

exindex

<http://www.exindex.hu/>

Dizájn és művészet. Boris Groys mappa

Erhardt Miklós: Előszó

Boris Groys

Az idő társai

1.

A kortárs művészet akkor érdemli meg a nevét, ha manifesztálja a kortársságát – és ez nem egyszerűen arról szól, hogy mostanában csinálták vagy mutatták-e be. A kérdés tehát, „Mi a kortárs művészet?“, magában foglal egy másikat: „Mi a kortárs?“. Hogyan lehet megmutatni a kortársit mint olyat?

Kortársnak lenni érthető úgy, mint közvetlenül jelen lenni, itt és most. Ebben az értelemben a művészet akkor valóban kortárs, ha autentikusnak észleljük, képesnek megragadni és kifejezni a jelen jelenvalóságát, olyan módon, amelyet nem korrumpálnak sem múltbéli hagyományok, sem a jövőben sikerre számító stratégiák. Mindeközben persze jól ismerjük a jelen kritikáját, különösen Jacques Derrida megfogalmazásában, aki elég meggyőzően demonstrálta, hogy a jelent már eredetében korrumpálja a múlt és a jövő, hogy a jelenlét közepén mindig a hiány ül, és hogy a történelem és a művészettörténet nem értelmezhető, Derrida kifejezésével élve, mint „jelenek felvonulása“. (1)

Ám ahelyett, hogy tovább elemeznénk a Derrida-féle dekonstrukció működését, szeretnék eggyel hátrébb lépni, és feltenni a kérdést: Mi is van a jelenben – az itt és mostban –, ami annyira foglalkoztat minket? Már Wittgenstein sokat élcelődött azokon a filozófus kollégáin, akik egyre-másra hirtelen a jelen szemlélésébe fordultak, ahelyett, hogy egyszerűen a maguk dolgával törődtek volna, és élték volna a mindennapjaikat. A jelen, a közvetlenül adott passzív szemlélése Wittgenstein számára ugyanis természetellenes foglalatosság, amelyet a metafizikai hagyomány diktál, és ez a hagyomány nem ismeri a mindennapi élet áramlását – az áramlást, amely mindig túlfolyik a jelenen, anélkül, hogy bármi módon előnyben részesítené. Wittgenstein szerint a jelen iránti érdeklődés egyszerűen filozófiai – esetleg még művészi – szakmai ártalom, egyfajta metafizikai betegség, amelynek gyógymódja a filozófiai kritika. Ezért is találok jelen témánk (2) szempontjából különösen relevánsnak az alábbi kérdést: Hogyan mutatkozik meg a jelen a mindennapi tapasztalatban – mielőtt még metafizikai spekuláció vagy filozófiai kritika tárgyává válna? (3)

Nekem úgy tűnik, a jelen legelőször is olyasvalami, ami akadályoz mindennapi (vagy nem mindennapi) terveink végrehajtásában, valami, ami nem engedi, hogy zökkenőmentesen átcússzunk a múltból a jövőbe, akadály tehát, amely reményeinket és terveinket időszerűtlenné, idejétmúlttá teszi, vagy egyszerűen ellehetetleníti. Időről-időre azt kell mondjuk: igen, remek projekt, de pillanatnyilag nincs pénzünk, időnk, energiánk, stb. megcsinálni. Vagy: valóban csodálatos hagyomány, de jelenleg nem érdekel senkit, senki sem akarja tovább vinni. Vagy: ez az utópia gyönyörű, de sajnós ma már senki sem hisz az utópiákban, és így tovább. A jelen az idő azon pillanata, amelyben úgy döntünk, lejjebb szállítjuk a jövővel szemben állított elvárásainkat, vagy odahagyjuk a múlt némely szívünknek kedves hagyományát, hogy átjuthassunk az itt-és-most szűk kapuján.

Ernst Jünger szépen mondja, hogy a modernitás – a projektek és tervek par excellence ideje – megtanított minket könnyű poggyásszal (*mit leichtem Gepäck*) utazni. A modernitás, hogy jobban haladhasson a jelen szűk ösvényén, eldobált mindent, ami túl nehéznek, túl jelentéstartalónak tűnt: a mimézist, a mesterség hagyományos kritériumait, megöröklött etikai és esztétikai konvenciókat és a többi. A modern redukcionizmus olyan stratégia, amellyel túlélhető a jelenen átvezető nehéz utazás. A művészet, az irodalom, a zene és a filozófia azért volt képes túlélni a huszadik századot, mert minden koloncától megszabadult. Ugyanakkor ezek a radikális redukciók fel is tártak valamiféle rejtett

igazságot, amely meghaladja közvetlen hatékonyságukat. Azt mutatják, hogy az ember ennyi mindent feladhat – hagyományokat, reményeket, készségeket és gondolatokat –, és mégis tovább viheti a művét, ebben a redukált formában. Ez az igazság adta a modernista redukciók transz-kulturális hatékonyságát is – a kulturális határok átlépése sokban olyan, mint átlépni a jelen korlátját.

Így hát a modernitás időszakában a jelen hatalma csak közvetett módon, a redukció nyomain keresztül érzékelhető, amelyeket a művészet testén, vagy általánosabban a kultúra testén hagyott maga után. A jelent mint olyat a modernizmus kontextusában leginkább negatív dologként látjuk, mint valamit, amit a jövő nevében meg kell haladnunk, valamit, ami lassítja a terveink megvalósulását, valamit, ami késlelteti a jövő eljövételét. A szovjet éra egyik jelszava az „Itt az idő, előre!” volt. Ilf és Petrov, a húszas évek két szovjet írója e modern érzületet az „Eltárs, aludj gyorsabban!” szlogenrel figurázta ki igen pontosan. Valóban, abban az időben az ember szívesebben aludta volna át a jelent – elaludni a múltban, és csak a fejlődés végpontján, a sugárzó jövőben ébredni fel.

2.

Ám mikor kételkedni kezdünk a terveinkben, mikor újrafogalmazzuk őket, a jelen, a kortársi idő fontos, sőt, nagyon fontos lesz nekünk. Ez azért van, mert a kortársi időt valójában kétség, ingadozás, bizonytalanság, határozatlanság alkotja – a további reflexió, a késlekedés szüksége. El akarjuk halasztani a döntéseinket és a tetteinket, hogy több időnk legyen elemzésre, tűnődésre, mérlegelésre. És a kortárs idő éppen ez: az elhúzódozó, sőt, esetleg végtelen késedelem ideje. Soren Kierkegaard kérdezi, mit jelentene Krisztus kortársának lenni. A válasza: azt jelentené, hogy habozunk Krisztust elfogadni Megváltónak. (4) A keresztség elfogadása Krisztust szükségszerűen a múltban hagyja. Valójában már Descartes is a kétség idejeként határozta meg a jelent – olyan kétség idejeként, amely várhatóan világos, éles és egyértelmű gondolatokkal teli jövőt nyit meg előttünk.

Nos, elmondható, hogy a mostani történelmi pillanatban éppen ilyen helyzetben vagyunk, mert olyan időket élünk, amikor felülvizsgáljuk – nem elhagyjuk, nem elvetjük, hanem elemezzük és felülvizsgáljuk – a modern terveket. A felülvizsgálat legközvetlenebb oka természetesen az, hogy Oroszország és Kelet-Európa odahagyta a kommunista projektet. Politikai és kulturális értelemben a huszadik századot a kommunista projekt uralta. Volt a Hidegháború, voltak kommunista pártok Nyugaton, ellenzéki mozgalmak Keleten, progresszív forradalmak, konzervatív forradalmak, viták a tiszta és az elkötelezett művészetről – e projektek, programok és mozgalmak a legtöbb esetben az egymással való szembenállásuk révén kötődtek egymáshoz. Most azonban felülvizsgálhatók, és felül is kell vizsgálnunk őket, a maguk teljességében. Ily módon a kortárs művészet tekinthető úgy, mint olyan művészet, amely a modern projektek felülvizsgálatával foglalkozik.

Mondhatjuk, hogy a határozatlanság, a késlekedés idejét éljük – unalmas időt. Nos, Martin Heidegger az unalmat éppen mint azon képességünk előfeltételét értelmezte, hogy megtapasztaljuk a jelen jelenvalóságát – hogy azáltal tapasztaljuk meg a világot a maga teljességében, hogy minden nézete egyaránt untat, s nem azért, mert ez vagy az a cél magával ragad minket, ahogy az a modern projektek esetében történt. (5)

A modern projektekkel szembeni habozásunk jórészt annak tudható be, hogy egyre kevésbé hiszünk az ígéreteinkben. A klasszikus modernitás hitt abban, hogy a jövő képes beváltani a múlt és a jelen ígéreteit – még Isten halála után, sőt, a lélek halhatatlanságába vetett hit elvesztése után is. Az állandó művészeti gyűjtemény fogalma mindent elmond: a levéltár, a könyvtár és a múzeum világi állandóságot ígért, materiális végtelent, amely a feltámadás és az örök élet vallási ígérete helyébe lépett. A modernitásban az „életmű” váltotta fel a lelket, mint az Én potenciálisan halhatatlan része.

Foucault heterotópiáknak nevezte az olyan modern helyeket, amelyekben felhalmozódik az idő, ahelyett, hogy egyszerűen elszivárogná. (6) Politikai értelemben beszélhetünk úgy a modern utópiákról, mint a felhalmozott idő poszt-historikus tereiről, amelyekben a jelen végessége úgy jelent meg, mint amelyért lehetőség szerint kárpótol a megvalósult terv – legyen az műalkotás vagy politikai projekt – végtelen ideje. Persze az ilyen megvalósulás el is törli a megvalósításba, az adott termék előállításába ölt időt – mikor a végtermék előáll, az előállításához felhasznált idő eltűnik. Mindazonáltal a termék megvalósításakor elveszett időért a modernitás olyan narratívával kárpótolta, amely azt valahogy mégis visszaemelte – azzal, hogy olyan művészek, tudósok vagy forradalmárok életét dicsőítette, akik a jövőért dolgoztak.

Azonban a végtelen jövő ígérete, amely megőrzi a munkánk eredményét, mára elvesztette az életszerűségét. A múzeumból időszaki kiállítások helyszíne lett, nem állandó gyűjtemények tere. A jövőt folytonosan újratervezik – a kulturális trendek és divatok állandó változása valószínűtlenné teszi a stabil jövő ígéretét bármely műalkotás vagy politikai projekt számára. Ráadásul a múltat is folytonosan újraírják – nevek és események tűnnek fel, tűnnek el, kerülnek elő, majd vesznek el újra. A jelen többé nem a múltból a jövőbe átvezető pont, inkább múlt és jövő állandó

átírásának helyszíne – a történelmi narratívák folytonos burjánzásáé, amelyben az egyén minden próbálkozása, hogy megragadja, netán ellenőrzése alatt tartsa őket, megbukik.

Csak abban lehetünk bizonyosak a jelenünkkel kapcsolatban, hogy e történelmi narratívák holnap ugyanúgy burjánzanak majd, mint ma teszik – és mi ugyanazzal a hitelenséggel fordulunk majd feléjük. Bele vagyunk ragadva a jelenbe, amint anélkül termeli újra magát, hogy bármiféle jövőhöz vezetne. Egyszerűen elveszítjük az időnkét, anélkül, hogy biztosan befektethetnénk, felhalmozhatnánk, akár utópikus, akár heterotópikus értelemben. A terméketlen, elvesztegetett idő jelenségét a végtelen történelmi perspektíva hiánya generálja. De az elvesztegetett időt pozitívabban is lehet értékelni: mint fölös időt – olyan időt, amely az életünket mint tiszta időben való létet állítja, túl azon, hogy milyen módon használjuk fel a modern gazdasági és politikai projektekben.

3.

Példaként vegyük Francis Alÿs *Dal Lupitának (Song for Lupita, 1998)* című animációját. Ebben a műben olyan tevékenységet találunk, amelynek nincs eleje és nincs vége, nincs végleges eredménye vagy terméke: egy nő önt vizet egy edényből egy másikba, majd vissza. Az idő vesztegetésének tiszta repetitív rítusával állunk szemben – világi rítussal, amely semmiféle mágikus erőt nem követel magának, és túl van minden vallási hagyományon vagy kulturális konvención.

Camus Sziszifusza juthat eszünkbe, ez a proto-kortárművész, akinek céltalan, értelmetlen feladata, hogy egy kősziklát görgessen fel a hegyre, tekinthető a kortárs időalapú művészet prototípusának. Ez a nem-produktív gyakorlat, ez az örök ismétlődés nem-történelmi mintájában megragadott időtöbblet alkotja Camus számára igaz képét annak, amit „életidőnek” hívunk – olyan szakasznak, amely nem vezethető vissza az élet semmiféle „értelmére”, „eredményére”, semmiféle történelmi jelentőségre. Az ismétlődés fogalma itt központi jelentőségre tesz szert.

A kortárs időalapú művészetet inherens repetitivitása élesen megkülönbözteti a hatvanas évek happeningjeitől és performanszaitól. A dokumentált tevékenység többé nem egyedi, elszigetelt performansz – azaz egyéni, hiteles, eredeti esemény, amely itt és most zajlik. Inkább arról van szó, hogy ez a tevékenység maga repetitív – mielőtt még dokumentálták volna, mondjuk egy videó-loopban. Így hát az Alÿs által megtervezett gesztus programszerűen személytelen gesztusként működik – bárki megismételheti, felveheti, és elismételheti újra. Az élő emberi lény itt többé nem különbözik mediatizált képétől. Élő organizmus és halott mechanizmus ellentétét eljelentékteleníti a dokumentált gesztus eredetileg mechanikus, repetitív és céltalan jellege.

Francis Alÿs az ilyen elvesztegetett, nem teleologikus időt, amely nem vezet semmi eredményre, se végpontja, se csúcspontja, úgy jellemzi, mint a gyakorlás, a próba idejét. Ehhez kínált példája – *A próba politikája (Politics of Rehearsal 2007)* című videója, amely egy sztriptíz előadás próbáját helyezi a középpontba – bizonyos értelemben a próba próbája, amennyiben a sztriptíz által felkeltett szexuális vágy betöltetlen marad, még „igazi” sztriptíz esetében is. A videón a próbát a művész kommentárja kíséri, úgy értelmezve a szituációt, mint a modernitás modelljét, lévén, hogy a modernitás is mindig beváltatlanul hagyja az ígéretét.

A művész számára a modernitás ideje a folytonos modernizáció ideje, amely sosem igazán valósítja meg célját, hogy igazán modern legyen, és sosem elégíti ki a vágyat, amelyet felkeltett. Ebben az értelemben a modernizáció folyamata kezd elvesztegetett többletidőnek tűnni, amelyet dokumentálni lehet és kell – éppen azért, mert sosem vezetett semmi valós eredményre. Egy másik munkájában Alÿs egy cipőpucoló munkáját emeli az olyan munka példájává, amely marxista értelemben semmiféle értéket nem termel, miután a cipőfényezésbe fektetett idő nem eredményezhet semmiféle végterméket, ahogy azt Marx értékelmélete előírja.

De éppen, mert az ilyen elvesztegetett, felfüggesztett, nem-történelmi idő nem halmozódhat fel, nem szívódhat fel a termékében, meg lehet ismétlni – személytelenül és potenciálisan végtelenül. Már Nietzsche is azt tartotta, hogy Isten halála, a transzcendencia vége után az egyetlen lehetőség elképzelni a végtelent ugyanannak örök visszatérésében található. Georges Bataille pedig úgy tematizálta a repetitív időtöbbletet, az idő terméketlen elvesztegetését, mint egyedüli lehetőséget elmenekülni a haladás modern ideológiája elől. Persze mind Nietzsche, mind Bataille természetből adottnak észlelte az ismétlődést.

Gilles Deleuze azonban, *Difference and Repetition (1968)* című könyvében, a szó szerinti értelemben vett ismétlődésről mint radikálisan mesterségesről beszélt, amely, ilyen értelemben, konfliktusba kerül minden természetes, élő, változó és fejlődő dologgal, köztük a természeti és az erkölcsi törvényekkel. (7) Ebből az következik, hogy a szó szerinti értelemben vett ismétlés gyakorlása tekinthető úgy, mint szakadást elindítani az élet folyamatosságában azzal, hogy a művészetet keresztül nem-történelmi időtöbbletet hozunk létre. És ez az a pont, ahol a művészet valóban kortárssá válhat.

4.

Szeretném itt a kortárs („*contemporary*”) kifejezésnek egy némileg eltérő jelentését mozgósítani. *Con-temporary*nak lenni nem szükségszerűen jelenti azt, hogy jelen vagyunk, itt és most; azt jelenti, hogy az „idővel” vagyunk, semmint az „időben”. „*Con-temporary*” németül „zeitgenössisch”. Mivel a *Genosse* társat jelent, „*con-temporary*nak” lenni – *zeitgenössisch* – úgy érthető, mint az „idő társának” lenni – együttműködni az idővel, segíteni neki, ha bajban van, ha nehézségei akadnak. És a jelenlegi, termék-orientált civilizációnk teremtette feltételek között az időnek bizony vannak bajai, például mikor termékétlennek, elvesztegetettnek, értelmetlennek találják. Az ilyen termékétlen időt kilöki a történeti narratívákból, a teljes kitörlés rémével fenyegetik. Ez az a pillanat, mikor az időalapú művészet az idő segítségére siethet, együttműködhet vele, társává lehet – mert az időalapú művészet valójában nem más, mint művészetalapú idő.

Időalapúnak valójában inkább a hagyományos művek (festmények, szobrok és így tovább) volnának tekinthetők, mivel azzal az elvárással készültek, hogy lesz idejük – sőt, rengeteg idejük, ha bekerülnek valamely múzeumba vagy jelentős magángyűjteménybe. De az időalapú művészet nem úgy alapul az időre, mint valami szilárd fundamentumra, eleve garantált perspektívára; az időalapú művészet inkább azt az időt dokumentálja, amely az eltűnés veszélyével küzd, termékétlen jellegének – tiszta élet jellegének, vagy, Giorgio Agamben szavával, „puszta élet” jellegének – köszönhetően. (8)

De művészet és idő viszonyának ilyen megváltozása megváltoztatja magának a művészetnek az időbeliségét is. A művészet többé nincs „jelen”, nincs „jelen-hatása” – de egyben nincs többé a „jelenben” sem, az itt és most egyszerűségének értelmében. Ehelyett a művészet inkább elkezd dokumentálni a repetitív, határozatlan, esetleg végtelen jelent – olyan jelent, amely mindig volt, és kivetíthető a határozatlan jövőbe.

Hagyományosan úgy értelmezik a műalkotást, mint olyasvalamit, ami teljesen megtestesíti a művészetet, azonnali látható jelenlétet kölcsönöz neki. Ha elmegyünk egy művészeti kiállításra, általában azt feltételezzük, hogy bármi, amit ott kiállítanak – festmény, szobor, rajz, fotó, videó, ready-made vagy installáció –, biztosan művészet. Az egyes művek persze így vagy úgy hivatkozhatnak olyan dolgokra, amelyek rajtuk kívül valók, esetleg a valóság tárgyaira vagy egyes politikai kérdésekre, de azt nem gondoljuk, hogy a művészetre hivatkoznának, lévén ők maguk művészet.

Azonban ez a hagyományos feltételezés egyre inkább félrevezetőnek bizonyul. A mai művészeti helyek a műalkotások mellett művészeti dokumentációkat is bemutatnak. Képeket, rajzokat, fotókat, videókat, szövegeket és installációkat látunk – más szóval ugyanazon formákat és médiumokat, amelyekben általában a művészetet prezentálják. De a művészeti dokumentáció esetében a művészetet ezeken a médiumokon keresztül nem prezentálják, hanem csak hivatkoznak rá. Mert a művészeti dokumentáció *per definitionem* nem művészet. A művészeti dokumentáció, éppen azért, hogy pusztán hivatkozik rá, meglehetősen világossá teszi, hogy a művészet többé nincs közvetlenül jelen, hanem inkább távol van, rejtőzködik. Ezért aztán igen tanulságos összevetni a hagyományos filmet és a kortárs időalapú művészetet – amelynek gyökere a film –, hogy jobban megértsük, mi is történt a művészettel, és persze az életünkkel.

A film kezdetektől fogva úgy tett, mintha képes volna úgy dokumentálni és reprezentálni az életet, ahogy a hagyományos művészetek nem. Mint a mozgás médiuma, a film gyakran hangot is adott a többi médiummal szembeni felsőbbrendűségének – amelyek legnagyobb eredményeit mozdulatlan kulturális kincsek és műemlékek őrzik –, azzal, hogy eljátszotta és ünnepelte e műemlékek elpusztítását. A filmnek e hajlama egyben jelzi is ragaszkodását a tipikusan modern hittételhez, mely szerint a *vita activa* előbbre való, mint a *vita contemplativa*.

Ilyen értelemben a film manifesztálja cinkosságát a *praxis*-filozófiával, a *Lebensdrang*, az *élan vital*, és a vágy filozófiájával; demonstrálja, hogy összejátszik olyan gondolatokkal, amelyek Nietzsche és Marx nyomán feltűzték az európai humanisták képzeletét a tizenkilencedik század végén és a huszadik század elején – éppen abban az időszakban tehát, amikor a film mint médium megszületett. Ez volt az az időszak, amikor a passzív szemlélődés addig uralkodó attitűdje hitelét veszítette, és az anyagi erők erőteljes mozgásának ünneplése lépett a helyébe.

Miközben a *vita contemplativa*t hosszú időn át az emberi létezés ideális formájának tartották, a modernitás időszakában elkezdték lenézni, majd elvetni mint az életgyengeség, az energiahány megnyilvánulását. És a *vita activa* új kultuszában a film vitte a prímet. Születésétől fogva azt ünnepelte, ami nagy sebességgel mozog – vonatokat, autókat, repülőgépeket –, de azt is, ami a felszín alá hatol – pengéket, bombákat és töltényeket.

Mindazonáltal, míg a film mint olyan, összevetve a hagyományos művészeti formákkal, a mozgás ünneplése, a közönségét paradox módon a fizikai mozdulatlanúság új magasságaiba ragadja. Míg olvasás vagy kiállításnézés közben a testünket viszonylag szabadon mozgathatjuk, a moziban sötétben ülünk egy székhez szögezve. A mozilátogató különleges helyzete olyan, mintha a film által vádolt *vita contemplativa* nagyszabású paródiája volna, mivel a mozi

éppen úgy testesíti meg a vita contemplatívát, ahogy azt annak legradikálisabb kritikusai – egy megalkuvásmentes nietzscheiánus, mondjuk – látná: mint a frusztrált vágy terméke, a személyes vállalkozókedv hiányának következménye, mint kárpótlás és vigasz az egyén életre való alkalmatlanságáért. A film számos modern kritikusa is éppen ebből indult ki. Szergej Eizenstein munkássága példaértékű abból a szempontból, ahogyan azt esztétikai sokkhatást a propagandával kombinálta, megkísérelve kimozdítani a nézőt passzív, szemlélődő állapotából.

A modernitás ideológiája – minden formájában – a szemlélődés, a nézősdi, a modern élet spektakuláriumától megbénított tömegek passzivitása ellen irányult. A modernitás teljes időszakában megfigyelhető a konfliktus a tömegkultúra passzív fogyasztása és az annak való aktivista ellenállás között – akár politikai, akár esztétikai természetű ez a konfliktus, esetleg a kettő keveréke. A progresszív, modern művészet az ilyen passzív fogyasztással szemben tételezte magát, lett legyen az a politikai propaganda, vagy a kommersz giccs fogyasztása. Ismerjük az idevágó aktivista reakciókat a huszadik század elejének különböző avantgárdjaitól Clement Greenbergig (Avantgárd és giccs), Adornóig (Kultúripar), vagy éppen Guy Debord-ig (A spektakulum társadalma), mely utóbbi témafelvetései és szónoki alakzatai a mai napig rezonálnak a kultúrát illető vitákban. (9) Debord szerint az egész világ mozivá változott, amelyben az emberek teljes mértékben elszigeteltek egymástól és a való élettől, következésképp létük végső passzivitásra ítéltetett.

Ám a huszonegyedik század fordulóján a művészet új korszakba lépett – a művészeti tömegtermelés, nem csak a tömeges művészetfogyasztás korába. Videót készíteni, azt az Interneten bemutatni egyszerű művelet, amit szinte bárki elvégezhet. Az öndokumentálás gyakorlata mára tömeggyakorlattá, sőt, tömeghisztériává vált. A kortárs kommunikációs eszközök és hálózatok, mint a Facebook, a YouTube, a Second Life és a Twitter, megadják a lehetőséget a bolygó lakóinak, hogy a fotóikat, videóikat és szövegeiket oly módon mutassák meg, hogy azok semmiben nem különböznek bármely poszt-konceptuális műalkotástól, beleértve az időalapú műveket. Ez pedig azt jelenti, hogy a kortárs művészet mára tömegkulturális gyakorlat lett.

Felmerül tehát a kérdés: Hogyan tudja a kortárs művész túlélni a kortárs művészet populáris sikerét? Avagy, hogyan tud a művész túlélni egy olyan világban, amelyben végül is mindenki lehet művész? Hogy láthatóvá tegye önmagát a művészeti tömegtermelés kortárs kontextusában, a művésznek olyan nézőre van szüksége, aki képes eltekinteni a művészeti termelés mérhetetlen nagyságától, és olyan esztétikai ítéletet megfogalmazni, amely éppen őt emeli ki a művészek tömegéből. Nos, egyértelmű, hogy ilyen néző nincs – illetve Isten ugyan lehetne az, de úgy tájékoztattak minket, hogy Isten halott. Ha tehát a kortárs társadalom továbbra is a spektakulum társadalma, akkor úgy tűnik, olyan spektakulum ez, amelyben nincsenek nézők.

Másfelől, ma a nézőség – vita contemplativa – szintén meglehetősen más, mint azelőtt. A kontempláció alanya megint csak nem támaszkodhat többé végtelen időtartalékokra, végtelen időbeli perspektívákra – ami pedig lényegi elvárás volt a szemlélődés platonikus, keresztény vagy buddhista hagyományában. A kortárs néző mozgásban van; elsősorban is utazó. A kortárs vita contemplativa egybeesik a folytonos, aktív cirkulációval. Mára maga a szemlélődés aktusa is repetitív gesztusként működik, amely nem vezethet és nem is vezet semmilyen eredményre – példának okáért semmiféle végleges és jól megalapozott esztétikai ítéletre.

Kultúránkban a szemlélődésnek hagyományosan két, alapvetően eltérő módja állt rendelkezésünkre, hogy uralhassuk a képek nézésével töltött időt: az egyik a kép mozdulatlaná dermesztése a kiállítóterben, a másik önmagunk mozdulatlaná dermesztése a moziban. De mindkét mód összeomlik, ha a mozgóképeket áttemelik a múzeumokba vagy a kiállítóhelyekre. A kép továbbra is mozog – de a néző is. Egy szabályszerű kiállításlátogatás során rendszerint lehetetlen elejétől a végéig megnézni egy videót vagy egy filmet, ha azok viszonylag hosszúak – különösen, ha ugyanazon kiállítóterben több ilyen időalapú mű is van. És az ilyen próbálkozás valójában nem is helyénvaló. Ha az ember végig akar nézni egy filmet vagy egy videót, menjen moziba, vagy üljön le szépen a kompjűtere elé. Időalapú művészeti kiállítást nézni annyit tesz, hogy itt meg ott belenézünk a művekbe – de nem nézzük végig őket. Azt mondhatnánk, hogy itt maga a kontempláció aktusa van loopolva.

Az időalapú művészet hűvös médiumként jelenik meg a kiállítóterben, hogy a Marshall McLuhan által bevezetett fogalmat használjuk. (10) McLuhan szerint a forró médiumok társadalmi fragmentációhoz vezetnek: mikor könyvet olvasunk, egyedül vagyunk, összpontosítjuk a figyelmünket, a hagyományos kiállításokon pedig szintén egyedül bolyongunk tárgytól-tárgyig, ugyanúgy összpontosítva – elkülönülve a külső valóságtól, belső elszigeteltségben. McLuhan úgy vélte, hogy csak az elektronikus média, mint a televízió képes feloldani az individuális néző elszigeteltségét.

De McLuhan elemzése nem állja meg a helyét korunk legfontosabb elektronikus médiuma, az Internet esetében. Az Internet első pillantásra éppolyan hűvösnek, ha nem hűvösebbnek tűnik, mint a televízió, mivel aktiválja a felhasználóit, becsábítja, sőt, belekényszeríti őket az aktív részvételbe. Ugyanakkor a kompjűterünk előtt internetezve egyedül vagyunk – és szélsőségesen összpontosítunk. Ha az Internet részvételre épülő, ugyanabban az értelemben az,

mint az irodalmi tér. Itt is, mint ott, bármit, ami az adott térbe belép, a többi résztvevő is észleli; reakciókat provokál, amelyek újabb reakciókat szülnek, és így tovább. Azonban ez az aktív részvétel kizárólag a felhasználó képzetében zajlik le, a testét nem mozgatja meg.

Ezzel szemben az olyan kiállítótér, amely időalapú műveket is bemutat, azért hívős, mert az egyes kiállított tételekre való összpontosítást szükségtelenné, sőt, egyenesen lehetetlenné teszi. Ezért van, hogy az ilyen tér képes mindenfajta forró médiumot – szöveget, zenét, egyedi képeket – is magába foglalni, és ezzel lehűteni őket. A hívős szemlélődésnek nem célja esztétikai ítéletet alkotni vagy választani. A hívős szemlélődés egyszerűen a nézés gesztusának folytonos ismétlése, annak tudása, hogy nincs időnk átfogóan szemlélődve megalapozott ítéletet alkotni. Itt az időalapú művészet demonstrálja az elvesztegetett, a néző által be nem építhető többletidő „rossz végtelenségét”.

Ugyanakkor azonban le is veszi a vita contemplatíváról a passzivitás modern stigmáját. Ebben az értelemben elmondható, hogy az időalapú művészet dokumentációja eltörli a különbséget vita activa és vita contemplativa között. Az időalapú művészet megint csak időtöbbletté teszi az időhiányt – és úgy mutatkozik, mint az idő együttműködő partnere, a kor igazi társa.

Fordította: Erhardt Miklós

(Jelen fordítás forrása: Comrades of Time, *e-flux Journal* #11 - April 2009)

(1) Jacques Derrida, *Marges de la philosophie* (Párizs: Editions de Minuit, 1972), 377.

(2) *What is Contemporary Art?* az e-flux journal 11. számának fókuszja (2009.dec)

(3) Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, ford. C.K. Ogden (London: Routledge, 1922), 6.45.

(4) Lsd. Soren Kierkegaard, *Training in Christianity* (New York: Vintage, 2004).

(5) Lsd. Martin Heidegger, "What is Metaphysics?" in *Existence and Being*, szerk. W. Brock (Chicago: Henry Regnery Co, 1949), 325–349.

(6) Lsd. Michel Foucault, *Más terekről* <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>


(7) Lsd. Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, ford. Paul Patton (London: Continuum, [1968] (2004)

(8) Lsd. Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (Stanford: Stanford University Press, 1998).

(9) Lsd. Guy Debord, *A spektakulum társadalma* (Budapest:MTA MTKI-Balassi, 2006)

(10) Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1994)

<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1027>

exindex  2000–2017

C3
