VIDEÓ

Kasseli jegyzet

...a teória aranyló fája zöld

Több kritikusban is felötlött már a kasseli *Documenták* hasonlósága az olimpiai játékokéval. A négy-ötévenként megrendezett művészeti szuperkiállítás időközben maga is mítosszá vált, olyan esemény rangjára tart igényt, mely rendszerezi és értelmezi az előző fél évtized főbb tendenciáit, egyszermind előrejelzi a várható trendeket. Nem osztanak ugyan díjakat és érmeket, mindazonáltal a kiállító szinte automatikusan belekerül a művészeti élet jetsetjébe, ezentúl számon tartják őt a galeristák, a művészeti lexikonok és a tömegkommunikáció. A couberteni jelszó, mely ma a versenysportban már csak szánakozó mosolyt válthat ki, itt bizony még érvényes: igenis a „részvétel a fontos".

E boldog keveseket persze olyan előzetes koncepció alapján hívják meg, mely elég karakteres ahhoz, hogy egyedi jelleget adjon a bemutatónak, de azért olyan szélesen értelmezhető, hogy lehetőleg beleférjenek a művészeti élet mindenkori „húzóemberei". Ez a módfelett elasztikus jelszó egyúttal tömör megfogalmazása a modern művészet mindenkori aktuális helyzetének. A világnyelvvé vált absztrakció végleges győzelmét hirdető diadalmas *Documenták* után némi késéssel — 1968-ban megérkezett Kasselbe a pop art és a minimal, 1972-ben a hétköznapok törtek be az élet és művészet határait összemosó koncept és a „leszállított kultúrjavak" révén; az évtized végére a médiumok kerültek a kiállítás középpontjába. Ekkor jelentkezett a kamaszéveit taposó videóművészet is, önbizalommal, a „holnapra megforgatjuk az egész világot" hitével telve. Azóta az elektronika csakugyan átalakította kissé a (nyugati) társadalom mindennapjait, de az egykor magabiztosan bejelentett igény: „ a médiumok esztétikai kontrollja a művészetek révén" — jószerivel a visszájára fordult: a művészet került a tömegkommunikáció és a fogyasztás hálójába. Ezért aztán nem is csodálható, hogy legutóbb a posztmodern jegyében a technikától kissé megcsömörlött művészi önkifejezés vált központi motívummá. Közben a videó, mint műfaj, problémából professzionalista eszközzé változott át a művészek kezében, az egykori kritikus analíziseket végző videóceruza elektronikus írógéppé, a monitor képét plasztikával, hang- és fénytrükkökkel egyesítő installációvá terebélyesedett. S a nézőnek ma már nem kell idegeskednie, zavarba jönnie, kizökkennie az életlen vagy monoton egyhangúsággal pergő képek miatt, az új videó-szobrok és -terek változatos programról gondoskodnak a sietős szemnek.

Mivel mostanában lehetne *egy* markáns jelenség körül kikristályosítani a *Documenta* szervezőelvét, talán az eddigieknél is nagyobb érdeklődéssel fordult a művészeti élet Manfred Schneckenburger programja felé, akit végül szoros versenyfutás után a *Documenta 8* művészeti vezetőjévé jelöltek ki: vajon miféle rendezőelvet talál alkalmasnak a korszellem megörökítésére? Választása sokakban meglepetést keltett, hiszen az utóbbi pár évben a „művészet társadalmi dimenzióiról" beszélni módfelett időszerűtlen vállalkozásnak tűnhetett. Azok, akik egyszer s mindenkorra eltemetni vélték az avantgard eszményeit, és a művészetet egy minden külső kísértéstől mentes önkifejezés-önkiélés burkába kívánták csomagolni, most arra hivatkoztak, hogy minden művész ugyanakkor társadalmi hatóerővel rendelkezik s a válogatást csak minőségi szempontok vezethetik. Úgy tűnik, a mai nyugat-európai művészeti színtér, mely egyrészt nem nagyon bízik a mű és a néző, illetve a társadalom közvetlen dialógusában, másrészt elfogadja azt a szerepet, hogy a szórakoztatóipar egyik elit vonulata legyen, egyelőre nem nagyon tud mit kezdeni a *nyíltan* politizáló művészet olyan újonnan felbukkanó példáival, mint amilyenek például Hans Haacke, vagy Klaus Staeck művei. Haacke valóban nem tesz mást, mint hogy száraz és precíz tények felsorakoztatásával demonstrálja egyes nagy (egyébként bőkezű művészetpártolásukról híres) vállalatok és bankok dél-afrikai kapcsolatait, miközben a terem közepén egy színesbőrű diák temetésének nagyméretű fotója felett diadalmasan forog a Mercedes emblémája.

Attól persze nem kell tartani, hogy

Klaus Staeck: A művészet szabad

egyszeriben visszatért az 1960-as évek második felének lázas radikalizmusa. A „Politkunst" nem támadt fel halottaiból, a *Documenta* egyébként sem vállalkozott a nyugati horizonton túlnyúló problémák bemutatására, túlságosan közvetlennek tartván Dél-Amerikában és Kelet-Európában a társadalom és a művészet közötti viszonyt. Inkább saját, jól ismert ambivalenciáit részesítette előnyben. Haacke nyílt kritikai attitűdjének ellenpontjául, s tán hogy közben a kiállítást szponzoráló konszernt is kiengesztelje, az egyik teremben a Mercedes egyik legújabb szuperdizájn csodája, a 300 CE trónolt méltóságteljesen a metálkék bemutató korongon. A művész, Ange Leccia, Duchamp tömegkommunikációban utazó „jó utódaként" a népszerűségükben a legnagyobb kiállításokat is utcahosszal verő nemzetközi autószalonok decens csillogását emeli át ready madeként a *Documenta* közegébe, immár a 80-as évek módján lehetetlenné téve annak eldöntését, hogy idézőjelbe teszi-e a művész e szimbolikus szupertárgy felvezetését, s hogy egyáltalán van-e még irónia Leccia kijelentésében: „A világot tulajdonképpen azért teremtették, hogy egy szép kocsit célba juttasson."

A kétértelműség, a habozás megjelenése mindenesetre intő jel: a művészet mintha kissé belefáradt volna a hol jókedvű, általában inkább hidegen pesszimista, de mindenképpen értékközömbös önnemzésbe. Nem kérdőjeleződtek ugyan meg eleve a posztmodern elmélet alaptételei, s bár mostanában olyan vélemények is napvilágot láttak, miszerint a posztmodern művészet valójában a Reagan-korszak „kapitalista szocreálja" lenne, a lényeg nem ez. A posztmodern hullám ugyanis tulajdonképpen nagyon is érzékenyen és pontosan reagált az avantgard megtörését követő vákuumra, illetve arra a társadalmi csapdára, mely ezt a vákuumot előidézte. Hű kifejezője lett a „szimuláció esztétikájának" (Baudrillard), amelyben a változtatás igényéről lemondva fájdalmas frivolsággal enged a fennálló viszonyok logikájának, az abból fakadó ellentmondásokat, alternatívákat felzabáló és konzumáló szisztémának. Ebben a közegben lehetetlen érvényes jelentésről beszélni, a jelölő és jelölt hajdani egysége nemcsak hogy széjjelszakadt, de a többé vagy kevésbé szuggesztíven megfogalmazott formák szinte végtelenül sokféleképpen értelmezhető, tehát értelmezhetetlen légiója jött létre. Jogosan beszélhetünk hát „interpretációs blokádról" (Stephan Schmidt Wulffen) a posztmodern művek esetében.

A posztmodern egy látszólag olajozottan működő gépezet konstrukciós zavarának tünete, és talán éppen az a legnagyobb probléma vele, hogy megmarad tünetnek. Szükséges, de nem elégséges előfeltétel a hiba kijavításához, amennyiben persze még reménykedünk abban, hogy a hibát egyáltalán ki lehet javítani. Ha igen, akkor újra fel kell fedezni a kritika és a reflexivitás egy ideje porosodó képességét. S lám, a művészetelméleti írások ma ismét a frankfurti iskolára hivatkoznak, Benjamint, Adornót és Habermast idézik. Csupán óvatos helyzetfelmérésre vállalkoznak: milyen lehetőségek nyílnak a szimuláció bódító felhőjéből való kitörésre, a művészet eredendő képességeihez való visszacsatolásra? De még erre is csak a teória képes ma, a goethei mondatot átalakítva: csak „a teória aranyló fája zöld".

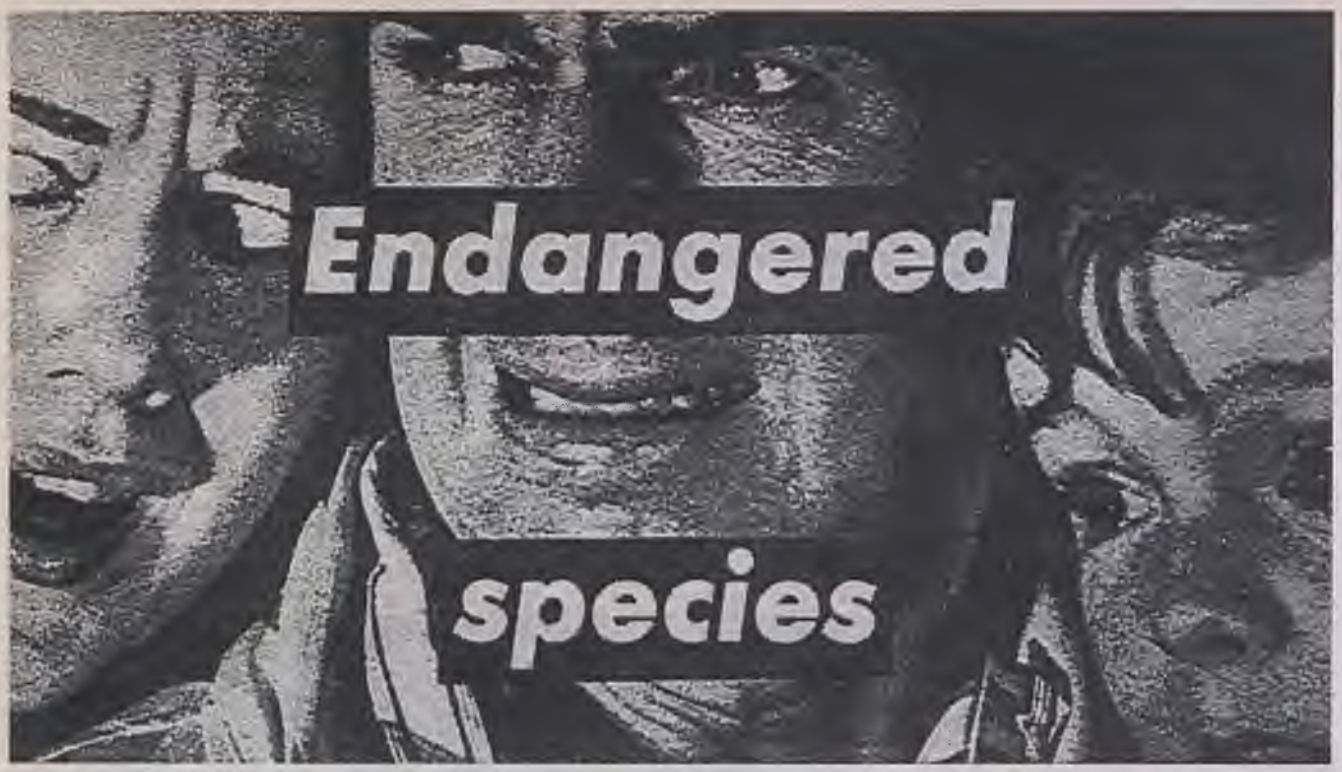
Egy bizonyos: a születendő „neomodern" (egy újabb jelzővel ellátott „avantgard" tételezése egyelőre még merésznek tűnhet) nagyon sokban különbözik majd 60-as, 70-es évekbeli elődjétől. A posztmodern kiiktathatatlan tanulságaival felvértezett „újnak" minden bizonnyal — legalábbis ideiglenesen — búcsút kell intenie a világ gyors és radikális átalakítását remélő utópiának. Egyszerre kell értelmeznie a világot és önmagát, méghozzá úgy, hogy közben a radikális jövőbenyitás képessége mellett pillanatnyilag a transzcendenciáról is lemond. Forradalom helyett reform, felvilágosult abszolutizmus helyett az önnön helyét és célját racionalizálni kívánó citoyen „környezet- és történelembarát" liberalizmusa. Ez, s a belátásnak, a dolgok és viszonylatok egymáshoz közelítésének képessége mentheti meg a művészetet azoktól a szélsőségektől, amelyeket Bazon Brock oly plasztikusan jellemzett: a „megváltás" prófétáitól, akik szent hevületükben kéretlenül is esztétizálnák a világot; valamint a kulturális látványosságok show-manjeitől, akiket a kommercializálódott szubkultúrák divathullámai emelnek magasba. Vagy, tovább játszva a történeti analógiákkal, egy új barokknak kellene bekövetkeznie, mely az 1968-at követő tridenti zsinat után kényszerűen manierizmusba hulló művészetet visszavezetné a szabadság és felelősség kondíciói közé, célirányos méltóságot biztosítva neki — s mindezt az ellenreformáció dogmatizmusa nélkül. Nehéz feladat, s az új barokkot megjövendölő Edward F. Fry is csak a racionalizált hit fegyverét adhatja a megoldáshoz segítségül.

Megfogalmazódott tehát az újra s most már valóban társadalmasult modern művészet igénye — csak művek kellenének hozzá. Revelatív erejű villanások, vagy görcsös próbálkozások. A *Documenta* ebből a szempontból meglehetősen arctalan: az általa felvetett gondolatok nem igazán teltek meg tartalommal, ahogy az egyik kritikus, Germano Celant írta: a librettó jó volt ugyan, mégsem született belőle opera. A kiállítást furcsa átmeneti

Fabrizio Plessi: Róma, 1987 (videóinstalláció)

tiség jellemezte: a (legalábbis innen) visszaszoruló posztmodern formajegyei keveredtek a neo-modern (az újra felfedezett „régi modern") valódi érvényességgel egyelőre még feltöltetlen külsőségeivel. Különös art deco keletkezett így, a nézőt ugyan a kortárs művészet „közepében" érezhette magát, de a provincialitás esetlegesség formájában jelentkező kísértete mégis ott lebegett a bemutató felett.

A korszellem persze nemcsak rémeket hozott. Felélénkült és megváltozott a mítoszok és a történelem iránti érdeklődés. A posztmodernre jellemző eklektikus idézethalmazok helyett



Barbara Kruger: „Endangered species" (fotó, vinyl, vászon)

Makky György reprodukciói

azonban a legtöbb mű a mitológia és a mitikussá torzult történelem egyszerre józan és látványos újraértelmezésére tett kísérletet. Ez érvényes a nagyszámú videó-installációra is.

Marie-Jo Lafontaine például a legendás nietzschei fogalompár, az apollóni-dionüszoszi aktuális „működését" próbálta tetten érni *Acélkönnyek* című videóművében. (A cím egyébként a második világháborúra utal: eufémisztikusan így nevezték a hulló bombákat.) A 27 monitoron egy germán félistent formázó bodybuilder gyürkőzik az izomfejlesztő géppel. Az első fázisokban még harmonizál egymással a csiszoltan mechanikus mozdulatokat végző test és az érzéki-személytelen szerkezet, amely azonban egy ponton átveszi a hatalmat volt irányítója fölött, s a dionüszoszi princípium tombolása már a gép műve lesz. Az eldologiasodott test alulmarad a hatalom erotikájával szemben, „történelmünk rettegéssé változik, meggyorsítva önnön bukását" — írja alkotásáról a művész.

S utána nem marad más hátra, mint a természetbe való visszalépés, Fabrizio Plessi *Róma* című installációjában. A vörösen derengő tormet egy csikorgó szállítószalag robaja tölti be. A monoton zajt csak egy-egy csobbanás szakítja félbe: a történelem láthatatlan építőkockái hullanak alá Hérakleitosz folyójának látszatába, mely a Szent Péter tér kolonnádjára emlékeztető romos körív tetején elhelyezkedő monitorsoron folyik végig csupán. A történelem embernélküli töredékei lehangolóak ugyan, de hát „minden folyik".

A víz a főszereplője Shigeko Kubota videószobrának is. A képernyőkön különböző évszakokban a Niagaráról készült felvételek „peregnek le" a monitorfal lábánál elhelyezkedő vízmedencébe, melybe csillogó műanyaglapok ékelődnek, hogy a tobzódó fény- és hanghatásokkal együtt megrohamozzák érzékeinket. Az új barokk e kissé illusztratív művébe persze még egy kis művészettörténeti „hommage"-t is belecsempész a japán művésznő, aki Duchamp pragmatikus *Lépcsőn lemenő akt*jának videós „megmozdításával" vált híressé. Most ugyancsak az avantgard legendás alakjára utal vissza, akinek egyik utolsó művén vízfüggöny takarja el az egyébként is csak kémlelőnyíláson át szemlélhető titkot.

Hasonló tiszteletadás az elmúlt két évtized talán legjelentősebb művészének, az 1986-ban elhunyt Joseph Beuysnak az emléke előtt Nam June Paik videó-epitáfiuma. A videóművészet úttörőjének alkotásán 50 képernyőn idéződik fel Beuys egyik koncertje, miközben legendás, elárvult kalapját lángra lobbantja az elektronika...

Az új videó-installációk tehát nem szégyellik, hogy hatásosak, és nagyban hozzájárulnak a kiállítás szervezői által megcélzott „populáris *Documenta*" kavalkádjához. A technika tökéletes, minden működik, s a néző rádöbben: „egyáltalán lehetséges-e ma még művészet elektromos áram nélkül"? (Különösen akkor, ha észrevette a kiállítás valamelyik szegletében Barbara Kruger „hirdetőtábláját", ahol ez a kérdés olvasható.)

S erre nem is olyan könnyű válaszolni. A posztindusztriális társadalom művészetének sokféleségét ugyanis a technikai perfekció egységesítette itt, Kasselben. A nagy számban meghívott designerek tökéletes posztkonstruktivista szobrokat csináltak, s ha kikerült is kezük alól egy-egy bútordarab, akkor keserűen jópofa koncept képében (világító rekamié, szafaládé alakú asztal stb.). Ellenben a minimal art több mázsás fém-kő konstrukciói között, melyek pedig eredendően nem utalhatnának önnön magukon kívül semmire, most akad olyan, mely ülőpadként szolgál. Egy újabb fogalompár megkülönböztethetőségének értelme kérdőjeleződött meg tehát: van-e még külön alkalmazott és autonóm művészet?

S miben rejlenek társadalmi dimenziói? Azaz: milyen *gyakorlati* esélyei vannak az elméletben már felvázolt posztmodern utáni stratégiáknak? Ami talán adatik: a „credo, quia absurdum" (hiszem, mert lehetetlen) meggyőződése. Ahogy Beuys megfogalmazta egy interjúban: „Valójában semmit sem tudok csinálni a művészettel — és ez az egyetlen lehetőség, hogy a művészetért valamit tenni lehessen."

PATAKI GÁBOR