

Annál érdekesebb, hogy a könyv egyik központi témája mégis olyasmi, ami hangsúlyozottan csak a másik ember viszonylatában értelmezhető: a szegény, illetve ennek inverzeként a megvetés. A Bukta Imre festményén ábrázolt fiú tekintetében megjelenő tudás végső soron csak arra elég, hogy a fiúnak „tisztább képe [legyen] a megvetésről” (*Fiú sebesült macskával*, 54). Mind „szégyenteljesen átizzadt inget” hordunk (*Idekintről nem*, 48), az emberi hús pedig „megalázott” (*Az egész szerkezet*, 47). Sőt, a „legegyszerűbb porcelántányér is / képes megalázni” (32), és egész életünk „megalázó hétköznapiak” (67) sora.

A „Könnyített változat” (4) így kezdődik: „Tegnap feladtam egy idegen / nőre a kabátját, / ma már a növényeit öntözöm, / és titokban úgy szólítom, édesanyám.” (25) Felkavaró sorok, amelyekben ráadásul mindazt megtaláljuk, amiről eddig szó volt: a kabát/bőr és az idegenség, a növények, a titkos, talán nem is hallható megszólítás stb. Ez a négy sor már önmagában lenyűgöző időbeli- és térmélységeket ölel föl; ezután viszont kevéssé látható, hogy ez a szűzies pillanatfelvétel miért folytatódik a frusztráció mozzanataival: „félmegoldásokkal” és a túl sok év után elfogó „szégyennel” (uo.) Talán a szűziesség mögött megjelenő vérfertőzésről van szó? (Lásd az idegen nővel folytatott kapcsolat egyszerre erotikus és családi jellegét.) Persze efféle idegenséggel a többi versben is találkozunk. De ha már minden miatt szégyenkezni kell, akkor a szégyennek sem lesz többé értelme.

Röviden – a kötet lapjain az egész világ a szégyen képévé lesz. Talán, kissé patetikusan, így fogalmazhatjuk meg a könyv tétjét: *visszaadni a szégyen nevét*. Rendkívül ambiciózus, szinte példátlan törekvés, amelyet ráadásul jelle-

géből adódóan (hogy legyen min szégyenkezni), csakis elhibázni lehet. (*Magvető, Budapest, 2011*)

Bartók Imre

Jegyzetek

1 2012. január 16-án a JAK szervezésében Csobánka Zsuzsa, Lengyel Imre Zsolt és Turi Timea mellett részt vehettem a kötetről szóló beszélgetésen. Magától értetődik, hogy ezért őszintén hálás vagyok nekik. 2 Még egy hasonló esetet említhetünk: a *Fiú sebesült macskával* (54) egy banálisnak ható záró sorral – „Beállítom háttérképnek” – köti vissza a mindennapokba a szóban forgó festmény élményét. 3 A kötet artisztikussága – mint erre Szilvay Máté értő recenziója is felhívja a figyelmet – szembeötlő. Hart Crane, Chris Burden és Marszúasz erőteljes alakja már önmagában sem kevés, de a túlzás és a fölöslegesség érzése inkább a 83. oldalon található jegyzetapparátus láttán fogja el az olvasót.

Tér-idő-mozgás

Maurizio Cattelan: All

„A kép helye először a görög templomban volt, később a keresztényben, végül pedig – Heidegger rémületére – a múzeumban...”
(Friedrich Kittler)¹

A tér-idő-mozgás Maurizio Cattelan (1960, Pádua, Olaszország) retrospektív kiállításának szervező eleme, amely nem kevesebbet jelent, mint a képzőművésztől megszokott művészet és társadalom kapcsolatának újraértelmezését.² A Guggenheim Múzeum ikonikus, feje állított zikkurat épülettömbjében elhelyezett installáció a múzeumot *megfosztja* rendeltetésétől, alig kétszáz éves létmódjától, miszerint az általa bemutatott műv(észetek)et tárgyává teszi, s megfordítva ezt a viszonyt, a tér centrumában függő műtárgyak valósággal tárgyia-

sítják a múzeumot. Az *All* létrejött a múzeum–műtárgy–befogadó viszonyában a várt és elnyújtott fordulópont építőköve.

A látogató a földszinten először egy preparált, oldalára fektetve fellógatott lovat (*Untitled*, 2009) vesz észre, dobpergést hall (*Untitled*, 2003), majd felnéz, és egy halom tárgyat lát maga felett, emelkedő lejtőn haladó embereket a műtárgyak hengerre összeálló virtuális építménye körül. Az *All* Cattelan retrospektív kiállítása, és egyben önálló mű is, miután a művész mindazzal le kíván számolni, amit 1989 óta készített.

Műveivel mindenkori kritizálja a tömegmédiумok és kortárs reprezentáció történelem- és emberképét. Nem csak önmagukban vizsgálja az ábrázolt politikai és vallási személyiségeket (Adolf Hitler, II. János Pál, John F. Kennedy), képzőművészeket (Joseph Beuys, Pablo Picasso), társadalmi jelenségeket (hajléktalanság, fogyasztói kultúra, homoszexualitás), hanem az azokhoz való hozzáférés nyelvét is megkérdőjelezi. Magát a reprezentációt teszi művészete tárgyává.

Mivel helyspecifikus alkotásai (pl. *Frank and Jamie*, 2002; *Steve*, 2002; *Him*, 2001; *Now*, 2004) a performanszra is jellemző jelen időseget birtokolnak, nem másolhatók eredeti (első) installálásuk módja szerint. Ily módon kiállíthatóságukhoz újfajta értelmezésre volt szükség.

A képzőművész mint a mosott ruhát tette ki száradni felgyülemlett életművét, s ezáltal megfosztotta (vagy legalábbis kísérletet tett erre) az egyes alkotásokat referenciaértéküktől. A korábbi kiállítási tér és műtárgy kölcsönös kapcsolatát felcserélte egy új kiállítási tér és az életmű mint alkotás kölcsönös kapcsolatára.

A művek vertikális installálásával, azok egymás alatt-felett

lógatásával, illetve egymásra helyezésével a kiállítási anyag olyan tömeget képez, amely méreténél és megtekinthetőségénél fogva is helyspecifikus. Cattelan úgy használja a Guggenheim Múzeum közepső, Frank Lloyd Wright tervezte rotundáját, hogy ez alapján olyan érzésünk támad, mintha elsősorban a kiállítás szervezné meg a múzeumi teret, s nem pedig fordítva. Mindez persze ebben a megfogalmazásban nem igaz, hiszen az épület 1959 óta ugyanígy néz ki, miközben nem véletlen az egymásra találás sem.

Az olasz művész azáltal, ahogyan a tudatosan elhelyezett tárgyak szimbolikus jelentését és a helyszín jelentésrétegeit egymással szoros összefüggésben működteti, mediatisálja a teret. A retrospektivitáshoz választott narratíva elképzelhetetlen a tárgy és tere, illetve a tér és tárgya egymást kiegészítő nyelvezete nélkül. Abban a pillanatban ugyanis, hogy valamelyik komponens változik (ahogy a jelen kiállítás egyes alkotásainak installálási módja és helyszíne), jelentős mértékben változik az üzenet és vele együtt a jelentés is.

Ezért lehetséges, hogy a Guggenheim tere és az alkotások tömegként való kezelése hatással van a művekre (mint médiumok részben elvesztik eredeti jelentésüket) és a kiállító térre (mint információval rendelkező médium teszi lehetővé az installáció körbejárhatóságát). Cattelan célja pedig éppen ez: a mediatisált tér által veszítse érvényét a korábban a kontextus miatt jelentéssel felruházott tárgy.

Mindezt véleményem szerint nem másért, mint a művészeti szabadság megőrzéséért teszi, hasonlóan a konceptualista Joseph Kosuth-féle installációkhoz. „Ehhez a művészet, a morál, a cenzúra és a társadalom kapcsolatát

kezdte kutatni, és műalkotásként elkészült múzeumában ebből a kontextusból, ezt létrehozva alakított jelentést, a múzeum mint mű jelentését.”³

Itt térek rá Cattelan munkájának másik fő szervező elemére, az időre. Munkásságának nagy vívmánya, hogy törekenyebb kapcsolatban áll az idővel, mint gondoltuk. Sugalmazása szerint a *pillanat szobrászaként* az installálás ismétlődésével a mű megszűnteti önmagát, és ezzel leépíti kezdeti ideologikusságát, halott művészetté válik. Erre utal az installálás módja: az alkotásokat kötelekkel húzták fel a mennyezeti állványra, s így az „akasztófán a tárgyak határozottan felfedik a halál alig hallható hangját, amely átjárja a művész munkáját”.⁴

A kiállítási tárgyak mint képek talán már kezdettől fogva birtokolták az *életet*, hiszen nincs halandó testük; az időiséget (amelynek a halál vet véget) így nem is a művek, mint inkább a befogadó, illetve a művész hozza létre.

A látogató, akinek akár van, akár nincs előzetes tapasztalata az egyes művekről (az épület minden szintjén elérhető az alkotásokat leíró és magyarázó katalógus), kétféle időbeliséget használ a befogadás során. Egyrészt múltbeli referenciákkal köti össze az installációban megtalált egyes tárgyakat, másrészt az egészet a jelenben felismerve újként értelmezi. Nyilván ez utóbbi volna az ideális. S bár nem fontos Cattelan koncepciójának ilyen szintű felfejtése, a kiállítás bemutatja, hogy az installáció és a múzeumi tér új idősíkot, konkrétan a jelent képes megteremteni a művek vizsgálatához. A befogadói oldalon (eltekintve most attól az értelmezési síktól, hogy élő művészről van szó) így

nyitottá válik az idő, vagyis lehetőség adódik a hozzáférésre egy már múltbeli kultúrához. Persze le kell szögezni, e hozzáférés nem ugyanaz, mint az egyes alkotások első kiállításakor, ám arra úgysem volna mód, hiszen az már időben és térben megismételhetetlen.

Cattelan *All* című kiállítása tehát a művészet hozzáférhetőségéről is beszél, amikor azt mondja, az időben és térben konzervált művészet halott művészet, és ami halott, az csak tömegben élhet közöttünk. Mintha műveinek tömegesítésével a tömegmédiától keringtetett képekre is utalna: egyfajta örökkévalóságot árasztanak magukból, miközben nincs közvetlen tapasztalatunk róluk (és valójában soha nem lesz).

A művészetet iróniával kezelő Cattelan ezúttal a befogadóhoz és önmagához is cinizmussal viszonyul, persze, különböző okból. A befogadó múlt idejű művészetet kap, amelyhez a kontextus megteremti a jelenbeli befogadhatóság képzetét. Cattelan pedig látványosan „kivégzi” az elmúlt huszonkét évben keletkezett műveit, miközben azok így is tovább élnek.

A kiállítás másik elengedhetetlen eleme a mozgás. Egészében nem, mivel a tárgyak kitakarják egymást, a művek ugyanakkor csak úgy tekinthetőek meg, ha valaki fel- vagy lesétál az installáció körül. Mondhatnánk, ez a követelmény a horizontálisan építkező kiállításoknál is jelen van. Ezúttal viszont szokatlan módon a helyzetünkől függően sokkal több műre rálátunk, továbbá soha nem csak egyetlen mű van a szemünk előtt. Hiába mozdul el a nézőpontunk, ahogy haladunk az épület szintjei között, valójában mindig látunk (kis túlzással) *mindent*, csak más és más szögéből, a madártávlatlól a békaperspektíváig.

Bár Moholy-Nagy László az építészet vonatkozásában mondta, Cattelan installációs technikájával is párhuzamba állítható, hogy a különböző perspektívák megismerésével „az épület már nem statikus szerkezet, hanem (...) az építészetet össze kell kapcsolnunk a mozgással”, amely viszont „megváltoztatja egész jellegét, hogy az új elemmel, az IDŐ-vel való új formai és szerves megegyezés nyilvánvalóvá válik”. Mindennek legfőbb tapasztalata pedig az, hogy „maga a sebesség vizuális elemzés tárgya lehet”.⁵ Az *All* új időtapasztalata ennek pont az ellenkezője: a horizontálisan bejárható kiállításhoz képest lelassítja a befogadást, s mindezt éppen a mozgás által teszi, amely még meghökentőbb a fogyasztói társadalomban megszokott tempóhoz képest. (*Guggenheim Museum, New York, 2012*)

Pilári Darinka

Jegyzetek

1 Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 41. 2 *Ezredvégi beszélgetés Hans Belting művészettudóssal*, készítette: Monory M. András – Tillmann J. A., 1998. december 18., hivatkozás: <http://www.c3.hu/~bocs/eletharm/ezred/ezred3.htm>. 3 Keserü Katalin: *Emlékezés a kortárs művészetben*, Noran, Budapest, 1998, 114. 4 Nancy Spector és Katherine Brinson kurátorok <http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/on-view/maurizio-cattelan-all> 5 Moholy-Nagy László: *A tér-idő és a fényképész*, in Yates, Steve: *A tér költészete*, Typotex, Budapest, 2008, 177.

Élőhalott osztály

Tadeusz Słobodzianek: A mi osztályunk

„...egy társadalom története olyan,
mint egy kollektív életrajz...
És ha ebbe a kollektív életrajzba
valamilyen ponton beleillesztenek
egy nagy hazugságot, akkor semmi
nem lesz hiteles, ami ezután
következik, és mindent a leleplezéstől
való félelem fog egybefűzni.”
(Jan T. Gross: *Szomszédok*)

Tadeusz Słobodzianek Szibériában született, majd a kelet-lengyelországi Byafystokban, több vallás és kultúra kölcsönhatásában gyerekeskedett: „Az egész gyerekkorom egy mítosz bűvöletében telt el, a lengyel hősök és ellenállók mítoszában: Mickiewicz, Sienkiewicz és egy hatalmas, messianisztikus tradíció határozta meg hétköznapijainkat.” (Gócza Anita interjúja az *Élet és Irodalom* 2012. január 20-i számában olvasható.) S bár a kortárs lengyel drámairodalom egyik legjelentékenyebb alkotójáról beszélünk – aki műveiben a köztességet, az átmenetiséget, a szétszakított identitásokat tematizálja –, magyarországi recepciója mégis szegényesnek mondható. Ami már csak azért is különös, mert az 1992-ben írott, majd rá egy évtizedre Sepsiszentgyörgyön és Budapesten is bemutatott, a passió- és misztériumjátékok világát abszurdal meghintő *Ilja próféta* „hihetetlen históriája” osztatlan kritikai és közönségsikert aratott. (Igaz, a 2009-ben a Szkénében játszott, „naiv históriaként” meghatározott *Borsógörgető* különösebb visszhangot már nem keltett.)