are all caught within the scenario play of late capitalism – írja Liam Gillick. – Some artists manipulate the techniques of "prevision" in such a way as to allow the motivation to show".

Azok a művészek, akik napjainkban a *tevékenység kultúrájának* születésénél bábáskodnak, a fenti elbeszélések megtestesülését látják a minket körülvevő formákban. Ezek a minden kulturális termékben, de hétköznapi környezetünkben is „tömörítve” és rejtetten jelenlevő narrációk többé-kevésbé maguktól értetődő közösségi forgatókönyveket reprodukálnak: így például egy mobiltelefon vagy egy ruha, egy tévéműsor főcímmel, egy vállalati logó bizonyos viselkedésre ösztönöz, és kollektív értékeket, világlátást hoz létre. Liam Gillick munkái azt a kérdést feszegetik, hogy vajon hol a határ fikció és információ között, miközben e két fogalmat egy társadalmi értelemben vett *forgatókönyv* fogalom alapján értékeli újra. E forgatókönyv azon tervalkotó és jövőre felkészítő diskurzusok összessége, melyek révén a gazdasági-szociális világ, de akár a hollywoodi álomgyárak is, kitalálják a jelent. „A forgatókönyvírás az egyik legfontosabb mozzanat, amelynek segítségével fenntartható az invenciózusságnak és a mobilitásnak az a szintje, mely az úgynevezett piacgazdaság dinamikus aurájához szükséges.”¹⁹ Az utómunkálat művészei felhasználják ezeket a formákat, megfejtik őket, hogy más irányt adjanak az elbeszélésnek, alternatív szövegeket hozzanak létre. Ahogy tudatalattink próbál több-kevesebb sikerrel szabadulni a családi történet sorsszerűsége alól a pszichoanalízis segítségével, úgy tudatosítja a művészet a közösségi forgatókönyveket, és más utakat kínál a valóságban azzal, hogy elénk állítja e ránk kényszerített elbeszélések anyagi formáit. Amikor a művészek a közös forgatókönyv szétfűzött formáival dolgoznak, azaz amikor ezeket a formákat nem kikezdehetetlen tényeknek tekintik, hanem ingatag struktúráknak, amelyeket eszközként használnak, ezzel olyan egyedi narrációs tereket hoznak létre, amelyeket műveik mintegy színre visznek. A világ effajta felhasználása révén új elbeszélések születhetnek, a passzív szemlélődés viszont a közösségi spektakulumnak rendeli alá az emberi termékeket. Hamis dolog szembeállítani az eleven alkotást a formatörténet holt súlyával: az utómunkálat művészei nem különítik el kategorikusan saját munkájukat másokétól, sem a nézők gesztusait a sajátjaiktól.

19 "The production of scenarios is one of the key components required to provide the dynamic aura of so-called free-market economy". Liam Gillick, *Should the future help the past?*, a Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno kiállítás katalógusában, MAMVP, 1999

Rirkrit Tiravanija

Pierre Huyghe, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Jorge Pardo vagy Philippe Parreno munkásságában a műalkotás a valóság és a fikció, az elbeszélés és a kommentár közötti gondolatcsere színtere. Egy Rirkrit Tiravanija-kiállítás nézője, mondjuk, az *Untitled (One Revolution per Minute)*-címűé, nehezen érzékeli a művész tevékenységét az övétől elválasztó határt. Egy padokból, katalógusokból, kárpitokból készült labirintus közepén elhelyezett palacsintás stand mellett asztal áll, körülötte valósággal nyüzsögnek a látogatók; a teret a nyolcvanas évek festményei és szobrai (David Diao, Michel Verjux, Allan McCollum művei) tagolják. Hol ér véget a konyha, és hol kezdődik a művészet egy olyan mű esetében, amelynek lényege egy tál étel elfogyasztása, és amelyben a nézőket ugyanolyan címen invitálják köznap cselekvésekre, mint a művészt? Ez a kiállítás annak az akaratnak a világos kinyilvánítása, amely új kapcsolatokat kíván teremteni a művészi tevékenység és az emberi tevékenységek összessége között. Ehhez pedig a műalkotásokat, illetve a mindennapok struktúráit forgatókönyv-alakzatban megragadó narratív teret szerkeszt, s ezzel éppúgy különbözik a hagyományos művészettől, ahogy egy *rave-party* különbözik a rockkoncerttől.

Rirkrit Tiravanija műveinek címe mellett zárójeles megjegyzésként mindig ott áll: *lots of people*, sok ember. Az „emberek” adják a kiállítás egyik összetevőjét. A nézőket arra biztatják, hogy mozogjanak a tárgyak között, és használják azokat, ahelyett hogy csak elnézegetnék az értékelésüknek felkínált tárgyakat. A kiállítás értelmét az adja, hogy miként használják a kiállításlátogatók, ahogy egy konyhai recept is csak akkor nyer értelmet, amikor valaki elkészíti, vendégei pedig véleményt alkotnak róla. A mű narratív szövedéket alkot, olyan struktúrát, amelynek alapján kézzel fogható valóság alakul ki: mindennapi funkciók (zenélés, evés, pihenés, olvasás, beszélgetés) betöltésére alkalmas terek, műalkotások, tárgyak. Egy Rirkrit Tiravanija-kiállítás nézője ily módon saját élete értelemkonstitúciójával szembesül egy párhuzamos (és rokon) folyamat, a műalkotás értelemkonstitúciója révén. Tiravanija, akár csak egy filmrendező, hol aktív, hol passzív, hol arra ösztökéli a szereplőket, hogy egy bizonyos módon viselkedjenek, hol pedig hagyja őket rögtönözni; maga is kiveszi a részét a munkából, mielőtt egy egyszerű receptet vagy némi maradékot hagyna maga után. Ezzel részben előre nem látható társas létmódokat hoz létre, *relációesztétikát* alkalmaz, amelynek elsődleges jellemzője a mobilitás. Munkái átmeneti táborhelyek, táborozó csapatok, műhelymunkák, időszaki találkozások és útvonalak:

Tiravanija életművének igazi témája a nomádság, formavilága valójában az utazás kérdéskörének értelmezésén át rajzolódik ki. Madridban a repülőtér és a Reina Sofia Központ közötti utat veszi filmre – az utóbbiban vesz részt egy kiállításon (*Untitled, para Cuellos de Jarama to Torrejon de Arroz to Coslada to Reina Sofia*, 1994). A Lyoni Biennálén azt az autót állítja ki, amellyel a múzeumba érkezett (*Bon voyage, Monsieur Ackermann*, 1995). Az *On the Road with Jiew, Jeaw, Jieb, Sri and Moo* (1998) a Chiang Mai egyetem öt diákjának társaságában megtett út története, Los Angeles-től a kiállítás színhelyéig, Philadelphiáig. A hosszú kirándulást videóval, fotókkal és egy internetes útinaplóval dokumentálták, ezeket mutatta be Tiravanija a Philadelphia Museumban, mielőtt még CD-Romon a katalógusba kerültek volna.

Tiravanija azokat az építészeti struktúrákat is újraalkotja, amelyekben korábban élt, ahogy a bevándorló is lajstromozza az elhagyott helyeket: Kölnben a hajdani Lower East Side-i lakását rekonstruálta, a New York-i *Context studio* nyolc stúdiójának egyikét, ahová korábban járt (*Rehearsal studio n° 6*), pedig Amszterdamban, ahol a Gavin Brown Galériát alakította át próbahelyiséggé... Munkáiban egy szállodaszobákból, éttermekből, üzletekből, kávézókból, munkahelyekből, találkozó- és táborhelyekből (a *Cinéma de ville*, 1998 sátrából) álló világ rajzolódik ki. A Tiravanija által felkínált tértípusok a gyökértelen utazó mindennapjaiból valók: a saját lakását kivéve, amelynek formája külföldön is elkíséri, mint elmúlt életének kísértete: mindegyik köztér. Tiravanija művészetében mindig jelen van az adományozás, a tér megnyitása. Nekünk ajándékozza múltjának formáit, az eszközeit, és mindenki előtt nyitott helyé teszi kiállításainak helyszínét, mint első New York-i kiállításán is, ahová a hajléktalanokat hívta meg egy levesre. Ezt a magatartást (és a belőle következő művészmodellt) annak a thaiföldi kultúrának a természetes nagylelkűségéhez lehetne hasonlítani, amelyben intézményesült a buddhista szerzetesek kéregetése.

Ez a bizonytalanság áll Rirkrit Tiravanija formavilágának középpontjában: semmi sem maradandó, minden mozgásban van: a két hely közötti út fontosabb, mint maguk a helyek, a találkozások előrébb valók, mint azok az egyének, akik alkalmat adnak rá. Egy *jam-session* muzsikusai, egy kávézó vagy egy étterem közönsége, egy iskola diákjai, egy bábszínház nézői, egy étkezés résztvevői: megannyi alkalmi közösség, amelyet ezek a tevékenységek struktúrákként szerveznek és testesítenek meg, s ezek a struktúrák mind magukhoz vonzzák az emberi tényezőt. A közösségiség és az átmenetiség fogalmának társításával Tiravanija szembefordul az önazonosság feloldhatatlanságának vagy állandóságának eszméjével: népcsoporthoz tartozásunk,

nemzeti kultúránk, sőt személyiségünk sem egyéb, mint málya, amit magunkkal hurcolunk. A Tiravanija munkáiban leírt nomád figura ki nem állhatja a nemzeti, szexuális vagy törzsi besorolást. A nemzetközi nyilvánosság polgárként csak meghatározott ideig, átutazóként veszi magára ezeket a kategóriákat, mielőtt új személyiséget öltene, univerzálisan *egzotikus* lényként. Mindenféle emberekkel ismerkedik, úgy, ahogy egy hosszú utazás során kerülünk kapcsolatba ismeretlenekkel. Így azt is állíthatnánk, hogy munkáinak egyik formamodellje a repülőtér, ez a tranzit-állomás, ahol az egyes emberek üzlettől üzletig, információtól információig járnak, a közös útra várva mikroközösségekbe gyűlnek, átmenetileg azokhoz tartoznak. Tiravanija munkái egy világméretű forgatókönyv, egy *készülőben lévő* szkript kellékei és díszletei, a forgatókönyv témája pedig az: hogyan lakjuk be a világot anélkül, hogy valahol letelepednénk benne?

Pierre Huyghe

Míg Tiravanija olyan lehetséges elbeszélések modelljét kínálja kiállításai közönségének, amelyek formáiban a művészet a mindennapi élettel vegyül, Pierre Huyghe munkái a társadalom által ajánlott elbeszélésmodellek kritikáját teszik szervezőelvé. A szitkomok például olyan képzeletbeli keretelbeszélést nyújtanak a nagyközönségnek, amellyel képes azonosulni. A forgatókönyvet egy úgynevezett *bible* alapján írják, ez az iromány a cselekmény és a szereplők alapkarakterét rögzíti, illetve azt a közeget, ahol a cselekmény zajlik. A Pierre Huyghe által leírt világot többekévesbé kötelező erejű narratív szerkezetek támasztják alá, amelyeknek a szitkom csak szelídített formája; a művészi tevékenység feladata, hogy ezeket a struktúrákat működtesse, azért, hogy felszínre hozza kényszerítő logikájukat, mielőtt még a befogadásukra fogékony közönség rendelkezésére bocsátaná őket. Ez a világlátás nagyon is közel áll Michel Foucault elméletéhez a hatalom szerveződéséről: a társadalmi ranglétrán felülről lefelé egy „mikropolitika” sugároz bizonyos ideológiai elképzeléseket, amelyek életmódokat írnak elő, és hallgatólagosan megszervezik az uralom rendszerét. Peter Huyghe 1996-ban Kubrick-, Tati- és Godard-forgatókönyvek részleteit adta szereplőválogató felvételei jelentkezőinek (*Multiple Scenario*). A színpadon a *2001 Űrodüsszeia* forgatókönyvét felolvasó egyén csupán látványosan kiemeli a társadalmi életünk egészét átható folyamatot: olyan szöveget adunk elő, amit *máshol* írtak. Ezt a szöveget pedig ideológiának hívják. A lényeg az, hogy meg kell tanulnunk kritikus értelmezést adni ezekről a forgatókönyvekről,

mégpedig úgy, hogy játszunk velük, majd olyan szituációs komédiákat szerkesztünk, amelyek felülírják a kötelező történeteket. Pierre Huyghe munkássága ezeket a láthatatlan forgatókönyveket akarja felszínre hozni, és olyan újakat kitalálni, amelyek szabadabbá tennének: ha az állampolgárok nem csak a sorok között bogarásznak, hanem részt vehetnének a társadalmi szitkom „alapkönyvének” kidolgozásában, függetlenségük és szabadságuk is nagyobb lenne.

Huyghe munkájukba feledkező munkásokat fotóz, majd a képet az építkezés idejére a munkaterület fölött óriásposzterként állítja ki (*Chantier Barbès-Rochechouart*, 1994), ily módon valós időben láttatja a munka képét: egy nagyvárosi építkezés munkáscsapatának tevékenységét sosem dokumentálják, az ábrázolás itt úgy kapcsolódik ehhez a munkához, ahogy egy élő kommentár tenné. Mert Huyghe munkásságában a késleltetett ábrázolás a társadalmi hamisítás legfőbb színtere: úgy tűnik, mintha visszaadná az egyéneknek, amit mondtak, de ugyanakkor láthatóvá teszi az utószinkron folyamatát is. A *Dubbing* című videó, mely azt mutatja be, hogyan utószinkronizálnak franciául egy filmet a színészek, közelebb visz a kisajátítás általános folyamatának teljes megvilágításához: a hangszín megjeleníti és kinyilvánítja a beszédnek a világméretű kommunikáció elvárásai által minimalizált vagy eltörölt egyediségét. Feliratozás kontra eredeti szöveg. A kódok globális sztenderdizálása. Ez a törekvés óhatatlanul eszünkbe juttatja Jean-Luc Godard ötletét militáns korszakából, amikor azt tervezte, hogy újratorozza a *Love Story*t, és hogy kamerákat osztogat a gyári munkásoknak, ekképp szállva szembe a világ nyárspolgári képével, azzal a hamis képpel, amit a burzsoázia a „valóság visszatükrözésének” nevez. „Van úgy – írja –, hogy az osztályharc egy kép harca egy másik kép ellen, és egy hangé egy másik hang ellen.” Így készíti Huyghe filmet Lucie Dolène-rol (*Blanche Neige Lucie*, 1997), egy francia énekesnőről, akinek a hangját a Walt Disney Stúdió felhasználta a *Hófehérke* szinkronizált változatához: az énekesnő érvényesíteni akarja a saját hangja fölötti rendelkezés jogát. Hasonló eljárás vezérli a *Kánikulai délután* című film Huyge-féle újratorozását is: a bulvártörténet egykori hőse, akitől annak idején Sydney Lumet megvette a jogokat filmjéhez, most végre eljátszhatja saját magát abban a szerepben, amitől egykor megfosztotta Al Pacino. A személyek mindkét esetben újra birtokba veszik saját történetüket vagy munkájukat, ezzel a valóság visszavág a fikciónak. Pierre Huyghe egész munkásságának színtere a fikciót a valóságtól elválasztó rés, munkásságának alapja pedig a társadalmi elosztás demokráciájáért folytatott harc: feliratozás helyett újrafeliratozás. A fikció vissza-

billentése a valóság felé betölti a látványban maradt „lyukakat”. „A kérdés az, hogy vajon nem váltak-e a szereplők színészekké” – írja Huyghe munkásokról vagy járókelőkről készült posztereinek a város terein való kiállítása kapcsán. Abba kell hagynunk a világ eljátszását, nem szabad többé statisztaszerepet játszani a hatalom által írt forgatókönyvben, aktív szereplőkké vagy forgatókönyv-társszerzőkké kell válnunk. A műalkotásokra ugyanez érvényes: amikor Huyghe jelenetről jelenetre újraforgatja Hitchcock vagy Pasolini valamelyik filmjét, amikor egymás mellé helyezi Warhol egy filmjét, illetve John Giorno valamelyik rádióinterjúját, ezzel azt jelzi, hogy felelősséget érez a művéért, hogy helyreállítja valódi dimenzióikat az újrarájátszandó darabban, a mai világ megértéséhez adott segítségben. Jorge Pardo hasonló gondolatot fejt ki, amikor azt mondja, hogy nyilván vannak érdekesebb dolog az ő munkáinál, de a művei „valamiféle modellt kínálnak ahhoz, miként is tekintünk ezekre a dolgokra”. Huyghe és Pardo is a *tevékenység* világában állítja helyre a múlt műalkotásait. Kalóztelevíziójával (*Mobile TV*, 1997), szereplőválogató rendezvényeivel vagy a *Felszabadított Idő Társaságának* (*Association des Temps Libérés*) létrehozásával Huyghe olyan struktúrákat állít elő, amelyek a *tevékenység* alakzatait szolgálva megszakítják az értelmezés láncolatát: ezeken a jelrendszereken belül maga az érintkezés válik a felhasználás színterévé, a forgatókönyv-forma pedig lehetőséggé, amellyel újradefiniálhatjuk a munkát és szabadidőt elválasztó, kollektív forgatókönyv által érvényben tartott határvonalat. Huyghe úgy dolgozik, mint egy vágó. Jean-Luc Godard szerint pedig a „politika alapfogalma” éppenséggel a vágás: egy kép sosem áll magában, mindig valami háttér húzódik mögötte (az ideológia) vagy az előtte állókkal és az utána következőkkel kerül valamilyen viszonyba. Amikor Huyghe ilyen *hiánypótló képeket* állít elő a valóság megértéséhez, politikai munkát végez: a közkeletű felfogással ellentétben mégsem telítődünk képekkel, hanem bizonyos képekben, amelyeket a cenzúra ellenében kell megtermelni, nagyon is hiányt szenvedünk. A feladat tehát a közösség hivatalos képében fehérítő foltok eltüntetése. A *Remake* (1995) című videót Huyghe egy párizsi bérházban forgatta, jelenetről jelenetre újraalkotva Alfred Hitchcock a *Hátsó ablak* című filmjének cselekményét és párbeszédeit, ezúttal fiatal francia színészek előadásában, egy rehabilitálandó lakótömb díszletei közt. Ez a *remake* azt a gondolatot fogalmazza meg, hogy olyan modelleket kell alkotni, amelyek a végtelenségig újrarájátszhatók, a mindennapi cselekvésekhez adnak színopszisokat.

Az *Incivils* – amely Pasolini *Uccellacci e Uccellini*-jének (*Madarak és madárcák*) repríze – (1995) díszleteit alkotó félkész házak „átmeneti állapotot, felfüggesztett időt”

mutatnak be: ezeket az épületeket azért hagyták gazdátlanul, hogy így játszhas-sák ki az olasz adótörvényeket. 1996-ban Pierre Huyghe buszkirándulásra invitálta a *Traffic* című kiállítás látogatóit a bordeaux-i kikötő dokkjába. Az utasok az egész éjszakás út alatt videóvetítést néztek, amely az általuk éppen bejárt útvonalat mutatta, csak éppen fényes nappal. Ez az időbeli eltolódás éjjel és nappal között, valamint a valóságnak a piros lámpák és forgalom okozta némi lemaradása is a fikcióhoz képest, kételyt ébresztettek a tapasztalat valóságosságát illetően: itt a valós idő és a megrendezettség egymásra rétegzése alkotott egyfajta narratív lehetőséget. A kép a valósághoz kapcsoló vékony fonállá, a megélt tapasztalat széthulló útmutatójává válik, a mű értelme pedig a *különbségek* rendszeréből ered: a közvetlen és a közvetett, egy Gordon Matta-Clark-darab vagy egy Warhol-film és e művek Huyghe általi levetítése közötti különbségből vagy egyazon film (*Atlantic*) három változatának különbségből, a munka képe és a munka valósága közötti különbségből (*Barbès-Rochechouart*), egy mondat és a mondat fordításának értelme közötti különbségből (*Dubbing*), a megélt pillanat és annak színpadra állított változata közötti eltérésekből (*Third Memory*). Az emberi tapasztalás a különbségben zajlik. A művészet az eltérés terméke.

Jelenetről jelenetre újraforgatva egy filmet, mást ábrázolunk, mint amiről az eredeti műben volt szó. Megmutatja az azóta eltelt időt, főként pedig megmutatja, hogy képes jelrendszerek között mozogni, képes azokat újra belakni. A Hitchcock-film klasszikus párizsi lakótelepi újraforgatásával, az ismeretlen színészekkel Huyghe cselekményvázat tár elénk, amelyet megfosztott hollywoodi aurájától, s a művészet feladataként a végtelenségig újrarájátszható modellek, a mindennapi cselekvésekben felhasználható forgatókönyvek előállítását jelöli ki. Miért ne használnánk egy játékfilmet arra, hogy jobban megfigyeljük az épp a mi ablakunkkal szemközt házat építő munkások munkáját? És miért ne ütköztetnénk Pasolini *Uccellacci e Uccellini*-jének szövegét egy mai olasz külváros félbehagyott épületszerkezeteinek díszletével? Miért ne használnánk arra a művészetet, hogy megfigyeljük a világot, ahelyett, hogy a színpadi közegbe helyezett formákkal fárasztanánk a szemünket?

Dominique Gonzalez-Foerster

Dominique Gonzalez-Foerster *Szobái*, *home movie*-jai és impresszionista közegei néha azzal hökkentik meg a kritikusokat, hogy „túlságosan bensőségesek” vagy „túlságosan erős az atmoszférájuk”. Pedig az otthoni szférát tárja fel, azt hozza kapcsolatba a legégetőbb társadalmi problémákkal: de tény, hogy a kép szemcsésségén

többet dolgozik, mint a kompozícióján. Installációi szavakkal kifejezhetetlen hangulatokat, légköröket, „művészi érzéseket” mozgósítanak a gyakran életlen vagy keret nélküli képrepertoár segítségével – még tökéletesítendő képekkel. Egy Gonzalez-Foerster darab előtt a nézőre hárul a feladat, hogy előállítsa az „érzetek keverékét”, ahogy Seurat pointillizmusa előtt a retinájának az „optikai keverék” előállításához kell alkalmazkodnia. *Riyo* című rövidfilmjében (1998) egyébként a nézőnek még azoknak a főszereplőknek a vonásait is magának kell elképzelnie, akiknek telefonbeszélgetését a Kyotót átszelő folyó mellett mozgó kamerával készült felvételek kísérik, s ahol a főszereplők arcát sosem látjuk. A cselekmény keretét a folyamatosan filmezett házhomlokzatok adják; ahogy Gonzalez-Foerster munkáiban általában, az intimszféra a szó szoros értelmében kivetítődik köznapi tárgyakra és szobákra, emlékképekre és házak alaprajzára. Nem éri be annyival, hogy megmutatja napjaink egyénjét, a titkos megszállottságok foglyát, hanem annak a szellemi mozinak az összetett struktúráit is bemutatja, amellyel ez az egyén formába önti tapasztalatát: ezt nevezi *önmontázsnak*, melynek kiindulópontja életmódunk átalakulásának megállapítása. Mert „a belsők technológizálása – írja Gonzalez-Foerster – átalakítja a hangokhoz és a képekhez való viszonyt”, s ezzel arra ösztökéli az egyént, hogy vágó- vagy keverőasztallá váljon, egy *home cinéma* programozójává, egy olyan zóna lakójává, ahol állandóan forgatnak; ez a zóna pedig tulajdon élete.

„Telefonok, CD, filmek, rádió- és televízióműsorok, audiovizuális enteriőrök, a hülámok által belakott légkör.”

Itt ismét olyan kérdéskörrel szembesülünk, amely a munka világát a technológiával ütközteti, a technológiával, amit a hétköznapi elvarázsolása forrásának és önmagunk előállítási módjának tartanak. Gonzalez-Foerster munkássága tájképet alkot, melyen a gépek kisajátítható, házasítható tárgyak lettek. A technikai fejlettséget olyan apparátusként mutatja be, amely számítógépes titkos naplók, rádiós ébresztőórák vagy videós jegyzetek formájában beszüremlik a mindennapi életbe. Számára az otthoni tér immár nem a befelé fordulás képe, hanem a társadalmi forgatókönyvek és a titkos vágyak, a készen kapott és a kivetített képek ütközésének legfőbb színtere. A projekció tere. Minden otthoni enteriőr olyan, mint egy önmagunkról szóló elbeszélés, ahol a mindennapi élet, de egyben a *psziché* is, forgatókönyvvé íródik: így alkotja újra a filmrendező Rainer Werner Fassbinder lakását (*RWF*, 1993), szobák sorát, ahol éltünk, a hetvenes évek díszleteit vagy egy parkot, amelyen alkonyi fényben

vágunk át. Gonzalez-Foerster tehát számos munkájában úgy alkalmazza a pszichoanalízist, mint újabb forgatókönyvek felbukkanását lehetővé tevő technikát: a gátolt személyes valósággal szembesülve az analitikus azon dolgozik, hogy a tudattalan szintjén újraalkossa az illető életének elbeszélését, s ezzel teszi lehetővé számára, hogy úrrá legyen olyan képeken, viselkedéseken és formákon, amelyek eddig kisiklottak előle. Így kéri a kiállítás nézőjét, hogy vázolja fel annak a háznak az alaprajzát, ahol gyermekkorában lakott, vagy a galériatulajdonos Esther Schippert arra, hogy adjon neki gyermekkori emlékeket és használati tárgyakat. Gonzalez-Foerster kísérleteinek legfőbb színtere a hálósoba: egyfajta érzelmi vázzá csupaszítva (néhány tárggyal és színnel), ez a helyiség nem csak az érzelmi, hanem az esztétikai emlékezés aktusát is megtestesíti, hiszen a hálósoba-installációk plasztikus szerveződése a minimalizmusra utal.

Gonzalez-Foerster érzelmi töltetű tárgyakból és színes síkokból álló világa a Jonas Mekas-féle kísérleti filmekre és a *home movie*-kra emlékeztet: meglepően homogén munkássága mintha az otthoni formák egyfajta *filmtekercsét* alkotná, amelyre képek vetülnek. Struktúrákat állít elénk, hogy azokba íródjanak be az emlékek, a helyek és a köznapi tények. Ez a szellemi filmtekercs erőteljesebben kidolgozott narratív szálnál, mégis eléggé nyitott marad ahhoz, hogy befogadja a néző saját élményeit, sőt provokálja emlékezetét úgy, ahogy az egy pszichoanalitikus ülésen történik. Netán a *lebegő nézés* módszerével kellene néznünk ezeket a munkákat, ahhoz a *lebegő figyelemhez* hasonlóan, amellyel az analitikus hagyja, hogy az emlékek árama testet öltöjön? Dominique Gonzalez-Foerster világának jellegzetessége ez a fajta bizonytalanság, amely egyszerre bensőséges és személytelen, szigorú és szabad, s amely a hétköznapi élet minden elbeszélésének körvonalait adja.

Liam Gillick

Liam Gillick munkássága egymásra rétegződő információk (írott dokumentumok, jelenetek, poszterek, táblák, könyvek) együtteseként áll előttünk: művei akár egy film díszletei vagy egy forgatókönyv testet öltött változatai is lehetnének. Más szóval, a művei alkotta elbeszélés a kiállított elemek körül és által zajlik, de ezek az elemek nem csupán illusztrációk. Minden tárgy egy forgatókönyvet rejt magában, párhuzamos tudásterületek (művészet, ipar, urbanizmus, politika) jeleivel. A történelemben főszerepet játszó, ám árnyékban maradó személyiségeket (Ibukát, a Sony elnökhelyettesét, Erasmus Darwint, a fajok evolúciós elméletét megalkotó Charles Darwin

anarchista testvérét; Robert Mac Namarát, a vietnami háború időszakának amerikai védelmi miniszterét) felidézve Gillick vizsgálati eszközöket alakít ki, hogy korunkat érthetővé tegye. Így próbálja eltörölni a fikció és a történelmi értelmezés narratív szerkesztésmódja között húzódó határt, és új kapcsolatokat teremteni dokumentum-műfajok és fikció között. A műalkotásnak mint a forgatókönyvek elemző eszközének közvetlen megragadása révén a történész empirikus felsorolását („íme ez és ez történt”) olyan elbeszélésekkel tudja helyettesíteni, amelyek alternatív lehetőségeket, használható forgatókönyveket és cselekvési módokat kínálnak napjaink világának végiggondolásához. Ahhoz, hogy a valóst igazán átgondoljuk és meglássuk, fikciós elbeszélésekbe kell beillesztenünk; Gillick szerint a műalkotásnak, amely társadalmi tényeket épít egy formai szempontból koherens világ fikciójába, cserében e világ lehetséges használati módjaira kell ráébresztenie, a változás felé terelő szellemi logisztikát kell létrehozni. Akárcsak Rirkrit Tiravanija kiállításainak, Liam Gillickéinak is aktív részese a közönség, igaz, nem olyan látványosan: munkái tárgyalóasztalokból, furcsa *vitaplatformok*ból, üres színpadokból, eredményjelző-táblákból, rajzasztalokból, vetítővásznakból, információs helyiségekből állnak össze: nyitott, közösségi szerkezetekből – így lesznek a hetvenes évek várostervezőinek *agorái*hoz hasonlók. „Megpróbálok arra biztatni az embereket – írja Gillick –, hogy fogadják el: a műalkotás nem gondolatok vagy tárgyak megoldása.” Ha életben tartjuk a műalkotás mint megoldott feladat legendáját, magunk is hozzájárulunk ahhoz, hogy semmisnek tekintsük azt a hatást, amit az egyén vagy a csoportok gyakorolnak a történelemre. Míg a Liam Gillick által kiállított formák megtévesztésig hasonlítanak az elidegenítés díszleteire (logókra, bürokrata irattárak részleteire, pénztárfülkékre, tárgyalótermekre, a gazdasági absztrakció sajátos tereire), addig címei és az általuk felidézett történetek döntési helyzetekre, elbizonytalanságra vagy cselekvési lehetőségekre utalnak. A Gillick alkotta formák mintha mindig függőben lennének; „befejezetlenségüket”, illetve „befejezettségüket” tekintve állandó kétértelműséget mutatnak. Az *Erasmus is late in Berlin* (1996) című kiállításán a Schipper & Krome Galéria mindegyik falát más és más színűre festette, de a festékréteg a fal fél magasságánál véget ért, a határt jól látható ecsetnyomok jelezték. Aligha van idegenebb az ipari világ számára az ilyen befejezetlen állapotnál, ezeknél a hirtelen összetákoltt asztaloknál vagy félbehagyott festményeknél. Egy ipari tárgy nem maradhatna befejezetlen. A Gillick-művek „félkész jellege” a munka történetéhez intéz kérdést: az ipari termelés fejlődésének mely szakaszától kezdve

semmisíti meg a gépesítés az emberi közreműködés utolsó nyomait? Milyen szerepet játszik a modern művészet ebben a folyamatban? A tömegtermelési módok megsemmisítik a tárgyat mint forgatókönyvet, hogy az előrelátható, uralható, rutin-szerű jellegét domborítsák ki. Az előre nem láthatót, a bizonytalan, a *játékot* kell visszahozni: így például Liam Gillick egyes műveit a Moholy-Nagy által meghonosított funkcionalista hagyomány szellemében mások kivitelezhetik. Az *Inside now, we walked into a room with Coca-Cola painted walls* (1998) egyfajta *wall drawing*, amelyet több asszisztensnek kellett megfestenie pontosan kijelölt szabályok szerint: a cél az, hogy ecsetvonásról ecsetvonásra egyre jobban megközelítsék a híres-nevezetes üdítő színét, az eredetivel azonos eljárással, mivel az ital is helyi üzemekben, a Coca-Cola Company által szállított porból készül. Egy másik kiállításon pedig, amelynek Gillick kurátora volt, tizenhat angol képzőművésztől kért írásos utasításokat, hogy azok alapján ő maga valósítsa meg a műveket a helyszínen (*Gio Marconi Galéria*, 1992).

A Gillick által felhasznált nyersanyagok az építőiparból származnak: plexiüveget, acélt, kábeleket, vegykezelt fát vagy színezett alumíniumot alkalmaz. A minimalista művészet esztétikáját a multinacionális vállalatok felpuhított formatervezésével összekötve Liam Gillick az univerzalista modernizmust a *Reaganomics*-szal, az avantgárd egyenjogúsító törekvésével és a „modern” gazdaság elidegenítő szabálykeretével állítja párhuzamba. Ilyen párhuzamos struktúraként Tony Smith *Black Box*ából Gillicknél „Projected think tank” lesz. A Seth Siegelaub szervezte konceptuális művészeti kiállításokon látott dokumentációs asztalok itt fikció olvasására szolgálnak; a minimalista szobor a szerepjáték elemévé alakul. A Bauhaus és a konstruktivizmus utópiája által inspirált modernista rács szembekerül politikai kiforgatásával, vagyis mindazon okokkal, melyeknek köszönhetően a gazdasági hatalom megszilárdította hatalmát. Vajon nem Bauhaus-tanítványok tervezték-e a második világháború alatt a hírhedt *Atlanti-fal* bunkereit? A modernizmus archeológiája különösen látványosan jelenik meg az *Eszmecsere szigete, A nagy konferenciaközpont* (1997) című műalkotás-sorozatban, amely a „vizsgálóbizottságokat vizsgáló vizsgálóbizottságról” szóló Gillick-történet alapján készült. A Donald Judd formanyelvére utaló, mennyezetre erősített munkák a vállalati környezetben elvégzendő feladatokat kijelölő címeket viselnek: „Discussion island resignation platform”, „conference screen”, „dialogue platform”, „moderation platform”... A minimalista művészet

képviselőinek oly kedves fenomenológia így valami rémes *bürokratikus behaviouriz-* musként tér vissza; a *Gestalttheorie* reklámeljárássá alakul. Liam Gillick alkotásai Carl Andre műveihez hasonlóan nem szobrok. Inkább zónákat ábrázolnak, s ezeknek a zónáknak adnak feliratot: itt kellene lemondani, vitatkozni, képeket vetíteni, beszélni, törvényeket hozni, tárgyalni, véleményt kérni, irányítani, valamit előkészíteni... Ezek a formák lehetséges forgatókönyveket vetítenek ki, de egyben azt is magukban foglalják, hogy a néző a maga számára másfajtaakat dolgoz ki.

Maurizio Cattelan

Cím nélkül (1993): akril vásznon, 80 x 100 cm. A vásznon háromszorosán behasítva, Z alakban, Zorro Z-jére utalva, Lucio Fontana stílusában. Ebben a nagyon egyszerű, egyszerre minimalista és könnyen befogadható műben megtaláljuk Cattelan munkásságának összes fontos alakzatát: a múlt műalkotásának karikatúrisztikus kiforgatását, a moralizáló állatmesét, főképp pedig stílusának azt a legfőbb jellegzetességét, hogy a formák szó szerinti alkalmazásával pimasz módon hatol be az értékek világába. Míg Fontanánál a vásznon széthasítása jelképes és határokat áthágó gesztus, Cattelan a legköznapiabb értelmében állítja elének ezt a cselekvést: a fegyver használata egy operetthős igazságosztó gesztusa. Fontana függőleges gesztusa a tér végtelenjére nyílt, a modernizmus derűlátására, amely azt képzelte, hogy van valami a vásznon túl, van valami fenséges karnyújtásnyira tőlünk. Amikor Cattelan cikcakkosan ismétli meg a mozdulatot, nevetségessé teszi Fontanát, hiszen egy olyan Walt Disney-tévéorozat (*Zorro*) világába utalja, amely a Fontana-műnek csaknem kortársa. Cattelan ezt a cikcakk-mozdulatot használja a leggyakrabban: ez a mozgás alapvetően komikus, chaplini, a dolgok közötti tévelygés kifejezője. A szlalomozó művész hasítékokat készít, bizonytalan gesztusa nevetést fakaszt, de egyben bekeríti a közelébe került formákat, és kellék-, illetve díszletszerepbe utalja őket. A *Cím nélkül* (1993) bizonyos programú formai és módszertani szempontból egyaránt: a cikcakk pedig tagadhatatlanul a megkülönböztető jele. Ha áttekintjük a Cattelan készíttette számos „reprízt”, észrevesszük, hogy a módszer mindig ugyanaz: a formai szerkezet ismerősnek látszik, de, mondhatni alattomban, felbukkan egy jelentésréteg, melynek az a célja, hogy radikálisan megzavarja befogadásunkat. Maurizio Cattelannál a formák mindig jól ismert elemeket tárnak elének, amelyeket azonban egy láthatatlan narrátor kegyetlen vagy szarkasztikus anekdotái festenek alá. Jacques Tati *Nagybácsim* című filmjében egy férfi csirkét kopasztó házmesternét

figyel. Egyszerre csak utánozni kezdi az állat kotkodácsolását, mire a rémült nő felpattan, mert szentül hiszi, hogy a csirke támadt fel.

Cattelan műveinek többsége hasonló hatást kelt: így például, amikor Zorro dalával „fest alá” egy Fontanát, amikor a Vörös Brigádokat halljuk egy Smithsont vagy Kounellist idéző mű előtt, vagy amikor a hatvanas évek *earthwork*jeinek stílusára emlékeztető lyuk előtt egy sírra gondolunk. Amikor egy eleven szamarat állít egy New York-i galéria kristálycsillárja alá (1993), közvetetten arra a tizenkét lóra utal, amelyet Jannis Kounellis állított ki 1969-ben a római L'Attico Galériában. A cím azonban (*Warning! Enter at your own risk. Do not touch, do not feed, no smoking, no photographs, no dogs, thank you*) radikálisan kiforgatja a mű jelentését azzal, hogy megfosztja a történetiségétől és vitalista jelképiségétől. Teszi mindezt azért, hogy a műveket a reprezentáció világa felé terelje, annak leglátványosabb értelmében: szigorúan felügyelt burleszk látvány tárul a szemünk elé, mely már-már jogi kérdéseket vet fel. Az élő állatot nem mint szépet mutatta be, nem is mint újdonságot, hanem mint a közönség számára veszélyeset, a galériás számára pedig rendkívül problematikusot. A Kounellishez viszonyítás nem önkényes, mert világosan érzékelhető, hogy Maurizio Cattelan műveinek legfőbb formai mintáját – képeinek kompozícióját és a felhasznált ready-made elemek térbeli elrendezését illetően – az arte povera jelenti. Tény, hogy sem tömegtermékeket, sem technológiai eszközöket nem alkalmaz túl gyakran. Formaskálája inkább természeti elemeket tartalmaz (Jannis Kounellis, Giuseppe Penone) vagy antropomorf motívumokat (Giulio Paolini, Alighiero e Boetti). Nem hatásról van szó, még kevésbé az arte povera előtti tisztelgésről, inkább az olasz vizuális iskolát tükröző, amúgy nagyon is diszkréten jelen lévő nyelvi „merekvétel” hatásáról beszélhetünk.

Pier Paolo Calzolari 1968-ban állítja ki a *Cím nélkül (Malina)* elnevezésű installációját, ahol egy falhoz kötött albínókutya jelenik meg, körülötte egy kupac föld és jégtömbök láthatóak. Erről ismét Cattelan állatsereglete jut eszünkbe, amely lovakból, szamarakból, kutyákból, struccokból, galambokból és mókusokból áll. A különbség csak annyi, hogy az utóbbi állatai semmit sem jelképeznek, nem utalnak semmiféle transzcendens értékre, pusztán típusokat, személyeket vagy helyzeteket testesítenek meg. Cattelan állatmeséiben egy romboló „gonosz szellem” miatt darabjaira esik szét az arte povera vagy Joseph Beuys szimbolikus világa. Ez a „gonosz szellem” rámutat a formák belső ellentmondásaira, s hevesen elutasítja a pozitív értékekkel való töltekezés minden lehetőségét. Módszere szembefordítja a modernista formákat

a születésük körül bábáskodó ideológiákkal (az emancipáció modern világnézetével és a fenségességgel), valamint a művészeti világgal és annak hiedelmeivel. Ez a módszer pedig adáz karikatúrisztikus hajlamról tanúskodik, mintsem közönséges cinizmusról. Cattelan bizonyos kiállításai első ránézésre Michael Ashert vagy Jon Knightot idézik, mert ugyanúgy a társadalmi és gazdasági struktúrák feltárására törekednek, amikor a galériásra vagy a kiállítótérre irányítják a figyelmet. A konceptualitásra való utalás azonban csak átmeneti, helyét átveszi az a homályos érzés, hogy személyre szabott kritikáról van szó, és ez az, ami összefüggésben áll a tanmese formával és – amint azt később látni fogjuk – a mögötte húzódó valódi ártó szándékkal. 1993-ban például Cattelan egy olyan művet készít, amely a milánói Massimo De Carlo Galéria teljes terét kitölti, és csak a kirakatból látható. A művész végül bevallotta: „Egyik célom az volt, hogy egy hónapra kiszorítsam Massimo de Carlót a galériából.” Az osztály utolsó sorában megbújó, örök *rossz tanuló* gonosz szelleme ez. Így az a benyomásunk támad, hogy Cattelan kötelező feladatok együttesének és ráerőszkolt alakzatoknak tekinti formai repertoárját, mint valami iskolai munkát, amit a lusta diák művész kaján örömmel fordít át humorforrássá. Egyik első jelentős munkája, az *Edizioni dell'obbligo* (1991) olyan tankönyvekből áll, amelyeknek a címét és a borítóját az iskolai munkának szóló csúfondáros bosszúként átrajzolták a gyerekek. Ami pedig az arte povera drapériáit és kelméit, illetve a hatvanas évek *anti-formáját* illeti, Cattelan azokat is felhasználja... hogy a segítségükkel meneküljön Castello di Rivarából, ahol első fontos csoportos kiállításán vett részt 1992-ben. „Szerettem nézegetni, mit csinálnak a többi művészek, hogyan reagálnak a helyzetre. Ez a munka nem csupán metaforikus volt, hanem eszköz is: a vernisszázs előtti éjszakán, az ablakon át menekültem ki.” A bemutatott mű pedig nem volt más, mint az a hevenyészett lajtorja, amit lepedőkből csomózott össze, és a kastély homlokzatán hagyott. Ugyanezen elv alapján Cattelan 1998-ban a Manifesta II.-n, Luxemburgban egy hatalmas, négyszögletű földdarabba ültetett olajfát állít ki. A sietős néző akár egy Beuys- vagy Penone-remake-re gondolhatna; márpedig a vegetatív motívum semmiféle szerepet nem játszik a mű jelentésében, amely a művész által kidolgozott támadó szintaxis jegyében rajzolódik ki: az egyének és a közösségek fizikai és ideológiai korlátait érinti meg, a lehetőségeket teszteli, de mindenekelett az intézmények tűréshatárát.

Felix Gonzalez-Torrès azért használt historizált formakészletet, hogy felfedje annak világnézeti alapjait, és hogy új harci ábécét alkosson a szexuális normák ellenében.

Cattelan az általa manipulált formákat a konfliktus és a komédia irányába mozdítja el: egyre zavarba ejtőbb, egyre kényszerűbb, egyre nagyobb teret betöltő munkákat szerkesztve keresi a konfliktust a művészeti élet mozgatóival; így hozza felszínre a művészeti élet rejtett hatalmi viszonyait, narratív rácsainak segítségével burleszkbe fordítja napjaink művészettörténetét. Tömören összefoglalva: művészi magatartásának lényege az, hogy az általa manipulált formákat a bűnözéshez közelíti.

Pierre Joseph: *Little democracy*

Életünk képek változó háttere előtt zajlik, az életünket körülvevő információáramlás közepette. Képek tonnái öltének alakot késztermékként vagy azzal a céllal, hogy más áruk megvételére csábítsanak, információk tömege van forgalomban körülöttünk. Pierre Joseph ennek a környezetnek akar értelmet adni: nem a sokadik kritikai pozíciót akarja kialakítani, hanem produktív gyakorlatot akar teremteni, hasonlóan ahhoz, mint amikor valaki egy hálózatban halad előre, alakít ki útvonalat, vagy szörfözik a hullámvonalakon. Mindenekelett azonban a képek megjelenésének és működésének feltételeit vizsgálja. Abból az alaptételből indul ki, hogy ma már nem szembetaláljuk magunkat a képekkel, hanem egy hatalmas képzőna belsejében létezőnk: a művészet nem a spektakulum egy fajtája, hanem a *kitérítés* gyakorlata. Joseph játékos, eszközszerű kapcsolatot dolgoz ki a formákkal, melyeket a reaktíválás különböző eljárásain keresztül újfajta használatbavételhez alakít át, próbál ki vagy igazít. Így válik például a minimalizmus a *Gyilkos bújócska* (1991) című munkája játékterévé. Az absztrakt művészet szolgál a kincskeresés formájában megrendezett kiállítás táptalajául (*Kincsvadászat, avagy a játékra kész néző kalandja*, 1993), Delaunay vagy Maurizio Nannucci művei pedig díszletként hasznosítódnak újra egy olyan film új jeleneteiben, amelyben a *Reaktiválható személyek* mozognak. Sőt, 1992-ben egyenesen „újraalkot” bizonyos, érdeklődéséhez közel álló műveket: Lucio Fontana, Jasper Johns, Helio Oiticica, Richard Prince munkáit... A kultúra eszközszerű használata nem arról tanúskodik, hogy félvállról veszi a történelmet, épp ellenkezőleg, valamiféle szabad viselkedés feltételeit alapozza meg egy irányított fogyasztói társadalomban. Mert Josephnél a formák és a képek újrahasznosítása egyfajta morál alapjait adja: fel kell találni a világ belakásának módjait. A formának való alávetettséget a politika nyelvén diktatúrának nevezzük. A demokrácia viszont folytonos szerepjátékra buzdít, végtelen vitákra, tárgyalásokra. A demokrácia a legfecsegőbb politikai rendszer – mondta Hannah Arendt. Így hát, teljesen

logikusnak tűnik Pierre Joseph azon eljárása, hogy a *Little Democracy* címet választja az általa alkotott *reaktíváló élő személyek* együttesének megnevezésére. E kitalált alakokat – melyek közül az első 1991-ben bukkant fel – jelmezbe öltöztetett, beállított statiszták jelenítik meg a többi műalkotás között a galériában vagy a múzeumban a kiállításnyitó estéjén, majd a későbbiekben a fényképük váltja őket, mely egyszerű jelként képes jövőbeli tulajdonosuk számára tetszés szerint „reaktíválni” a műalkotást. Az alakok a mitológia fantáziavilágából, képregényekből, mozifilmekből vagy reklámokból származnak: Superman, a Macskanő, a Kodak színtolvajai, egy paintball-játékos, Casper, a kísértet vagy a *Szárnyas fejedelm* emberutánzatai. Olykor egy-egy morbid megoldás zökkenti ki az embert: a szörfös halott, egy balesetet szenvedett figura kötést visel a fején, Superman körül a földet csikkek és sörösüvegek borítják, a cowboy arccal a földnek fekszik... Mások mögött valódi háttér látszik: az a kék szín, amit a kép a képben videó-megoldásainál használnak, s ami egyszerre jelzi irrealitásukat és különböző háttérrel elé helyezhetőségüket a végtelen számú forgatókönyvben. Megint mások úgy jelenítődnek meg, mint egy ikonografikus szerepjáték szereplői, akik a múzeumban vagy egy csoportos kiállítás terében, más művektől körülvéve élnek, mozognak: Duchamp nyomán, aki „egy Rembrandtot használt volna vasalódeszkának”, Joseph alakjai körül egy Modern Művészeti Múzeum válik egyszerű díszletté. Munkáival mindig *olyan kiállítást* próbál létrehozni, *melynek főszereplőjéül a közönséget* szeretné megtenni, ezáltal a műalkotás egy interaktív elrendezésmód különleges effektusává válik. Az alakok reaktíválásának folyamata kettős: reaktíválni kell a műveket is, amelyek mellé az alakokat helyezték, s így az egész világ játéktérre, színpaddá, forgatási helyszínné válik.

Ez a rendszer egyben politikai program is: a szubjektumok és a cselekvéseiket lehetővé tevő keretek intelligens együttéléséről, az emberek és a csodálatukra szánt művek intelligens együttlétezéséről szól. A *Little Democracy*ban látható alakok galériáját tehát az ikonok reaktíválása jellemzi, ez pedig lényegileg demokratikus forma, melyet nem terhel demagógia és nem szorul nehézkes bizonygatásokra. Pierre Joseph arra hív, hogy lakjuk be a már előttünk is élt elbeszéléseket, gyártsuk állandóan újra azokat a formákat, amelyek nekünk is megfelelnek. A kép itt játékot visz a reprezentáció világába, azért, hogy a reprezentáció rendszere ne váljon merevé. Az a célja, hogy leválassza a formákat az elidegenítő háttérről, mely rögtön magához rántja őket, mihelyt magától értetődőnek tartjuk őket. Az alakok felszínes olvasata alapján azt hihetnénk, hogy Joseph az irrealitás, a populáris szórakoztatás művésze.

Pedig a tündérmesék szereplői, a rajzfilmfigurák és a sci-fi hősök, akik ezt a „demokráciát” benépesítik, nem arra biztatnak, hogy meneküljünk el a realitásból; épp ellenkezőleg, ezek a képek, amelyek a valóság megismerésére tanítanak, egyfajta ellenhatással arra ösztökélnék, hogy a magunk valóságát ismerjük meg, csak éppen a fikcióból kiindulva. Az élő alakokat irányító összetett szerveződésben Casper, a kísértet, Cupido vagy a tündér úgy működik, mint a munkamegosztás rendszerébe *beépített* megannyi kép: ezek a képzeletbeli lények – fejti ki Joseph – egy „ciklikusan elrendezett, irányított és megváltoztathatatlan programnak” engedelmessé válnak, és működési státuszuk nemigen különbözik a Renault szerelőszalagja mellett dolgozó munkásétól vagy az éttermi felszolgálótól, aki felveszi a rendelést, kiszolgál, majd hozza a számlát. Ezek a figurák szélsőségesen tipizáltak, fantomképek, egy modellfigurához, egy meghatározott funkcióhoz maradéktalanul idomult képek. Az igazi mitológiai alap, amelyből származnak, a munkamegosztás és a termékszterdizálás világnézete: a képzelet világa, amely a termelés rendszerére irányul, egyformán érinti a vízvezeték-szerelőt és a szuperhőst. A tündér varázspálcájával csillantja fel a dolgokat, a karosszériereszerelő pedig a szalagon állítja össze az alkatrészeket: a munka mindenütt ugyanaz, és Joseph művei ezt az állandósult műveletekből és lezárult lehetőségekből álló világot írják le – azt a világot, amelyből a képek mutathatják meg a kiutat.

A Joseph által felkínált képeket meg kell élnünk: birtokunkba kell vennünk őket, reaktíválnunk azzal, hogy új és új együttesekbe foglaljuk őket. Más szóval elmozdítjuk a jelentésüket. Az apró eltolódásokból hatalmas mozgás lesz: mit gondolnak, miért veselkedik neki annyi művész, hogy újraalkossa, lemásolja, lebontsa és újra felépítse vizuális világunk elemeit? Miért forgatja újra Huyghe Hitchcock vagy Pasolini forgatókönyveit? Miért rekonstruál Philippe Parreno egy futószalagot szabadidős célokra? A művésznek a lehető legmesszebbre kell eljutnia a kollektív gépezetben, hogy tér-idő alternatívákat állítson elő, azaz visszahozza a sokszínűséget és a lehetőséget a társadalmiság zárt pályájára. „Kiállítási helyüket elérni és kijelölni tudó” jelkészetével Pierre Joseph kísérleti tárgyakat, aktív termékeket kínál számunkra, olyan műveket, amelyek a valóság megközelítésének új módjait és a művészet világának új kiaknázási lehetőségeit sugallják. Csak rajtunk áll, hogy beköltözünk-e a *Little Democracy*ba.

III. A világ felhasználása

„Minden tartalom jó, bár azzal a feltétellel, hogy nem értelmezéseket tartalmaz, hanem a könyv használatára vonatkozik, ezt a használatot sokszorozza meg, nyelvet alkot a nyelven belül.”

Gilles Deleuze

1. Playing the world: a társadalmi formák újraprogramozása

A kiállítás ma már nem egy folyamat végállomása, „happy end”-je (Parreno), hanem a termelés helye. A művész eszközöket bocsát a közönség rendelkezésére, ahogy a hatvanas években Seth Siegelau által szervezett konceptuális rendezvények egyszerűen információkat szándékoztak a néző rendelkezésére bocsátani. A kilencvenes évek művészei elutasítják a kiállítás akadémikus formáit, és a bemutatás színhelyét az együttlakás terének fogják fel, nyitott színtérnek, valahol félúton a díszlet, a filmstúdió és a dokumentációs terem között.

1989-ben Dominique Gonzalez-Foerster, Bernard Joisten, Pierre Joseph és Philippe Parreno *Ózon* című rendezvénye a kiállítást a politikai ökológia témája köré szerveződött „információrétegződésként” kínálta fel. A látogatónak úgy kellett átjutnia a téren, hogy ő maga állítsa össze saját vizuális montázsát. Az *Ózon* így *cinegenikus* térként jelent meg, melynek eszményi nézője egyben szereplő is – az információ egyik tényezőjeként. Egy évvel később, Nizzában, *A Paradise műhelyei* című kiállítás „valós idejű filmként” jelent meg: a program ideje alatt Pierre Joseph, Philippe Parreno és Philippe Parrin az Air de Paris Galéria kiállítóterében lakott, amelyet műalkotásokkal (Angela Bullochétól Helmut Newton műveiig), abszurd ócskaságokkal (egy trambulinnal, a CD-k ritmusára mozgó kólásdobozzal) és egy videóválogatással rendeztek be, a három művész pedig ebben a térben követte előre meghatározott időbeosztását (angolórát vettek vagy éppen pszichológushoz jártak). A megnyitó estén a látogatóknak egy trikót kellett felvenniük (mindegyik egyedi példány), amelyen egy-egy fogalom volt a felirat (a Jó, Különleges hatás, Gótika), melyek segítségével Marion Vernoux, a rendezőnő ebből a szerepazonosító játékból kiindulva szimultán forgatókönyvet alkothatott.

A kiállítás folyamata tehát a szemünk láttára megy végbe, a keresőprogram önnön tartalmát kutatja. Amikor Jorge Pardo 1997-ben Münsterben elkészíti a *Piert* (Móló), látszólag funkcionális tárgyat állít elő, de a fából készült móló valódi funkcióját

nem határozza meg. Jóllehet hétköznapi szerkezeteket állít elénk: szerszámokat, bútorokat, lámpákat, Pardo nem ad nekik pontos funkciót; nagyon is valószínű, hogy ezek a tárgyak *semmire sem valók*. Mit kezdünk egy fedetlen kalyibával egy móló végén? Szívjunk el egy cigarettát, amire a kalyiba egyik falán elhelyezett automata biztat? A látogató-nézőnek egyedül kell kitalálnia, mi mire való, s ehhez a saját magatartás-repertoárjában kell kutatnia. A társadalmi valóság célszerű szerkezetek együttesét szolgáltatja Pardónak, ő pedig ezeket programozza újra a művészi tudás (a kompozíció) és a formák emlékezetének (a modernista festészet) szemszögéből.

Az itt tárgyalt művésznemzedék Andrea Zitteltől Philippe Parrenóig, Carsten Höllertől Vanessa Beecroftig a konceptuális művészetet a pop arttal, az antiformával, a junk arttal vegyíti, de egyes olyan eljárásokkal is, amelyeket a design, a mozi, a gazdaság és az ipar vezetett be: ebben a világban lehetetlenség elválasztani a műveket társadalmi háttérüktől, a stílusokat a történelemtől.

Ezeknek a művészeknek a törekvései, módszerei, követelményei mégsem állnak nagyon távol a húsz-harminc évvel korábbi Daniel Burenétől, Dan Grahamétól vagy Michael Asherétől. Hozzájuk hasonlóan akarják leleplezni az ideológiai gépezet láthatatlan struktúráit, dekonstruálják a reprezentáció rendszereit, miközben mindannyian a „vizuális információként” értett művészet fogalmát járják körül, mely lerombolja a szórakoztató művészet képzetét. Daniel Pflumm és Pierre Huyghe nemzedéke azonban egy lényeges ponton mégis különbözik az elődöktől, abban ugyanis, hogy a *metonímia* minden fajtáját elutasítja. Ennek a költői képnek egyik jellegzetessége, hogy egy jelenséget annak egy alkotóelemével, részével nevez meg (például „város” helyett „háztetőket” mond). A konceptuális művészet társadalomkritikája az intézménykritikán keresztül valósult meg: úgy mutatták meg a társadalom egészének működését, hogy a marxista ösztönzésű *analitikus materializmus* elvei szerint térképezték fel saját tevékenységi körüket. Hans Haacke például a multinacionális cégeket leplezi le azzal, hogy a művészet finanszírozását mutatja be; Michael Asher a múzeum vagy a képzőművészeti galéria építészeti szerkezetével dolgozik; Gordon Matta-Clark átfúrja az Yvon Lambert Galéria padlóját (*Descending Steps for Batan*, 1977); Robert Barry bejelenti, hogy a műveit éppen kiállító galéria bezárt (*Closed Gallery*, 1969).

Míg a konceptuális művészek számára a kiállítás helye önmagában csupán közvetítőt jelentett, mára az is egy termelési színhely lett a sok közül. Napjainkban nem

elemezni vagy bírálni akarják ezt a teret, sokkal inkább arra törekednek, hogy a termelési rendszer tágabb rendszerén belüli helyzetét határozzák meg, azzal való kapcsolatait fektessék le és rögzítsék. 1991-ben Pierre Joseph végtelen hosszú listán sorolja fel a művészeti központokban zajló illegális vagy veszélyes akciókat (a Chris Burden-féle „repülőkre löni” tettétől kezdve a „graffitizni”, „az épületet lerombolni” vagy a „vasárnap dolgozni” akcióig), amelyek ezeket a tereket a „virtuális szabadság és tapasztalat szimulációjának színhelyévé” teszik. Modellé, laboratóriumává, játékterré: de annyi biztos, hogy soha semminek a szimbólumává, még kevésbé metonímiájává.

E nemzedék művészeinek képzeletében a *socius*, azaz az információt elosztó és visszaáramoltató csatornák összessége válik a kiállítás valódi színterévé. A művészeti központ vagy a galéria különleges esetek, de egy tágabb egész: a nyilvános tér szerves részei. Daniel Pflumm például nem tesz különbséget a között, hogy munkáit galériákban, klubokban vagy bármely más „terjesztési helyen” állítja ki, kiállítási tárgy pedig a pólótól a saját cége, az *Elektro Music Dept.* katalógusában szereplő lemezig bármi lehet. Egy nagyon egyedi termékről, saját berlini galériájáról videót is forgat (Neu, 1999). Nem arról van tehát szó, hogy a képzőművészeti galériát (az „elszigetelt”, tehát rossz művészet színhelyét) szembeállítják egy eszményi nyilvános tér fantazmagóriájával, a művészet „helyes szemléletének” színhelyével, ahol a „helyes tekintet” azé a járókelőé lenne, akit olyan naiv módon fetiszizálnak, mint ahogy hajdan eleink a „romlatlan vadembert”. A galéria egy színhely a sok közül, a globális mechanizmusba foglalt tér, alaptábor, amely nélkül semmiféle expedíció nem képzelhető el. Egy klub, egy iskola vagy egy utca nem *jobb hely* a művészet bemutatására, hanem egyszerűen másfajta hely.

Általánosabb értelemben, ma már nehezen tudjuk a társadalom testét szerves egésznek látni. Különválasztható struktúrák együttesének érzékeljük, mint amilyenek a protézisekből összeállított, tetszés szerint módosítható emberi testek. A huszadik század végének művészei szemében a társadalom lobbikra, kvótákra vagy közösségekre osztott test, és egyben narratív szövetek vaskos katalógusa is.

Az, amit szokás szerint „valóságnak” nevezünk, montázs. De vajon az-e az egyetlen lehetséges valóság, amelyikben élünk? Ugyanabból a nyersanyagból (a hétköznapokból) a valóság különféle változatai állíthatók elő. A kortárs művészet ily módon alternatív vágóasztalként áll előttünk, amely megzavarja, újraszervezi a társadalmi

formákat, vagy eredeti felfogású forgatókönyvekbe foglalja őket. A művész leépíti a programot, hogy újraprogramozzon, azt sugallja, hogy a rendelkezésünkre álló technikák és eszközök másképpen is felhasználhatók. Gillian Wearing és Pierre Huyghe egymástól függetlenül forgatott videófilmet biztonsági kamerák rendszerével. Christine Hill utazási irodát szervez New Yorkban, s az épp úgy működik, mint bármely másik iroda. Michael Elmgreen & Ingar Dragset a szlovéniai Manifesta 2000 alatt egy múzeumban rendezett be képzőművészeti galériát. Alexander Györfi a filmstúdió- vagy a színpadformát használja, Carsten Höller a laboratóriumi kísérletekét. A felsorolt művészek és korunk számos más, kreatív alkotója közt a nyilvánvaló közösség, annak a képességnek a megléte, amellyel már létező társadalmi formákat használnak fel.

A kulturális vagy társadalmi struktúrák nem jelentenek tehát mást, mint magunkra húzható ruhát, tárgyakat, melyek kipróbálhatók és tesztelhetők, úgy, ahogy Alix Lambert tette a *Wedding Piece*-ben, abban a művében, amelyben egyazon napon lezajlott öt esküvőjét dokumentálta. Mathieu Laurette is így használ munkái keretként újságokban talált apróhirdetéseket, televíziós játékokat, marketingajánlatokat. Navin Rawanchaikul úgy dolgozik taxihálózatokkal, ahogy mások papírra rajzolnak. Fabrice Hybert azt nyilatkozta, hogy vállalatának, az UR-nek létrehozásával a „közgazdaságtan művészi felhasználására” törekedett. Joseph Grigely azokat az üzeneteket és papírfecniket állítja ki, melyeknek segítségével – süketsége miatt – kommunikál: testi fogyatékoságot *programoz újra* úgy, hogy termelési folyamat legyen belőle. Grigely munkájának alapja az interszubsztitúció szférája, saját viszonylatainak világát önti formába: kiállításain mindennapi kommunikációjának konkrét valóságát mutatja meg. Környezete „hangját halljuk”: a művész pedig feliratozza szavakat. Így szervezi újra az emberi szavakat, a beszélgetéstöredékeket, a társalgások írásos nyomait a szomszédság, a házi ökológia egyfajta *samplingjévé*, mintavételévé. Az írott üzenet olyan társadalmi forma, amelynek nem sok figyelmet szentelünk, általában csekély horderejű szakmai vagy otthoni használatra szánjuk. Grigely munkáiban azonban elveszti alárendelt státuszát, hogy a létfontosságú kommunikációs eszköz egzisztenciális magaslatára emelkedjen: a művész kompozícióiba illetve kiforgatásból származó többszólamúság részévé válik.

Mindez nem hagyja érintetlenül a társadalmi tárgyakat sem: a szokásokat, a leg-hétköznapibb struktúrákat, az intézményeket. A funkcionális világba beszivárgó művészet új életet ad ezeknek a tárgyaknak, vagy felfedi a hiábavalóságukat.

Philippe Parreno &...

A General Idea csoport eredetisége a hetvenes évek elejétől kezdve az volt, hogy a társadalmi formátumképzéssel – vállalat, televízió, magazinok, reklám, fikció – foglalkoztak. „Az én szememben – mondja Parreno – ők voltak az elsők, akik a kiállítás már nem formák vagy tárgyak kategóriájában gondolták el, hanem formátumokban. A reprezentáció, a világ olvasatának formátumában. A munkáim által felvetett kérdés ez lehetne: mely eszközök segítségével érthetjük meg a világot?” Parreno munkássága abból az elvből indul ki, hogy a valóság szerkezete a nyelv mintájára épül, ez a nyelv pedig a művészet segítségével artikulálható. Azt is megmutatja, hogy minden társadalomkritika kudarcra van ítélve, ha a művész beéri azzal, hogy saját nyelvét a hatalom beszélte nyelvhez igazítja. Leleplezni, „kritikát” mondani a világról? Semmit sem leplezünk le kívülről, először is fel kell venni annak a formáját, amit bírálni akarunk, vagy legalábbis bele kell bújni. Az *imitáció* jóval felforgatóbb lehet, mint a nyílt szembenállás bizonyos megnyilvánulásai, amelyek csak gesztusokkal jelzik a felforgatást. Parrenót épp a kortárs művészetben bevett kritikai magatartással szembeni bizalmatlanság viszi egy olyasfajta pozíció kialakítására, amely Lacan pszichoanalízisével rokonítható. Lacan szerint a tudattalan értelmezi a szimptómákat, még hozzá sokkal jobban, mint az analitikus teszi. Valami hasonlót állít Louis Althusser a maga marxista nézőpontjából: a fennálló valóság igazi kritikáját maga a fennálló valóság adja. A világot nem elég értelmezni, át kell alakítani. Ezzel a művelettel próbálkozik Philippe Parreno a képek világában, mivel azt gondolja, hogy a képek ugyanolyan szerepet játszanak a valóságban, mint a szimptómák az egyes ember tudattalanjában. Egy freudista analitikus ezt a kérdést teszi fel: Hogyan szerveződik az események sora egy ember életében? Milyen az ismétlődések rendje? Parreno hasonlóképpen faggatja a valóságot, amikor a társadalmi formákat feliratozza, és szisztematikusan felderíti az egyéneket, a csoportokat és a képeket összefűző kapcsolatokat. Az sem véletlen, hogy munkájának egyik legfőbb tengelyeként beépítette az együttműködés dimenzióját: Lacan szerint a tudattalan nem egyedi, nem is kollektív, csak a kettő között létezik, a találkozásban, ami minden elbeszélés kezdetét jelenti. Egy-egy „Parreno &” téma (& Joseph, & Cattelan, & Gillick, & Höller, & Huyghe, hogy csak néhányat említsünk a közreműködők közül) a kiállításokból épül fel. E kiállítások gyakran olyan viszonylatok modelljeként jelentkeznek, amelyekben a különböző főszereplők együttes jelenléte megbeszélés tárgya lesz, mégpedig egy forgatókönyv, egy elbeszélés felépítésének közvetítésével.

Így azután Parreno munkáiban gyakran a kommentár alkotja a formát, nem pedig fordítva: lebontanak egy forgatókönyvet, hogy újakat készítsenek belőle, hiszen a világ értelmezése is a szimptómák közé tartozik. Parreno *Vagy* (1997) című videójában egy látszólag banális jelenetnek (egy fiatal nő leveszi Walt Disney-trikóját), illetve a felvétel körülményeinek ered a nyomába. Egy hosszú *rewind* során könyvek, filmek, beszélgetések sora vonul fel a vásznon, melyek együtt vezettek egy mindössze harminc másodperces kép elkészítéséhez. Itt tehát – akárcsak a pszichoanalitikus folyamatban vagy a véget nem érő Talmud-magyarázatokban – az elbeszélések a kommentárból születnek. A művész nem hagyhatja senki másra a képfeliratozás gondját, hiszen a feliratok is képek, és így tovább, a végtelenségig. Parreno már egyik első munkájában, a *No More Reality*ben (1991) is ezt a kérdést vetette fel, amikor a forgatókönyv és a tüntetés fogalmát kötötte össze. Egy irreális képsorról van szó, amely transzparenszekkel és táblákkal felvonuló kisgyerekeket mutat, amint a „No more reality” jelszót skandálják. A feltett kérdés a következő: vajon milyen jelszóra, milyen felirattal vonulnak fel ma a képek? A tüntetés célja, hogy a jövő lehetséges politikai forgatókönyveit vázoló kollektív képpel szolgáljon. A *Speech Bubbles* (1997) című installáció a képregények feliratbuborékjait utánoz, héliumos léggömbök rajából áll. Olyan eszközök együtteseként jelenik meg előttünk, „amelyekre a tüntetésen mindenki felírhatja a maga jelszavait, és így egyénítheti magát a csoporton belül, illetve a csoportot ábrázoló képen is.”²⁰ Philippe Parreno itt a képet és feliratát, a munkát és termékét, a termelést és a fogyasztást elválasztó hézagban munkálkodik. Munkái az egyéni szabadságról szóló riportok, azt a teret akarják megsemmisíteni, amely a tárgyak előállítását az emberektől, a munkát a szabadidőtől szigeteli el. Az 1995-ös *Werktsische (A munkapadok)* című művében Parreno például a futószalagot közelíti a vasárnapi hobbitevékenységekhez; a *No ghost, just a shell* (2000) projektben, amelyet Pierre Huyghevel talált ki, egy mangafigura, Ann Lee felhasználási jogait vásárolta meg, és arról beszélgeti a mangát, hogy milyen mesterség az övé; a *Közéleti ember* címmel összegyűjtött intervenciócsokorban Parreno Yves Lecoqnak, a neves francia parodistának ad szövegeket, amelyeket Sylvester Stallonétól a pápáig, a legkülönbözőbb híres emberek hangján és hanghordozásával ad elő. Mindhárom említett munka hasbeszélés és álarc módján

20 Philippe Parreno beszélgetése Philippe Vergne-nyel az *Artpress*-ben, n° 264, 2001. január

működik: azzal, hogy társadalmi formákat (a hobbit, a tévéhíradót), képeket (egy gyermekkori emléket, egy mangafigurát) vagy köznapi tárgyakat olyan helyzetbe hoz, hogy feltárja eredetüket és előállításuk folyamatát, Parreno az emberi termelés tudattalanját állítja ki és emeli az építkezési nyersanyag státuszába.

2. Hacking, munka és szabadidő

Az utómunkálatok gyakorlata olyan műveket hív életre, amelyek felvetik a munkaformák alkalmazásának kérdését. Mivé lesz a munka, ha a művészek a szakmai tevékenységeket másolják? Wang Du azt mondja: „Én is média akarok lenni. Az újságíró utáni újságíró akarok lenni.” Wang Du a médiában megjelent képekből alkot szobrokat, új keretbe helyezi őket, vagy hűségesen reprodukálja eredeti méretüket és keretüket. *Házi stratégiák* (1999) című installációja egyetlen gigantikus képtömeg, amely arra kényszerít, hogy a koszovói háború idején kiadott újságok tonnáin keljünk át. Az alaktalan tömeg tetején Bill Clinton, Borisz Jelcin és néhány másik, a korabeli sajtófotókról ismert figura szobormása áll, mellettük papírrepülők raja. Wang Du munkájának ereje abból a képességéből ered, hogy súlyt tud adni a legjelentéktelenebb képeknek is: terjedelmet ad annak, ami megpróbálna kisiklani az anyagosság alól, visszaadja az események súlyát és kiterjedését, kézzel színezi ki az általános információkat. Wang Du a súlyra mérhető információs halpiac kikiáltója. Szoborrá formált képekből álló kelléktárával a kommunikáció kézművességét találta fel, a sajtóügynökségek hasonmását, s ezzel arra emlékeztet, hogy a tények is tárgyak, amelyeket körül kell járni.

Wang Du munkamódszerét a *corporate shadowing* szakkifejezéssel határozhatjuk meg. Ezt a kifejezést az ipari követés csak félig-meddig adja vissza: utánozza, másolja a szakmai struktúrákat, de egyben titkon a nyomukba is ered, *követi* őket.

Daniel Pflumm olyan nagy márkák logóival dolgozik, mint például az AT&T-é, ugyanazt a szakmát műveli, mint a kommunikációs cégek. Saját hangfelvételeivel kísért animációs filmjein „a formák felszabadításával idegeníti és torzítja el” ezeket a jeleket. Amikor pedig a festészeti modernizmus történetét idéző, fénylő, absztrakt tettek állít ki, amelyeknek alakja még felismerhetően mutat egy-egy ásványvíz- vagy más élelmiszer márkát, munkája egy grafikus irodához közelít. „A reklámban –

fejt ki Pflumm – a koncepciótól az összes köztes állomáson keresztül egészen a késztermékig minden, de minden kompromisszum, és teljesen érthetetlen munkafázisok összességéből születik.”²¹

És persze nem feledkezhetünk meg az „igazi rosszról”, ahogy Pflumm nevezi: az ügyfélről, aki a reklámot elnyomott és elidegenült tevékenységgé teszi, mivel nem engedélyez semmiféle újítást. Pflumm kalóz klipjeivel és absztrakt cégereivel a reklámügynökségek munkájának „dublőre” lesz: olyan tárgyakat állít elő, amelyeket *kitérítettnek* látunk, a képzőművészethez, a dizájnhoz és marketingreklámhoz egyaránt sorolható, bizonytalan térben. Alkotásai a munka világába sorolódnak be, a munka rendszerét kettőzik meg, de egy pillanatra sem alkalmazkodik annak eredményeihez, vagy függ annak módszereitől. Ő a művész mint fantom-alkalmazott...

Swetlana Heger & Plamen Dejanov elhatározta, hogy kiállításait egy évig a BMW-vel kötött szerződéses viszonyban szenteli: ezzel nem csak munkaerejüket adták bérbe, hanem megmutatkozási lehetőségeiket is (azaz a kiállításokat, ahová meghívást kaptak), így „kalóz” támogatást adtak az autógyárnak. Heger & Dejanov a kiállítások kontextusának megfelelően a német gyártó által előállított minden tárgyat és minden reprezentációt felhasznált: szórólapokat, plakátokat, prospektusokat, új autókat és extrákat. A csoportos kiállítások katalógusaiban nekik jutó oldalakat is BMW-reklámokkal töltötték meg.

De kötheti-e szándékosan a művész műveit egy bizonyos márkához? Maurizio Cattelan például beírta a közvetítői szereppel, amikor a Velencei Biennále megnyitóján idején bérbe adta saját kiállítóterét egy kozmetikai cégnek. A „mű” címet is kapott: *A munka piszkos szakma* (Lavorare e un brutto mestiere, 1993). E példára tükörként rímel, amikor Heger & Dejanov első bécsi kiállításuk idején bezáratták a színhelyül szolgáló galériát, és a személyzet szabadságra mehetett. Munkájuk témája maga a munka volt: hogyan ad egyes emberek szabadideje munkalehetőséget másoknak, hogyan finanszírozható a munka a klasszikus kapitalizmusétól különböző eszközökkel. A BMW-projektet azt mutatták meg, hogy miként remixelhető maga a munka azáltal, hogy a márka hivatalos képét gyanús képekkel írják fölül, ezek pedig azért gyanúsak, mert láthatóan mentesek minden kereskedői

21 "Everything in advertising, from planning to production via all the conceivable middlemen, is a compromise and an absolutely incomprehensible complex of working steps."
(Wolf-Günther Thiel beszélgetése Daniel Pflumm-mel, *Flash art* n° 209, 1999. nov.-dec.)

parancselvtől. A munka világa, amelynek alakzatait Heger & Dejanov átszervezi, mindkét esetben valamiféle utómunkálat tárgya lett.

Heger & Dejanov kapcsolata a BMW-vel szerződés volt, és szövetség formáját öltötte. Daniel Pflumm domesztikálatlan gyakorlata a profi pályák partvonalán, mindenféle ügyfél–szállító viszonyon kívül talál helyet magának. Pflumm márkákkal kapcsolatos munkája olyan világot határoz meg, amelyben az állásokat nem a csere törvénye alapján osztják el, és nem a különböző gazdasági egységeket összekötő szerződések irányítják, hanem az egyes ember szabad akaratára bízják, olyan *potlatch*, vidám, ajándékadó népünnepély keretében, amely nem tenne lehetővé semmiféle ellentételezést. Az ily módon újradefiniált munka felforgatja a munkát a szabadidőtől elválasztó határokat, hiszen a feladat kérés nélküli végrehajtása maga a szabad idő meghatározása. Ezeket a korlátokat néha a vállalatok is áthágják, amint ezt Liam Gillick a Sonyról szólván megjegyezte: „A professzionális és az otthoni kategóriájának olyan elválasztásával szembesülünk, amit az első elemétől az utolsóig az elektronikai cégek találtak ki (...). A magnetofon-felvevők a negyvenes években például kizárólag professzionális célokat szolgáltak, és az emberek nem is igazán látták, hogy mit kezdenének velük a mindennapi életben. A professzionális és az otthoni közötti határt a Sony kuszálta össze.”²²

1979-ben a Rank Xerox-cég találta ki, hogy a hivatali világot átülteti a személyi számítógépek grafikus interface-ére, ebből lettek az „ikonok”, a „szemeteskosár”, a „mapák” és az „asztal”. Steve Jobs, az Apple alapítója, öt évvel később a Macintosh gépeken is átvette ezt a megjelenítési rendszert. A szövegszerkesztés ettől kezdve a harmadik szektor formaprotokolljának jeleit használja, azaz a munka világa teljes egészében átformálja és gyarmatosítja az otthoni számítógép képi világát. A *home studio* általánossá válása napjainkban a képzőművészeti gazdaságban épp fordított irányú változást visz végbe: a professzionális világ belefolyik az otthoniba, mert a szabadidős tevékenység és a munka kettéválasztása akadályt jelent az olyan, rugalmas és minden pillanatban elérhető alkalmazott modelljének útjában, amelyet a vállalat igényelne.

1994-ben Rirkrit Tiravanija Dijonban „relaxációs teret” alakít ki az *Elégtétel-felületek* kiállítás művészeinek: néhány széket, egy csocsóasztalt, egy Andy Warhol-művet, egy hűtőszekrényt tesz ki, hogy ebben a környezetben lazíthassanak a show elő-

²² Les gens étaient-ils aussi bêtes avant la télé? (A televíziózás kora előtt is ilyen ostobák voltak az emberek?) – Eric Troncy beszélgetése Liam Gillickkel. *Documents sur l'art* n° 11, 1997

készületei közben. Ez a mű, amely a nagyközönség előtti megnyitáskor már el is tűnik, a művészi munka idejének fordított képe.

Pierre Huyghe munkáiban a szórakozás és a művészet közötti ellentét a tevékenységben oldódik fel. Az egyén, akiről a kiállításain szó esik, nem a munkához viszonyítva definiálja magát („mit dolgozol?”), hanem az időbeosztásából építi fel magát („mit kezdesz az életeddel?”). Az 1999-es *Ellipszisben* Bruno Ganz német színészt szerepelteti, aki Wim Wenders *Az amerikai barát* című, jó húsz évvel korábban forgatott filmjének két jelenetét köti össze. Ganznak egyszerűen gyalog kell megtennie egy távot, amit a Wenders-film nem mutatott meg, csak sugallt: más szóval egy kihagyást kell kitöltenie. De mikor dolgozik Bruno Ganz, és mikor van szabadságon? Ha színészként alkalmazott volt *Az amerikai barátban*, akkor is dolgozik-e, amikor huszonegy évvel később megteremti a kapcsolatot Wim Wenders filmjének két jelenete között? Nem lehetséges, hogy a kihagyás végül is a szabadidő – mint a munka egyszerű tagadása – képe? Ha a szabad idő „üres időt” jelent vagy a szervezett fogyasztás idejét, nem lehet-e egyszerű átmenet, üres hely két képsor között?

A *Poszterek* (1994) színes fotók sorozata, amely egy embert ábrázol, aki épp lyukat töm be az úttesten, majd virágokat öntöz egy közparkban. De valójában van-e még napjainkban közös tér? Ezek az elszigetelt, sérülékeny gesztusok a felelősségvállalás fogalmára emlékeztetnek: ha lyuk van az úttesten, miért az önkormányzat munkásának kell kijönnie és betömnie, miért nem teszi meg ön vagy én? Azt állítjuk: osztozunk a közös téren, de valójában magánvállalatok intézik a sorsát: mi kizáródtunk ebből a forgatókönyvből, annak az elhibázott, hazug feliratozásnak az áldozatai lettünk, amely a politikai közösség képei alatt sorakozik.

Hasonló mikroutópia termékei Daniel Pflumm képei; ebben az utópiában a keresletkínálat viszonyait egyéni kezdeményezések kuszálnák össze, ebben a világban a szabadidő gerjesztené a munkát és viszont. Ebben a világban a munka az informatika *hackingjéhez* csatlakozna. Tudjuk, hogy egyes hackerek bejutnak a winchesterekbe, és feltörik a vállalati vagy intézményi rendszerek kódjait. Ezt azért teszik, hogy romboljanak, olykor pedig azért, hogy kellő juttatás ellenében javítsanak az érintettek védelmi rendszerén: először kártevő képességükről tesznek tanúbizonyságot, majd felajánlják szolgálataikat a megtámadott szervezetnek. Az az eljárás, amellyel Pflumm kezeli a multinacionális vállalatok publikus képét, hasonló szellemben működik: a munkát immár nem egy ügyfél fizeti, mint a reklámok esetében, hanem egy egészen másfajta pénzügyi forrásokat és láthatóságot nyújtó párhuzamos hálózatban terjed. Míg Svetlana Heger & Plamen Dejanov a valós gazdaság ál-közmun-

kás szolgáltatóiként jelölik ki a helyüket, Pflumm vizuálisan zsarolja a gazdaságot, amelynek elősködője. Tűszul ejti a logókat, fél-szabadságot ad nekik, mint egy *free-ware*-nek, melynek használóit arra buzdítják, hogy maguk fejlesszék tovább a terméket. Heger & Dejanov vírusokkal teliszúfolt programot ad el annak a vállalatnak, amelynek képét népszerűsíti; Pflumm pedig egyszerre forgalmazza a képeket és a *meghajtójukat*, a *kódrendszert*, amelynek segítségével duplikálhatók.

Harmadik szektorbeli esztétika: a kulturális termelés újrafeldolgozása, a létező áramlásokon belüli pályák kiépítése; a kulturális protokollokon belül működő szolgáltatások előállítás, vándorlások. Pflumm „a káosz produktív bátorításának” szenteli munkáját. Bár ezt a kifejezést a techno-klubokban játszott videóműsoraira alkalmazza, illik tevékenységének egészére is, amely a formai szemetet ragadja meg, a „kódmaradékokat”, amelyek a mindennapi élet mediatizált változatából származnak, ezekből épít olyan formavilágot, amelyben a modernista rács koherensen, a jelek általános kalózhaználatának síkján kapcsolódik a CNN rövidhíreihez.

Pflumm nem elégszik meg a kalózság gondolatával: formailag igen gazdag montázsokat konstruál. Elmés konstruktivizmussal műveit az ikonografikus forrás és az elvont forma közötti feszültséget kutatva dolgozza ki. Referenciáinak összetettsége (történelmi absztrakciók, pop art, szórólapok ikonográfiája, videóklipek, nagyüzemi kultúra) nagy technikai mesterségbeli tudással párosul: filmjeinek minősége közelebb áll a mai lemezipar követelményeihez, mint a videóművészet átlagához. Daniel Pflumm munkája tehát e pillanatban a képzőművészet, illetve a techno-zene világa találkozásának egyik legmeggyőzőbb példája. Tudjuk, hogy a *Techno Nation*-nek régóta szokásává vált, hogy ismert logók változatait trikókra teszi át: a Coca-Cola vagy a Sony megszámlálhatatlan mutánsát romboló feliratokkal vagy a Sinsemilla-szívásra való felhívásokkal egészítik ki. Olyan világban élünk, ahol a formák korlátlanul és mindenféle módon manipulálhatók, rossz célra éppúgy, mint jóra, s amelyben a Sony és Daniel Pflumm egy ikonokkal és képekkel zsúfolt térben keresztetik egymás útját.

A mixelés ezeknek a művészeknek a gyakorlatában inkább viselkedésforma, erkölcsi állapot, mint recept. A munka utángyártása révén a művész elkerülheti az értelmező helyzetet. Ahelyett, hogy kritikai kommentárba kezdene, kísérleteznie kell. Ezt kérte Gilles Deleuze is a pszichoanalízistől: hagyjon fel a szimptomák értelmezésével, és próbálkozzon inkább nekünk megfelelő elrendezésekkel.

IV. Hogyan lakható be a globális kultúra? (Esztétika az MP3 után)

1. A műalkotás mint információtároló felület

A hatvanas évek művészete, a poptól a minimalista és a konceptuális művészetig az ipari termelés és a tömegfogyasztás alkotta páros csúcspontjához kapcsolódik. A minimalista szobrászatban alkalmazott anyagok (eloxált alumínium, acél, cinbádóg, plexiüveg, neon) az ipari technológiára utalnak, egészen pontosan az üzemek és a hatalmas raktárépületek építészetére. A pop art ikonográfiája pedig a fogyasztás korát, a szupermarket és a hozzá kötődő új marketingformák megjelenését idézi: előlnézeti vizualitást, sorba rendezést, jólétet.

A konceptuális művészet szerződéses és adminisztratív esztétikája viszont a harmadik gazdaság uralmának kezdetét jelzi. Itt fontos megjegyezni, hogy a konceptuális művészet az informatikai kutatások döntő előretörésének kortársa a hetvenes évek elején: mert bár a személyi számítógép 1975-ben jelenik meg, az Apple II pedig csak 1977-ben, az első mikroprocesszor viszont már 1971-ben megjelent. Stanley Broun ugyanebben az évben fémrekeszeket állít ki, amelyek az útvonalait dokumentáló és megrajzoló lapokat tartalmazzák (*40 steps and 100 steps*), az Art & Language pedig elkészíti az *Index 01*-et, a minimalista szobrászat jegyében alkotott irattároló-együttest. On Kawara ekkorra már kialakította dossziés jegyzetrendszerét a találkozóirol, utazásairól, olvasmányairól, és 1971-ben megvalósítja a *One million years* című munkáját, azt a tíz iratgyűjtőt, amely az emberi normákat jócskán meghaladó, s így a számítógépektől megkövetelt kolosszális műveletsorokhoz közelítő könyvelést tartalmaz.

Ezek a művek vezetnek be a művészi gyakorlatba az adattárolást, a dossziézott iratosztályozás sivárságát, sőt az „adattár” fogalmát is: a konceptuális művészet azt a még gyermekcipőben járó informatikai kódrendszert használja, melynek termékei csak a következő évtizedben jelennek meg igazán a nagy nyilvánosság előtt. Az IBM cég már a hatvanas évek végén az elanyagtalánítás előfutára lesz: az akkoriban a számítógéppiac 70%-át kézben tartó *International Business Machine* átkereszteli magát *IBM World Trade Corporation*ra, és kifejleszti az első tudatosan multinacionális stratégiát, amely már az eljövendő globális civilizációhoz alkalmazkodik. Bujkáló cég ez, melynek termelő mechanizmusa a szó szoros értelmében lokalizálhatatlan, akárcsak

egy konceptuális mű, amelynek fizikai megjelenése nem sokat számít, és amely bárhol anyagi formát ölthet. Vegyük példának Lawrence Weiner valamely művét, amely akár – bárki által – megvalósítható, akár nem, vajon nem a Coca-Cola előállítási módját veszi át? Csak a recept számít, a hely, ahol elkészítik, illetve az előállító neve nem. Ami pedig az IBM által jelzett tudásformát illeti, az Tony Smith *Black Box*ában (1963–65) testesült meg: ebben az átlátszatlan tömbben, amelyet egy bitekké alakított, *inputok* és *outputok között zajló* társadalmi valóság kezelésére szántak. A bemutató dossziében leszögezik, hogy az IBM 3750, a szilikon Big Brothere lehetővé teszi egy cégnek, hogy „az egyazon régióban működő összes létesítménynek összesítsék az összes információt arról, hogy ki lépett be, illetve ki, a cég melyik épületében, hány órákor és melyik ajtón...”

2. A szerző mint jogi entitás

Egy *shareware*-nek nem szerzője van, hanem tulajdonnevet kap. A *sampling*ből eredő zenei gyakorlat ugyancsak hozzájárult a szerző alakjának lerombolásához, *gyakorlatilag*, de erőteljesebben, mint az elméleti dekonstrukció (a „szerző halálának” kérdése, amelyet Roland Barthes és Michel Foucault boncolgatott).

„A szerzőség fogalmát illetően továbbra is nagyon szkeptikus vagyok – mondta Douglas Gordon –, és boldoggá tesz, hogy háttérben maradtam egy olyan projektben, mint a *24 Hour Psycho*. Hitchcock a domináns benne. A *Feature Film*ben ugyancsak megosztom a felelősséget a karmesterrel, James Conlonnal, valamint a muzsikussal, Bernard Herrmann-nal is. (...) Amikor film- és zenerészleteket sajátítunk ki, azt mondhatnánk, hogy valójában most már nem köznapi tárgyakkól kiindulva alkotunk átmeneti ready-made-eket, hanem olyanokból, amelyek kultúránk részei.” A zenei világ elcsépelte tette a szignó protokolljának robbanását, mégpedig azzal, hogy megjelentek a „white label”-ek, a DJ-kultúrára jellemző 45 fordulatos maxi-lemezek, amelyeket korlátozott példányszámban adnak ki, név nélküli borítóval, hogy kikerüljék a lemezipar ellenőrzését. A zenész-programozó a kollektív szellemi munka eszményét valósítja meg azzal, hogy minden egyes programjához más és más nevet választ, így a legtöbb DJ-nek számos szerzői neve van. Egy név ma már nem annyira egy-egy fizikai személyt jelöl, mint egy-egy megjelenési vagy előállítási módot, egyfajta irányvonalat, egy fikciót. Ez a logika jellemzi a multikat is, amelyek

úgy jelenítenek meg bizonyos termékcsaládokat, mintha azok önálló cégekhez tartoznának: a projektek jellegétől függően egy Roni Size-féle zenész hol *Breakbeat Erának*, hol *Reprazentnek* nevezi magát, ahogy a Coca-Cola vagy a Vivendi International is tucatnyi különböző márkát forgalmaz, melyeknek közös eredetéről a vásárlónak fogalma sincsen.

A nyolcvanas évek művészete bírálta a szerzőség vagy a szignó fogalmát, de nem semmisítette meg. Ha ugyanis a vásárlás művészet, a tranzakciókat magára vállaló művész-ügynök aláírása megőrzi teljes értékét; sőt, éppen ez a sikeres és hasznot hajtó csere garanciája. A fogyasztási cikkek bemutatása stílusalakzatokhoz hasonlóan szerveződik, így Jeff Koons porszívói első látásra megkülönböztethetők Haim Steinbach polcaitól; ahogy két, azonos cikket árusító bolt is különbözik egymástól csak rájuk jellemző árukirakásuk miatt.

A szignó fogalmát közvetlenül kutató képzőművészek között olyanokat említhetünk, mint Mike Bidlo, Elaine Sturtevant vagy Sherrie Levine: mindhármuk munkái múltbéli műalkotások újraalkotásán alapszanak, bár ehhez nagyon is eltérő stratégiákat dolgoznak ki. Amikor Bidlo egy Warhol-kép pontos másolatát állítja ki, a *Not Duchamp (Bicycle Wheel, 1913)* címet adja neki. Amikor Sturtevant állítja ki egy Warhol-festmény kópiáját, megtartja a kép eredeti címét: *Duchamp, coin de chasteté, 1967*. Levine pedig az eredeti cím helyett az időbeli eltolódást jelző megjegyzést alkalmaz: *Untitled (After Marcel Duchamp)*. A három művész nem felhasználja ezeket a műveket, hanem újra-kiállítja, egyéni elvek szerint rendezi el őket azzal, hogy „új eszméket” ad a műtárgyaknak, amelyeket a duchamp-i *reciprok ready-made* elv jegyében alkot újra. Mike Bidlo eszményi múzeumot alakít ki, Elaine Sturtevant történetet dolgoz ki azzal, hogy olyan műveket alkot újra, amelyek a történelem töréspontjait jelenítik meg, míg Sherrie Levine másoló munkája, amelyet Roland Barthes írásai ihlettek, azt állítja, hogy a kultúra egyetlen véget nem érő, újraírt pergamenlap. Barthes, aki voltaképpen minden könyvet úgy tekint, mint ami „sokféle írásmódból áll össze, többféle kultúrából ered, amelyek párbeszédet kezdeményeznek egymással, parodizálják, vitatják egymást”²³, ezzel az írónak írónoki, intertextuális kezelői szerepet tulajdonít: egyetlen olyan hely van, ahol ez a sokféle forrás egy mederbe tart, mégpedig az olvasó-utángyártó agya. Paul Valéry a huszadik század elején úgy gondolta, hogy

23 Roland Barthes: *Le bruissement de la langue*, Le Seuil, 1984., 66. old.

a „szellem történetét megírhatnánk az irodalom termelésének és fogyasztásának történeteként... anélkül, hogy egyetlen írónevet is említenénk.” Mivel írás közben folyamatosan olvasunk, és a műalkotás létrehozásakor egyben nézők is vagyunk, a befogadó vált a kultúra központi szereplőjévé – a szerzőkultusz rovására.

A hatvanas évektől kezdve a „nyitott mű” (Umberto Eco) fogalma szembeszegül a kommunikáció klasszikus sémájával, amely feladót és passzív befogadót feltételez. Mindazonáltal, ha az interaktív vagy *részvételt kínáló* nyitott mű, mint például Allan Kaprow egy happeningje, ad is bizonyos működési szabadságot a befogadónak, csak annyit enged meg neki, hogy a feladó kibocsátotta kezdeti impulzusra reagáljon: részvétele a felajánlott séma kiegészítését jelenti. Más szóval, a „néző részvétele” annyit jelent, hogy kézjegyével látja el azt az esztétikai szerződést, melynek aláírási jogát a művész magának tartja fenn. Ezért gondolja Pierre Lévy, hogy a nyitott mű „még mindig a hermeneutikai paradigma foglya marad”, hiszen a befogadót csak arra invitálja, hogy „az üresen maradt részeket töltsse ki, válasszon a lehetséges jelentések közül”. Lévy az interaktivitás e „lágymű” koncepcióját a cybertér nyújtotta óriási lehetőségekkel állítja szembe: „a kialakulóban lévő technokulturális környezet új művészetfajták kifejlesztésére ösztönöz, amikor figyelmen kívül hagyja az kibocsátás és a befogadás, a kompozíció és az értelmezés kettéválasztását.”²⁴

3. Eklekticizmus és utómunkálatok

A nyugati világ múzeumi rendszerével és történeti apparátusával, de az új termékek és az új „környezetek” igénye miatt is végül teljes jogú önálló kultúrának ismert el olyan hagyományokat, amelyeket addig az ipari modernizmus előrehaladásával kimúlásra ítéltnek tekintettek, és művészetként fogadott el olyan jelenségeket, amelyeket korábban csupán folklórnak vagy vadhajtnak tartott. Emlékezzünk csak vissza, hogy a huszadik század eleji polgár szemében a szobrászat története gyakran a görög ókortól egyenesen a reneszánszba ugrott, és csakis európai nevekre korlátozódott. A globális kultúra napjainkra gigantikus kórtörténet, hatalmas kavardás lett, amelynek szelekciós elvei igen nehezen azonosíthatók. Hogyan kerülhetjük el,

²⁴ Pierre Lévy: *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, La Découverte/Poche, 1997

hogy kultúrák és stílusok effajta egymásra torlódása a giccs eklekticizmusába, egyfajta „cool” *alexandrinizmus*ba torkolljon, amely mindenfajta kritikai megítélést kizár? Általában az olyan ízlést minősítjük eklektikusnak, amelynek kritériumai bizonytalanok vagy nincsenek is kritériumai, ahol az intellektuális eljárás mögül hiányzik a vázrendszer, a választásoknak nincsen semmiféle koherens látásmódjuk, amely megalapozná őket. A köznyelv pejoratívnak tekinti az „eklektikus” jelzőt, s ezzel valójában azt a nézetet támogatja, hogy egy bizonyos típusú képzőművészetet, irodalmat vagy zenét kellene kiszemelniük, e nélkül beleveszünk a giccsbe, mert nem bizonyulnánk kellően erős és határozott – vagy pusztán észrevehető személyiségnek. Az eklekticizmus e szégyenletessége elválaszthatatlan attól a gondolattól, hogy az egyén társadalmilag azonosítódik a maga kulturális választásaival: azt tartják rólam, hogy az vagyok, amit olvasok, amit hallgatok, amit megnézek. Mindegyikünk azzal szembesül, hogy személyes jelfogyasztási stratégiája szerint azonosítják: a giccs a *közízlésen kívül* képviseli, egyfajta elterjedt, zavaros és személytelen véleményt, amely az egyéni választás helyébe lép. Társadalmi közegünk, ahol a lehető legrosszabb fogyatékos, ha nincs a kulturális normákhoz viszonyítva kijelölhető helyünk, így arra ösztökél, hogy magunk tárgyiasítsuk magunkat. A kultúra ilyenfajta felfogása szerint az, hogy mit tudunk kezdeni azzal, amit fogyasztunk, mit sem számít; márpedig egy művész nagyon is felhasználhat egy ócska amerikai sorozatot arra, hogy izgalmas projektet dolgozzon ki. A fordított eset, sajnos, jóval gyakoribb.

Az eklektikaellenes beszéd tehát a csatlakozás nyelve lett, egy olyan kultúra óhaja, amelyet jól és kivétel nélkül besorolt, kitűzőként egyértelműen azonosítható termékei tesznek kiegyensúlyozottá, a kultúra sztereotip felfogásához csatlakozás látható jeleivé. Ez a beszédmód a modernista nyelv kialakulásának ahhoz az irányzatához kötődik, amelyet Clement Greenberg elméleti írásai képviselnek, aki szerint a képzőművészet története lineáris, teleologikus történet, amelyen belül minden egyes múltbéli műalkotás a korábbiakhoz és az utána következőkhöz való viszonyával határozza meg magát. Greenberg szerint a modern művészettörténet lényegében a festészet és a szobrászat fokozatos „megtisztulását” jelenti. Ezért állította Piet Mondrian, hogy az új-plaszticizmus a teljes korábbi képzőművészet logikus következménye – és felszámolása. Ez az elmélet, amelynek értelmében a művészettörténet nem más, mint a tudományos kutatások párhuzama, azzal a mellékhatással jár, hogy a nem-nyugati országokat, mint „nem történelmieket” kizárja a fejlődési folyamatból. Az „újdonosság” ilyen megszállott akarását – amit a historicista és Nyugat-

központú művészetfelfogás teremtett – gúnyolja ki a Fluxus mozgalom egyik nagy jelentőségű alakja, George Brecht, amikor azt fejtegeti, hogy jóval nehezebb kilencedikként csinálni valamit, mint elsőként, mert akkor már az a kérdés, hogy megtanultuk-e jól megnézni, amit kell.

Greenberg szemében és a nyugati művészettörténetek többségében a kultúra ahhoz a monomániához kötődik, amely szerint az eklekticizmus (azaz minden olyan próbálkozás, amely kiutat keres ebből a purista történetből) a főbűnök egyike. *Kell, hogy* a történelemnek iránya legyen. Ennek az iránynak pedig lineáris elbeszéléssé kell szerveződnie.

Yve-Alain Bois egy 1987-ben kiadott, *Historizáció vagy szándékosság: egy régi vita újraéledése* című írásában az eklekticizmusnak arról a formájáról ad kritikai elemzést, amely az európai neo-expresszionista művekben vagy olyan festők, mint Julian Schnabel vagy David Salle munkáiban jelenik meg. „Mivel megszabadultunk a történelemtől, most úgy fordulhatunk hozzá, mint a szórakozás egy fajtájához, úgy kezelhetjük, mint a teljes felelőtlenség terét: mostantól fogva minden ugyanazt jelenti számunkra, mindennek azonos értéke van.”²⁵

A nyolcvanas évek elején a transzavantgárd a zsidó-észjárását védelmezte, egyetlen nemzetközi stílusszerűségbe gyalulva a kulturális értékeket, amelyben válogatás nélkül keveredett Chirico és Beuys, Pollock és Alberto Savinio, senki sem törődött munkáik tartalmával, és egymáshoz viszonyított történelmi helyükkel. Ugyancsak a nyolcvanas évek elején Achille Bonito Oliva „az áruló cinikus ideológiája” nevében támogatta ezeket a művészeket, mely ideológia szerint a művész egyfajta „nomád” lenne, aki kényére-kedvére barangol az összes korszakban és stílusban, mint egy csavargó, aki a szemétkorokban kotorászik valami begyűjthető tárgy után. És éppen ez a gond: egy Julian Schnabel vagy egy Enzo Cucchi ecsetje nyomán az egész művészettörténet üres formák gigantikus szemeteseként jelenik meg, ahol a formákat megfosztották jelentésüktől a Picasso gyámságával fémmjelzett guberáló-művész-félisten kultuszának érdekében. A formák dologiasításának e roppant vállalkozásában az istenek metamorfózisa leginkább tapétává válásra hasonlít egy képzeletbeli múzeumban. Az idézet effajta művészete, az új-vadak gyakorlata a történelmet az árucikk értékére alacsonyítja. Ezzel pedig egészen közel kerülünk ahhoz

25 Yve-Alain Bois, *Historisation ou intention: le retour d'un vieux débat*, Cahiers du MNAM n° 22, 1987. december.

az egyenlőséghez, amelyben „minden egyenlő, a jó és a rossz, a szép és a rút, a jelentéktelen és a jellemző”, amelyet Flaubert utolsó regénye témájaként választott, és amelynek bekövetkezéséről a *Vázlatok a Bouvard és Pécuchet*-hez írásaiban annyira tartott. Jean-François Lyotard nem tűrte, hogy az általa elméletileg meghatározott *posztmodern környezetet* összekeverjék a nyolcvanas évek állítólagos posztmodernista képzőművészetével. „Egyazon felületen vegyíteni a neo- vagy hiperrealista motívumokat az absztrakt, lírai és konceptuális motívumokkal annyit jelent, hogy minden ugyanannyit ér, hiszen minden fogyasztható. (...) Az eklekticizmus a magazinolvasók szokásait, a sztenderd ipari képek fogyasztóinak szükségleteit hívja elő, a szupermarketek vásárlóinak szellemisége ez.”²⁶ Yve-Alain Bois szerint csakis a formák historizálása óvhat meg a cinizmustól és a lefelé nivellálódástól. Lyotard szerint az eklekticizmus eltéríti a művészeket az „ábrázolhatatlan” kérdéséről, ami pedig az ő szemében döntő fontosságú ügy, hiszen ez garantálja „a festés aktusa és a festészet lényege közötti feszültséget”: ha a művészek engednek „a fogyasztás eklekticizmusának”, ezzel a „techno-tudományos és posztindustrialista” érdekeket szolgálják, és nem tesznek eleget kritikusi feladatuknak.

De valóban nem állíthatunk-e szembe ezzel, a történelemmel szembeni cinikus közönyt hirdető, a művek politikai tartalmát eltörlő, közhelyesítő és fogyasztói eklekticizmussal semmi mást, mint Greenberg darwinizáló elképzelését vagy egy, a művészetet tisztán historizáló felfogást? Ennek a problémának a kulcsa olyan eljárások és gyakorlatfajták bevezetése lehet, amelyeknek segítségével a fogyasztói kultúrából a tevékenység kultúrájába léphetünk át, a passzivitásból, amellyel a jelek rendelkezésünkre álló raktára iránt viseltetünk, a felelősségvállalásra készítő gyakorlatba. Minden egyes embernek, és még inkább minden egyes művésznek – hiszen a művész a jelek világában mozog – felelősnek kell tartania magát a formákért és azok társadalmi működéséért: egy „polgártársi fogyasztás” megjelenése, a sportcipőgyártás embertelen munkakörülményeinek vagy az ilyen-amolyan ipari tevékenység által okozott környezetpusztításnak a kollektív tudatosítása pedig szerves része ennek a felelősségvállalásra készítésnek. A bojkott, a kiforgatás, a kalózkodás mind ennek a tevékeny kultúrának a része. Amikor Allen Ruppersberg egy képsorozaton lemásolja Oscar Wilde művét, a *Dorian Gray arcképét* (1974), egy irodalmi szöveget vállal, és mindenki előtt felelősnek vallja magát érte: újraír.

26 Jean-François Lyotard: *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Poche Biblio, 1988, 108. old.

Amikor Louise Lawler kiállítja Henry Stullmann lovat ábrázoló, giccses képét, amit a *New York Racing Association*tól kapott kölcsön, és reflektorok fénycsóvjában teszi közszemlére, azt állítja mindenki szeme láttára, hogy a festészet akkoriban, 1978-ban, fénykorát élő *újraéledése (revival)* művi megállapodás, amelyet a kereskedők érdekei sugalltak.

A huszonegyedik század elejének történelmi feladata a modernség újraírása: nem a nulláról kell újakezdeni, de a történelem teljes kelléktárát sem kell a nyakunkba venni, hanem leltározni és szelektálni, felhasználni és újratölteni.

Ugorjunk előre az időben, egészen 2001-ig: Jakob Kolding dán képzőművész kollázsai El Lissitsky vagy John Hearfield munkáit írják újra napjaink társadalmi valóságából kiindulva. Fatimah Tuggar az ötvenes évek amerikai reklámjait vegyíti videóin vagy fotóin Afrika mindennapi életével, Gunilla Klinberg pedig a svéd szupermarketek logóit rendezi át rejtélyes mandalákká. Nils Norman vagy Sean Snyder a városi jelzésekkel állít össze katalógust, és az építészet nyelvén vulgárisává vált alkalmazás alapján írja újra a modernitást. Mindezek az eljárások, a maguk egyedi módján azt hangsúlyozzák, mennyire fontos tevékenynek maradni az általános termeléssel szemben. Minden effajta elem felhasználható. Egyetlen nyilvános kép sem élvezhet büntetlenséget, semmiféle címen: egy logó a köztér része, hiszen hol itt, hol ott látható az utcákon, és megjelenik mindennap használt tárgyainkon. Jogi harc bontakozik ki, a képzőművészek ott vannak a front első vonalában: egyetlen jel sem maradhat tehetetlen, egyetlen kép sem lehet érinthetetlen. A művészet egyfajta ellenhatalmat képvisel. Nem mintha a művész feladata a leleplezés, a harc vagy a követelkezés lenne: minden művészet, legyen bármilyen fajta, és tűzzön ki bármilyen célokat, elkötelezett. Ma viták dúlnak a reprezentációról, amely szembeállítja egymással a művészetet és a valóság hivatalos képét, amelyet a reklámnyelv terjeszt, a média is továbbad, amelyet a fogyasztás és a társadalmi verseny ultrakönnyű ideológiája szervez. Mindennapi életünkben minduntalan fikciókkal, megjelenítésekkel, formákkal találkozunk, amelyek egy olyan kollektív képzeletet táplálnak, melynek tartalmát a hatalom diktálja. A képzőművészet ellenképeket állít elénk. A gazdasági absztrakcióval, a technológiai-kereskedői hatalom leküzdhetetlen fegyverével szembesülve, amely a köznapi életet megfosztja realitásától, a művészek belakják a formákat, és ezzel újraaktivizálják őket, kalózzalakkal támadják a magántulajdont és a szerzői jogokat, a márkákat és a termékeket, a múzeumba száműzött formákat és a szignókat.

Ha ezek a forma-„utántöltések”, ezek a mintavételek és reprízek ma fontos tétet jelentenek, azért van így, mert arra ösztökélnek, hogy tekintsük az egyetemes kultúrát inkább egyfajta szerszámosládának, nyitott narratív térnek, mint egyértelmű elbeszélésnek és termékskálának.

Ahelyett, hogy leborulnánk a múlt műalkotásai előtt, használjuk őket! Mint Tiravanija, aki Philip Johnson egyik építészeti szerkezetébe írja be munkáját, mint Pierre Huyghe, aki Philip Johnson egyik építészeti szerkezetébe írja be munkáját, mint Pierre Huyghe, amikor újraforgatja Pasolinit, gondoljuk azt, hogy a művek forgatókönyveket kínálnak, a művészet pedig a világ használatának egyik módja, végtelen eszmecsere különböző nézőpontok között. Ezeknek a kapcsolatoknak a nyilvánvalóvá tétele a mi dolgunk, nézőké. Nekünk kell megítélnünk a műalkotásokat azoknak a viszonyoknak a függvényében, amelyeket azon sajátos szövegösszefüggésen belül alakítanak ki, melyben vitájukat folytatják. Mert a művészet – végső soron nem látok más meghatározást, ami minden egyebet felölelne – olyan tevékenység, amely a világhoz való viszonyulásokat termel, ilyen vagy amolyan formában testet ad a térhez és időhöz való viszonyának.