

szemszögéből – bizony tanulságos félreértés! – nacionalizmusként hat. Am miközben a nyugati kultúra a maga globális eszméit dicsó-
 íti, belülről éppen hogy felbomlik az a régi kulturális egység, ame-
 lyet eddig az emberek homogén, művelt rétegének meggyőződé-
 se hordozott. A modernség egykori polgári kultúrája már rég nem
 képviseli a társadalom egyes csoportjainak érdekeit.

A *művészettörténet* hosszú időn át azt az áhított *képet* nyújtotta,
 amelyben szemléletesen mutatkozhatott meg a kultúra és ennek
 egykori diadalútja. A szembefordulás ezzel a képpel – amit, mint
 láttuk, a feministák kezdeményeztek – maguknál a művészek-
 nél már sokkal korábban megtörtént. (106. o.) A különböző ere-
 detű kisebbségek kihasználják azt a szabad teret, amelyben érvé-
 nyét veszítette a „kánon”, és „kitalálják” saját művészettörténetüket,
 amely lehetővé teszi a művészek és rokon beállítódású közönségük
 egymásra találását. Ahol a kisebbségek nem artikulálhatják önma-
 gukat, ott a művészeknek csak aktuális ügyek adhatnak közös
 témát, és igazolhatják a művészeti alkotásokat. A megegyezés tár-
 gya egy-egy téma, nem pedig a művészet alakzata.

A világ ma diaszpóra – fogalmazott az 1989-es *First Diaspo-
 rist Manifestó*ban [az *Első diaszporista kiáltvány*ban] Ronald B.
 Kitaj, az Amerikában emigráns család gyermekeként született zsidó
 művész, aki mostanában Angliában él. Olyan diaszpóráról van szó,
 amelyben az ember mindig idegenben él, és keresnie kell az iden-
 titást, minthogy az nem valamilyen adottság, és nem szerezhető
 meg a globális művészeti életben sem, ahol legfeljebb asszimilá-
 lódni lehet. Ismeretes, hogy a diaszpórában élő, régi zsidóknál a
 képülalom nem volt oly szigorú, ezért csak náluk alakulhatott ki
 zsidó művészet. Csakhamar – legalábbis Izrael állam alapításáig –
 minden zsidó szórványokban élt, ahol művészetükben az identi-
 tás olyan közegére letek, amely mindig is a valláshoz kapcsoló-
 dott. Kitaj kifejti, hogy napjainkra a szórványlét már nem csak a
 zsidók sorsa: mindenkire érvényes, aki „nem érzi magát otthon”
 a világban, és szeretne hasonló szellemiségű csoport tagjává válni.
 A „diaszpóra-művészet”, melynek fogalmával Kitaj melankoliku-
 san és ironikusan játszik, ellentéte az úgynevezett világművészet-
 nek, és éppen azt az önanonosság-tudatot sajátítja ki, amely hosz-
 szú időn át a *művészet* nyugati *íróirányzat*hoz kapcsolódott.

9.

A TÖMEGKULTÚRA TÜKRÉBEN: A MŰVÉSZET
LÁZADÁSA A MŰVÉSZETTÖRTÉNET ELLEN

A háború utáni modernség sorsát igen hamar kirajzolja a „művé-
 szet és élet” nevezetes határvonalának megvonása: szembefordu-
 lás ez a háború előtti modernség menetirányával. Az új jelszó már
 nem úgy hangzik, hogy a művészet nevében és a formatervezés,
 illetve az építészlet esztétikája kedvéért uralkodni kell az „élet”
 fölött, és rá kell erőltetni a nagy „stílust”. Az európaiak – bármifé-
 le amerikai befolyástól eltekintve is – meg akarják nyitni az auto-
 nóm vagy a „kulturális művészetet” (Jean Dubuffet kifejezése) az
 „élet” felé, és alávetik magukat a tömegműdiumok irányításának.
 Immár nem hallgatnak a *High and Low* témájáról, a művészet jelen-
 tését pedig a hétköznapok világával való nyílt dialógus határozza
 meg. Ott van ebben a művészettörténet diktátuma elleni lázongás
 is. A klasszikus modernség még alakítani kívánta a művészettörté-
 netet, lineárisan a jövő felé igyekezett A *postwar*-művészet viszont
 elhagyja a művészettörténet saját útját, hogy betagozódhasson a
 kortörténetbe. Bármi – új és eladható művészet – lett is az ered-
 mény, a szándékon mit sem változtatott. A művészek által befoga-
 dott stílus mintegy a hétköznapok (és a médiumok) stílusa volt,
 mely megtörte a művészettörténet belső logikáját, legalábbis azt a
 logikát, amit eladdig érvényesnek tartottak.

Éppen Párizsban, az elitista absztrakció Mekkájában (ahol az
 absztrakció éppen a hasonlóan elitista szürrealizmus helyébe
 lépett) látszottak már az 1940-es évek végén annak a szubverzió-
 nak az első jelei, amelyet az *új realiták* tíz évvel később azután a
 nyilvánosság előtt is nyíltan képviseltek. 1949-ben, a Drouin Galéri-
 ában Jean Dubuffet kiállította a maga „kulturális művészettől érin-
 tetlen” *art brut*-gyűjteményét. A kiállított művek fele „pszichiátriai
 klinikák betegeitől” származott, akik – Dubuffet szerint – híján vol-
 tak az alkalmazkodási mechanizmusoknak. Dubuffet ellenségnek
 nyilvánította „a múzeumokban látható, hivatalosan elismert művé-

szetet”, amelyet azért is támadott, mert szerinte fejnehéz, „művi művészet”, az értelmiségiek művészete volt.

Két évvel később, 1951 decemberében Dubuffet *Anticultural Positions [Kultúraellenes állásfoglalások]* címmel kultúraellenes beszédet tartott a chicagói Arts Clubban. A kézirat fákszimilijét húsz évvel később – amúgy épp az általa támadott kultúra szokásához híven – meg is jelentették a New York-i Richard L. Feigen Galériában rendezett kiállítás alkalmából – persze mint műalkotást. Dubuffet a szövegben a kultúrát „holt nyelvként” leplezi le, „amelynek már semmi köze sincs ahhoz, amit az utcan hallhatunk. Egyre inkább elidegenedik valós életünkől”, és „mandarinkulturává” korcsosul. Dubuffet ezért arra törekedett, hogy tanúként megidézzék az „ügynevezett primitíveket”, és mozgósítsa a „mámort” a sápatag eszmeművészet ellen. Az ő értelmezése szerinti világ nem a technikai médiumokkal büszkélkedő civilizáció, hanem a természet és a naiv érzés.

Ugyancsak Párizsban, 1947-ben egy angol fiatalember, Eduardo Paolozzi már a kommersz pótlékszerű esztétikáját a nyomtatás új technikáival egyesítő amerikai képes folyóiratokat vagdosott szét, hogy kollázsokat állítson össze belőlük. Akkoriban a mindennapok e mítoszai európai szemmel inkább a fogyasztás távoli, csillogó-villogó álomvilágához látszottak tartozni, s nem a saját környezetet közhelyeihez. A reklám új közegre talált ezekben, a nyilvános plakátokat felváltó magazinokban, amelyekben a *popular culture* másik ősenek tekinthető képregény műfaja is helyet kapott. Az akkoriban Francis Picabianál és az egykori dadaistánál, Tristan Tzaránál is megforduló Paolozzi e szerény ujjgyakorlataival a hangsúlyozottan „köznap” művészet eljövendő programjával kísérletezett.

Az 1947-ből származó, *I Was a Rich Man's Plaything [Egy gazdag ember játékszere voltam]* című alkotás (27. kép) olyan összefüggés-telenül gyűjti össze a kollektív álmok közhelyeit, mint egy árukatálogos, de azzal ellentétben nem reklámcélokat, inkább az elemzés szándékát szolgálja, és jó adag formai viccel is operál. A volt szereplő nyilvános intimitása mintegy a klisék világának márkajelzésévé lesz, amelyben a Coca-Cola-reklám is helyet kap. Az ironikusan a nagyvilági csaj halántékának szegezett képregény-pisztoly a dörrenés rajzolt hangfelhőjében a *pop* kulcsszót lövi ki. A *pars pro toto* stratégiája olyan életvilágot idéz meg, amelyben már nem a ter-

mészetről (és nem is az ember természetéről) van szó, hanem a fogyasztás médiumairól és e médiumok fogyasztásáról, amelyek ennek az egyébként értelmetlen egyvelegnek a rejtve maradó kerekeit alkotják.

Az ötvenes években Paolozzi tagja lett annak a kis *Indépendant Group*nak, amelyből később az angol pop-art kiindult. A csoport tagjainak Paolozzi 1952 telén mutatta be *Bunk-kollázsait*, amelyeket a magas művészettel és a művészettörténettel szemben kezdődő ellenállás előjeleinek tekintettek. A múzeumi művészet ellen harcot hirdető csoport 1953-ban a *Parallel of Life and Art [Az élet és a művészet párhuzama]* című kiállítással mutatkozott be, amely tagjai a *Growth and Form [Növekedés és forma]* elnevezésű kiállítás bírálatainak szántak. Azon kiállítás kritikájának, amelyen Herbert Read, a híres művészettörténész még az autonóm művészet eszményeit és a művészettörténet maximáit hangsúlyozta. Ám csak 1956-ban, a *This is Tomorrow [Ez a holnap]* című kiállítással robbant ki a hön vágott botrány, amely visszajára fordította a klasszikus avantgárd eszményét, vagyis a jövő magasztalását, és a művészettörténetről való búcsút tűzte zászlajára. Ha az olvasó most rájta kap, hogy a művészettörténet elbeszélő hangját használom olyan események felidézésére is, amelyeknek művészettörténeti jelentése talán félreértésen alapul – türelmét kell kérnem, hiszen mindegyre csak egy második lépésben derülhet fény.

Lássuk hát mindjárt az új antiművészet egyik ikonját, Richard Hamilton látszólag jelentéktelen kollázsát, amely azonban a kiállítás katalógusának és plakátjának jóvoltából hamarosan a *new brutalism* [új brutalizmus] elnevezésű mozgalom programadó képe lett. Már a kollázs címében megfogalmazódó kérdés is egy cím paródiája: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* [Mi az, ami napjaink otthonait oly mássá, oly vonzóvá teszi?] (26. kép). Cím és kép ellentmondása egyértelmű: a banalitás trófeái a fogyasztás nyilvános színpadává változtatják a meghitt otthonot. A pop feliratú teniszütőt tartó, testépítő fiatalember valóban úgy pózol a kép középpontjában, mintha sport- és fitness-edzést reklámozna – a fogyasztói társadalom arctalan és névtelen bulványaként. Ám a kép valódi poénja, hogy olyan új eszközökkel készített kollázs, amely egy pszeudotérbe vetített áll összefüggést teremti – áll összefüggést, már amennyiben nem arra a következte-

tésre jutunk, hogy a fogyasztói világ immár *valóban* tökéletesen kiütközött állapotra jutott.

A hasonló akciókból annyiféle ösztönzés indult ki, hogy ma már kötelezően annak a művészettörténetnek az eseményeként tartják számon, amelyet maguk akartak aláaknázni – ily módon valamilyen olyan kérdés megoldódni látszik, amelyeket valójában fel sem tettek. Hamilton kolláza már megjelenésében is gondot okoz, hiszen annak paródiájaként jelenik meg, amit a művész saját szövegeiben a művészet új eseményeként dicsőít. Az sem volt eldönthető, miféle szerepet szán magának az a művészet, amely búcsút akar venni a művészettörténetől, és úgy szeretne feloldódni az életvilágban, hogy közben mégis művészet maradjon: mivel nem reklám és nem áru, nem is lehet más, mint művészet (vagyis kulturális jellegű áru). A mozgalom két hangadója, Richard Hamilton és Lawrence Alloway arra törekedett, hogy egybeolvassza a *fine art*-ot és a *popular culture*-t, amikor is a „hétköznapi befogadás” kedvéért elutasították a szimbolikus képi nyelvet és az autonóm esztétikát. Ami mégiscsak azt jelenthette, hogy a művészetben a hétköznapiakat kell keresni, és a művészetet a hétköznapiakhoz hasonlóan kell befogadni. A kiút tehát egy új esztétika meghirdetése, nem pedig az esztétikáról való teljes lemondás lett – s ezzel az igencsak kényelmes megoldással a vitát el is napolták.

Az eszmecsereiben ekkor bukkan fel először a művészet és a reklám viszonyának témája – a művészi gondolat létrejöttére irányuló kérdést pedig felváltja a nyilvánvaló és szembeötlő dolgok reprodukálásának értékére és státusára irányuló kérdés. A művészet egyébként sem lehet képes arra, hogy feltalálja a világ kontingenciáját – legfeljebb reprodukálhatja azt. A reprodukció válik a világhoz fűzött kommentár helyévé – azzá, ami korábban a produkció, a mű mint a művész önkifejezése volt. Az ellentmondások, amelyekbe a művészetnek köszönhetően beleegabalyodunk, magában a művészetben, és nem pusztán a mi értelmezésünkben jelennek meg: ezek transzformálódnak a művészettörténeti elbeszélésbe is, amely immár nem folytatható a megszokott séma alapján – még akkor sem, ha ez a gyakorlatban így történik. A művészet korunkbeli formája feloldódik az általa tükrözött, bírált és kommentált médiavilág korunkbeli formájában. A művészet magába fogadja ama világ

stílusát, amely most témájává lett – és eddigi feladatai perifériáira vonul, anélkül hogy saját központi problémáit megoldotta volna. Olyan megállapítások ezek, amelyeket mások ugyan a művészet szemére vehetnek, de e sorok íróját a jelen esszé keretében inkább annak a krónikának az eljárás módja érdekli, amelyet művészet-történetnek nevezünk.

A művészet és a reklám viszonya az idők során megváltozott, s már rég a *publicité moderne* [a *modern reklám*] nyilvános médiával folytatott flörtölés lett belőle – miként ezt Lucien Boucher 1927-ben készített, *L'art vivant* [Élő művészet] című fotomontázsában féltékenyen be is jelentette. Hiú reménynek bizonyult, hogy ez a terület a művészeké lehet – a művészeknek csupán a felforgató szerepe vagy a hamiskás túlgérés maradt. A *design* és a médiumok uralma a művészek nélkül diadalmaskodott. Ma már olyan művi világokban rendezkedünk be, amelyekben csak akkor lehet valamicske esélye a művészetnek, ha *kevésbé művi* lesz, mint az új környezet. Tudvalevő, hogy a művi a természetes ellentéte. A művészet akkor találhatja meg a feladatát az élet-*design* világában, ha „nem működik”, hanem áttöri a mérő látszatot.

Mára a képi reklám maga is áru lett; ahelyett, hogy pusztán árucikkeket reklámozná, a maga esztétikájával látszólag autonómnak – vagyis az adott árucikktől függetlennek – tette magát: önmagát adja el. Híres példa erre Calvin Klein piaci sikere. A tömeg-áruvá vált reklám elhomályosítja a tárgyra vetett tekintetet, és a magasztalt árunak tulajdonított hatás mögé rejt a valódi termékét képező illúziót. A látszat ilyen stratégiája révén a reklám a művészet kellemetlen riválisává lett, sőt oly gatlástalanul esztétizálja környezetünket, hogy a művészetet egyes nyilvános szerepköröktől meg is fosztja. Ebben a szerepcserélő játékban a művészet már csak azt az illúziót teheti meg témájának, amelyet a reklámok kitarthatnak. Tévedés volna tehát a tömegkultúrára irányuló kérdéstünk egy pusztán művészetbeli motívumot illető kérdésnek tekinteni. A tömegkultúra ugyanis maga is létrehozott olyan médiumokat, amelyekben még a stílus terén is verseny a művészettel. Ily módon a *tömegkultúra korában írott művészettörténet* tulajdonképpeni tárgya is kétséssé válik.

A médiatörténet azokon a területeken vette át a kezdeményezést, ahol technikai találmányokról és kereskedelmi adatokról van szó,

amelyek egyébként a művészetben is egyre nagyobb mértékben tükröződnek. A tömegkultúra nem pusztán a művészet egyik motívuma, hanem a szellemtudományok egyik témája is lett, amióta elfoglalta a szövegíró irodalmi és filozófiai kultúra helyét. Felmerül a kérdés, hogy a művészet eszméje eloldhatatlan-e attól a szétmállóban lévő történeti kultúrától, amelyből ered – vagyis ahhoz hasonló lesz-e a sorsa, mint az irodalomé és a könyvé. Másként fogalmazva, egyáltalán nem arról van szó, hogy miként viszonyul a művészet a tömegkultúrához, hanem arról, hogy a tömegkultúra hagy-e sajtót teret a művészetnek. Ezzel újból olyan akadályba ütközünk, amely gátolja a művészettörténet bejáratott elbeszéléseinek zavartalan folytatását.

Ha egy pillantást vetünk az idevágó szakirodalomra, minden sokkal egyszerűbbnek tűnik. A New York-i Museum of Modern Art *High and Low [Elit és populáris]* címmel rendezett, 1991-es kiállítása katalógusában a két szervező, Kirk Vanedoe és Adam Gopnik a témát egészen a XIX. századig követi vissza, mi több, olyan felosztásban, amitől a *déjà vu* érzése kerüli hatalmába az olvasót. A hétköznapi és a tömegművészet ikonográfiája – most úgy tűnik tehát – éppenséggel vörös fonálként húzódik végig a modern művészet történetén, amely általuk mindig is megfetalodott és időszertűvé vált. Aminek hosszú története van, azt könnyedén el is lehet beszélni, azzal a bizonyossággal, hogy a művészet eközben maradt, ami volt, szellemiségét nem kényszerült feladni, sőt mindebből erőt is meríthetett a megnyugtató ellenálláshoz. Vanedoe és Gopnik vállalkozása azt is megmutatja, hogy a művészettörténetet – ha hiszünk benne – mily könnyen lehet másként elbeszélni. A modern művészet a szóban forgó kiállítás fényében olyan öreg harcosnak mutatkozik, aki a *low culture*-rel folytatott hosszú küzdelmei során életben tudott maradni. Csakhogy ha viselkedésüket és témakört akár a XIX. századig, a *low culture* eszméje szappanbuborékként fog szétpukkadni, hiszen éppen a nagyvárosias Párizs polgári kultúrája volt az, mely nemcsak a szalonok művészetét hívta életre, hanem azt a *Petit journal pour rire*-t is, amelynek litográfiáiban a *comic strips*, a képregények előfutáira ismerhetünk.

A *tömegkultúra* fogalma nem egyetlenes érvényű: értelmet csak az amerikai arculatú, háború utáni korszakra szűkítve nyer. Ebben az összefüggésben tanulságos a giccs értelmezésében tapasztalható változás, amelyet Clement Greenberg fiatalkori, 1939-ből származó, harcias írása még az avantgárd ellenképeként definiált. A giccs nála az az avantgárd diagnózisához kötődik, amelynek a giccsben akaratlanul is önnön paródiájával kell szembenéznie. Egyfajta nyelvi szabályozásról van tehát szó, melynek működtetése csak a kultúra biztos pozíciójából kiindulva lehetséges. A giccs előfeltételezi a művészetet – a művészet viszont elhatárolódik a giccs-től. Am mi történik akkor, ha maga a művészet rendezkedik be a giccs világában, s ezzel – mintegy a hátsó ajtón keresztül – maga tessékeli be a giccset a művészettörténetbe? Máris bizonytalaná válnak az értékeket definiáló korábbi megkülönböztetések; közöttük a giccsről adott egyik legáltalánosabb leírás is, mely szerint a giccs úgy imitálja a művészetet, hogy közben ő maga nem válik azzá. Ma viszont ennek a fordítottja látszik érvényesülni: a művészet (lát- szólag) imitálja a giccset, hogy meggyőzze önmagát (és másokat is) arról, hogy ennek ellenére, sőt éppen ezért művészet, és az is maradhat – kockázatos manőver, amely feltételezi, hogy a társul szegődött krónikás képes éles elmével értékelni a fejleményeket.

Ebben az áttekinthetetlen helyzetben, ha már az igazi művészettel annyira meggyűlt a bajunk, örüljünk, hogy legalább az igaz giccset felismerjük. A nyolcvanas években a Madison Avenue-n jár-tam, ahol rábukkantam egy *The Studio for Solid Photography [Szilárd fényképek stúdiója]* elnevezésű üzletre (25. kép), amely éppen szokatlan nevével kellette fel kíváncsiságomat. Hamarosan megbizonyosodhattam arról, hogy olyan szobrokról van szó, amelyek a fotográfiai pontosságot meghaladva ábrázolják a vevőt. Mindegyik össze két percig kell ülni, hogy elkészüljön a 360 fokos látószögű fénykép, „a többi a számítógép csinálja”. A vevő dolga már csak annyi, hogy kiválassza a formátumot és az anyagot – az ötlet épp ezen a ponton lett giccsé. A haj vagy a pupilla bronzba vagy márványba történő átfordításához csak a stúdióba kellett nyúlni, hogy az üzletbe lépő vevők már is régi rómaiakká vagy angol úriemberekké váljanak. A számítógép (amely egyébként is kedvez a giccsnek) így lett varázspálca, amely a kortársaknak a művészet-történetből kölcsönzött arcot adhatott. A fénykép helyett bronzba

öntött hasonlóság szükségszerűen a művészettörténetből kölcsönvett ábruhának tűnik. Valamely műfaj végét jelenti, ha már csak giccset képes nyújtani.

A giccs elbűvölő világából témánkhoz visszakanyarodva, látjuk, hogy nem egyszerűen a *low* („alacsony”) művészetnek a *high* („magas”) művészetre gyakorolt hatásáról van szó. A tömegkultúrának magát átadó „vulgáris” művészet a kultúra eszméjét mint olyant támadja, amely eszméhez a művészet szorosan kapcsolódik – olyannyira szorosan, hogy végül önmaga ellen fordul, amennyiben harcot indít a kultúra ellen. Az üvegházhatás klaszrikus esetével állunk szemben. Mindamellet az ötvenes éveket jellemző harci hevület már a múlté: az állandó ismételtetés során irányt tévesztett, az egykor megtámadott elitkultúra pedig fokozatosan oly szürke kődbe merült, hogy mindössze sejtéseink lehetnek mai állapotáról. Csak a művészettörténet maradt – a művészeti piachoz és a múzeumhoz hasonlóan – nyeregben, hogy tovább meséljen arról, amiről még oly sok mesélhiváló akad, továbbra is életben tartva egy bizonyos kulturális gyakorlatot, bármily kétségessé vált is időközben annak tárgya.

Am azokat a művészeket, akik még ragaszkodnak a művészet magas fogalmához, sokkal mélyebben érinti a művészettörténet ezen állapota, mint azokat, akik csupán írnak róla. Némely neoabsztrakt művész, aki ma az individualista absztrakció egykori duktusát igyekszik folytatni, olyan újabb képsíkkal egészíti ki munkáját, amely bizonyos játékteretet szabadít fel a saját, távolságtelremtő reflexió számára – valamiféle kommentáló állásfoglalás ez, amelyben a művész saját új történelmi helyzetét tárja fel. Mások egy és ugyanazon alkotáson belül állítják szembe az absztrakciót és a média-mindennapokat, hogy mindkettőnek megfelelő hangúlyt adjanak, illetve hogy ezzel mind banális, mind esztétikai formákat egyaránt kérdőre vonjanak. A művészek személyes jellegű nyilatkozatai olyan vallomások, amelyekben minden egyes ecsetvonás alkalmazott elméletté válik – példa erre Sigmar Polke és Gerhard Richter is.

Az önnön kulturális jelentését még felvállaló művészet ma két úton haladhat: vagy távolságot tart a továbbián jelenből tapálkozó környezettől, és visszavonul tulajdon történelmébe vagy mítoszai-ba, vagy pedig a tömegkultúra jegyeit átfordítja a tiltakozás, illetve

a költői metamorfózis motívumaiba. Bárhol találkozunk is ezzel a művészzel, legfeljebb állandó önkétele és egykori egzisztenciája peremén egyensúlyoz, miközben újabb és újabb kockázatokat kell felvállalnia, ha önmaga akar maradni. A szerepek cseréltetésében a játék folytatását szavatoló taktika rejlik, a saját történelemre való visszapillantás pedig minduntalan olyan jelentőséget ad ennek a művészetnek, amely nem a mából táplálkozik. E jól ismert tényeket általában az a kérdés kíséri, hogy vajon nem arról van-e szó, a művészet egyszerűen kimerült, és már csak utóvédeharckokat vív. Am a *High and Low* témájának fényében mindez másként fest: a művészet annak a történelmi kultúrának a nevében győző vagy veszít, amely a polgári korszakban nyerte el a máig neki tulajdonított arculatot.

Ezt a gondolatot olyan példán szemléltetem, amely a régi kultúra-fogalom lényegét idézi fel. A művészet mindig is a teremtőn megalkotott tárgy eszméjéhez kötődött, ezt tekintjük műnek, és a művészettörténet is egymást követő személyes lelemények sorozataként fogta fel önmagát. A korai modernség csak erősítette az alkotói tethoszát, hiszen téjeit a tiszta forma közvetlenségére tette fel, és a dolgok alapzatáig hatoló pillantásra apellált – olyan víziót vázoltva, amelyet a szemlélőnek is osztania kellett. Paul Klee és harcos-társai nem véletlenül esküdtek fel a művészet és a természet szövetségére, arra, hogy a természet lényegét hozzák felszínre. Más, a névtelen „stílus” mellett voksoló kollektivistá irányzatok (ö. 51. o.) ezzel ugyan nem értettek egyet, de a művészi teremtés eszményét mindez nem érintette.

Ez az ártatlanság veszett el a technikai képi médiumok korszakában, a világ (s nem pusztán a művészet, miként Walter Benjamin vélte) általános reprodukálhatóságának korában. A tömegkultúra nem ismeri a hitelességet, csak a közhelyet és az ismétlést. Ezért kényszerítheti arra a művészetet, hogy először az ilyen jellegű befogadás felé nyíljon meg, s a szemlélőt csak ezután terelje valami másfelé. A művészet mindegyre kettős játékkal felel: egyfelől megkérdőjelezi, másfelől ezáltal életben is tartja önmagát. Komolyan viszont csak akkor számíthat a tulajdon észlelését észlelő szemlélő figyelmére, ha a megkerülhetetlen médiumok szintjén, mediálisan tükrözött formában lép fel. Ha nem ismerjük fel a

médiumot, amelynek szemüvegén át nézünk, becsapottnak érezzük magunkat, mert már nem hiszünk a közvetlen észlelésben. A stílus történelmi álarcai, amelyek a művészetnek mindig is nagy hasznára váltak, ehhez már nem elégségesek. Manapság megköveteljük a technikai képek jelenlétét és a képi médiumok reprodukciós valóságát, amely a teremtő alkotással egyébként feloldhatatlan ellentétben áll.

Tegyünk egy próbát: a történeti érvelés kedvéért ugorjunk vissza azokhoz a hatvanas évekbeli szítanyomatokhoz, amelyekben Robert Rauschenberg – idealista lendülettel és bizonyos értelemben ártatlanul – végigzongorázta a technikai reprodukció motívumát. Rauschenberg szítanyomattá alakította át a sajtó nyomtatott képi közegében készült fényképeket, amelyek a művészi beavatkozásnak köszönhetően elváltoztak: a művészi közegben más helyre kerültek és más értelemmel telítődtek. A szemlélő John F. Kennedyt, vagy az űrrakétát egyébként is már csak a médiumokból ismert közhelyként látta – Rauschenberg erre utalva megtartja a nyomtatás rasztereit. Motívumai tehát már azelőtt képek voltak, mielőtt motívumokká lettek volna. Magukon hordozzák a médiumok világának bélyegét, miközben a szemlélőt ellátják a szokványos képi információkkal. Esztétikai vonzerejük abban a metamorfózisban rejlik, amelyen Rauschenberg munkáiban keresztülmennék. A reprodukció maga is a művészi alkotás része lesz, amely a világot annak aktuális képeiben teszi sajátjává. A *Persimmon* című műben (37. kép) az a felismerés, hogy a műalkotásokról készült és mindennapokból származó reprodukciók ily könnyen illeszkednek egymáshoz, egy mindenfelől zárt, irányok nélküli tapasztalati tér szédítő érzését váltja ki.

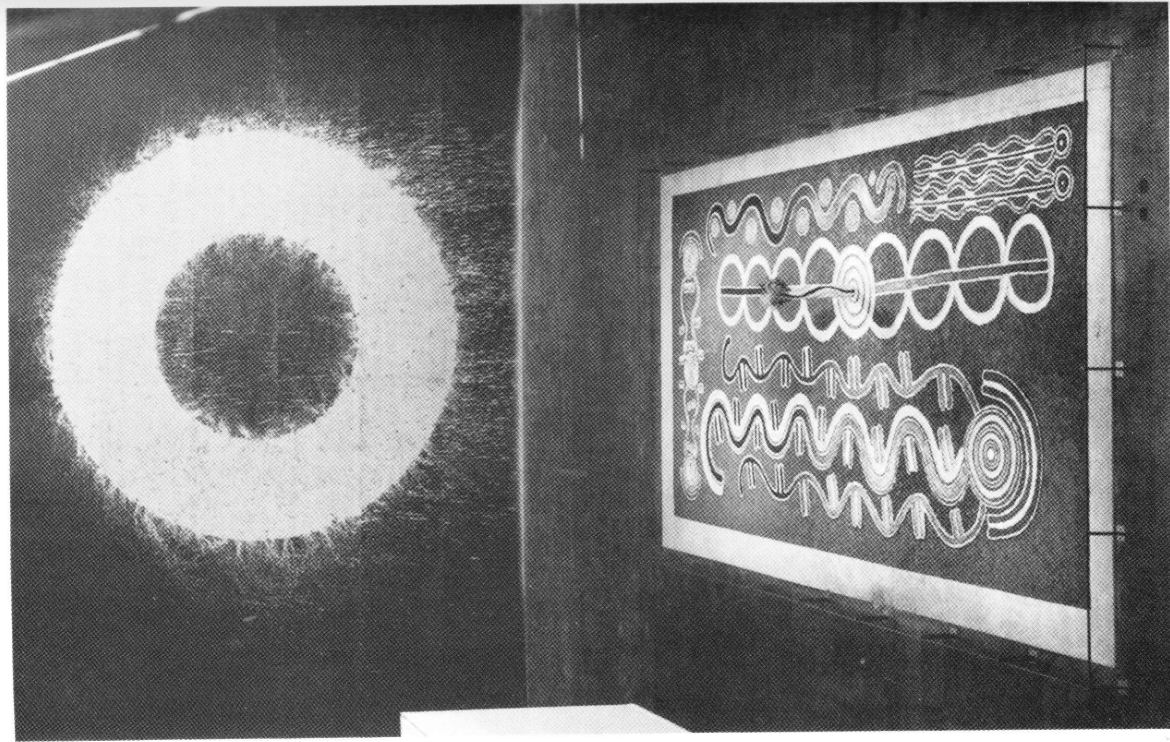
Rauschenberg olyan történelmi pillanatban lépett színre, amikor a *ready-made* esztétikája épp szorosan összekapcsolódott a művészet szüntelen definiálásával és önmeghatározásával. Ez a helyzet eleve naiv magatartássá fokozta le a spontán művészetcsinálás iránti várakozásokat. Ettől fogva a művészt már csak annak alapjánán értékelhetjük, mennyire biztosan képes ingáznai a *high* és a *low* között úgy, hogy nem ragad le a kettő közti határ egyik oldalán sem. A művész vagy minden rostálás nélkül állít ki hétköznapiokban talált dolgokat, vagy értelmezi, és esztétikailag elidegeníti őket. Stratégiája, amellyel a művészetet és a nem-művészetet kölcsönö-

sen egymáson kéri számon, olyan biztos különbségtételt lehetővé tesz, amely feljogosítja arra, hogy továbbra is művészetet csinálhasson. Talált tárgyai, akár a szemetesládából, akár egy művészeti albumból valók, olyan diskurzus keretei között szolgálnak céljait, amely nem szövegben, hanem képi felületen bontakozik ki, és nem szavakból, hanem információórtékkal rendelkező képekből és jelekből áll. E diskurzusban a világ észlelése immár olyan kulturális keretre vonatkoztatva megy végbe, amely a művész és a közönsége számára közös: vagyis már nem a művészettörténet, hanem a média világa alkotja azt a keretet, amelynek segítségével a művész megérteti magát a szemlélővel.

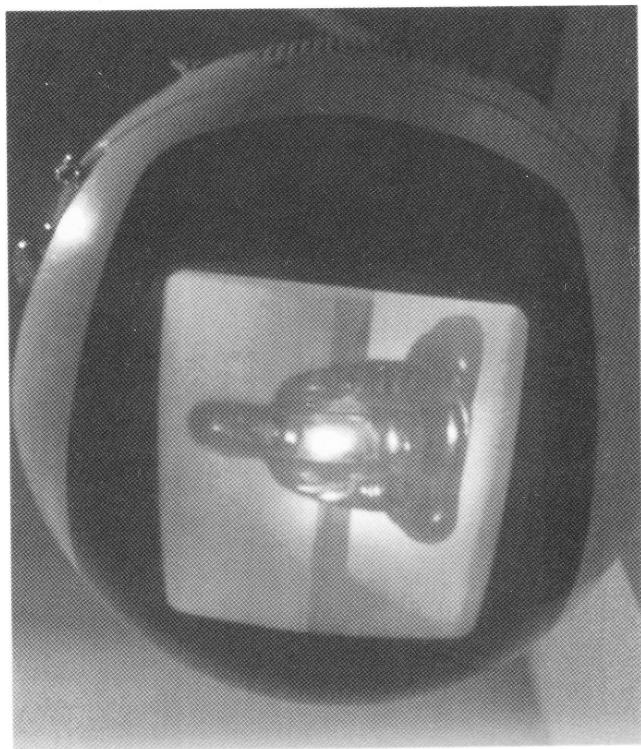
Alkotás és reprodukció e kettős fénytörésében a művészet továbbra is kereste az egyéni ábrázolás módjait, amelyekből kisarjadt. Aligha tudunk ellenállni a vonzerőnek, amely akkor támad, ha egy technikai reprodukciót személyes kézírás tölt ki, és a raszterképen egy ecsetvonást látunk keresztülhúzódni. Walter Benjamin nem jósolhatta meg, hogy a művészet efféle átváltozóművészet révén a technikai képek korában is képes életben maradni. Am a számítógépek korában megint új helyzet áll elő, amelyet nem csak Peter Greenaway szemüvegén át szemlélhetünk (277. o.). Ebben az összefüggésben a háború utáni első nemzedék számára a mindennapi kultúra annak a művészettörténetnek az ellenképe volt, amelytől a művészet igyekezett megszabadulni. Mára másféle határvonalak keletkeztek – ezek mentén *high* és *low* már kevésbé egyértelműen választható el egymástól, mint akkoriban, amikor épp megkülönböztetéseket emeltek polemikus módon programmá.



17. Jon Grigorescu a festményét készíti a *Wanderlieder* [Vándorénekek] című kiállításon, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991, in: *Vrij Nederland* 1991, 5. o.



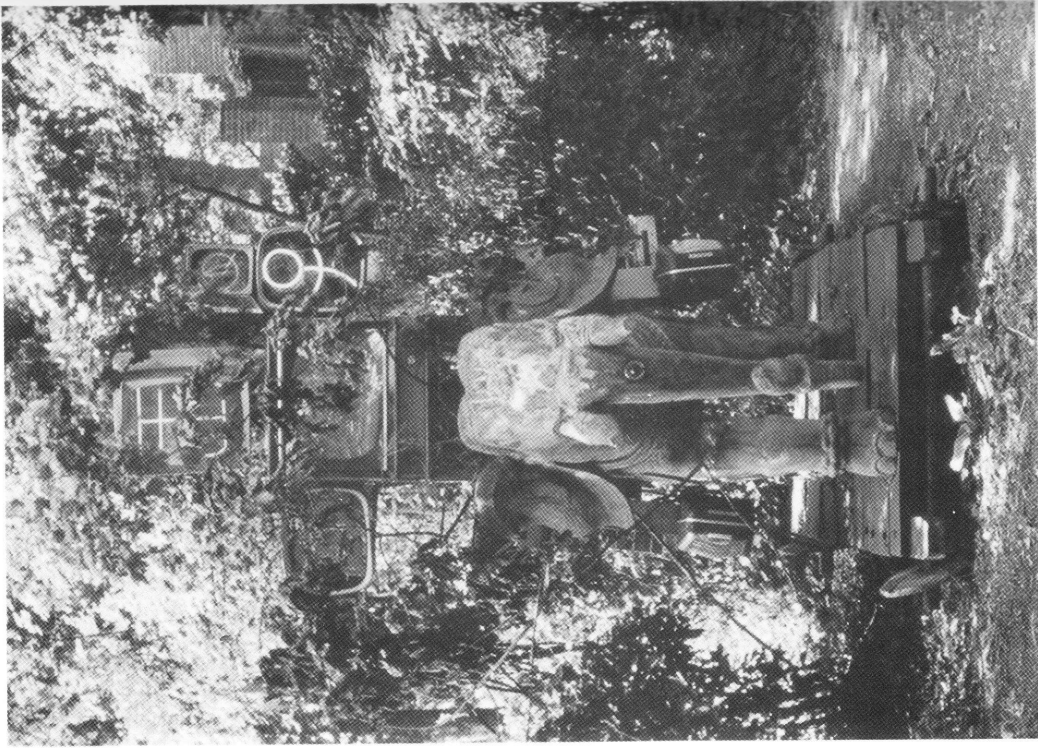
18. Richard Long *Mid Circle* [Sárvölgy] című alkotása és az ausztráliai yundumu-örzs kompozíciója a *Magiciens de la terre* [A Föld mágusai] elnevezésű kiállításon, Párizs, 1989.



19. Nam June Paik: *TV-Buddha*, képernyő (részlet), 1974, Stedelijk Museum, Amszterdam



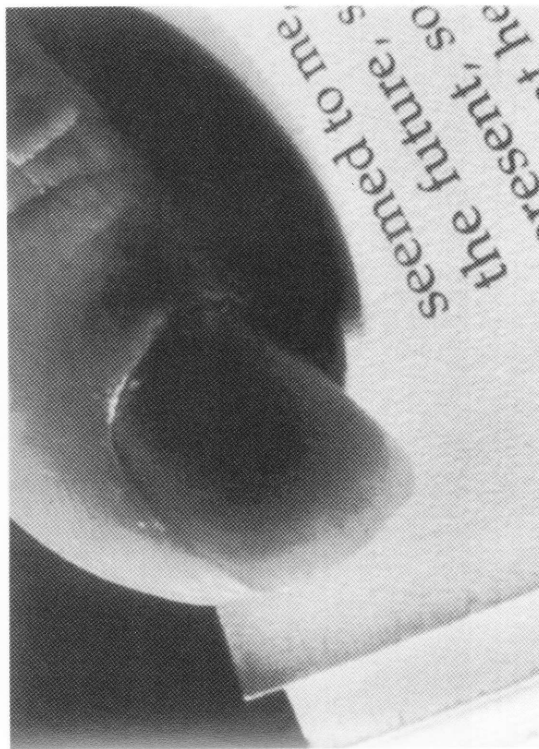
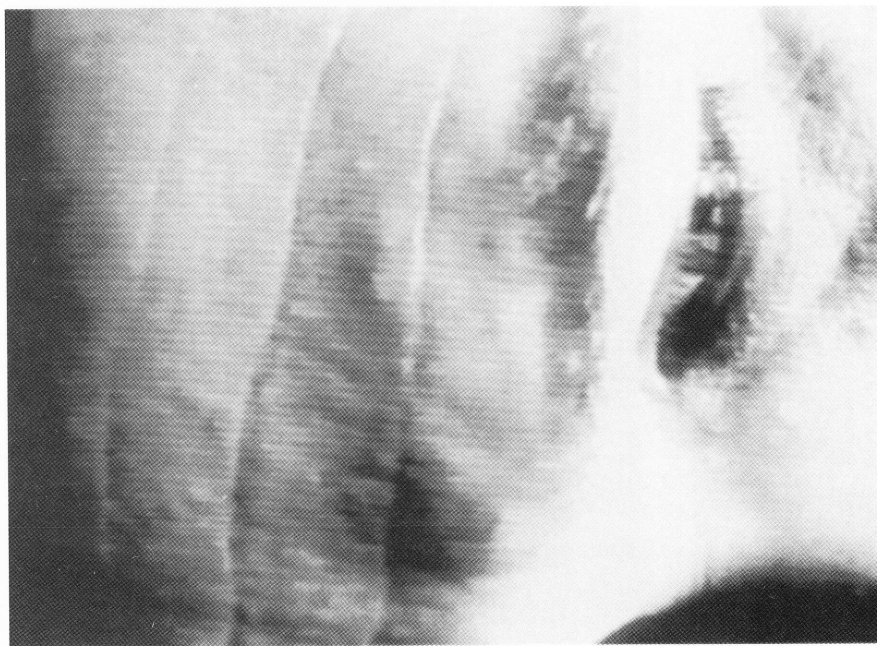
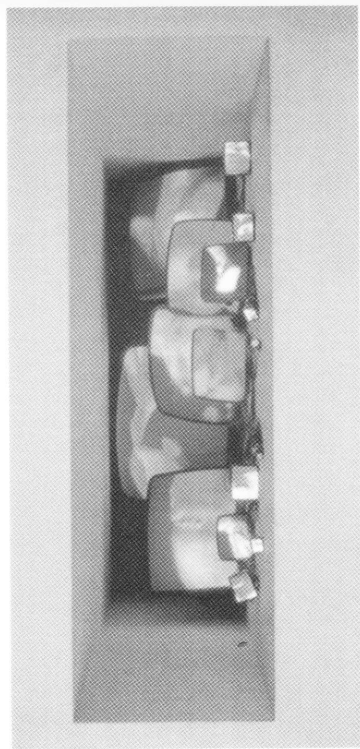
20. Nam June Paik: *Hydra-Buddha*, 1984.



21. Nam, June Paik: *Electronic Super Highway* [Elektronikus szuper országút],
Velence, 1993.



22. Nam, June Paik: *Eurasian Way* [Eurázsiai út], Tokió, 1993.

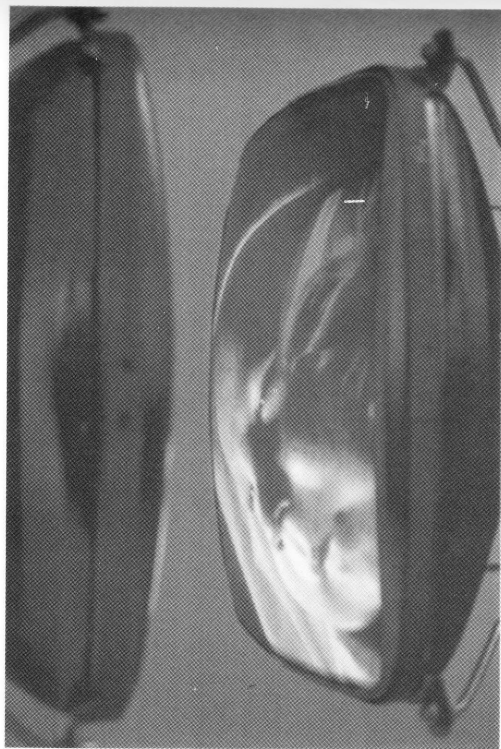


23. a-d. Gary Hill: *Inasmuch as it is Always Already Taking Place* [Amennyiben ez mindig is történik], videoinstalláció, 1990, The Metropolitan Museum of Art, New York. Részletek képernyővel, arccal, lábbal, füffel, a has egy részével és egy szóveges lapra helyezett ujjkörömmel

AZ IDŐ A MÉDIAMŰVÉSZETBEN ÉS A TÖRTÉNELEM IDEJE

Hogy a „művészettörténet végén” vagyunk, azt a videókra és installációkra vetett pillantás is igazolhatja, jóllehet itt azért másféle kép bontakozik ki. Ezen a terepen a művészettörténet mint egy értelemmel bíró eseménysor hivatalos elbeszélése még nem vetette meg a lábát, mondhatnánk úgy is: még nem kezdte meg a feldolgozását az immár három évtizeden át e téren történeteknek, holott ezek kétségkívül a művészeti élet részét alkották. Ami nem az idevágó szakirodalom hiányát jelenti: ellenkezőleg, noha hatalmasra duzzadt, mégsem vált részévé a hagyományos művészettörténetírásnak. Ennek egy sor kézenfekvő oka van, de a szakmai diskurzushoz történő integrációt semmiképpen sem az alkotások művészeti jellegéről folytatott szüntelen vita gátolta. A művészettörténet munkamódszere elé sokkal inkább a művek eddigiekétől eltérő struktúrája gördít akadályokat a maga bonyolultabb dokumentálhatóságával, egyben meg is kérdőjelezte a művészettörténetet. Nem áll szándékomban, hogy elmagyarázzam a médiaművészet lényegét az olvasónak (aki talán csak arra vár, hogy tévedésen kapjon): megmaradok inkább a magam gondolatmeneténél, és továbbra is a „művészettörténet” jól ismert gondolati modelljét vizsgálom, csak hogy ezúttal a médiaművészetre alkalmazom.

Az idő már csak azért is kézenfekvő téma az efféle vizsgálat számára, mert a videók mindig is megszállottjai voltak e problémának. Persze ők nem a hivatalos „történelmi időre” gondolnak, amelyben a művészek egyébként oly szívesen léptek fel. Jó okunk van tehát arra, hogy alaposan megvizsgáljuk a videók időfogalmát, és ily módon félközzünk közelebb hozzájuk. Ám ehhez is időre van szükség. Először is szó lehet az adott médium idejéről, amely a filmhez hasonlóan abban áll, hogy le kell játszani, vagyis egy bizonyos játékidőhöz kötődik. Ezenkívül a video – amelyben költséges konzerváló eljárások nem sietnek segítségére



24 a-b. Bill Viola: *Heaven and Earth Læg és Föld* (részlet), 1992 és *Slowly Turning Narrative* (lassan forgó elbeszélés), 1992, videoinstalláció két csatormán

– olyannyira ki van téve az idő múlásának, hogy akár már ma belefoghatnánk a videoművészet régészeti kutatásába.

Jóllehet térbeli művészetről van szó, az idő problémája a videoinstalláció esetében még drámaibbá válik: az installáció csak addig létezik, amíg valahol felépítik – és bekapcsolva tartják. A bárhol lejátszható videoszalaggal ellentétben az installáció, akárcsak a színház, előadási helyzet. Ám a színházról eltérően itt nincs szöveg, a filmmel ellentétben pedig nincs forgatókönyv sem. A képsort a néző – aki ezt a térben éli meg – csak a helyszínen és a látogatási idő alatt láthatja. A képsor fényképekkel vagy diákkal sem dokumentálható, és ezért nem is írható le olyan jellegű szövegekkel, mint amilyeneket festmények mellett olvashatunk. Csak ugyanabban a közegben, vagyis videóval lehet rögzíteni. Mint Karlsruheban végzett kísérleteim során kiderült, erre egyelőre nincsenek kellően kidolgozott modellek. Ebben a tekintetben a médiaművészet – bármennyire elárasztják is különböző elméletekkel – művészeti műfajként valójában nem létezik, szemben például a festészettel, amelynek alkotásai fizikai testekként valóban tovább élnek. A médiaművészet éppen ezért lehet olyan elméletek szabad prédája, amelyek nem a szemlélésből születnek, viszont a legkülönbözőbb művészeket képesek közös fogalmi nevezőre hozni.

Első pillantásra nem is tűnik oly nehéznek, hogy a médiaművészetet besoroljuk a történelem idejébe, hiszen kétségtelenül a hatvanas évek egyik találmánya – ezt nem is kell bizonygatnunk. Hogy a lehető legátfogóbb képet kapjuk a kezdetekről, elég felkapoznunk azt a figyelemreméltó kötetet, amelyet *Video Art* címmel 1976-ban Beryl Korot és Ira Schneider jelentetett meg. Ira Schneider, aki maga is videoművész, ekkoriban már néhány éve a *Radical Software* című folyóirat élén állt, és fórumot biztosított az új médiumokról folyó vitáknak. Az említett kötet előszavában meglehetősen gonnyal emlékszik vissza a hatvanas évekre, amikor az ipar – kedvező költségek mellett – először biztosított lehetőséget a média nem kereskedelmi célú használatára, és ezzel a művészek számára is szerény lehetőségeket teremtett. David Antin a kötetben olvasható, a televíziós médiumról írott ragyogó kritikájában már kevésbé udvarias, amikor *theater of poverty*-ről la „szegénység színházáról” beszél: arról, hogy akkoriban – amúgy jó *outsider* módjára – egyszerűen figyelmen kívül hagyták a konszernek hatalmában

lévő tömegmédiumok gazdasági törvényeit. Antin részletesen bizonyítja, hogy időközben a médiumot a nagy testvér (a TV) kezében előszörban már nem a technológia, hanem a fogyasztás (technikailag is) erkölcsstelen célja jellemzi.

Amikor a médiaművészet történetét igyekeznek megírni, azt többnyire a technológiai fejlődés történetével keverik össze, amelyek elbeszélése persze sokkal egyszerűbb. A videoszintetizátort a sokkal fejlettebb digitalizálás hulláma követte, amely mind a mai napig nem apadt le, és amely korlátlan ellenőrzést ígér valamennyi kép felett – függetlenül attól, hogy korábban, máshol rögzítették-e, vagy itt és most találták ki őket. A képek teljes archívuma immár tetemes szerint, bármikor a mindenható képlabor rendelkezésére áll. Az archívum mint egyfajta technikai emlékezet szolgáltatja az anyagot a szoftverek segítségével megszülető képi lelemények számára; amelyek viszont – minden eddigi tapasztalatnak ellentmondva – nemhogy kimerítenék, de a használat során még bővülnek is az archívumot. A „digitális mágia” közbeavatkozására (hogy A. C. Clarke tudományos-fantasztikus regényíró szavát használjuk) még a jelen és a múlt közti időkorlátok is leomlanak. Technikai szempontból nézve ezzel megkezdődött a történelem felbomlása és átmenete egy olyan elkerülhetetlen jelenbe, amelyben mindig minden rendelkezésre áll, és amelyben mindent meg lehet csinálni, és tetszés szerint meg is lehet ismétlni. Ez azonban már nem az én témám, még ha talán döntő is lehet azon időfogalom tekintetében, amelyről itt beszélünk kell.

Mielőtt végleg felvenném érvelésem fonalát, tegyünk kisebb kitérőt, és tekintsük át röviden a művészet és a technológia összefüggéseit. Abban a kérdésben, hogy a médiaművészet esetében valóban művészetről van-e szó, nem a technika, hanem annak alkalmazása a döntő. Mi más lehetne, mint művészet, ha nem nyújt használható információkat, és nem szolgálja a szórakozást sem, hiszen ahhoz túl „unalmas” és túl „nehéz” is? Bizonyítatlan legenda csupán, hogy a médiaművészet olyan dolgokat tud kitalálni, amelyek megváltoztatják a technológia fejlődését. Az efféle lelemények túljátszanak is drágák ahhoz, hogy a médiaművészet területén születzenek meg. A médiaművészet ellenben nagyon is ráutalt bizonyos,

leginkább a fegyvergyártásban történt technikai fejlesztések játékos átültetésére.

A médiaművészet problémája éppenséggel nem művészi jellege, hanem peremhelyzete, amelyet Kalifornia elektronikus álomgyárainak szórakoztatóiparával szemben foglal el – legyen szó akár a Silicon Graphics számítógépes cégről, vagy a filmrendező George Lucas egykori, Industrial Light and Magic (ILM) elnevezésű, filmtrükkökre szakosodott cégéről, amelyről épp elég szó esett 1977-ben a *Csillagok háborúja* című filmje kapcsán. Walt Disney vagy Hollywood csak szerény előfutárai voltak annak az új korszaknak, melynek kezdetét a Spielberg-féle *Jurassic Park*-ban bemutatót, élethű dinoszauruszképek jeleztek. James Cameron a *Terminator II* című filmjében a számítógépes technika segítségével már hallucinációszerű képek pokoli panteonját rajzolta meg, amelyből a tapasztalati valóság – akár egy feleslegessé vált konzervdoboz – teljes egészében száműzetett. Nyitva áll az út a filmek újabb korszaka előtt, amelyben a számítógépes technika még a filmes fantáziavilágot is meghamisíthatja. A médiaművészet ilyen összehasonlításban technológiai szempontból aligha rúghat labdába: inkább a médiavilág elit enklávéjává vált, és nem maradt számarra más, mint hogy művészeti területen legyen sikeres; egyenesen azzal a szándékkal színré lépve, hogy elmélyítse azt a művészeti irányt, amely az uralkodó művészeti piacon már régóta túlságosan elapósodott.

Ezzel újfent témánknál vagyunk. Már több évtizede tart a médiaművészet kora (amely nem azonos a médiaművészetbeli idővel) – ám ismereteim szerint történetét vagy műfajként való fejlődését a jól bevált minta alapján még nem sikerült megírni, de még csak bármiféle egyenes vonalú fejlődést sem sikerült felfedezni benne. Mindössze egyes művészek – bizonyos kérdéskört körüljáró – életművében lehetett igazolni valamilyen időforma meglétét, ami az igencsak heterogén gyakorlat egészére nézve viszont nem érvényes. Csak a kezdeteket tekinthetjük valamiféle – a *litus* és a *body-art* környezetéből eredő – nekiindulásnak. Már e korai művészeti megnyilatkozásokban is megfigalmazódott a rég piaciává lett művészet bírálata, amely piaciidegen manifesztációkban jutott érvényre. A videoművész ebből a szempontból az egykori

performance-művész örököse, aki személyes fellépéskor jut szerephez, és a nézőt tettestársává avatja. A *fluxus*-ban a művész önnön testével foglalta el a mű helyét, a művet pedig – fizikai léteivel és megvárosíthatóságával együtt – önmaga színrevitelével helyettesítette, csak mulandó nyomatokat hagyva maga után. Ugyanez a művész a videoművészetben egy olyan médiumot, amelyet valószínűleg nem személyes kifejezésre találtak ki, egészen önkényes gesztussal tükröként kezd használni. Hasonló helyzet, mint amikor a művész azért tart tükröt a szemlélő elé, hogy magára vonja figyelmét. Ily módon a gyors és a vak fogyasztás céljait szolgáló médiumba a szemlélés olyan lassúságát építi be, amely valamennyi szemantikai tevékenység sajátja: a nyitott értelmezés lép a zárt kommunikáció vagy információ helyébe, a türelmetlen válaszokat a türelmes kérdészés váltja fel.

E tükrös-szituációban olyan önreflexió rejlik, amelynek révén feltárhatjuk az e fejezetben keresett időfogalmat is. Az önreflexió ugyanis egy „belső időt” teremtő és a külvilágtól, illetve ennek valós idejétől elforduló tudati környezetben bontakozhat ki. Az „én” megtapasztalása az, ami kapcsán számos ismert médiaművész megérvézte, majdhogynem titokzatoskodó hangon beszél, mintha ez lenne az a tapasztalat, amelyen napjainkban minden megfordul. Első pillantásra különösnek tűnhet, hogy mindez épp az *editing* kapcsán kerül szóba. A fogalmon, mint tudjuk, a videoszalag vágása értendő, amely során a művész a kamera által felvett képsort tetszése szerint nyújthatja, sűrűtheti, és más jellegű betolásokkal módosíthatja. Az ilyen időkollázsban a felvételkedzés valós ideje azonnal elvész, sőt annak a narratív időnek az illúziója is szertefoszlik, amely a filmben és a televíziós szórakoztatásban a kívánt vég felé tereli az elbeszélést. A művész azért tartja ellenőrzése alatt az anyagot, hogy nyílt formát adhasson neki, és a szemlélővel személyes „nyelven” folyó párbeszédet alakítson ki. Az időkollázs elvben a tudat „belső idejét” reprezentálja – a mi összefüggésünkben így válik érthetővé az editálás jelentősége.

Nam June Paik minderről abban az esszében értekezik, amelyet a már említett, *Video Art* című kötetben az *Input-Time* és az *Output-Time*, vagyis a felvételi idő és a leadási idő kapcsán jelentett meg:

Egyes művészek – már csak azért is, hogy szembeszálljanak a CBS-féle szórakoztatás elvárásaival – vonakodnak attól, hogy a *performance* és a *happenstance* időstruktúráját egyáltalán tovább szerezessék vagy megváltoztassák.

Paik, ezért hangsúlyozza tudatunk és emlékezetünk szerepét – mindkettő tetszőlegesen bánhat az elraktározott idővel:

Ez a – nemcsak az időmennyiséget, hanem az időminőséget is érintő – metamorfózis éppen agyunk funkciója [...], és ennek folytán a szerkesztés körülményes folyamata nem más, mint ennek az agyi funkciónak a szimulálása.

A videóművészet éppen „intim időstruktúrájával” imitálja a természetet – de az „időstruktúra” újfent idézőjelbe kerül, hiszen nem a valós idő kategóriájáról van szó.

Az analógia a valamennyi, valaha is tárolt dolog fölött szuverén módon rendelkező aggyal, az alábbi váratlan aforizmában világosan fel:

Ha az ember egyszer is fogva marad a videoszalagon, többé nem halhat meg – legalábbis bizonyos értelemben nem.

Paik ezzel a gondolattal játszott, amikor a hatvanéves John Cage tiszteletére egy visszaemlékezéseket tartalmazó videót ajánlott, vagy amikor az éppen akkortájt meghalt Marcel Duchamp-t a visszacsévézés kajánul becstületes útján hozta vissza a jelenbe. A Cage esetében zseboráival mért, hangtalan időkoncert felvétele arra illethet Paikot, hogy hasonlóképp, az elektronikus zenét és az elektronikus képet is visszavezesse a nullpontra, hogy aztán mindkettőt visszaküldje a porondra, ahol vakmerő-mélyértelmű maskarádé során ünnepelhetik és gúnyolhatják egymást. A jelszó most így hangzott: *This is Zen for TV* („Íme, a tévének való zen”). A vég nélkül körben forgó hang- és képkollázs, bármikor ér is véget a szalag, azzal igazolja magát, hogy az idővel túltelített, attól mégis elemelkedő tudatunkhoz kerül közel.

Az említett esszében meglepetést okoz az „unalmas” *[boring]* művésztetre tett rejtélyes utalás is. Annak a kérdésnek, hogy a művészet jó-e vagy rossz, Paik szerint nincs köze az unalomhoz, hiszen „az unalom egyáltalán nem negatív dolog”. Megoldást talál

hatunk a rejtélyre, amennyiben újra fellapozzuk a kötetben David Antin szövegét:

A művészi videó és a tévé közötti leginkább szembetűnő különbség az időhöz való viszonyukban rejlik.

Az előbbi általában „hosszúnak vagy unalmasnak” tekintik, még akkor is, ha rövid. A televízió ellenben az idő feletti totális ellenőrzésből él, hiszen az idő mérhetetlenül drága, vagyis kökemény gazdasági mértékegységként működik. E könyörtelen időkontrollt a közönség elől az izgalmas szórakoztatás és az információk előben történő közvetítése gondosan elrejtí. Innen nézve, véli Antin, a művészi videó a tévés szituáció tökéletes megfordítása, vagyis tulajdonképpen a tömegkultúra bírálata. A művészi videó egyidejűleg

olyan irodalmi stílust művel, amely csak gyenge narratív energiáinak kimerüléssel halhat el. A mű csak akkor ér véget, ha szándéka megvalósult. Az idő belső egyenlet képez, vagyis pontosan annyi van belőle, amennyire egy adott témához szükséges van.

Nam June Paik az „unalommal”⁸ már korán magányos csúcsot javított, amikor 1974-ben – pillanatnyi ötlettel vezérelve – a tulajdonában lévő japán Buddha-szobrot egy úrhajós sisakot mintázó japán tévékészülék elé ültette (*19. kép*). Paik a Buddha tükörképével („állóképével”), amely háromdimenziós állóképként egyáltalán nem mozgott, mintegy sakk-mattot adott a tévétechnika végtelenül gyors idejének. E célra épp kamera és képernyő olyan „ötvödre zárását” *[closed circuit]* alkalmazta, amelyet máskülönben az élő közvetítéseknél használnak. Ezenkívül a passzív tévénezőt is parodizálta, hiszen tudjuk, hogy Buddha a belső szemléldést gyakorolta, ennél fogva ő a tévében akkor sem *akarhatott volna* bármit is megnézni, ha képes lett volna rá. Az idő, amelyet a tévében a másodpercek törtérszei szerint mérnek ki, itt megszüntik abban az időtilenségben, amelyben már semmi sem történik azonkívül, hogy az egyébként passzív szemlélő bizonyos gondolat energiákat mozgósít.

⁸ Hans Belting itt a „lange Weile” („hosszú időzés”) kifejezést használja, amely jelölés foglalta a „Langeweile” („unalom”) szónak. (– *A ford.*)

Érthető tehát, miért akarta Michel Baudson kölcsönvenni a művet, amikor 1984-ben Brüsszelben szervezni kezdte a *L'art et le temps, regards sur la quatrième dimension* [Művészet és idő – pillantás a negyedik dimenzióra] című kiállítást. A tulajdonos, az amszterdami Stedelijk Museum azonban nem adta kölcsön az alkotást, és ezért Paik egy új, a témát másként feldolgozó művet talált ki, a kétfejű *Hydra-Buddhát* (20. kép). Itt Paik arcáról mintázott és bronzból öntött két maszk foglalja el a néző helyét. Ezek két egészen különböző videoszalagot „szemlélnék”: az egyikben egy Paik műveiből készített vad kollázs, a másikon egy Paik életéből felvett, csendes *performance* látható. Hogy teljes legyen a paradoxon, a viharosan kaotikus videokollázs láttán az egyik maszk bosszúos „arcot” vág (a nyelv már egyáltalán nem képes az ilyesmi leírására). A másik maszk viszont elégedetten cigarettázik, figyelve a homokon vándorlást, melynek során Paik, az egykori zenész háta mögött hegedűjével önelégülten egy cigarettát húz elő. A hegedű – fizikai valójában – ott van a képernyők előtt is, ám két darabba vágva – csakúgy, ahogy Paik számára is törés van élet és művészet között, s ahogy a művészetben is meghasonlanak a médiumok. A képernyő tehát mindkét esetben olyan tükörként képvisel, amelyben a művész önmagát szemléli, miközben megkettőzött életművének „belső idejével” egyszerre találkozik a testi *performance*-ban és a test nélküli videóban.

A videóművészetnek épp ez a tükörszituációja lett céltáblája már 1976-ban Rosalind Krauss kritikájának. A később igen sikeresévé vált *October* című folyóirat első számában megjelent esszéje jellemző módon a *The Aesthetics of Narcissism* alcímet viseli. „Az ember önmagára vetett pillantásának képében nárcizmus rejlik”, mihelyt ez a tekintet a kép és az én köztes területére téved. A „képtelenségi” a szubjektum és az objektum közötti megkülönböztetésre egy olyan térben való szabadadásához” hasonlít, amelyben minden már csak önmön kivételéhez” hasonló, és amely kizárja a külső időt. A szerző világszemléletileg meghatározott aggálya érezhető, amikor az ilyen helyzetnek csak a bírálattal vagy paródiával tartja üdvözölendőnek. Ezért dicséri Richard Serra *Boomerang* című 1974-es videóját is, amelyben a *performance*-művészként megjelenő Nancy Holt kila-

statalanul bezártanak érzi magát összeomló jelene kretrecében, és így kiált fel:

Engem mindenünnen már csak önmagam vesz körül!

Gesztusai és szavai a videóból bumerángxént csapnak vissza rá. A hetvenes évek óta sokféle irányba fejlődött tovább a videózás, de a tükörszituáció változatlanul megőrizte mágiikus vonzerejét. Gary Hillhez és Bill Viola-hoz hasonlóan ma is sok neves videóművész lép be a televíziós képbe eleven médiumként felfogott testével mint önmaga megjelenítője, mintha intuíció révén képesek lehetnének, és törekednének is arra, hogy néma párbeszédbe lépjenek a szemlélővel. Ezért még ma is elgondolkoztató, amit Rosalind Krauss annak idején írt a szöveg elvesztéséről a videóművészetben. Nem egy bizonyos szöveg (például a forgatókönyv szövegének) elvesztésére gondolt, nem is a lemondásra a szövegek használatáról a videoművekben, hanem az elfordulásra a szövegtől mint olyantól, amelyre a video immár (Gary Hill kivételével) nem kíván hivatkozni, az elfordulásra a szövegtől mint mindenféle jelentés kontrolljától, mint a gondolati összefüggés kényszerének helyétől. Ezzel persze a szövegeknek a művészet közös történetét alkotó szövege is látókörön kívülre kerül. Az egyéni tudat a közös megértésnek csupán bizonytalan terepe lehet, a szöveg nélküli művészi eszme mégoly kalkulált képi varázsa viszont olyan szabad térben mozog, ahol értelem és értelmetlenség könnyen egymás mellé keveredik.

A videoszobrászat és a videoinstalláció moralistái és szellemi elharcosai persze tudatában vannak a veszélynek, hogy így elveszthetik a kapcsolatot a nyilvánosságot foglalkoztató témákkal, a néző pedig mentesülhet mindenféle állásfoglalás kötelessége alól, amelyhez a művészek ráadásul már semmilyen fogódzót sem nyújtanak. Az emberkép, amelynek manapság utolsó, még biztosnak tűnő vonásai is kezdenek elmosódni, azért elegendő gondolatéblyegítő vonásaihoz, hogy a fotografikus közelítésű új műfajok médiumának keretei között is valahogy állást foglaljanak az emberi tapasztalás ügyében. Marie-Jo Lafontaine-re és Klaus vom Bruchra gondolok, csak hogy két karlsruhei művészkollégát említsek – am tekintettel tőszomszédságunkra, nem őket szeretném az

előtérbe állítani. Mivel alapvető kérdésekről van szó, a műfaj két másik, a médiát egészen eltérő módon használó képviselőjét, Bill Violát és Garry Hillt mutatnám be, bármifajta értékelő szándék nélkül; azért őket, mert új installációikat – szinte véletlenül – jobban is megismerhettem.

Jóllehet különbözőképpen, Bill Violát és Garry Hillt is elbűvöli az a szubjektív idő, amely oly eklatáns módon kivonja magát a történeti tudat objektív időfogalmának érvénye alól. Garry Hill így fogalmazott egy interjúban, amely 1993-ban jelent meg egy bécsi és amszterdami kiállítás katalógusában:

Az idő a video központi témája, de nem az egyenes vonalú időről van szó, hanem a gondolkodás folyamatában végbemenő mozgásról. Itt ugyanis rendelkezésünkre áll az idő egyfajta topológiája. Műveim olyan önreflexív gyakorlatból születnek, amely engem mint szerzőt, illetve performert bevon az előadásba.

Hill, Violához hasonlóan, olyan struktúrákat és tartalmi érveket igyekszik kinyerni az adott médiumból, amelyekről aztán közös megértésre juthat a közönséggel.

Könnyű dolga volna a művészettudománynak, ha a médiaművészet jelenkori időfogalmának nyomait szeretné fölkeresni a hatvanas évek általános művészeti életében (252. o.). Egészen más dolog azonban, ha kifejezetten a médiaművészet története számára szeretne valamilyen elbeszélhető időfolyamatot felvázolni. Mindamellett – e problémán túllépve – módszertanilag mégis lehetséges olyan műalkotás-fogalmat kidolgozni, amelynek mindenképpen újnak kell lennie, hiszen a video- és térinstallációk csekély hasonlóságot mutatnak a hagyományos úton alkotott művekkel. Az idetartozó művek ezt az analitikus gyakorlatot meg is követelik, hiszen múzeumokban, azaz éppen ott lépnek a porondra, ahol a műalkotások mindig is szakmonográfiai tárgyává válhattak. Gondolhatmenetem összefüggésében – hogy megragadható legyen a média művészet szóban forgó időfogalma – három művet szeretnék leírni. Bill Viola két alkotásával kezdem, amelyek mindössze két évvel ezelőtt születtek, és az idei év elejéig voltak láthatók a Londonban véget ért európai vándorkiállításán.

A *Slowly Turning Narrative* [*Lassan, forgó elbeszélés*] című munkában, amint belépünk az elstőtített terembe, azonnal egy színpadon találjuk magunkat (24 b kép). A képernyő a terem közepén áll, úgy, hogy mindenképpen körbe kell járjunk: két oldalán két teljesen különböző képsorozatot jelenít meg. A készülék ugyanis csak az egyik oldalán monitor: a másikon tükör. Mivel pedig lassan forg saját tengelye körül, e kettős nézet folytán hol az adás képe, hol a tüköré kerül a látogató szeme elé. Már csak ezért sem észlelhetjük a képet frontálisan, amire egyébként a monitor kényesztíti a nézőt, mi több, magunk is a kép részévé válunk, amikor a körbeforgó tükör látóterébe kerülünk. A két képsor a forgó képernyő fényugarának és tükrözésének jóvoltából a falakon is végigkuszlik. A mellékelt képen is látható, hogy időnként a két képsort egyszerre szemlélhetjük – az egyiket közvetlenül, a másikat a falon tükröződve.

A kép és a tükör váltogatása akkor nyer még nagyobb jelentőséget, ha felfedezzük a két képsorban rejlő antitézist: az egyikben a befelé forduló művész álmodozó arcát látjuk, amelyet a képernyő fénye mintegy kiemel a sötétből, a másikban pedig különböző sebességgel kergetik egymást egy videokollázs összefüggéstelen történetkei, amelyeket illékonyágukból ítélve a külvilág benyomásának gyűjtőfogalmával jelölhetünk – mintha emlékfoszlányok lennének, amelyek a másik oldalon megjelenő arc jelenvalóságával szemben nem tudnak rögzülni. Az antitézis megisméltódik a képsorokat kísérő kettős hangban: a szemlélő egyfelől elmosódó hátterzajt hall, másfelől pedig monoton beszédhangot, amely folyamatosan egy és ugyanazon személyről beszél, aki mindent megtesz, amit egy ember általában csinál – szeret, szenved, alszik és meghal. A *The one who* [az „Az, aki”] egyszerre típus és individuum, egy monász általános fogalma.

E művészi eljárás során mindenféle időfogalom alól kicsúszik a talaj, függetlenül attól, hogy az elbeszélés valós idejéből vagy a benne elbeszélte időből ered. Az elbeszélés megállás, kezdet és vég nélkül forog körbe, mégpedig úgy, hogy sejtethjük, az elbeszélő arcában és a mozgó képekben az elbeszélő projekciói rejlenek. Am amint megmozdulunk ebben a belső térben, melynek falait elarasztja a képek folyamata, az elbeszélővel és a képekkel szemben megtartott távolság azon nyomban összeomlik, és magunk

is a tükör részévé válunk. A szubjektum, amelyet a hangszóróból hallható hosszú szövegelés ír körül, noha szerzőre és szemlélőre válik szét, mégis egyetlenegy személy marad, aki a szubjektum *fogalma* csupán, amelynek már csak tudata van, teste egyáltalán nincs. A mi tudatunk ez, amely bezárul ebbe a szimbolikus belső térbe. A képek áramában létünk nyomai tárnak fel.

Viola munkája a maga színpadiasságával a műfaj tipikus darabja. A szemlélet állítja a középpontba, mint akire az Én főszerepét osztották, és olyan rezonanciateret épít köréje, amelyben a képek középpontjukat veszítik, sőt szubsztanciájuk és olvashatóságuk szempontjából is cseppfolyóssá válnak. Viola ezt a tendenciát – legalábbis szeretném így gondolni – ezért fordította meg egy másik, ugyanebben az évben készült munkájában, és támasztotta fel újra az atomjaira bontott képet: itt egyetlen képhez rendelte hozzá a figyelem gyűjtőpontját. *A Heaven and Earth [Ég és Föld]* című munka (*24 a kép*) nem más, mint két képernyő között folyó dialógus, amelyek nem egymás mellett, hanem oszlopszerű tartószerkezetre erősítve, függőlegesen egymás fölött helyezkednek el, akár a mítoszbeli Ég és Föld. Ez a leírás maga is tartalmazza azt az ellentmondást, hogy egyidejűleg beszél egyetlenegy képről és egy kettős képről – ám mindez a művész szándéka szerint való. Az ellentmondást az oldja fel, hogy a videóképek és a tükör analógiája itt egészen eredeti módon a színrevitel valódi közvetítőjévé válik.

Mi, nézők csak az alsó videóképet láthatjuk, ám a képernyő konvex felülete a tüköreffektusnak köszönhetően sejtelmesen befogadja a felső videóképet is, az egyik kép közepén tehát visszatükröződik a másik. Mondjuk meg rögtön: a halált látjuk tükröződni egy újszülött arcában – egy halottas ágyán fekvő asszony alakjában. Szándékosan nem úgy fogalmaztam, hogy „a halál tükröződik”, mert nem az a szándékom, hogy egy ikonográfiai közhelyet trófeaként hordozzak körbe, és azon örvendezzek, hogy felfedezem a *vanitas* régi eszméjének új, elektronikus kiadását. Inkább arról kell beszélünk, miképp alkalmazza a művész a médiumot, és eközben milyen időfogalmat vizualizál. Hogy a művész többször is a szimbólumokban, azt persze nem vetem szemére, végtére is a szimbólumok – ha nem adják őket túl olcsón – még mindig komoly kiváltságokat élvező képek.

Az installáció maga voltaképpen csak két, külső borításuktól megfosztott képernyőből áll, melyek közül egy is elegendő ahhoz, hogy megjelenítse a kettős képet. Kép és tükör régi analógiája magyarázatot ad a szoftver és a hardver közt fennálló, új viszonyra is. A készülék a maga anyagi létében csupán egy anyagtalan kép tükre. Ha a videóképek magá nem több is visszfénynek és tükörreflexiónak, még mindig feltételez egy másik valóságot is, amelyet, mielőtt megjelenhetne és tükröződhetne a képernyőn, előbb a kamerának kell felvennie. A tükörmetaforát viszont azonnal felváltja egy másik, a fénymetafora. Az elsötétített teremben az egyetlen fényforrást a két monitor alkotja, amelyekhez a műtőlámpák képzete társul – ami nagyon is illeszkedik a képi motívumokhoz, és egyben olyan auratikus hatást kelt, mintha valamely életre-halálra menő folyamat nézői lennénk. Kép és fény már nem különbözethetők meg egymástól. Ahelyett, hogy a fény kívülről lépne be a képbe, a kép csak e technika fénye révén, és csak e technika fényében születik meg.

A felhasznált videoanyag Bill Viola *Nantes-Triptychon* című alkotásából származik, amelynek bal szárnyán Viola fiának születését, jobb szárnyán pedig az anya halálát filmként bemutató képsort láthatunk. Nem szükséges azonban Viola biográfiai adataival befelőlőnünk, hiszen egyszer mindannyian megszülettünk, és ezért egyszer meg is halunk. Ám a filmes anyag szerkesztésének köszönhetően a csecsemő arca elszigetelődik: ugyanolyan lap- és alapnézetben jelenik meg, miként a képernyő maga is, mi több, a csecsemő arc úgy domborodik, mintha közvetlenül a képernyő konvex felületéhez simulna. Érvényes ez a haldoklás jelenetére is, azzal a különbséggel, hogy míg a csecsemőt közelről nézzük, azt a távolból követhetjük. A videó színrevitel az állókép és a mozgás ambivalenciájában éri el csúcspontját. Csak ezt a folytonos mozgásban lévő arcot látjuk – olyan, mintha magát a gyermeket látnánk, aki testmozgásával bizonyítja létét. Teljes a kontraszt a haldokló asszony tükörképével, akiben már minden mozdulat kialakult, és a légzése is lassan megszűnik. A mozgásnak köszönhetően a kép feltűnik a mozdulatlan képhordozón, a készüléken. A testetlen videóképek a készülékben az élő test mozgásának kifejezésévé válik. A képernyőt a maga merev keretével e testszerű színrévtelben sikerül leküzdeni.

Rosalind Kraussnak minden oka meglehetne arra, hogy ebben az esetben is felvesse a nárcizmus gyanúját, hiszen ebben az idő-metáforában nem lehet kilépni az önreflexió varázsköréből. A szünet és a halál csak két időbeli sarokpontját alkotja egy élet időbeli egységének – ezek csak közvetve mutatják meg azt, ami a legélesebb szem számára sem látható. A kezdet és a vég mind-össze tudatunk alakulásának időtávolságát foglalja keretbe. Első benyomásunk, hogy a művész a képeken túl semmi mást nem akart mutatni nekünk, most visszájára fordul: az egyik kép feltételezi, és egyben viszonylagossá is teszi a másikat. Az ember sem a kezdet, sem a vég képeiben nincs jelen – annál inkább jelen van a szemlélőben, aki e képek előtt áll, és ezeket önmagára vonatkoztatja. Ez az ember csupán típus, mert kiemelkedett minden történelmi helyzetből, nincs időhöz kötött életrajza, mégis tudattal bír, amelyben képeket gyűjt össze, hogy azokkal önmagát értelmezze. Közéjük tartozik mind a születés, amelyre nem emlékezhet, mind pedig a halál, amelyet még nem ismerhet. Ez az installáció az önmagára vonatkozó egzisztenciát szinte mítikus módon két személy fotografikus képének zárójelei közé állítja: a képek, lévén a maguk részéről pusztán tükrök, csak azt képezik le, ami az ember, aki elébük áll. Viola ezzel a festészet egyik régi témáját fogalmazza újra.

Gary Hill jóval szkeptikusabb, amikor a napjainkban még egyáltalán lehetséges képeket új közegben használja, és ezeket a mai emberképre vonatkoztatja. Mindeközben megkérdőjelezi mind a médiumot, mind a témát (vagyis magát a szubjektumot is), mégpedig olyan radikális módon, amely a nyelvfilozófia stratégiáira támaszkodik. Alapjában véve a téma ugyanaz, mint Violánál, amikor Hill egy 1990-es installációjában tizenhat különböző emberrel testrészt látványait tizenhat különböző méretű képernyőn egyetlen nyomasztó együttesé állítja össze. Az eljárás Hillnek váratlan lehetőséget ad arra, hogy első lépésben dekonstruálja az egyedi képet, majd a másodikban – amelyet viszont nekünk kell megtennünk – a képek együtteséből az ember mibenlétéről való homályos sejtelmét bontakoztassa ki. *Inasmuch as it is Always Already Taking Place* [Amennyiben ez mindig is megtörténik] (23 a–d kép) – már a cím is, amely a gondolkodásunk folyamataira utal, rejte-

lyes. Úgy tűnik, mintha egy analitikus kaland során a művész a nyelv és a képek ásatási területén kutakodva – ahogy Hill fogalmaz – a „létepisztemológiáját” szeretné feltárni. Az értelmezett és önmagát megtapasztaló létről van szó. Míg ezt egyesek a nyelvben igyekeztek felfedni, addig Hill a videoképek közegeiben kutat utána, jóllehet a nyelvre is kikacsint.

Az installáció a festmények régi tapasztalatát alakítja át: úgy nyílik a falból, akár egy szobroknak fenntartott fülke, de amely előtt az első pillanatban úgy állunk, mintha csendéletet szemlélénk, noha olyan csendéletet, amelynek nemcsak festett, hanem szóbeli tere is van. Csak ezután vehetők ki a monitorokon megnyíló egyes képablakok. Csupán a hangzó díszlet készlet bennünket arra, hogy közelebb is hajoljunk, és a fülkében, amelybe a festményhez hasonlóan fizikai értelemben nem nyerünk bebecsátást, ama test után kutassunk, amely kitölti. Ily módon ide-oda ingázunk közelség és távolság között, ami nagyon is a médium természetéből fakad: a képernyő mögött, amelyen folyton újonnan létrejön, a kép még a legintimebb közeli felvételeken is ridegen távoli marad. A szimuláció sohasem válhat testté. Hasonló távolságtartásra készített bennünket az az érthetetlen, mormogásból és sóhajtasból álló hang is, amelyet az egyik kis képernyőn látható, valamilyen nyomtatott könyvoldalon kaparászó köröm karcos hangja kísér – ám a hang a távolság ellenére is egy eleven lény jelenlétéről tanúskodik. Mint említettem, ebben az elmosódó jelenlétben sejtethetjük meg azt az egzisztenciát, amely egy meggyőző képfogalomban, mondjuk például egy portré és az ábrázolt személy azonosságaként már nem ragadható meg.

A videoképekbe száműzött testrészek töltik ki a kép egykori tereit. A készülékek minduntalan visszacsévelik a látható számlálóval lejátszott videoszalagokat. Itt egy fül látható, ott egy alulról fényképezett láb, amott egy nagy, a levegővétellel párhuzamosan emelkedő és ereszkedő has, emitt pedig egy pislogó szem, amely egy üres tekintetű, magába forduló archhoz tartozik. Sejtjük, hogy a töredékek mind ugyanazon férfi testrészei, és az installációban ennek lexikálisan szétdarabolt különálló „betűit és szavait” jelenítik meg. Egy hangot is hallunk, amely azt uttagja: *I can't say*. [Nem tudom elmondani.] A részek mind egyedi képek, lerövidített „kép(szó)tagok” – ám a részek között még mozgásban sem jön

létre semmiféle szinkronitás. Mindig csak külső nézetet kapunk, a bőr látványát, amely eltakarja a láthatatlan belső életet. Az új-hegy egy szöveget kapargat, amelyet nem érthet meg. Mi köze az ujjnak az adott személyhez? Hol ér véget a test, és hol kezdődik a tudat?

Az élő testet nem tudnánk szétdarabolni, ám az egyes készülékek itt nem testrészek, hanem csak azok képei. A mű a testetlen képet és a hamis testtel rendelkező technikai készüléket abszurd igénykezettel hozza átfogó közös nevezőre. Persze arról szó sincs, hogy ez az azonosság könnyen adná magát: a Hill által mutatott egy-egy testrészt nem illeszkedik a képernyő formátumához. Ám a bőr olyannyira megfeszül a külső borításuktól megfosztott képernyők felülete alatt, hogy a test motívuma hirtelen, akár egy kísérlet, felülkerekedik a médiumon. Az eleven testrészek mágikus megidézésének a halkan vibráló videóképek és a lélegző bőr közötti analógia is kedvez. A kép és a testmotívum között elmosódnak a határok. Észlelésünket mindez illúzióként juttassa ki, amely mögött mégis egy szavakkal megragadhatatlan jelenlét várakozik.

A Hill által leírt „anatómiai szintéren” (*site*) nem azzal a szándékkal folyik a testkép dekonstrukciója, hogy megsemmisüljön a lét vagy a mögötte álló „Én”. Észlelésünk alfabetizálása sem azt a célt szolgálja, hogy az észleléssel együtt elillanjon a lét is, amelyről valóban megalapozott bizonyosságot amúgy sem tehet. A szoborfülkében, akár a testben, kirajzolódik a lét és a látszat, a kép és az élet különbsége. Ezért utal vissza minden egyes rész egy láthatatlan középpontra vagy leírhatatlan összformára. A képek „nyelvivé tétele” lehetőségét ad arra a művésznek, hogy elemezze a médiumot, és láthatóvá tegye határait, amelyek végeredményben minden kép határait alkotják.

A „nyelvivé tétel” mint kerülőút azt a célt szolgálja, hogy – miként Hill fogalmaz – „megfossa hatalmuktól a képeket”, ami akkor történhet meg, ha újra a hangadásra képes, vagyis a beszélő emberi test felé fordul, amelynek tehát van nyelve. Az észlelés megannyi érzékszalódásával együtt a testnél ér véget, amely *nem* pusztán észlelés. A kép és a test viszonya hasonló a test és a lét viszonyához: mindkét esetben különbözőségről van szó. Annak a fogódzónak a keresése, amelyre szükségünk van a képek végtelen, az elektronika mélyéből eredő folyamatában, kerülő úton vezet el a testhez

és a test beszédaktusához: ahhoz a fizikai idővel bíró beszédaktushoz, amely szó szerint „kinyilvánítja” a létet. Más munkáiban a művész maga is nyelvfilozófusokra – Martin Heideggerre és Maurice Blanchot-ra – hivatkozik. Hill a *Beacon [elzárójel]* elnevezésű installációjában Blanchot *Az irodalmi tér* (1955) című művét bírja szóra, mégpedig a mű angol fordításának önkényes átdolgozásával. A nyelv túlterhelése Blanchot-nál is egy arra irányuló stratégia része volt, hogy a nyelvet önmagára vonatkoztassa, és – magamagával szembesítve – megfossa azt az elhasznált értelemről. A képek esetében a stratégia abban áll, hogy a látható és a leképezés kontextusában megőrizze a láthatatlan dolgok fölényét.

A kép és a motívum rejtélye már évszázadok óta foglalkoztatta a művészeket, ám gyakorta csábította őket játékra az illúziókkal, amelyet itt Gary Hill az ellentétbe fordít. Beszélhetünk akár antiilluzionizmusról is, amely arra kényszerít bennünket, hogy szenvtelenül tartsuk ellenőrzés alatt önmön észlelésünket. Ám ez az installáció, amely csak egy a kísérletek hosszú sorában, ott válik igazán érdekessé, ahol megérezzük azt a bizalmatlanságot, amelyet Hill az elektronikus média végtelenül új és nagy teljesítményű képeivel szemben táplál. Sejtésünket igazolhatjuk is, ha segítségül hívjuk Hill szövegeit – a már említett interjúban például (134. o.) azt olvassuk, hogy Hill minden képet egy az egyben egyes szótagokhoz kíván kötni, annak érdekében, hogy megállítsa a képek kimekélését a fizikai térből és a tapasztalat még individuális idejéből.

Hill tehát összekapcsolja időfogalmát a test fogalmával, ekképp védekezve a képek alakatlan áramlásával és a hely nélküli térrel szemben.

A hangos beszéd olyan eszköz volt számomra, mellyel a beszédaktusban, a test segítségével fizikailag is megjelölhettem az időt.

A hang, ha átvizszik a testre, alkalmasabb eszköz az Én elvesztése ellen, mint a kép. A művész számára a nyelv egyenesen úgy jelenik meg, mint „szabadulás” az új képek labirintusából és embertelen utalmak alól. Félrevezető lenne nárcizmusra gondolnunk, jóllehet itt megint az önreflexió ama belső ideje kap szerepet, amellyel a médiumművészetben rendre találkozunk. A médium elemzése annak a testnek az ellentétes helyzetéből indul ki, amely még legalább az

identitás sejtésével kecsegtet A médium végül is nem képes önmeglepetésre. Ez a gyakorlati médiumelmélet avantgárd-helyzetűként jelenik meg, hiszen azért dolgozik a médiummal, hogy bírálja, és mozgósítson a vele való visszaéléssel szemben.

Ebből a szemszögből egyértelműen fény derül az új találmányokkal jelentkező problémákra – ezeket pedig semmiképpen sem szabad csak a médiumok ellenségeinek számlájára írni. Ebben az összefüggésben fontos szerepet játszik a video- és a térinstalláció között történt választás is.

A video sohasem úgy „van” a világban, ahogy az installációk, vagy a szobrok utóbbiak ugyanis fizikai kapcsolatba kerülnek a szemlélővel.

és érvényben tartják a testérzékelését. A Hill által *visceral experience*-nek [„zsigeri tapasztalatnak”] nevezett testérzékelés az ellenállás terévé és a művészet befogadásának eszközévé válik – ezzel újra jól ismert terepre jutunk vissza, ahol művészettörténeti újjelzők segítenek a tájékozódásban. A médiaművekben kirajzolódó vita kétpólusú: az egyik fél a tudat képzetéhez, míg a másik a testérzékeléshez ragaszkodik – az egyik póluson a tudat a videoszerkesztés modelljeként, a másikon a testérzékelés a térinstalláció modelljeként helyezkedik el. Az antropológiai kérdésfelvetést – minden technikai látványosság ellenére – nem lehet nem észrevenni.

Hill tehát a térinstallációra esküszik, ám tisztában van „a színpadias mozzanat” csáberejével is, amelyet igyekeznek „a minimálisra szorítani”. Ezért szeretné elterelni a dermedt figyelmet a képernyőről és a „véget nem érő” képekről – természetesen a művészileg legigényesebb színrevétel révén, vagyis egy a képekkel történő és nem csupán a képen ábrázolt előadásban. Hill stratégiája nem abban áll, hogy visszaadja a képeknek szubsztanciájukat és illúziójukat, ami ugyanoda vezet. Éppen ellenkezőleg: az új képeknek „amelyek már eleve anyagtalannak, még inkább el kell veszíteniük a „fizikai testek mellett, hogy végül a tér mélyében (egyszerűen és nyomtalanul) eltűnjenek”. Századunk végén és a legújabb média művészetben ez a vízió igencsak meglepő. Talán erről is beszélhetünk egyszer történetileg – egy új művészettörténet hajnalán?

SOMETHING COMPLETELY DIFFERENT A Personal Portrait Sculpture By

The Studio For Solid Photography™

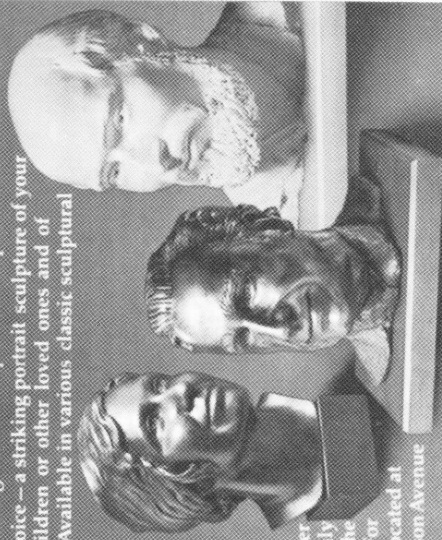
Finding the right gift for oneself or for that special occasion for others can be a trying experience – give a gift that has feeling as well as character. A personal portrait sculpture is totally different, original, exciting and unexpected.

All it takes is a 2-second sitting – special optics and the computer do the rest. The result is a breathtaking true-to-life portrait sculpture.

You can have your choice – a striking portrait sculpture of your wife or husband, children or other loved ones and of course... yourself. Available in various, classic sculptural materials and sizes ranging from 124th scale to life size.

It's easy to arrange and inexpensive, starting from as low as \$95. A telephone call is all that is required to arrange for a sitting... or better still, visit us at the only studio of its kind in the world... The Studio For Solid Photography, located at 531 Madison Avenue

... or send for our free brochure.



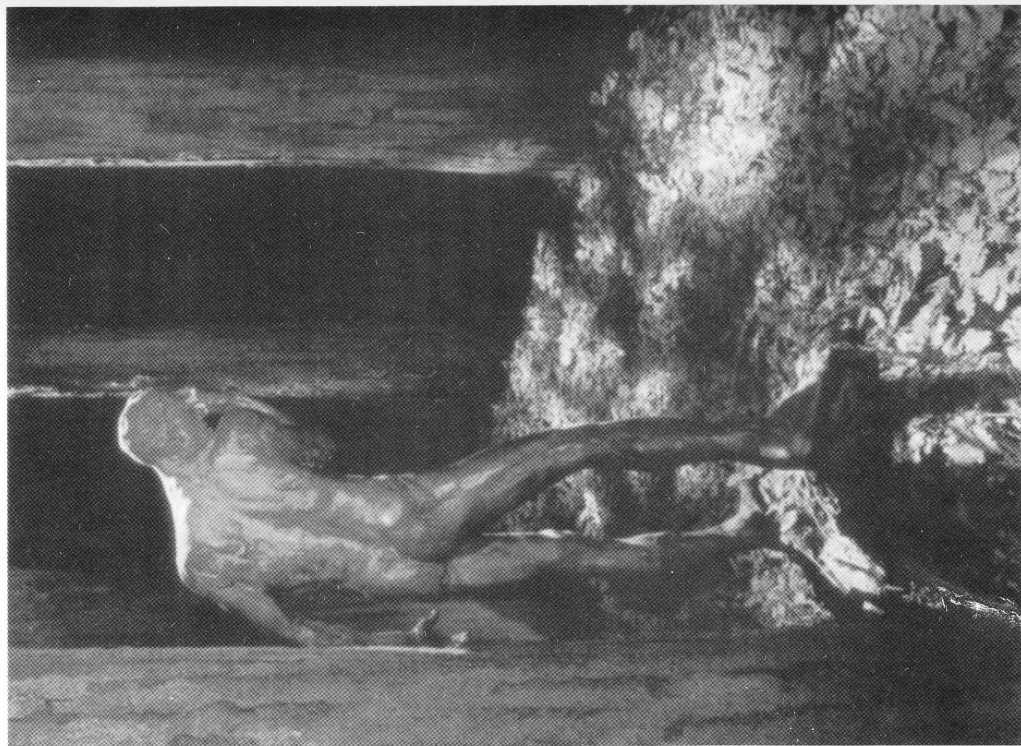
The Studio For Solid Photography
531 Madison Avenue New York, N.Y. 10022 (212) 752-0044



26. Richard Hamilton: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* [Mi lehet az, ami napjaink otthonait oly mássá, oly vonzóvá teszi?], kollázs papíron, 1956, Kunsthalle, Tübingen. Georg Zundel gyűjteménye



27. Eduardo Paolozzi: *Ten Collages from BUNK. I Was a Rich Man's Plaything* [Tíz kollázs a BUNK-ból. Egy gazdag ember játékszere voltam], kollázs kartonon, 1947, The Tate Gallery, London



28. Robert Wilson installációja Auguste Rodin egyik bronzszobrával. Rotterdamban, 1993, in: *Portrait, Still Life, Landscape*. Robert Wilson, Kiállításkatalógus, Rotterdamban, 1993, 3. terem



29. Peter Greenaway: *Watching Water (A víz szemlélés)*, Installáció a Palazzo Fortuny-ban, Velence, 1993, in: Peter Greenaway. *Watching Water*, kiállításkatalógus, Milánó, 1993, 23. o.



30. Jelcin elnök és II. Alekszij pátriárka a Moszkva mellett található Troice-Szerigijeva-kolostorban Andrej Rubljov *Szentháromság* ikonjának másolata előtt, 1992. Fotó: DPA



31. A Lenin-emlékmű eltávolítása Stendalban, 1991 szeptemberében. Fotó: DPA

A MŰVÉSZETTÖRTÉNET HELYE AZ ÚJ MŰZÉMBAN: A SAJÁT ARCULAT KERESÉSE

A művészettörténettel való foglalkozásnak ma is és a jövőben is a kortárs művészeti múzeum ad helyet. Itt azonban nem csak a kortárs művészetet, hanem azt az elképzelést is újra és újra közszemlére tesszük, amelyet a művészettörténetről alakítottunk ki magunknak. Am ma a kételyek is itt fogalmazódnak meg: vajon általános érvényű és életképes-e az az elképzelés, hogy művészettörténetet a kortárs művészet tükrében állítsunk ki? A művészet ma közkezen forgó, egymástól egészen különböző koncepciói azt a kérdést vetik fel, hogy lehetséges-e még olyan közös elgondolás a művészettörténetről, amely gond nélkül kiállítható a múzeumokban. A kérdés nem intézhető el pusztán azzal, hogy egyszerűen kirakjuk a műveket – anélkül, hogy azok a művészettörténet menetéről és a művészet állapotáról alkotott valamilyen elképzelésről tanúskodnának. Változatlanul rabjai vagyunk a művészet egyre kevésbé megragadott értelmének, amelyet – akárhogy is képzeljük is el ezt a történelmet – kizárólag eddigi történetének keretei között tudunk azonosítani.

Napjainkra a művészek és a művészeti szakemberek önértelmezéséről szóló eszmecsereknék teret adó múzeum intézményként maga is a viták keresztjébe került. A nyilvánosság nyomása alatt, hogy ti. mindent mutasson be, amire a könyvek már nem adnak magyarázatot, a tartalmi kérdések régóta nem csak a szakmai köröket foglalkoztatják. Nincs olyan vita a múzeumból, amely ne szólna egyben a művészettörténet ránk maradt eszméjéről is. Ahol ez az eszme bizonytalanná válik, ott a múzeum előremene-kül: egymásnak egészen ellentmondó tendenciáknak engedni át a teret, hogy legalább így maradjon valamelyest hiteles. Ahol semmilyen művészet nem képes konszenzust teremteni, ott mindenféle művészet igényt tarthat arra, hogy helyet kapjon a múzeumokban. Ahol már nincs múzeum, amely minden igényt ki tud elégíteni,

EVERYTHING IS PURGED FROM THIS PAINTING
BUT ART, NO IDEAS HAVE ENTERED THIS WORK.

32. John Baldessari: *Ezenybing is Purged from This Painting But Art, No Ideas Have Entered This Work* [A művészeten kívül mindent kirtottam ebből a festményből. Semmilyen eszme nem lett része a műtől], akril vásznon, 1966–1968, Gallery Sonnabend, New York