

RADIKÁLIS SZOLIDARITÁS
ARTUR ZMIJEWSKI KIÁLLÍTÁSA

TRAFÓ GALÉRIA
2008. január 25 - március 2.

Trafó - Kortárs Művészetek Háza, Trafó Galéria
1094 Budapest, Liliom utca 41.
tel.: 456-2044, fax: 456-2050 / e-mail: / <http://www.trafo.hu>
Nyitva: keddtől vasárnapig 16 - 19 óráig, valamint előadások
előtt és után egy órán keresztül

ARTUR ZMIJEWSKI
ALKALMAZOTT TÁRSADALMI MŰVÉSZET

TETTEKBEN MEGNYILVÁNULÓ FILOZÓFIA
ARTUR ZMIJEWSKIVEL BESZÉLGET GERALD MATT

súlyosan kompromittálták a lehetőséget, hogy a művészetből politikai eszköz lehessen. A lengyel művészet szégyenérzetét a szocialista realizmusba való beleszédülésének köszönheti.

A múlttól kapott büntudat és szégyenérzet, együtt a vágygal, hogy a művészet aktív közéleti jelentőséget nyerjen, paradox helyzetbe vezetett. Bármely, a művészetnek betudható külső következmény gyanússá lett; minden látható változás, amelyet valamely vállalása eredményezett, támadások keresztútjába kerül. Megkérdőjeleződött a világunkat strukturáló láthatatlan tekintély, amely abból származik, hogy társalkotói vagyunk a szimbolikus valóságnak. A szégyen kuszasága, a kisajátítástól való félelem és a befolyás vágya elidegenedéshez vezettek. A szégyen mozgásba hozta az elfojtás és a tagadás mechanizmusait. Ahelyett, hogy élvezné tettei eredményét, a vizuális -és előadóművészet ma megelégszik azzal, hogy ilyen eredményekről álmodik: a fantázia a valóság helyébe lépett.

A művészetet autonómiája tehát „következmény nélkül valóvá” tette. A művészeti tetteknek többé nincs semmi látható vagy igazolható hatása. A hiányosság, amelyet Peter Bürger a polgári művészetben írt le, utat talált a magaskultúrába: „a művészetet a mindennapi tapasztalatok fölé helyezni: ez jellemzi alapvetően a műtárgy státusát a polgári társadalomban. Az esztétizmus egyik következménye a művészet arra való képtelenségének, hogy társadalmi következményekkel járjon.”³ Voltak ugyan következmények, csak nem feltétlenül azok, amelyekre leginkább vágytunk. Az elmúlt tizenöt évben ilyen következmények voltak, többek között:

1. *Botrányok olyan témákban, amelyek körül a művészet nyilvános vitát igyekezett gerjeszteni.*
2. *A nyilvános viták egyre brutálisabb hangvétele Anna Zawadzka, a Gazeta Wyborcza újságírója szerint annak az agresszív hangvételnek köszönhető, amellyel a művészet a kilencvenes években élt, illetve az arra adott média-reakciónak.*

³ P. Bürger, *Theory of the Avant-garde* (Az avantgárd elmélete), University of Minnesota Press, 1989

Mi volt a szándékod az Ismétlés⁶ (2005) című munkáddal? Mi volt az érdekes itt számodra?

A legizgalmasabb dolog volt megismételni egy kanonizált pszichológiai kísérletet, megerősítendő egy bizonyos vélekedést az emberi viselkedéssel kapcsolatban. Kísérlet volt, hogy behatoljak egy, a tudomány által ellenőrzött területre, egy olyan helyre, ahonnan az emberi valóságot illető önkényes ítéleteket hirdetik - olyan ítéleteket, amelyek igazáról a kívülálló képtelen megbizonyosodni. Az érdekelt, hogy lehetőleg megkérdőjelezzem a vitathatlannak tartott Zimbardo-kísérlet eredményeit, hogy aláássam a hitelüket. Azért is van ez az informális legenda a kísérlet etikátlanságáról, hogy hivatalosan tiltani lehessen a megismétlését. Így aztán az eredményeket nem is lehet többé igazolni. Ugyanakkor minden pszichológia szakos hallgató tanul erről az etikátlan kísérletről, és az általa generált ismeretekről. A tudománynak nincsenek erkölcsi skrupulusai, hogy olyan ismereteket alkalmazzon, amelyeket emberi szenvedés árán nyertek. Maga Zimbardo is változtatott a kísérlete eredményeihez való hozzáállásán - már nem csak banálisan gonosz emberekről beszél, de banálisan jókról is, akik képesek véget vetni az erőszaknak. Izgalmas volt a művészet jogosítványával belépni az etikátlanság területére - a művész még lehet „gonosz”, még okozhat szenvedést, működhet a törvényesség határán, sőt, azon is túl, mert bírja a társadalom informális felhatalmazását. De magas árat is fizet ezért. „Az uralkodó többé nem mondja: 'Úgy kell gondolkodnod, ahogy én teszem, különben meghalsz'. Azt mondja: 'Gondolkozhatasz másként, mint én; az életed, a tulajdonod, mindened a tiéd marad, de mostantól idegen vagy közöttünk.'”⁷ Ez tehát az ár: a művészet többé nem részese az erők játékának, amelyek a világot alakítják. Hacsak úgy nem gondolkozunk, mint Rancière, akinek számára a művészet „az érzékelhető megosztásának” passzív eszköze. Láthatóvá és hallhatóvá tehet bizonyos csoportokat és egyéneket.

⁶ A Repetition című munka, amely a Philip Zimbardo által 1971 végzett pszichológia kísérlet, a „Stanford Prison Experiment” megismétlése az 51. Velencei Biennálén került bemutatásra.

⁷ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, Continuum, New York 1993.

4. Egy bizonyos tabukészlet megsértése mindig újabb tabuk megjelenéséhez vezet (Joanna Tokarska-Bakir); a művészet esetleg segített újrarájzolni a térképet azzal, hogy a test-politika bizonyos szegmenseire koncentrált, eközben azonban más szegmensek lettek tabuvá. A művészet tehát küzd azért, hogy megőrizze a tett hatalmát, viszont olyan örök semlegesnek is kellett volna maradnia közben, mint Svájcnak. És vajon mi alkotná ennek a hatalomnak a fair használatát? Hadd idézzem egy emailben szétküldött kiállítási meghívó szövegét: „A fizikailag és szellemileg korlátozott emberek lények iránti mély érdeklődés Zmijewski művészi kutatásainak kiapadhatatlan forrása; olyan kérdésekhez vezet, melyeket a zavarba ejtett nézők hiába is próbálnak megválaszolni.” Fentiekből pontosan kiderül, mit is kellene csinálniuk a művészeknek a nézőkből: megzavarodott befogadókat, akik hiába keresik a választ. Persze: a művészet a tehetetlenség állapotát idézheti elő, olyan kérdéseket generálhat, amelyekre nincs válasz. A „hiába” kifejezés árulkodik itt arról az elidegenedésről, amelybe a művészet öntudatlanul beletévedt. Mikor a színész Jeremy Irons-t, tragikus szerelmese megformálóját (Swann szerelme, Lolita) megkérdezték, hogy miért lett színész, azt válaszolta, hogy a „társadalmon kívül” kívánt maradni.

Kötelesség és lázadás

A traumának, hogy „használnak minket”, következménye az elutasítás. A bűntudat és a szégyen úgy rögzültek a művészetben, mint amitől menekülni kell – ezt a folytonos belső egyezkedést jól fejezi ki annak a kiállításnak a címe, amelyet Grzegorz Kowalski és Maryla Sitkowska rendeztek a varsói Képzőművészeti Akadémia centenáriuma: *Kötelesség és lázadás*.⁵ Még ha a kiállítás az akadémiaival mint intézménnyel foglalkozott is, a címe jól mutatja a művészet jelenlegi hasadtságát. Ez a hasadtság teszi lehetővé egyrészt, hogy a művészet „tegyen” az államért és a nemzetgazdaságért, hogy szolgálja a társadalmat, mint környezetformáló, mint vizuális információs rendszerek megalkotója, belső terek és ipari javak tervezője –

⁵ Powinnosc i Bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944-2004 ("Kötelesség és lázadás. A Varsói Képzőművészeti Akadémia"), Galeria Zacheta, Varsó, 2004.

„háttér-diskurzusai”? Vagy inkább a művészet egyfajta humanista technológia volna – olyan eszköz, amely tapasztalatokat, érzelmeket és reflexiókat generál?

Fontos hozzátenni ehhez, hogy a „művész”-ként ismert figura maga is viszony-nyaláb; amely összefog társadalmi fantáziát, anarchista törekvéseket és a különösből fakadó megszállott kielégülést; ahol a szabadság egymásra következő kódjait vonják tesztelés alá, és ahol az abszurditás lesz kötelező.

Együtt tanultatok Pawel Althamerrel és Katarzyna Kozyrával, néha közösen állítotok ki, és közös projektjeitek is vannak. Számos kapcsolódási pontot lehet találni a munkáitok között, úgy, mint a fizikális jelenlét, marginális társadalmi csoportok, provokatív stratégiák iránti érdeklődés, és így tovább. Milyen további párhuzamokat és eltéréseket tudnál említeni? Volna bármilyen közös hagyomány, amelyből építkeztek? Egy referenciális történeti figura vagy egy bizonyos diskurzus, ami éppen fontos volt a tanulmányaitok idején?

Közös bennünk a feltételezés, hogy a társadalmi valóság érzékeny a művészi tevékenységre, és alakítható általa. Hogy a társadalmat beburkolja valamiféle élő és változékony szimbolikus szövet, és ez a művészi tevékenység területe. Már kezd lábra kapni az elgondolás, hogy visszájára fordult a művész-néző viszony – ma már a művész a néző, és a társadalom a művész. Nem próbálok meg modernizálni a társadalmat, csak hallgatod. Nem vádolod, hogy szűk látókörű és bigott, hanem partnerként kezeled – nem a művész beszél, hanem az emberek. Nem a művész az okos fiú, hanem a közösség, amelyben él. Következésképp, a művész lemond a rangjáról és a fontosságáról, felfedi a titkait és egyként gondol magára a szellemi piacon kapható többi áru között. A műtárgy érv lesz a vitában, és ha egy erősebb érveléssel találkozik, akkor veszít.

A Lehetetlen színház⁵ című kiállításon munkádat többen úgy jellemezték, mint amelyet Tadeusz Kantor inspirált. Kantor

⁵ *The Impossible Theater*. Kunsthalle Wien, Zacheta – Varsói Nemzeti Galéria, Barbican, London – 2006

hogy nyomást gyakoroljon a társadalmi felépítmény egyes elemeire azáltal, hogy műtárgyakká (művekké) változtatja őket. Végül is minden mű egy-egy apparátus, amellyel a valóság töredékei aktívan modellálhatók. Ha a politika a dolgok megnevezésének hatalma, hát a művészet bírja ezt a hatalmat - talán önmaga ellenére is. Még egy szerelmi történet is a kulturális hatalmi ágens, mert érzelmi vágyakat indukálhat és kanalizálhat.

Térjünk vissza a lázadásban rejlő szabadság kérdéséhez. A lázadás a művészetben vajon a szabadság megnyilatkozása volna? Nem, mivel a kötelesség korlátozza. A lázadásnak megvannak a maga határai; ezekbe könnyebb beleütközni, mint azokba, amelyeket a polgári és a büntető törvénykönyv szab ki. A lázadást arra használták, hogy megvalósuljon a dialektika. Ahol nincs lázadás, ott a kötelesség az úr, és a művészet csak függelék, amelynek egyedüli dolga a társadalmi igények kielégítése és a hatalom támogatása. A lázadásnak kell, hogy ellensúlyozza a megalázó kötelezettségek teljesítését. Ezért is van benne a csomagban, a maga autonómia-illúziójával. A lázadás, hogy úgy mondjuk, „kötelesség”.

A művészet a kilencvenes évek óta egyre inkább intézményszerű. Az intézménykritikusok, akiknek a dolga ma meghatározni a művészet kompetenciáját, elkezdtek enyhíteni a művészet „ideológiai aljasságát”. Az úgynevezett piaci „szükségserűsége” körüli szócséplés is sokakat elbátortalanít a radikálisabb kifejezési módoktól. Manapság eddig mehet el a dac; ráadásul a műpiac áruba is bocsátja a lázadást. A művészet egyre értelmetlenebb.

A bölcs bolond

A szegény a művészet mély érzelmi táptalaja. A szegény, hogy a hatalmi viszonyok közé keveredett, hogy totalitárius rezsimeket támogatott, meggátolja, hogy politizáljon, vagy hogy pozitív ismereteket generáljon és terjesszen. Bármi, ami politikai vagy tudományos, csakis mellékterméke lehet. A „tudásbirtoklástól” való idegenkedés teszi, hogy az olyan kísérleteket, amelyek megpróbálják a figyelmet felhívni bizonyos társadalmi problémákra, vagy vitát kezdeményeznek olyan területeken, amelyekkel szemben a társadalom normálisan közömbös volna, általában ellenségesnek

A művészeti életből globális nagyvállalat lett - egyike a legnagyobbaknak és legsikeresebbnek a kulturális gyakorlatok monopolizálásában és ellenőrzésében, illetve abban, ahogy ezeket áruvá alakítja, és jó haszonnal kereskedik velük. Nem meglepő, hogy az ilyen „láthatatlan gyakorlatok”, amelyeket a művészet feltalál, „megfertőzik” a társadalmi testet. Belakják és természetes részévé lesznek. Az uralkodó nézet az, hogy a művészet kritizálja a kapitalizmust. Pedig úgy is lehet, hogy éppen a kapitalizmus tanulja el a transzgresszív, könyörtelen viselkedést a művésztől. És persze a csábítás és a vonzás "szoft" stratégiáit is. Talán a művészet tanította meg a kapitalizmusnak, hogy a fizikai vonzerő, a szexepil, elengedhetetlen feltételei annak, hogy egy-egy tárgy a vágy tárgya legyen - azaz, hogy áruvá váljon. Talán a szakrális művészet tanította a kapitalizmusnak, hogy szakrális képeken és kontextusokon keresztül fetiszizálja az árut, tegye azt kultikus tárggyá.

Talán részben a művészet a felelős a társadalmi tehetlenség érzésének terjedéséért is? Az olyan társadalmi tevékenység-modellért, amelynek hatásai sehol nem jelennek meg, amely annyira híg, hogy elidegeníti az embereket az eredményétől és legitimálja a haszontalanságot? Talán a művészet a haszontalanság kulturális modelljeit produkálja, és segít, hogy a társadalmi problémákért a teljes felelősséget a politikusokra hárítsuk? Az ilyen feltételezések persze antropológiai természetűek. Nem tehetjük ki az ujjlenyomatot pisztolyt az asztalra, mondván: „Ez volna a fegyver”.

Sok munkában foglalkozol kollektív traumákkal, mint amilyen például Európa nemzeti szocialista múltja. A „trauma” ögörögül olyasmit jelent, mint „sebesülés”. A Kedvenc művészetlemlételem⁴-ben említesz bizonyos figyelemhiányos, vagy intím foltokat, amelyeken keresztül a művész megtalálhatja a munkájának azt az „átjárható agyi csatornát”, amelyen át elérhető a „mentális tér”. Ez is az egyik művészi „zsebtolvaj-trükköd” volna, amivel láthatóvá teszed a nemzeti fóbiákat és neurózisokat?

⁴ Moja teoria sztuki / My Favorite Theory of Art, 1995, Zmijewski diplomavezetése a varsói Képzőművészeti Akadémián.

Meghaladni az elidegenedést

Van kivezető út ebből a csapdából? Fel lehetne végre hagyni annak méricskélésével, hogy mit illik és mit nem illik tennie egy állami vagy üzleti kliensnek, vagy akár egy lázadónak? A művészet már elkezdett leszámolni ezzel a dialektikával. Felvette egy bíró vagy egy „kárbecslő” szerepét - elfoglalta a „részrtvevő megfigyelő” paradox pozícióját. Kidolgozott társadalomkritikai stratégiákat - a „társadalmi evidencia” hermeneutikáját. Julita Wójcik, abban az akciójában, mikor krumplit hámozott a varsói Zacheta galériában, arra biztatta a nézőket, hogy banális tevékenységét a frontvonalak elmozdulására vonatkozó kijelentésként olvassák, mintha fejével a művészet karámján kívül rejtőzködő dolgok felé intett volna. Wójcik segített új főszereplőt találni: a valóság természetét a „láthatatlan többség” határozza meg, nem az egzotikus kivételek. Az ilyen típusú kritikának része lehet az is, hogy a művészet az „ördög ügyvédjéül” szegődik, illetve bármilyen beavatkozás, javító akció, amennyiben ez lehetséges. Ezek alkotják a paradigma-elmozdulást, amelynek további következményei a modernizációs folyamatok vagy ismereti diskurzusok kifejezett támogatása, néha akár konkrét beavatkozások, illetve egyes sebezhető társadalmi csoportok érdekképviselője. Elmondható, hogy mindez részben segített meghaladni a művészet elidegenedését, a következményektől való félelmét, és lemondását mindenfajta valós, igazolható hatásgyakorlásról. De többről van szó: vissza kell szerezni az ellenőrzést az ideológia felett, amely jelenleg öntudatlan autonómia-termeléshez vezet, amely a folytonos visszalépés oka, és amely korlátozza a művészi akció elszántságát és hatókörét.

A tudatlan és a tanulatlan

A művészet elidegenedésének egyik oka, hogy a képek nyelvén beszél. Közvetlenségük ellenére a képek homályosak más tudományterületek képviselői számára. A kép nem szöveg. Vagy inkább „egyszerre” olvassuk őket, minden jelentésük befogható egyetlen pillantással. A lineáris olvasás ilyen felfüggesztése, és a tény, hogy a jelentés egyetlen villanással fedi fel magát, miközben asszociációk sorát ébreszti, tulajdonképpen nem más, mint „kognitív erőszak”. A szöveg serkenti a képzeletet: miközben olvasunk, képeket

A művészet igen hatékony eszköz a kulturális érdekérvényesítésre. Kulturális csatamező, ami jóval túlmege a tisztán művészi dimenzión. Az itt zajló küzdelmeknek - megváltoztatandó a status quót a politikában, a tudományban, a vallásban, a szokásrendben, technológiában és így tovább - van közös pontjuk a művészettel. Azt hiszem, itt egyfajta fluid eszmecserevel és harci stratégiákkal van dolgunk. Példának okáért, a „mező-indukciós stratégia” igen gyakori a művészetben. Ez a politika területéről ered - valami vakmerő akció „indukciós mezőt” hoz létre, felkavarja az állott vizet, zavart okoz az eddig passzív játékosok között, és lehetőséget teremt különböző „forgatókönyvek” megvalósítására, attól függően, hogy merre mennek a dolgok. Az ilyen stratégia aktiválja és láthatóvá teszi a hatalom mágneses mezejét, valószínűsíti a változást. A művészetben leginkább a különböző nézőpontok térképe rajzolódik ki és lesz hajlamos megváltozni. A művészetnek - irodalomnak, filmnek, színháznak, képzőművészetnek - szintén megvan a képessége, hogy az általa ellenőrzött területen különböző frontvonalakat hozzon létre. „Kereskedhet” is a konfliktussal - konfliktust gerjeszt, aztán átadja a médiának, hogy kezdjen vele valamit. Joanna Rajkowska lengyel képzőművész stratégiája például, hogy megváltoztatja a konfliktus kontextusát - ha a kontextus megváltozik, a konfliktusnak nincs többé létoka, kifogy belőle az üzemanyag. Oskar Hansen hasonló értelemben beszél az építészetéről: „Felépítették ezeket a lakóépületeket Bergen mellett (...), a közelben állt néhány villa. És a panelekben lakók persze rosszul érezték magukat, mert ott voltak egyrészt ők, az alsóbb osztály, másrészt ezek a kivagyfi villák. És [Svein Hatløy] úgy oldotta fel a helyzetet, hogy nem kellett lebontania a blokkokat. (...) Egyszerűen olyan izgalmas külső teret tervezett, hogy az kezdte vonzani a villákban lakókat.”³

Mindenesetre a művészeti tevékenység egyéb tevékenységeket indukálhat egy adott területen, illetve jelentős változásokat gerjeszthet annak elemei között. Az „újragondolás” igen jó kifejezés arra, hogy leírjuk az ilyen támadásokat

³ Oskar Hansen, *Towards Open Form / Ku formie otwartej* Fundacja Galerii Foksal, Revolver, Muzeum ASP w Warszawie, Varsó 2005, p. 90

gúnyolják. A fenti idézet azt is világossá teszi, hogy a tudomány „a fotografiai kifejezésmód szubtilisabb, absztraktabb formakincsét” tanulta el a művészettől. Vajon nem arról van-e itt szó, hogy a képek mindenütt jelenvalóságának tudatosításával a tudomány már az olvasási módjukat is szeretné maga meghatározni, ahogy tette azt a tudásról való gondolkodásunkkal - ellentmondást nem tűrően önmagát hirdetve annak egyedüli hiteles forrásaként?

A művészi tevékenység által generált tudást a többi tudományterület makacsul pusztán esztétikai felvetésekkel redukálja. Még ha a művészet szó szerint „megmutatja” is, amit megtudott, még ha a tudása diszkurzív és megvitatásra alkalmas is, a művészet mint esztétikum-termelő kliséje olyan mélyen rögzült, hogy más szakemberekből azonnal rutinszerű közömbösséget vált ki. A művészet által generált tudás elérhetetlen a számukra - képtelenek olvasni azt. Ugyanakkor éppen egy antropológus írta az alábbi sorokat is:

Ebben a nyelvben [a filmében] az egyes képek/képkockák a szavak, a felvételek és a kameraállások a kötőelemek, ragozások, a vágás pedig a szintaxis. [...] Egy képsorozat, melyet egy bizonyos konvenció (a film nyelvtana) alapján szerveztek a jelentés szempontjából egymáshoz közvetlenül kapcsolódó felvételek rendjévé, nem más, mint a vágás tagmondata. [...] Attól függően, hogy az egyes képeket és képsorokat hogyan illesztjük egymáshoz a vágás során használt tagmondatokban, a film idiómája révén alkothatunk leíró mondatokat, kijelentő mondatokat, ábrázolandó egy-egy élet-szeletet, akciósort, egy esemény részleteit. Alkothatunk (vághatunk) úgynevezett „okfejtő” mondatokat is - szemantikailag egymással nem kapcsolódó képi és/vagy hang (beszéd ill. zene) elemek ügyes elrendezésével -, így asszociációkat, analógiákat hívva elő, akár metaforikus mondatokat alkotva. A kinematikus szöveg végül is diszkurzív formát ölthet, ezzel teljesítheti a tudományos nyelv alapkövetelményét.”¹¹

¹¹R. Vorbrich, „Tekst werbalny I niewerbalny” („Verbális és nemverbális szöveg”) in: *Antropologia wobec fotografii i filmu*, („Antropológia és fotográfia és film”), Poznan: Biblioteka Teglte, 2004.

cseréből, a víziók szférájából. A 'szépség' kategóriája arra szolgál, hogy ellenőrzést gyakoroljunk a test felett. Ezeknek a gyerekeknek azt tanították, hogy a hangjuk csúnya - ami szégyennel töltötte el őket. És a szégyen egyértelműen a viselkedésünk ellenőrzésének, a temperamentumunk korlátozásának eszköze. Ezek a siket gyerekek tehát, ahogy Rancière mondaná, hangot adnak, de nem beszélnek. Az *Éneklecke I* és az *Éneklecke II* ezeket a hangokat beszéddé alakítja. Egy interjúban azt mondtam az *Énekleckéről*: 'Ezek a siket gyerekek énekelnek. Sokuk számára a hang fogalma nem jelent semmit - nincs jelöltje. Leginkább még úgy tapasztalják meg, mint rezgést. És itt rajtuk a sor, hogy zenét alkossanak, hogy énekeljenek. Azt gondolom, hogy a siketek egy párhuzamos esztétikai, nyelvi valóságot alkotnak, egy eltérő hang-nyelvtant állítanak elő. Éneklés közben valóban megmutatják, hogy mások. És ez olyasvalami, amit nem lehet eltagadni, elmosni 'társadalmi célú kampányokkal', előmozdítandó a másság tiszteletét. Ők mások; azok pedig, akik hallanak, megpróbálják kontrollálni őket, azzal, hogy a szavak kiejtését tanítják nekik. A saját „siket” hangjaik természetesen zavarosak és artikulálatlanok - „tilos” használniuk őket, mert rosszul hangzanak. Ez a kettős üzenet hatékonyan emeli ki őket a mi - a halló népeesség - szellemi közösségéből, és szégyennel fertőzi meg őket. Így fragmentálódott a társadalmi test - felosztottak minket hallókra és siketekre, homókra és heterókra, zsidókra és árjakra, jólfizetettekre és alulfizetettekre, műveltekre és műveletlenekre - nem kis munka ezt újra egésszé fércelni. (...) A siketek valóban úgy keltek új életre ebben a filmben, mint mások - mint átléphetetlenül mások. És azt kérdezik, halálos komolysággal, hogy lehetséges-e ebben a másságukban feltétel nélkül elfogadni őket.'

A Szemet szemért-ben is van valami a saját test, a saját lét élvezetéből. A szereplők büszkén és nyíltan vállalják testi hibáikat, a másság viszonylagos lesz, elveszti drámái minőségét. Nem a szenvedésről, vagy a szenvedéssel való közösségvállalásról szól. A művészet valami szócső volna? Vagy valami lecke önmagunk és mások érzékelése tárgyában?

A fertőzött rendszernek változásra van szüksége: ápolni kell, meg kell gyógyítani. Az a baj tehát, hogy a „vírus” kifejezés keltette asszociációk mind negatívak: méreg, betegség, parazita, ellenség. A művészet vírus-szerűsége ráadásul kimutathatatlan - miféle hatást kelt a fertőzés? Egyáltalán megtörtént? Hogyan ellenőrizzük, mit is okozott egy „művészi vírus”? Lehet ez a hatás bármi más, mint csak fertőzés? Olyan fertőzés, amely önmagában eredmény, hiszen legalább elindítja a képzeletet változásról és befolyásról.

De miért is vírusokról beszélünk, miért nem inkább, mondjuk, algoritmusokról? Az algoritmusok a matematikában, számítástechnikában, nyelvészetben és a kapcsolódó tudományterületeken olyan eljárások (jól definiált utasítások meghatározott készletei), amelyek révén valamiféle feladat hajtható végre: egy adott állapotból el lehet jutni egy meghatározott végpontba. „A matematikában és a kompjúter-tudományban az algoritmusok olyan, világosan definiált akciók véges, precíz készletei, amelyek szükségesek egy-egy feladat korlátozott számú lépésben történő végrehajtásához... Az algoritmus dolga elvezetni a rendszert egy bizonyos kezdeti állapotból egy kívánatos végállapotba.”¹² Egy ennyire szigorú eljárásnak természetesen kevés haszna lenne a művészet területén. De ha a vírus lehet akció-metafora, akkor az algoritmus is lehet. Az algoritmus valami operatív és pozitív dolgot sugall, egy célszerű tettet. Nem azt javaslom itt, hogy mesterségesen váltsuk fel az egyik fogalmat a másikkal, de a nyelv jelentéseit megváltoztathatjuk; az új jelentések majd lehetővé teszik, hogy újra mérlegeljük a hatást, hogy a művészetet úgy láthassuk, mint „hatásgyakorló eszköz”, amely az egyes rendszereket egy bizonyos kezdeti állapotból egy kívánatos végállapot felé vezeti.

A hatékonyság visszaszerzése

Sem a művészet immunitásának, sem szellemi kaliberének nincs semmiféle hatása a tudományra, és sem a tudomány, sem a politika nem tartanak a művészettől. Mi volna a teendő, most, hogy az autonómia túlsága úgy elidegenítette a művészetet, hogy többé „nem hallani”, és hogy az általa termelt tudás legnagyobbbrészt pocsékba megy?

¹²Wikipedia; <http://pl.wikipedia.org/wiki/Algorytm>.

TETTEKBEN MEGNYILVÁNULÓ FILOZÓFIA

ARTUR ZMIJEWSKIVEL BESZÉLGET GERALD MATT¹

A munkáid gyakran keltenek közfelháborodást; művészi stratégiádban tényleg van valami zavaró effektus. Az olyan videóknak, mint például a *Sétálni mentem*², úgy közelítéd meg az emberi fogyatékoságot és a fogyatékos embereket, hogy a 'normálisak' és a 'fogyatékosok' közötti különbséget szinte tolerálhatatlan szintre fokozod. Hogy érint ez téged személyesen? Egyszer azt is mondtad, hogy a Szemet szemért például a bukásról szól...

Nem kényszerít a nézőt szándékosan - inkább arról van szó, hogy a mód, ahogyan a világot érzékelem, elviselhetetlen másoknak. Olyan nyelvet beszélek, amely engem nem sokkol, de a nézőknek néha problémát okoz.

Nem csak a test lehet fogyatékos. Vannak gazdasági és neveltetési fogyatékosok is. A társadalomban létezik a fogyatékosoknak egy olyan keveréke, amely gyakran észrevehetetlenül működik - az etnikai másság például olyan hatást kelthet, mint a szellemi fogyatékos. Van nyelvi fogyatékos is - 'broken English spoken perfectly'. Én is ezt a kezdetleges angolt beszélem, amelyből közben egyfajta nemzetek feletti nyelvjárás lett. Ez a fogyatékos-koktél rajzolja ki a „csend térképét” - elidegeníti a közösségek egyes tagjait, lehetetlenné teszi számukra, hogy a szükségleteiket megfogalmazzák. A társadalom a fogyatékosoknak olyan hálózatát alakítja ki, amely egyeseknek megengedi, hogy bizonyos pozíciókat foglaljanak el a társadalmi struktúrában, míg másokat megakadályoz ebben. A fogyatékosok kategóriája hatalmi kategória - státusát önkényesen osztogatják, és segítségével gyakorolják a hatalmat a test felett, a társadalmi rendben elfoglalt hely felett, és a „puszta élet” felett: ez a csecsemő annyira fogyatékos, hogy jobb lenne hagyni meghalni.

¹ In: Gerald Matt: *Interviews*; Buchhandlung Walther König, Köln, 2007

² Out for a Walk, 2001; 9'. Ebben a filmben mind a négy végtagjukra bénult embereket vittek sétálni ép, mozgásképes emberek a magatehetetlen szereplőket a mozgás illúziójára bírva.

A projektnek legkevesbé a művészi érdemei relevánsak - „projekt”, mivel nem lehet egyszerűen egy negyvenvalahány perces filmként kezelni. Nem a vágásról beszélek, esztétikai kategóriákról, vagy, hogy ez vagy az a kritikus elaludt-e a vetítés alatt - ezek a dolgok mellékesek, mikor az „Ismétlést” próbáljuk megítélni vagy értelmezni. Úgy lehet, a művészettörténet és műkritika minden eszközével együtt is tehetetlen vele szemben. A műtörténész csak a műkedvelő szerepét játszhatja, ha részt akarna venni a szociológusok és pszichológusok vitájában.¹³

A kritikusok gyakran nem tudnak eleget; az ismeretek hiánya pedig könnyen visszalökheti a művészetet az esztétizálásba. A ősi, körkörös kommunikációs modellben, ahol a kritikus közvetíti a művész és közönsége között, a kritikus ismerethiánya arra „kényszeríti” a művészt, hogy egyszerűsítsen az üzenetén, és visszatérjen valamilyen redukált művészethez, amely belefér a kritikusok felállította szűk keretbe. Az ilyen művészet kezeléséhez elég a kritikusok kompetenciája is. Amit ugyanis a kritikus nem ért, az nem fejeződik ki, és soha nem lép be az ismeretek áramkörébe. Nem mutatkozik meg a munkában. Ez is az elidegenedés egyik hatása - egyben oka.

Izgalmas volna, ha egy művészi munka "vereséget szenvedne" egy valódi vita, valódi érvek összecsapása során. Jelenleg vita így nem végződik: a művészet elnyomja az ellenzékét. Azt mondhatnánk, hogy az ellenfelek legyőzésének ez a képessége bele van kódolva a művészetbe, a kétértelműsége, szellemi kalibere és immunitása kusza keverékébe. Az opponensek képtelenek kibogozni ezt a csomót, ami csak állandósítja a művészet inherens erőszakosságát. Először is, általában nincs párbeszéd. Csak monológot hallunk, amelyben a művész ellát minket az egyetlen kanonikus értelmezéssel. Ha folyik is utána bármilyen hadakozás, annak egyedüli célja, hogy fenntartsa ennek az értelmezésnek a fennhatóságát.

Az intuíció és a képzelet befogadja az elfojtott és megtagadott képzelgéseket, vágyakat és szükségleteket, és segít megtalálni a módját, hogy kielégítsük azokat. Ha lemondunk a bíró szerepéről, rögtön meglátjuk a magunk kollektív és egyéni bűnrészességét a rendszer igazságtalanságában. És akkor már nem csak „ők”, de mi is osztozunk a közös valóság felelősségében.

Fordította: Erhardt Miklós

¹³K. Sienkiewicz („A kritikus tanácstalansága. Kommentárok az Arthur Zmijewski *Ismétlés* című művéről folyó vitához”), http://www.sekcija.org/miesiecznik.php?id_artykulu=107

Itt lép be a játékba, amit szívem szerint ideológiai amnéziának, vagy kompetencia-amnéziának neveznék. A művészet gyakorlatra tesz szert bizonyos kognitív eljárások lefolytatásában; mikor ezek hasznossá lesznek és egyetemes alkalmazást nyernek, kompromittálódnak. Ez vezet az ideológiai amnéziához, avagy a megszerzett kompetencia elvesztéséhez. Ahogy a művészet tudást halmoz fel a vizuális formálásban - kompozíció, színek, térbeli viszonyok -, elméletileg ugyanúgy verbalizálhatná és halmozhatná fel a tudást az általa alkalmazott kognitív és kritikai eljárásokkal kapcsolatban is.

Azt jelenti vajon mindez, hogy a szabadság hatókörének kiterjesztése a művészetben pusztán illúzió volna? A „kritikus dekrétumok” egyfajta belső egyeduralmi diskurzust alakítottak ki ott, ahol pedig pluralizmusnak kellene lennie. Valódi szabad terület úgy nyerhető, ha elkezdjük használni a többes számot: például, ha több szabad terünk, szabad zónánk volna. Számtalan érdeklődési területre van szükségünk, és arra, hogy megtartsuk és továbbfejlesszük az egyszer már megszerzett kompetenciánkat.

Alkalmazott társadalmi művészet

Az autonómia instrumentalizálása lehetővé teszi, hogy a művészetet számtalan dologra felhasználhassuk: lehet a tudásszerzés -és terjesztés eszköze, lehet olyan ismeretelméleti eljárások előállítója, amelyek az intuíción és a képzeletre épülnek és a tudás és a politikai akció céljait szolgálják. Természetesen a művészet továbbra is végezheti klasszikus dolgát, és kifejezheti „az emberi lét legmegrendítőbb mozzanatait”. Az autonómia feletti ellenőrzés nem az egyetlen, amelyet meg kellene valósítanunk. Ott van még az eredetiség és a homályosság problémája. Ezeket is szükség esetén szabadon bevethető eszközökké kell tenni. Az eredetiségről le kellene hántani ítélkező funkcióját, azaz az ellenőrzésre és kizárásra való hajlamát.

Azt hiszem, a művészet megkísérelhetné, hogy visszaadja a szavak eredeti jelentését. Az autonómia ilyenformán azt a jogot jelentené, hogy megválasszunk a szabadságunk körét, és nem valamiféle szélsőséges személyiségvonást. Az eredetiség a kreativitás jele volna, és nem a minden áron való újdonságé. Végül, a homályosság az üzenet nehézségének volna a mutatója, nem az olvashatatlanságának vagy a közlési képtelenségnek. Nem vezet vajon a más diskurzusoktól, politikától és tudománytól való függés a tartalom beszűküléséhez, annak függvényében, hogy mi volna hasznos például egy-egy érdekcsoportnak? A kockázat valóságos, de legalább két oka van, hogy miért kellene mégis vállalni:

1. A művészet igen jó túlélési ösztönrel tájékozódik kockázatos területeken, a „haszontalanság” művészek körében elterjedt érzése pedig bátorítja a kockázatvállalást. Wilhelm Sasnal említette, hogy néha úgy érzi magát, mint egy „galéria tetű”, hogy együttműködik egy folytonosan tautológiaiakat kitermelő művészeti léttel. A kifejezetten „haszonelvű diskurzusoktól” való függés minden valószínűség szerint a művészek tudatalatti vágya, amelynek a változásról való álmodozás ad hangot - olyan változásról, amely a művészet tevékenységén keresztül is bekövetkezhetne.
2. A politika, a tudomány és a vallás megtehetik, amit a művészet már nem: úgy léphetnek kapcsolatba a valósággal, hogy hasznos eszközöket állítanak elő - a hatalom és a tudás alkalmazásának eszközeit. Ha újra függésbe kerül, esetleg a művészet is megtanulhatja, hogyan legyen társadalmilag hasznos, operatív szinten is (azt már tudja, hogyan intézzen kihívást a valóság felé, és támogatásra is számíthat a lázadó szellem terjesztésében).

A film az olyan művészi aktivitás jó példája, amely nem fél különböző függési viszonyokba lépni. A filmet szó szerint „használja” számos diskurzus. A film egyfajta beavatkozás, küzdelem valamiért, ugyanakkor informál, nevel, naprakész tudást közöl, mesél, meggyőz, problémákra, krízishelyzetekre hívja fel a figyelmet, és így tovább. És a film nagyon közel van a művészet birodalmához. Ma a művész legjobb barátja a kamera.

Elzbeta Jablonskáról írott egyik szövegében a kritikus Dorota Jarecka felteszi a kérdést: „Kinek jó ma a művészet, és milyen célból?”... Politikai vitába kellene szállnia, ami mindig inadekvát lesz a filozófusok és a szociológusok diskurzusával szemben?”¹⁵ Igen, ilyen vitába kéne szállnia. A művészet képessége a stratégiák változtatására, jó viszonya az intuícióval, képzelettel és előérzettel csak a javára válhat. Sajnálatos módon ugyanakkor a művészetnek van számos gyenge pontja is, ezért hajlik a saját fontossága eltagadására. Feltöltötte a maga mondandóját önkorlátozással, amnéziával, és visszatérő tudatlansággal. A művészeti iskolákban úgy tanítják az elméleti tárgyakat, mintha azok valamiféle memoriterek volnának, nem pedig gondolkodási gyakorlatok, módszerek gyűjteményei a világ felfedezésére. Kétségtelenül valamiféle politikai érdek húzódik meg amögött, hogy a művészetet gyengeségben akarják tartani, arra kényszerítve, hogy tudatlanság és tudás között evickéljen, és hasznos kliséket terjesszen a szépségről és azokról a trendi arcokról, akik létrehozzák azt. A hatalom kollektív köreiben a művészetet sosem „vádolják”, mert az „invencióit” sem fogadják el. Rabul ejtve az ésszerűség peremén, az akciói nem mások, mint élénk, ám irracionális képzelgések. A kilencvenes években a bugrist játszotta, közösen állva a ceppet a többiekkel az országban zajló változásokért (ami részben oka is a művészet körüli jelenlegi botrányoknak) -egy gyenge diskurzus kapuján dörömbölni kifizetődő a nemzeti frusztrációs gazdaságban. Minden hatalomért folyó harcban kell valaki, aki a hasznos bolondot játssza - és a művészetet a maga naivitásával és védelmi stratégiái hiányával gyakran használták ilyen célra, leginkább is az LCsL¹⁶. Mind rajtavesztettünk, hogy nem sikerült használnunk nagyobb mértékben a művészet által kidolgozott kognitív eljárásokat. Ezeknek az eljárásoknak az alapja az intuíció és a képzelet, az álszentség tagadása és az ítéletalkotás feladása.

¹⁵D. Jarecka, „To juz fanaberia Jablonskiej” („Méh Jablonska főköltőjében”), *Gazeta Wyborcza*, 2006. április 7.

¹⁶Lengyel Családok Ligája, 2001-ben, több katolikus frakció összeolvadásával alakult politikai párt.

3. Meg kell próbálnunk tartózkodni attól is, hogy rendeleti hatályt tulajdonítsunk a kommentátorok megállapításainak. A századforduló óta világosan megfigyelhető egy ideologikus asszimetria - a művész hangja egyre tompul. Elfojtják a kommentátorok egymást követő hadosztályai, amelyek az egyes művészeti tematikák feltűnését, majd letűnését hirdetik meg. Ez történt az új-banalissokkal; a segítőkész művészettel; a globalizációs kérdéseket feszegető művészettel. A vonatkozó leghírhedtebb kijelentés Magdalena Ujma nevéhez fűződik, aki a Bunkier Sztuki Galéria website-ján azt mondta, hogy a hatalom iránti érdeklődés „passé”. Rá egy évre a szociológus Jadwiga Stanszkis kiadta *O wladzy i bezsilnosci*¹⁴ [„Hatalomról és hatalomnélküliségről”] című könyvét, amelyben az új hatalmi formákat kutatja, a hatalom változó képét és eszközeit, és, nem utolsósorban, hálózati szerveződését. Vajon Staniszkis számára is „passé” a hatalom iránti (tudományos) érdeklődés? Egy olyan világban, ahol a vezetés csak a „terrorista veszély”-re tud hivatkozni, hogy előjogait megszilárdítsa, ahol a kormány törvénytisztelő állampolgárokat hallgat le és kifacsarja a szavak jelentését, vajon szabad ilyen naivitással figyelmen kívül hagyni a hatalmat? Magdalena Ujma megjegyzése kulcsfontosságú problémát vetett fel: a megszerzett kompetencia elvesztését. A hatalmi viszonyok tanulmányozásába fektetett energia értékelhető kompetenciához juttatta a művészetet az adott területen. De ennek a kompetenciának nincs esélye a hangját hallatni a kritikusok és művészek megszólalásai között fennálló aszimmetrikus erő -és gyakorisági viszonyok közepette. A művész hallgat - nem szívesen védelmezi és magyarázza tevékenységét, ezt a kommentátorokra hagyja. Hogy mi foglalkoztatja és mi nem a művészetet, meghatározható a divatok ügyes manipulálásával, úgy, hogy ezt-azt „passé”-nak titulálunk, és hogy felváltva dicsérjük és sebezük meg a minden művészen benne élő nárcizmust.

¹⁴J. Staniszkis, *O wladzy i bezsilnosci* („Hatalomról és hatalomnélküliségről”), Krakko: Wydawnictwo Literackie, 2006

1. A művészet első dolga az volna, hogy instrumentalizálja a saját autonómiáját és visszanyerje felette az ellenőrzést. Az instrumentalizáció itt azt jelentené, hogy az autonómia szerepét a többi eszköz szerepére szűkíti. Az autonómia tehát újra a tervek megvalósításában lenne hasznossá, és nem mint az „ideológiai tisztaságunk” ellenőre. Az instrumentalizáció a „függés választása”. A művészet újra eszközként szolgálhatná a tudást, a tudományt és a politikát.
2. A második dolog, hogy betegyük a lábunk más területekre is, mint a tudomány vagy a politika - mintegy kipróbálva önmagunkat. Az volna ebben a fontos, hogy olyanokkal dolgozzunk együtt, akik nem hűledeznek a művészettől. A szellemi kaliber az, amely megvédi a művészeket és a kritikusokat attól, hogy ki kelljen teríteniük a kártyáikat. Duchamp R. Mutt néven szignálta a piszoárt, mikor beadta egy kiállításra. A minősítő bizottság egyhangúlag elutasította a munkát, csak maga Duchamp szavazott mellette. Azt követően lehetett csak bemutatni, hogy Duchamp elismerte a szerzőségét.

A szellemi kaliber és az immunitás, amelyek a művészetet óvják, ismeretlen fogalmak olyan tudományokban, mint mondjuk az antropológia vagy a szociológia. Itt egy-egy művészi kijelentés igazolásra váró hipotézis, amelyet más, meggyőzőbb érvek lesöpörhetnek az asztalról. Más területeken a szakértők alapvetően felkészültebbek, hogy a művészet felvetéseit megkérdőjelezzék. Ha már a művészet érdeklődik társadalmi kérdések iránt, ki lehetne jobb közvetítője, mint egy szociológus vagy egy szociálpszichológus? Óvakodnék persze túlbecsülni ezeket a szakembereket - őket is korlátozzák a szakterületük láthatatlan feltevései. De a művészeti íróknak itt kevés a kompetenciája. Szükségük van szociológiai, filozófiai és pszichológiai szaktudásra. Karol Sienkiewicz a *Sekcijá*-ban, a varsói egyetem művészet-történet-szakos hallgatói által szerkesztett internetes magazinban a következőképpen foglalja össze az *Ismétlés* (A. Z. műve a 2005-ös Velencei Biennálé lengyel pavilonja számára) körüli vitát:

A fogyatékoság és a normalitás közti különbség - nézd csak meg, mennyire törekeny a status quo egy-egy közösség tagjai között: elég a közösségi szerződés apró megszegése, egy kis elhajlás a megengedett közlekedési módoktól, és a viszony máris zavart szenved, elveszti hatékonyságát, az összeomlás szélére kerül. Egy kis elhajlásból máris határátlépés, határsértés lesz. A művészi tevékenység az eltérés, a másság, a különösség e határait kísérti, és sikerülhet is kijebbn tolnia őket.

Néha viszont a művészet, a kultúra nem csinál semmit. Erről beszél a horvát író, Dubravka Ugrešić, mikor azt írja a Balkáni Háború kapcsán, hogy személy szerint semmit sem tett, hogy megállítsa a vérontást. Nem fordított figyelmet a mérgezésre, amelyet a politikusok és a média terjesztettek. Ilyenkor, mint az egykori Jugoszláviában is, a kultúra bűntárs lesz - mert nem mondott nemet.

A *Szemet szemért* egy utópia-modell, ezért is neveztem bukásnak. Mégis, mint egy olyan hang, amely a radikális emberi szolidaritás ügyét támogatja, amely szorgalmazza a „cseregazdaság” felváltását az „ajándékgazdasággal”, sikeres lehet, mert segíti a benne hordozott igények további terjedését.

A bukást, amelyről a film beszél, egzisztenciális értelemben lehet érteni - a „puszta étellel”, az emberi test kényszereivel való szembenézés ez. A kép nem szolgál orvosi vígasszal vagy reménnyel. A néző szemtől-szemben áll a fizikai lét kegyetlenségével - melynek oka lehet betegség vagy egy baleset. És nincs feloldás, amely elhomályosítaná a ténytet és annak társadalmi következményeit.

Az Éneklecke siketnéma gyerekek által előadott dallamok, sikolyok, üvöltések, furcsa hangkitörések keveréke. A gyerekek megpróbálnak olyan hangokat imitálni, amelyeket sosem hallottak, és a hatás elidegenítő. Az volna a cél, hogy a néző megtudjon valamit annak szépségéről, amelyet általában hiányosságnak gondolunk?

A film azt tanítja, hogy a szépség ideológiai kategória, és arra használható, hogy egyéneket kivonjanak általa a

Vírus vagy algoritmus?

Ahogy már jeleztem, a művészet a saját jószántából lemondott a következményekről és hátat fordított a hatás lehetőségének. Mindazonáltal még sikerül hasznos kognitív módszerekkel előállnia - egzisztenciális algoritmusokkal, amelyek „nyitva tartják a szemünk” a társadalmi struktúrák feltárásakor, illetve segítenek bejutni rejtett helyekre és valódi viszonyok közé. Az ismeretelméleti egyenletben, melyet ismert és ismeretlen minőségekből konstruálunk, hogy a megoldása során lehetőleg átláthatóbb helyétegyük a világot, a művészet felcserélte a spekulációt a létezéssel. A létezés spekulál, gondolkozik, és lassan megismeri önmagát. Grafikonok rajzolása helyett a művészet valódi helyzetekbe lép be. Kognitív stratégiái nem teszik zárójelbe a valóságot, ahogy a tudomány teszi. Túllép a zárójelen - a tudás az életen belül képződik, érzelmekből, víziókból, érzetektől és valódi tapasztalatokból sarjad. Ellentmondások és a szorongás, tévedések és remények, jóság és erkölcsi gyengeség, tekintélyelvűség és féltékenység - a művészet mindezt együtt. Úgy ismeri meg a valóságot, hogy eggyé válik vele, nem felülről tekint rá. „Lehetetlen!” - halljuk a tudománytól - „A megfigyelőnek a megfigyelés tárgyán kívül kell elhelyezkednie. A megfigyelés aktusa maga helyezi oda.” A művészet szerint viszont nem kell így lennie. A zárójel és megfigyelője egymásba gabylyodnak a totális kognitív tapasztalatban. A megfigyelő a kép révén emelkedik ki belőle, ahol a kép egyszerre lesz a tudás forrása és az ahhoz vezető kapu - referens, cím, forródrót. A kép, mint végtelenül erős írásmód, amelyben ellentmondás és inkohereencia nem feltétlenül mennek a diskurzus rovására, totális tudást hordoz - benne van minden tudnivaló. De van ebben az egyidejűségben olvasási rend is, mint a színpadon: előtér, középtér, háttér, szárnyak, stb.

A problémának köze van a kritikai gyakorlat nyelvezetéhez, amelynek asszociációi megengednek, hogy a művészetet mint a társadalom ellenségét határozzák meg. Az egyik példa erre a „művészeti vírus” metaforája. Eszerint a művészet olyan társadalmi és kulturális eseményeket termelne, amelyek úgy „fertőzik meg” a társadalmi rend egyes területeit, ahogy a vírusok a szervezetet. „Károsítják”, vagy „módosítják” azt.

Azt mondhatjuk, hogy ezek amputált emberek elkezdik az egészségeseket használni - a maguk hasznára. A *Szemet szemért* ezt a cinikus akciót igenli. Ennyit arról, hogy mit jelent áldozatnak lenni, ennyit a fogyatékosok mimikri-jéről. A használat megvető aktusában a nem fogyatékosokat - szó szerint - a lábzsámolyukká teszik.

A film a fantázia vidéke - ahol nem kell a jót és a segítőkészt játszani, csak mert ez a szokás. A film terében megmutathatjuk a fogyatékoságunkat, nevethetünk rajta és mondjuk egy egészséges embert a protézisünkké tehetünk. A film a szabadság tere - lehetsz cinikus, még kegyetlen is, a néző úgyis azt fogja gondolni, hogy ez "csak játék", szóval lesz alibid.

A *Szemet szemért* úgy is nézhető, mint relativizációs modell, egyfajta társadalmi performansz - segít megkérdőjelezni a bevett modelleket, tragikus hatásokat produkál, vagy épp segít elutasítani a másikat, a nyomorékot.

A valóság kicsit olyan, amilyenek leírjuk. A testünk is olyan, amilyenek leírjuk. A betegség a kórtan narratívája a testünkről. Az öregkor a test olyan narratívája, amelyet a társadalombiztosítás mond. A testek olyanok, amilyenek a társadalom akarja, hogy legyenek. Ha éppen "honosított" testről van szó, akkor behívják a hadseregbe és a narratíva valószínűleg egyszerre lesz tragikus és fennkölt. A *Szemet szemért* olyan test-narratíva, amely részt vesz a test társadalmi képének alakításában, és a társadalmi szolidaritás radikális, megalkuvásmentes formáiról szól.

A szájalom olyan elv, amelyet a külső szemlélők kedvéért találtak fel - ez az alibijük. Azért nézek, mert empátiát érzek, nem azért, mert vonz a fizikai deformáltság - mint mondjuk egy lábanincs ember látványa. De mindez mégis valami formai roadshow, furcsa vizuális kombinációk, váratlan formák színháza. Azért megyek a kórházba, hogy meglátogassam a pácienseket, nem azért, mert ez egy szélsőséges élmény, pillantás a „köztes térbe”, élet és halál közé, szenvedés és az egészséges test kényelme közé: látvány, amely hipnotizál, vonz -mert közben persze rólunk szól.

látunk - a memória vizuális mozaikját, amely „ráexpo-nálódik” a szövegre. Innen a szavak üressége: a szó nem a dolog, amelyet megnevez. A képek merészebben vonatkoznak az ábrázolt tárgyakra. „A képeken a tárgyak teljesen megadják magukat, a képük biztos - ellentétben a szöveggel és egyéb észlelésekkel, amelyek elhomályosítják, vitathatóvá teszik a tárgyat -, s ettől elvesztem a bizalmamat abban, amit látni vélek.”⁹

Ha egy képre nézünk, a képzeletünk nem úgy működik, hogy kitölti a szavak ürességét, hanem meghatározza, „Mi az, amit látok?”. De ugyan mi más lehetne, amit látok, ha egyszer a képen „ott van minden”? A képolvasási képtelenség bizonyosan egyfajta analfabétizmus, és más területek szakértőire ráférne egy kis ilyen irányú továbbképzés. A tudatlanság itt kétoldalú: a művészeket tudatlannak tartják más területek szakértői, és fordítva is ez történik, hiszen a szakértők mondjuk a politika vagy a tudomány területéről olyan gyámoltalanok, mint a gyerekek, mihelyt képek „olvasásáról” van szó. Az antropológia például úgy tartja, hogy a művészet belefolyása a társadalomkritikába zavaros hatásokkal jár:

*A dokumentatív praxis elkezdett a művészeti fotográfiára hasonlítani - a fotográfiai kifejezőmód szubtilisabb és absztraktabb formakincséből merít -, miközben a fotográfia mint művészeti forma egyfajta homályos társadalomkritikába fut ki, amely inkább kétértelmű, mintsem egyenes és világos: annak függvénye, hogy a fotós hogyan érzékeli a társadalmat, és nem rendszeres elemzése.*¹⁰

A művészek felfedezéseit tehát kétértelműnek láttatják, semmi tudományos módszerrel nem igazolhatónak. De ez csak azt mutatja, mennyire hajlamos lesz a tudomány a „kognitív fundamentalizmusra”, mihelyt egy intuitív médiummal néz szembe. Az eredmény egy újabb ideológiai természetű vita, ahol az elhangzó érveket homályosnak, kétértelműnek stb.

⁹ R. Barthes, *Camera Lucida*, 1980 (magyarul: *Világoskamra*, Európa, Mérleg, 1985).

¹⁰ D. Harper, „A kép tekintélyéről: vizuális módszerek válaszüton”, in: K. Olechnicki (szerk.), *Antropologia obrazu („A kép antropológiája”)*, Varsó: Oficyna Naukowa, 2003.

egy-egy terület elméleti szerveződése ellen - bár az „új-racsinalás” vagy az „újraláttatás” se volna haszontalan, ami a művészetet illeti.

A művészet hasonlóan megosztott hely - egyfajta pártos megosztottság ez -, mint a politika. Vannak „tiltakozó pártok” és vannak passzívok, akik úgy gondolják, hogy jobb, ha az ember behúzza a nyakát. Vannak „konzervatívok”, akik dicsőítik a neoliberális rendszert, vannak „haszonelvű pártok” és vannak a forradalmárok. Vannak társadalmi aktivisták és vannak az ultra-konzervatívok. Vannak katolikusok, nők és vannak nacionalisták. Ez azonban hallgatólagos megosztottság - a szemünk láttára alakul, de a háttérbe húzódik, ott bújik meg, kimondatlanul. A művészet egyfajta szócső, de ugyanakkor, és ezt szeretem benne a legjobban, valamiféle „tettekben megnyilvánuló filozófia” is egyben, olyan társadalmi gyakorlat, amely hosszan tartó, bár általában nehezen észrevehető eredményeket produkál.

Újra és újra nekiszaladsz a társadalmi konszenzus és a politikai korrektség korlátainak. Mit jelentenek neked ezek a fogalmak?

Valóban a társadalmi korlátokat tesztelem. Ezek a korlátok ugyanis nagyon szűkek - a határátlépésnél, az elhajlásnál mi sem egyszerűbb tehát. Mégis, nem vagyok a társadalmi korlátok esküdt ellensége - végül is ezek a korlátok biztonságot nyújtanak, többek között nekem is. Olvastam valahol, hogy a tumor egyfajta evolúciós zsákutca. Szóval az evolúció - hogyan is másképp? - megy előre, kísérletezik a testünkkel, és hibázik is. A művészet nekem a társadalmi fejlődés valamiféle vak ereje. Olyan hibákat, viselkedési folyamatokat, kontextusokat, fantáziákat, forgatókönyveket produkál, amikkel eleinte senki nem tud mit kezdeni. Ezek olyan „rendellenességek”, amelyek a társadalmi test tapasztalatában jelentkeznek. Néha aztán a művészet egy-egy felvetése elfogadást nyer - és az illető magatartás természetessé válik.

kíséri az ilyen problémák és kérdések kezelésére kijelölt diskurzusokkal, azaz a politikával és a tudománnyal szemben. A művészet autonómiája odáig jutott, hogy az ideológiai tisztaság mértéke, a „művészi integritás” savpróbája lett. A szimbolikus hatalmat, a tudásban rejlő erőt, a nyílt politikai hozzáállást egyszerűen elutasítják.

Mindennek tetejébe még a művészek tudatlanságával is küzdeni kell. Ahogy Marcin Czerwinski írta még a hetvenes években, a művészeknek nincs meg „a képességük, hogy az intuícioikat diszkurzív nyelvre fordítsák”, így aztán „a valóságban szerteszórt igazságcsírákra támaszkodnak, amelyek hordozzák egy-egy gondolat vagy kép lehetőségét”.⁷ Ezért is hívják a művészetet társadalmi szimptomának. Az eufémizmus arra az öntudatlan, intuitív módra utal, ahogy a művészet a feladatot végzi. Eszerint a művészek, mint alkotó egyének, a társadalmi folyamatok öntudatlan médiumai: akarva akaratlanul vizualizálják azok fontos csomópontjait. A művészből valamiféle bölcs bolond lesz: olyasvalaki, akinek izgalmas és fontos mondanivalója van, de halvány sejtelve sincs, hogyan jutott hozzá, és mire lehetne azt használni. Czerwinski „ideológiai absztinenciának” nevezi ezt az állapotot, míg Joanna Tokarska-Bakir a következőt jegyzi meg:

A mai művészeket, egyfajta tizenkilencedik századi módon, felfoghatjuk világi papoknak, akik, „a fizikai emberi test szimbolikus médiumán keresztül” megpróbálnak rituálisan eljátszani bizonyos feltáratlan társadalmi viszonyokat, amelyek a világot jöttek uralni. A baj csak az, hogy sem ők maguk nem értik ezeket a viszonyokat, sem pedig a társadalom, amelynek fel akarják mutatni őket.⁸

Meglehet, bizonyos fokig a társadalom érdeke is, hogy a művészeket tudatlanságban tartsa. A művészet kockázatra és megérzésre épülő kognitív munkamódszerei fenyegetőnek tűnhetnek. A művészeti iskolákban zajló minimális elméleti oktatás is mutatja a közösség öntudatlan vonakodását, hogy a művészet intuitív eszközeit továbbfejlessze.

⁷ M. Czerwinski, *Samotnosc sztuki* („A művészet magánya”), Varsó: PIW, 1978.

⁸ J. Tokarska-Bakir, *Energia odpadków* („A veszteség energiája”), *Res Publica Nowa*, No. 3/2006.

Ez nem az én trükköm, ezek véleményem szerint bevett művészi stratégiák. A figyelem szürke foltjai olyan helyek, ahol a társadalmi testet érzéstelenítették - nem reagál a stimulusokra. Mondhatjuk úgy, hogy a művészek a „fordított észlelés mesterei” - látják, ami láthatatlan. Tudják az ismeretlent. Vagy inkább tudják, félig öntudatlanul, amiről „nem tudjuk, hogy tudjuk”. Szerintem ez valami művészi know-how, amit akár lehetne más területeken is hasznosítani, mint szaktudást vagy megismerési módszert.

A művészeti stratégiád az emberi testre koncentrálsz. Mennyire klasszikus szobrászi érdeklődés ez, amit ily módon átviszelsz a fotós és filmes munkáidba?

Ha a test áll az érdeklődésem középpontjában, akkor is úgy, mint a társadalmi test része. A nemzeti, nem saját, konformizált test. A testünk a mi saját konstrukciónk - a "kép", amelyet a társadalmi csere piacán kínálunk. Nagyon érdekel, amit Gzegorz Klamon „a test politikai gazdaságtanának” nevez. Ahogy minden termék, a test is egy viszonyulás-nyaláb, olyan pont, amelyben különféle - orvosi, politikai, művészeti - vélemények és diskurzusok futnak össze. A művészet is provokálja a testet, hogy valóban létezzon, kisajátítja, ráerőlteti a maga definícióit, emancipációs diskurzusokba vonja be, de be is börtönzi a maga narratíváiba - mondjuk azzal, hogy újratermeli liberális kötelezettségeit. A művészetből lassan valami „parallel diskurzus” lesz - leválik a valóságról és autonóm jogokkal ruházza fel magát. Kicsit olyan, mint a tudomány, amely alapul szolgál az emberi élet technológizálásához. A látszólag helyiérdekű művészeti stratégiák egyre terjednek, a politika, a média-nyelvezet, az áru kapitalista definíciója részévé válnak - a művészeti piac valóban sokat segített, hogy az áru fogalma kiterjedjen. Felszerelte egy halom irracionális minőséggel, amelyek hozzájárulnak a kereskedelmi siker biztosításához.

Mondhatjuk úgy, hogy a tudomány a technológia „háttér-diskurzusa”, ahogy a politika-filozófia a politikáé. Vajon a képzőművészet, az irodalom, a színház, a mozi is ilyen „háttér-diskurzusok” volnának? Vagy az emberi szenvedélyek, vágyak és létbizonytalanságok volnának a művészet

röviden: hogy tegye a dolgát. A jó öreg lázadó szellem ugyanakkor meg is menti a művészetet az autoritástól való függéstől, lévén, hogy kitartóan döngeti a tabukat, táplálja az álmokat, kiterjeszti a szabadság fogalmát és társadalmi tudást termel (a művészetet lehet a tudás nyílt egyetemének nevezni). A művészet állandóan felkínálja és megvonja szolgálatait a mindenkor hatalomtól. A kötelessége teljesítése közben általában nem lép át egy bizonyos határt, amelyet a szegény jelöl ki. Kötelesség és lázadás ilyen patthelyzete nem enged azonosulást vagy affinitást az olyan diskurzusokkal, amelyek valamilyen módon a hatalomhoz kötődnek. A művészet leginkább is csak megszemélyesítheti, vagy kigúnyolhatja őket: imitálja a politika és a vallás nyelvezetét, kigúnyolja a médiáét, hajlik a groteszkre. A kötelességérzet felhívja minden lázadási kísérletet, míg a lázadás kompromittálja a kötelességet. Ez keretezi a művészetet, amelyet egyrészt a kötelesség korlátoz, másrészt a szükségszerűen nemes, szegény-temperálta lázadás etikája irányít. A művészet így emel egyfajta kognitív korlátot magának. A szegény szerepe a belső „nevelőtiszté”: szavatol azért, hogy a lázadás ne menjen túl minden határon. A művészet lehet politikus, amennyiben távolságot tart a politikától - játszhat politikát a galériákban, de nem teheti ezt a valóságos vitákban, melyek egy másfajta nyilvános térben, mondjuk a médiában zajlanak. Lehet szociálisan érzékeny is, amennyiben nem generál társadalmi következményeket. A Nieznalska ügyben⁶ például Dorota Nieznalska és köre úgy kezelték a média vádjait, a jogi eljárást és a meghallgatásokat, mint botrányt, ahelyett, hogy a művészetcsinálást folytatták volna, „más eszközökkel”. Elhúzódtak a társadalmi hatásgyakorlás lehetősége elől.

Ha hatással bírsz, egyfajta hatalommal bírsz, és a hatalom az, amitől a művészet a legjobban fél. A baj csak az, hogy már van neki. A művészet bírja a megnevezés és a meghatározás hatalmát, hogy beavatkozzon a kultúra működésébe,

⁶ 2001-ben Dorota Nieznalska egy kereszt alakú világítódobozt állított ki a gdanski Wyspa Galériában, melynek közepébe egy férfi nemi szervet ábrázoló fotót helyezett. A művet a vallási érzelmekre sértőnek ítélték, majd hosszú bírósági eljárás következett.

anyagként kezelte a színészeit, és úgy mozgatta őket, mint marionette-bábokat; díszletek és jelmezek helyett anyagokat és objektumokat használt, amelyeket egyenrangúként helyezett a színészek mellé. Előadásai nélkülöztek olyan drámai elemeket, mint a csúcspont, vagy a befejezés. „Legdicstelenebb valóságát” a szemét, vagy látszólag értéktelen helyek és tárgyak testesítették meg. A te esetében „igazi” színházról beszélhetünk, ahol a profit-orientált társadalom szemében „haszontalan” testek kapják a „legdicstelenebb” szerepét. Mi köze a munkádnak a színház gondolatához?

Az én akcióim nem színdarabok. Valódiak - olyan események, amelyek arra törekszenek, hogy ne lehessen leválasztani őket a mindennapi emberi tapasztalatok köréről. Nincsenek zárójelbe téve, és spektakulárisan eladva.

A profit-orientált társadalom fogalmát a kapitalizmustól kaptuk. Valójában az emberek nem úgy születnek, hogy hajtanak a profitra - erre a rendszer tanítja meg, korrumpálja őket. A profithajzás persze természetes hajtóerő, hasonlóan a szexualitáshoz, ugyanakkor kulturális termék.

A projektjeidben a színészek általában kívülállóak. Ezek a karakterek valamiféle forgatókönyv alapján játszanak? Önmagukat játsszák? Vagy az egész improvizációra épül? Hogyan alakul ki a munkák lineáris struktúrája?

Sosincs forgatókönyv, mindig improvizálunk. Követem az eseményeket, a váratlant - dokumentálok. Az esemény „önmagát meséli” - a vágásnál kell megtalálni a fő narrációs irányokat, a fordulópontokat, és megmutatni őket.

Hogy játszanak-e a filmjeim szereplői? A film, Zizek szerint, a képzelet olyan tere, ahol az emberek önmaguk lehetnek. Ami tilos a normális emberi kapcsolatban, azt itt nem cenzorálják, és az ember hú lehet a saját szubjektív igazságához, a saját természetéhez. A néző számára ez tűnhet játéknak, tűnhet természetellenesnek.

3. A politikai figurák „eltanulják” a szubverzív stratégiákat, amelyek valaha a művészet sajátjai voltak. A szubverzív stratégiák „a legjobb példái a Benjamin által javasolt hangsúly-eltolásnak, 'tartalomról' a 'termelési apparátusok' felé, amely megengedi, hogy 'idegen' képzeteket használjunk a saját művünk készítésekor”.⁴ Ilyen szubverzív akció volt például, mikor Witold Tomczak és Halina Nowina-Konopczina, a lengyel parlament jobboldali képviselői elmozdították a követ (a meteort) II János Pál fekvő figurája mellől (Maurizio Cattelan: A kilencedik óra), a varsói Zacheta galéria 2000 decemberében rendezett kiállításán. Tomczak és Konopczina bizonyították, hogy képesek „olvasni és megérteni” a művészet stratégiáit, és tudják használni is azokat. Mivel Tomczak és Konopczina megtanulták a határátlépés módszerét, illetve azt, hogy hogyan kell megsérteni a galériához társított tabut, nem tettek mást, mint „műfajon belül” reagáltak: a vizuális művészet vagy a performansz-művészet nyelvén és gesztusaival. Katarzyna Kozyra 1997-ben rejtett kamerával filmezett nőket egy budapesti fürdőben, majd két év múlva ugyanezt megismételte férfiakkal is. Az így készült filmet a Velencei Biennálén mutatta be, a lengyel sajtó várható felhördülésétől kísérve. Az ismétlések és a média-beszámolók révén ez a „közvádli” stratégia a mainstream része lett. 2002-ben Adam Michnik újságszerkesztő titokban filmre vette a filmproducer Lew Rynwint, mikor az éppen vesztegetni érkezett, míg 2006-ban Renata Beger képviselő filmezte le más politikusokkal folytatott magántárgyalásait, majd bocsátotta a felvételeket a média rendelkezésére. Kozira, Michnik és Beger viselkedése hasonlóan kérdéses, miközben indoklásként mindannyian a „cél szentesíti az eszközt” elvét hangsúlyozzák. A határátlépés tehát érvényes politikai stratégia lett. Azóta Roman Giertych lengyel oktatási miniszter a „negatív” határátlépések vagy a demokratikus tabuk megsértése példáinak további hosszú sorával szolgált.

⁴ L. Ronduda, Strategie subwersywne w sztukach medialnych („Szubverzív stratégiák a média-alapú művészetben”)

Ráadásul segíthet, hogy az „állati hang” világos, politikai jelentőséggel bíró beszéddé váljon.

A Pawel Althamerrel közös Úgynevezett hullámok és egyéb agyi jelenségek⁸ című projektetekben tudatmódosító szerekkel kísérleteztek...

Használtunk peyote-ot, hasist, pszilocibint, LSD-t és thiopentált vagy igazságszérumot. Pawel kétszer hipnózisnak is alávetette magát. A pár éves kislányával tett sétát is drogként kezeltük. Erőteljes eszközöket vetettünk be, hogy mindennapi dolgokról beszéljünk - hogy például Pawel azt gondolja, hogy az előző életében madár volt, meg hogy a fák a földből kilógó idegvégződéssek. Pawel kétségtelenül próféta és orvosságos ember, akinek számára nincs hely a hivatalos vallásban és a hivatalos orvoslásban.

Teszteltük ugyanakkor a magunk művészi privilégiumait is, amelyek megengedik, hogy dokumentumfilmet készítsünk a drogozásról, ami pedig illegális. Ugyanarra használtuk a filmet, amire Aldous Huxley, mikor az *Érzékelés kapuit* írta. Azt próbáltuk mondani, hogy a világ nem csak áruvá téve és felárcéduháza érdekese.

Jelenleg min dolgozol? Milyen projektet tervezel a közeljövőben?

További filmeket, természetesen, meg utazásokat.

Fordította: Erhardt Miklós

ALKALMAZOTT TÁRSADALMI MŰVÉSZET¹

Van-e a kortárs művészetnek bármilyen kézzelfogható társadalmi hatása? Van-e a művész munkájának látható és igazolható következménye? Van-e a művészetnek politikai jelentősége - túl azon, hogy némely populisták bűnbakként használhatják? Lehetséges-e komoly vitába szállni a művészettel - és van-e bármilyen értelme? Mindenek előtt pedig: miért van az, hogy az ilyen kérdések a művészet lényege elleni támadásnak tűnnek?

Bárcsak ne lenne következménye!

A művészet hosszú időn át küzdött az önállóságért - hogy megszabaduljon politikától, vallástól, tekintélytől és minden olyasmitől, amely a maga hasznára akarta fordítani. A függetlenség dolga volt fokozni a művészet fontosságát: minden avantgárd mozgalom egy kaliberűnek látta a művészetet olyan valóság-alkító tényezőkkel, mint a tudomány, a politika vagy a vallás. Alekszander Lipszkij így írt:

A nonfiguratív művészet a gyökerénél támadta a figurális ábrázolást követelő hagyományos művészi paradigmát. A globális művészeti forradalom tehát a művészet emancipációjának kiteljesedése. A folyamat, melynek során a művészet elmetszette az összes szálát, amely külsődleges tényezőkhöz - mint a politika, vallás, filozófia, technológia - kötötte, az egyik utolsó elv, a jelentés elve odahagyásával teljesedett be.²

A vágy azonban, hogy aktív erővé legyen, amely maga is alkotja a társadalmi és politikai környezetet, rejtett ellenségbe ütközött. Az ellenség nem volt más - és ma sem az - mint a szegény. A politikailag elkötelezett művészet kísérletei gyakran értek tragikus véget. Totalitárius rezsimeket támogató művészek, mint Josef Thorak és Arno Breker náci szobrászok, vagy a filmes Leni Riefensthal,

¹ Első közlés: Krytyka Polityczna, Nr. 11-12/2007 (lengyelül). A magyar fordítás alapjául szolgáló angol verzió in: Artur Zmijewski - *Ausgewählte Arbeiten/Selected Works*, Neuer Berliner Kunstverein, Revolver, 2007 pp. 143 - 158.

² A. Lipski, *Elements of the Sociology of Art. Issues of the Artistic Avant-garde of the 20th Century*, lengyel kiadás Wrocław: Alta 2, 2001.

⁸ Waves and Other Mental Phenomena [LSD, Peytol, Magic Mushrooms, t Hypnose(2003), Weronika, Hashish, Truth Serum (2004)]