

HORVÁTH GIZELLA

A MŰVÉSZ ÉS A KÖZÖNSÉG TESTÉNEK TALÁLKOZÁSA A MŰVÉSZET BONCASZTALÁN

*Lautréamontra emlékezve, aki szerint a szépség
„egy esernyő és egy varrógép véletlen találkozására boncaszton”.*



Tisztes távolságban

■ A művészet a szellem dolga – így hangzik a klasszikus tanítás. Még akkor is, ha elkerülhetetlenül esztétikai, azaz nem nélkülözheti az érzelmi kifejezést, az érzelmi tapasztalatot. A szép művészet az eszme érzelmi látszása – érzelmi közeget, de mégiscsak az eszmét fejezi ki. Bár ha úgy fogalmazunk, hogy a művészet az eszmét testesíti meg, akkor betolakszik a művészet keretébe a test. Ez az eszme teste – semmiképpen sem a művész teste. Még kevésbé a befogadó közönség teste.

A művész teste nem médiuma művészetének, testének működése nem látszhat a műalkotáson. A kéz, amely az ecsetet fogja, láthatatlan kell maradjon. Raffaello nagyszerű madonnáit akkor tudjuk csodálni, akkor világlik át az eszme a festményen, ha elfelejtjük, hogy Raffaello festéktől foltos (variációk: olajos, festékszagú, krétaporos, finom, biztos, reumás stb.) keze műve. És a Raffaelloknak sok munkába és bámulatos szakmai tudásába került, hogy ezt elfelejtessék velünk. A művész keze nyomának el kell tűnnie ahhoz, hogy keze munkája – a műalkotás – teljes pompájában ragyogjon.

Félreértés ne essék: a művész teste jelen lehet a festményen – mint reprezentáció, mint látvány. Raffaello szomorkásan néz ránk az athéni filozófusok forgatagából. Viszont mint

**...meghalt-e a művészet
(és mi öltük-e meg)?
Vajon a művész
és a befogadó
szerepének átírása nem
fenyeget a művészet
felszámolásával?**

élő, működő test – nincs jelen. Működésének egyik célja az, hogy saját működésének nyomait eltüntesse.

A befogadó teste pedig már végkép nem a művészethez tartozik. Ott kell lennie a műalkotás előtt, teljes testi valóságában – de csak azért, mert teste szükséges a látáshoz. A látáshoz kell a szem, a szemhez kell a test. A befogadó teste tekintetté szublimálódik: a befogadó szó szerint néző lesz, az ő dolga a szemlélődés, a nézés. El kell felejtene testét: tilos használnia a kezét (nem érintheti meg a kiállított műalkotást), vigyáznia kell, hogyan használja lábait (ne menjen túl közel, ne csapjon zajt), el kell felejtene, hogy éhes vagy szomjas (ételt, italt nem szabad bevinni a múzeum termeibe).

Ezt a képletet hagyta örökül számunka a hagyományos művészetfelfogás. Bár már akkor is, amikor Hegel a szellem kalandjának állomásaként értelmezte a művészetet, és Schopenhauer a „nem homályosuló világszembről” mesélt, a művész teste bemerészkedett a keretbe, és egyre bátrabban hagyta ott működésének, jelenlétének nyomait.

A művész és a befogadó nyomot hagy

■ Az ecsetvonás kezdett kilépni az árnyékból azáltal, hogy a festők egy része – rendszeresen vagy esetenként – használta a kép expresszív erejét növelő, látható ecsetnyomokat. Ilyen például Francisco Goya, Hegel és Schopenhauer kortársa, aki talán el is olvashatta volna műveiket, ha nem lett volna elfoglalva a spanyol királyi család megörökítésével, illetve a privát és a történelmi démonok megjelenítésével. Goya életművében drámaian tetten érhető a stílusváltás: az első korszak harmonikus, derűs portréitól, a felöltözött és levetkőzött hölgytől, ahol a mester keze nyoma szerényen háttérbe húzódik, egészen a keserű, kiábrándult öregkor Szaturnuszáig, aki bevadult tekintettel falja fel gyermekét, vagy a két, levest kanalazó, szétesőfélben lévő öregemberig, ahol a drámai témát felült ecsetvonások teszik felejthetatlenné.

A gesztus önállósulásáig várunk kellett a 20. század második feléig, amikor az absztrakt expresszionizmus keretén belül az akciófestészet kapcsán a művész testének látható nyomára az elmélet is áldását adta. A terminust Harold Rosenberg használta először egy 1952-es tanulmányában (*The American Action Painters*), amelyben – bár egyetlen festő nevét sem említi – könnyen felismerhetők a referenciák: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Mootherwell. Olyan festők, akik a festéket nem gondosan, finoman eltüntetett ecsetvonásokkal vitték fel a vászonra, hanem csepegtették, fröcskölték, kaparászták, felkenték különböző eszközökkel, többnyire anélkül, hogy előzetes rajzot vagy tervet használtak volna. Ahogyan Rosenberg fogalmaz, a vászon már nem egy felület, ahogy egy tárgyat reprodukálnak, újraformáznak, elemeznek vagy kifejeznek, hanem „egy küzdőtér, ahol cselekedni kell”,¹ és ami a vásznon történik, az nem egy kép, hanem egy esemény (*event*). A hangsúly a gesztusra, a folyamatra esik – „arra a látványosságzászamba menő rituális gesztikulációra, amit a festő a vászon előtt vagy a földre terített vásznon hajt végre”,² amely nem racionálisan tervezett, hanem ösztönös, impulzív. Az eredmény – a létrejött kép – csak másodlagos, melléktermék.

A gesztusfestők így egy nagyon személyes művet hoznak létre: gesztusaik őrzik legbelsőbb, számukra sem tudatos dinamikájukat, az erőt, az érzelmi töltést, a ritmust, az irányt, az ösztönös választásokat. Pollock belegyalogol saját festményébe,

és ott is marad. Nem pusztán kavargó vonalakat látunk, hanem Pollockot, amint körbetáncolja a vásznat, ecsettel, kefével, vakolókanállal, fecskendővel a kezében.

Az absztrakció nem öncél – az almákat nem a letisztultság vágyából sóprik le az asztalról, mondja Rosenberg, hanem azért, hogy a festésnek semmi se álljon útjában, mert ami számít, az a cselekvésben feltáruló reveláció.

Ha Rosenberg hangja túl drámaian cseng, hallgassuk meg, hogyan látja húsz évvel később az akciófestészetet Tom Wolfe *The Painted Word (Festett malaszt)* című pamfletjében: „Az Akció Festője prométheuszi művészként, érzelmektől túlcordulóan, festéktől csöpögőn tört ecsetet a Sorssal. Nesze!... Nesze!... hadakozott a vászonnal s kaszabolta föl rá fékevesztett énjének színeit, így a művész érzelmvilágát láthattuk – élőben! – a kész terméken.”³

Akár megvilágítónak tartjuk Rosenberg szemléletét, akár Wolfe-fal együtt ironikusan „festett malasztnak” nevezzük, tény, hogy az akciófestészet elindított egy jelentős változást a képzőművészetben, amelynek során a művész teste egyre láthatóbbá vált a műben.

Két évvel Jackson Pollock halála után Allan Kaprow levonta a következtetéseket abból, ahogyan az elődje „lerombolta” a művészetet: festményei megszűntek „festmények” lenni, és environmentek lettek, új utakat nyitva a művészeknek, akik az ő nyomdokain lépve feladhették a festmények csinálását, amennyiben festmény alatt a síkszerű négyzetet vagy oválist értjük. Bármi lehetett ezentúl a művészet anyaga, bárhol történhetek eventek és happeningek. Most már – lelkesedik Kaprow – „napjaink fiatal művészei nem kell többé azt mondják, hogy »festő vagyok« vagy »költő« vagy »táncos«. Ők egyszerűen »művészek«.”⁴

Így Pollock csepegtető, körbetáncolt vásznai után, állítja Kaprow, „semmi nem írja elő, hogy egy műalkotásnak rögzített, tartós tárgynak kell lennie, amelyet lezárt vitrinben kell tartani”.⁵ A művész beléphetett a vitrinbe. Sőt, a közönség is.

Szó szerint – amikor kezdenek elterjedni az installációk. Az installáció nagyon változatos műfaj, jellemzően nem egy a galériába (*white-cube*) kiállítandó tárgy-alkotás a célja, hanem egy tér létrehozása, amit nem szemlélni kell tisztes távolságból, hanem be kell járni. A befogadó nem egy statikus és behatárolt (rámába zárt négyzetet, talapzatra állított tárgyat) észlel, hanem magának a térnek a jellegzetességeit tapasztalja meg – ehhez viszont be kell lépnie a térbe, keresztül-kasul be kell járnia az installáció terét. Ennek a műfajnak vannak egészen jóleső esetei is, mint például Christo és Jean-Claude *Úszó mólója*, amely egy hónapig összekötötte az Iseói-tavon lévő kis szigetet, Sao Paolót a szárazfölddel egy élénk narancssárga úszó mólóval, amit a látogatók használhattak, és használtak is (több mint egy millióan az egy hónap alatt, amíg állt a helyspecifikus installáció).

A művész teste betolakszik

■ Az akciófestészet következményei közé sorolhatjuk azokat a művészeti formákat, amelyek a művész és/vagy a befogadó testét is beépítik: a happeningek, az eventek, a body art, a performansz, az installációk, a land art, a relációsesztétika szituációi.

Bár a fenti terminusok közötti határok nem egyértelműek, megpróbálok különbséget tenni azon formák között, amelyek csak vagy elsősorban a művész saját testét használják kifejezőeszközként (body art, akcionizmus, művészi performansz), és azok közt, amelyek a befogadó testét is igénybe veszik (happeningek,

eventek, installációk, relációsztétika). A „performansz” kapcsán a legzavarosabb a helyzet: ez a legátfogóbb terminus, ma már nagyon sokféle megnyilvánulást lehet „művészi performansznak” nevezni. Ebben az írásban próbálom magam tartani ahhoz az elképzeléshez, amely szerint a performanszban a művész saját testét használja kifejezőeszközként.

Nézzük meg, hogyan kerül be a művész teste a vitrinbe, és mit csinál ott.⁶

A body art a hatvanas évek végén alakult ki, központi „anyagául” az emberi testet választotta. Ennek a kategóriának egyik legmeghatározóbb művésze Orlan – bár nyilatkozataiból kiderül, hogy nem body artot, hanem „carnal art”-ot művel. A francia művésznő a kilencvenes években plasztikai műtettek sorozatának vetette alá magát, és arcának különböző részeihez jelentős művészettörténeti előzményeket választott, ezzel tematizálva a testre irányuló művi beavatkozásokat. A „hús-művészetet” Orlan önarcképnek tekinti, amit a művész a kortárs technológia eszközeivel hajt végre.⁷

Az akcionizmus „olyan művészeti kifejezőmód, amely a tárgyiasult műalkotásformákkal szemben a cselekvésekre, az időben zajló történésekre, illetve a művész személyes közreműködésén alapuló akcióra teszi a hangsúlyt”.⁸ Az akcionizmus leghíresebb/hírhedtebb formája a bécsi akcionizmus, amely a hatvanas-hetvenes években borzolta a kedélyeket a testi működések láthatóvá tételével, a testi nedvek, ürülék, hányás, vér felhasználásával. A bécsi akcionizmusról magyar nyelven nagyszerű vita zajlott a kilencvenes években, többek között Földényi F. László, Radnóti Sándor, Nádas Péter, György Péter, Tamás Gáspár Miklós, Pethő Bertalan, Deréky Pál, Balassa Péter részvételével.⁹ Miközben Földényi F. László szerint a bécsi akcionisták legfőbb célja „a test felszabadítása volt mindenfajta terror alól”,¹⁰ Radnóti Sándor úgy gondolja, hogy a bécsi akcionisták „kivetettek a művészetből”, mivel „elkövették a valósággal való radikális és teljes azonosulás bűnét”.¹¹ Ebből a szöges ellentétből is látszik, hogy a művész testének megjelenése nem váltott ki maradéktalan elismerést a kritikusok körében sem.

A „performance” kifejezés a műfaj egészére kiterjedt, legmaradandóbb elnevezés. A performansz mint külön vizuális művészeti műfaj a hetvenes évek elején alakult ki, és fő jellemzője, „hogy a művész (*performer*) általában saját testét, illetve személyiségét s annak közvetlen környezetét használja témaként és kifejezési eszközként, művét pedig »élőben« mutatja be”.¹²

Nos itt és most kevésbé érdekesek a különbségek a fenti művészeti formák között, mint az a közös, radikális újítás, amivel kitejesztették a vizuális művészetek teritóriumát: a művész testének jelenléte a műben. És ami igazán új, az nem maga a performansz, az előadás – ugyanis a színházban, a táncban és bizonyos értelemben a zenében is a művész teste eddig is jelen volt az előadás során. A változás arra vonatkozik, hogy a hatvanas-hetvenes évektől kezdődően a vizuális művészetekben jelenik meg a művész teste – felváltani igyekezvén a falra akasztott képet és a talpazatra állított szobrot.

A performansz megjelenése a vizuális művészetek udvarában művészetben belüli előzményekkel és művészetben kívüli, társadalmi okokkal magyarázható. A művészetben belüli előzmények között megemlíthetjük egyrészt a dada-eseményeket, másrészt a már említett akciófestészetet és ennek amerikai diskurzusát. A társadalmi kontextushoz hozzátartozik az a körülmény, hogy a társadalmi *status quo* ignorálásával vagy teljes elfogadásával mind az absztrakt expreszionizmus, mind a szocialista realizmus elvesztette azt a kritikai lendületet, ami addig

jellemző volt az avantgárdra. A performanszművészek úgy érezték, hogy csak saját testükön keresztül tudnak életet lehelni az egyre sápadtabb művészetbe. Az Egyesült Államokban a vietnami háború, Európában a 68-as diáklázadás, Ausztriába a le nem zárt múlt – „a két ikerhulla az osztrák pincében: a fasizmus és a klerikalizmus”¹³ – egyaránt kedvezett a radikálisan új művészeti kifejezésnek.

A performansz megjelenésére a médiában zajlott elmozdulások is hatottak. Egyrészt a fényképezés, a hanghordozók, a film és a videó lehetővé tették az élő cselekedetek rögzítését, kommunikációját. Másrészt a tömegmédiák súlya alatt a művészet hatása eltörpülni látszott. Johann Lothar Schröder úgy látja, hogy „egyes művészek önmaguk veszélyeztetésével és nehéz helyzetek kiállításával igyekeztek visszahódítani a műalkotás elszállt auráját”.¹⁴ Ezek szerint a performansz tétje nem kevesebb, mint a súlyát elvesztő művészet rehabilitása.

A performansz irodalma nem szolgál általánosan elfogadott definícióval (pl. nem egyértelmű, hogy a művész teste jelen kell legyen-e, és ha igen, milyen formában; ha egy partitúrát mások hajtának végre, ez még nevezhető vagy sem performansznak, stb.), és a szerzők mai napig arról panaszkodnak, hogy a performansz befogadásának és értékelésének kritériumrendszere sem lett kidolgozva. Diana Taylor pár éve megjelent könyvében a következő módon foglalja össze a performansz többértelműségét: „Sem igaz, sem hamis, sem jó, sem rossz, felszabadító vagy represszív, a performansz radikálisan instabil, teljesen a keretektől függ, attól, hogy ki által és kinek, attól, hogy miért, hol, mikor jön létre.”¹⁵

Ennek ellenére a terminust nem lehet mellőzni, mivel a hetvenes évektől kezdve erőteljesen jelen van a művészetben, sőt az 1989-es fordulat után a kelet-európai művésztszociális közösség megnyilvánulása lett. Kristine Stiles kiemeli, hogy 1989 után a fiatal művészek az egész keleti blokkból a performansz felé fordultak, és ha csak a Romániában élő, a késő nyolcvanas és a kilencvenes években performanszban dolgozó művészek rövid listáját nézzük, már az is lenyűgöző.¹⁶ Bár meghatározni nehéz, jelentőségét tagadni lehetetlen.

A továbbiakban próbálom felvázolni azokat a módokat, ahogyan a művész teste jelen van a body artban vagy performanszban.

1. A test határai: élet-halál kérdése. A performansz már megjelenésekor produkált néhány olyan esetet, amelyben nyilvánvalóvá vált, hogy a művészek komolyan gondolják a kísérletezést saját testükkel, akár testi épségük vagy életük veszélyeztetésével is. Chris Burden performanszai a hetvenes évek elején hajmeresztő módon tették kockára saját testi épségét. 1971-ben a *Shoot* című performanszában megkérte az egyik jól célzó barátját, hogy 5 méterről lőjön feléje egy galériában. Az elképzelés az volt, hogy a művész átéli, mit jelent célkeresztben lenni – egy olyan helyzetben, ami a tévé krimidömpingje és szenzációhajhászása miatt giccsessé és irreálisá vált. A lövésnek épp csak súrolnia kellett volna Chris Burden kezét – viszont a művész és barátja annyira feszült volt, hogy a golyó a karjába fúródott, így mentőket kellett hívni, és a művészi akcióból rendőrségi ügy lett.

2. A test fölötti uralom. Amint Chris Burden esetében is láttuk, a performanszművészetnek gyakran komoly tétje van. Marina Abramović, „a performansz nagyanyja”, ahogyan saját magát nevezi, többször okozott magának fájdalmat, illetve került öntudtalan állapotba performanszai során, annak érdekében, hogy kitapasztalja saját határait. Egy 1973-as performanszában húsz kést készített elő, és gyors ritmusban sorra szurkálta őket az ujjai közé, addig, míg meg nem vágta magát, majd kést cserélt. Amikor mind a húsz késsel végzett, újravette őket, arra törekedve, hogy pontosan ugyanott hibázzon, mint először.

Az akarat hatalma, a fizikai és pszichikai ellenállás végletekig való kipróbálása, a szabadság megélése mint saját szabályoknak való engedelmesség talán a leglátványosabb Tehching Hsieh munkásságában. A Tajvanban született és onnan New Yorkba emigrált művész egy-egy éves performanszai hihetetlen erőről és elkötelezettségről tanúskodnak. Az első nagyszabású projektjében egy saját maga által készített ketrecben tartózkodott egy évig, anélkül, hogy bárkivel beszélt volna, vagy bármit tett volna a pusztá életfenntartáshoz kötelező cselekvéseken kívül. A *Time Clock Piece*-ben egy évig óránként lenyomott egy csergőórát, miközben szigorúan betartott terv szerint fényképezte magát. Az *Outdoor Piece* keretében egy évig arra vállalkozott, hogy nem fog semmilyen hajlékba behúzódni, nem lesz úgymond tető a feje fölött. Mindennap New York ugyanazon térképén jelezte élete legfontosabb eseményeit: hol aludt, hol mosakodott, hol végezte szükségleteit, hol evett. Önként vállalt épp-hogy-élete a lelkierő lenyűgöző tanuságtétele.¹⁷

3. Az „abjekt”, az undorító.

Jó két évszázaddal ezelőtt vita folyt a német tudósok között arról, hogy vajon miért nem ordít Laokoón a jól ismert ógörög szobron, miközben Apolló kígyói felfalják gyermekeit és őt magát is. Lessing eléggé meglepő válasza az, hogy az ordítás elrúttaná az arcot, így vétene a görög művészet törvénye ellen, amely a szépség reprezentálása. Lessing megengedi, hogy ma (18. század), amikor „az igazság és a kifejezés” a törvény, előfordulhat a rút ábrázolása. Viszont semmiképpen sem lehet tárgya a művészetnek az undorító.

A művészet ezen határát is megsértette a 20. században, és erre szintén a bécsi akcionizmus legjobb példa. Itt nem egyszerűen a test kifejezőeszközként való felhasználásával van dolgunk, hanem a test kulturálisan elrejtett, a nyilvános életből kicenzúrázott működésének közszemlére állításával. Hermann Nitsch az orgia misztériumszínházában állatokat ölt meg, kibelezte őket, majd belsőségekkel és vérrel kente be egy keresztre feszített ember testét. Nagyon tudatosan, kultúrtörténeti és teológiai ismeretektől is vezérelve, Nietzsche nyomdakain lépve így próbálta visszanyerni a vallásos élmény intenzitását a modern ember számára. Akcióit viszont gyakran inkább vallásgyalázásként értelmezték.

Günter Brus a test alantas működését vitte színpadra: pohárba vizelt, bekenete saját magát ürülékkel, megitta saját vizeletét, maszturbálva énekelte az oszták himnuszt (emiatt le is tartóztatták). Szélsőséges tetteit bátor provokációnak tartotta, örült, hogy felforrósította Bécs langyos atmoszféráját. A művészet szabadságát akarta demonstrálni. Saját munkásságáról öniróniával és költőien nyilatkozik. A bécsi akcionizmus atmoszféráját jól érzékelteti, mondja Günter Brus, hogy „mivel műtermünk igazában nem volt, rendőrörsökön voltunk kénytelenek kidolgozni az elképzeléseinket”.¹⁸ A kortárs művészi kísérleteket számba véve úgy látja, minden más kísérlet halványabb, megalkuvóbb volt a bécsi akcionizmusnál: „(Nam June) Paik hangszereket tört össze, én a sajátomat: a testemet”.¹⁹ Így a kulturálisan cenzúrázott test „abjekten iszonytató belsősegei”²⁰ fegyverekké váltak a művész szabadságharcában.

4. A művész és a befogadó testének interakciója. A művész testére fókuszáló performansz és a befogadó testét is igénybe vevő happeningek, szituációk, relációművészeti helyzetek között átmenetet képeznek azok a performanszok, amelyek, bár a művész testét helyezik középpontba, mindenképpen igénylik a közönség cselekvését is.

Ebből a csoportból kiemelkedik Yoko Ono 1964-es *Cut Piece* című munkája. Már a címadás is érdekes: a performanszművészek gyakran nevezik munkájukat

„darabnak” (*piece*), itt viszont a cím a performansz tartalmára is utal. Yoko Ono a színpad közepén ül, kedvenc fekete ruhájában, egy olló van mellette. A művész nő nem tesz semmit: teste elszenvedő, a művész nő passzív, miközben arra biztatja a közönséget, hogy egy ollóval vágjon le darabokat a ruhájából. A közönség reakciójának függvényében a munka szólhat az együttérzésről, a kiszolgáltatottságról, a bizalomról, a nemi szerepekről és sok minden másról. Az általunk tárgyalt kontextusban arról is szól, hogyan íródik át a műalkotás és befogadója közötti viszony, amikor a műalkotás a művész teste, a befogadó pedig a nézőből átalakul aktív cselekvővé.

A néző cselekvővé válik

■ A művész testének megjelenése a műben bevonja a nézőt/befogadót is, aki már testi-lelki valójában szükségeltetik ahhoz, hogy a mű megtörténjen. A befogadó megszűnik átszellemült tekintetnek lenni, már nem pusztán „nézi” a műalkotást, hanem több érzékszervével is jelen van. A szemlélet felváltja a cselekvést, amely nélkül a mű nem teljes, nem történik meg.

A befogadó testi jelenlétére számítanak a performanszhoz közel álló happeningek, eventek, a relációsesztétika is.

A happeningek és az eventek időben is közel állnak a performanszhoz: a hatvanas-hetvenes években bontakoztak ki, elsősorban a Fluxus művészei gyakorolták. Ki kell emelnem Allan Kaprow erőfeszítését, aki egyidejűleg gyakorolta és megpróbálta teoretikusan is megragadni az új művészeti formákat. A happening terminus nyomtatásban először a *The Legacy of Jackson Pollock* (Jackson Pollock öröksége) című, 1958-as tanulmányában bukkan fel. 1965-ös munkája, az *Assemblage, environmentek & happeningek*, mindenképpen referencia a jelenség megértése szempontjából.

A happening az ötvenes évek végén kialakuló műfaj, olyan eseménysor, amely részben tervezett, részben véletlen történésekből áll, és általában a közönség részvételére is számít. A happening egyszeri és megismételhetetlen realitást kíván nyújtani. Az esemény (*event*) a happening egyik alfaja, amit George Brecht dolgozott ki. A Brecht-féle események általában egyszerű cselekmények vagy mozzanatok, amelyeket egy partitúra mentén játszanak el – a művész maga vagy mások.

Kaprow teljesítménye azért rendkívüli, mert az eseményekkel egy időben próbálta ezek jelentését rögzíteni, sőt egy szabályrendszert is felállított (a happening-előadásokat különböző tágas, esetleg mozgó vagy változó helyszíneken kell megtartani, a happeningeket csak egyszer szabadna előadni, az olyan happeningek esetében, amelyekhez részletesebb utasítás vagy bővebb cselekmény tartozik, elengedhetetlen a művész folyamatos jelenléte, irányítása és részvétele, stb.).

A happeningek, akár a performanszok és az eventek, partitúra alapján zajlanak. Ezek között vannak egyszerű partitúrák (pl. Yoko Ono partitúrái között vannak egészen egyszerűek: „Hallgasd a szívedet, ahogyan ver”; „Engedd meg, hogy másolják vagy fényképezzék festményedet. Semmisítsd meg az eredetit”; „Repülj”). Ugyanakkor vannak egészen lenyűgözően komplex happeningek is, mint például Wolf Vostell *Autó-láz* (vagy *Berlini láz*) című, 1973-as happeningje. Egy a berlini falhoz közeli parkolóba hívta a résztvevőket, akik kocsikkal jöttek, nagyon lassan és közel egymáshoz haladtak, majd megállva a parkolóban ebben a

szoros formációban, az autók csomagtartóját 750-szer (!) nyitották fel és csapták le, miközben egy fehér tányért tettek be és vettek ki a csomagtartóból, és a mozzanatokat egy társuk egy füzetbe le is jegyezte. Majd a tányérokat a kocsik előtt lefektetett nagy, fehér vászra helyezték, beletettek mindegyikbe egy marék sót, és beszállva a kocsikba, nagyon lassan keresztülmentek a tányérokra, miközben nyalniuk kellett a kezükre ragadt sót. Ezek után a tányérokat a terítőkhöz rögzítették (odavarrták), és a terítőket felakasztották egy fára. A résztvevőknek a következő három napon fel kellett jegyezniük álmaikat, és a feljegyzéseiket el kell hozniuk egy találkozásra Wolf Vostellel. A happening közben készített jegyzeteket a kocsi belsejébe kellett rögzíteni addig, amíg a résztvevő be nem lázasodott – akkor pedig ki kellett venni a jegyzetet a kocsiból és újraolvasni.

Nem egyszerű cselekmény – komplex, multimédiás, látványos, és bár egyedi alkalom, a résztvevőknek meg volt adva a lehetőség, hogy a happening vége után több szinten is reflektáljanak a közös cselekményre. A happeningről készült filmet nézve valóban mintha rituálét látnánk, a résztvevők komolyak, csendben végzik feladataikat, közösen viszik véghez a partitúrákban felsorolt lépéseket.

Egy ilyen típusú happeningben megvalósul az, amit Kaprow minden egyes happeningtől elvár: „a közönséget teljesen meg kell szüntetni. Minden elemet – az embereket, a teret, az environment különböző anyagait és jellegét, az időt – a happening részévé lehet tenni.”²¹ Az élő test része a műnek – a művészé is, a befogadóé is.

A befogadó jelenléte a műben napjainkban hangsúlyosabb, mint a hatvanas-hetvenes években, bár úgy tűnik, más alapokon nyugszik. A kilencvenes évek történéseire reflektálva alkotta meg Nicolas Bourriaud a relációsesztétika fogalmát, amely – most már úgy tűnik, véglegesen – beépült a művészeti diskurzusba. Bourriaud ezzel a teminussal azokat a munkákat jelöli, amelyek nem tárgyakat, hanem viszonyokat hoznak létre emberek (a befogadók) között. Nyilvánvaló, hogy az ilyen típusú munkák történelmi előzményei a happeningek, eventek és performanszok, Fluxus-fesztiválok. Ha Bourriaud ennek ellenére teljesebben új művészeti formának láthatja őket, ez azért van, mert talán eddig soha nem volt ennyire hangsúlyos a résztvevők, a befogadók közötti viszonyok teremtésére tett erőfeszítés, illetve nem voltak ennyire merész projektek, amelyek az institutionális viszonyok újratertésére vállalkoztak volna. Ugyanakkor Bourriaud úgy látja, ezeket a művészi projekteket az különbözteti meg a hatvanas-hetvenes évek hasonló projektjeitől, hogy már nem fűti őket a forradalmi hév, már nem akarják megváltani a világot, egyfajta kompromisszumra jutottak a világgal, amit csak ki akarnak használni, be akarnak lakni. Bourriaud paradigmátikus művésze Rirkrit Tiravanija, akinek híres eseményei abból álltak, hogy a művész thai ételeket főzött és szolgált fel a galerialátogatóknak, ezzel megteremtve a lehetőséget, hogy a befogadók egymás mellé üljenek és beszélgessenek, kapcsolatokat, viszonyokat teremtsenek. Bourriaud a következőképpen írja le a relációsesztétikát: „A művész a formán keresztül párbeszédet kezdeményez. A művészi tevékenység lényege tehát az, hogy egyének közötti kapcsolatokat indítványoz. Minden egyes mű egy-egy közösen belakható világ létrehozására tett javaslat, a művész munkája pedig: sok-sok kapcsolat teremtése a világgal, melyek új kapcsolatokat hoznak létre, és így tovább, a végtelenségig.”²²

Itt a befogadó már nem lehet egyszerűen egy spiritualizált tekintet. A mű akkor létezik, ha a galerialátogatók belemennek a játékba: esznek Rirkrit Tiravanija curryjéből, beállnak egyperces szobornak (Erwin Wurm: *One Minute*

Sculptures), szerződést kötnek önmagukkal, hogy sohasem lesznek megvásárolhatók (Adrian Piper: *The Probable Trust Registry*), éllesztik és életben tartják a tüzet (Sugár János: *Tűz a múzeumban*). Bourriaud rátapintott arra, hogy a kortárs művészi szcénán „a művészt egyre inkább az érdekli, hogy műve milyen kapcsolatokat fog létrehozni a közönség tagjai között, vagy hogy milyen mintáját javasolja a társas együttlétnek”.²³

A befogadó, ha kortárs művészeti kiállításra megy, legyen felkészülve arra, hogy nemcsak elmélyülten szemlélnie, hanem helyenként aktívan cselekednie kell. A befogadó gyalog a művészet sakktábláján.

A művészet a boncasztalon?

■ Szó szerint kell-e vennünk a boncasztalt? Azaz: meghalt-e a művészet (és mi öltük-e meg)? Vajon a művész és a befogadó szerepének átírása nem fenyeget a művészet felszámolásával? Ha egy curry főzése és elfogyasztása lehet művészet, vajon nem ott tartunk, hogy minden művészet, azaz semmi sem az? Vajon tényleg az történik, amit Radnóti Sándor a bécsi akcionisták szemére vet, hogy „elkövették a valósággal való radikális és teljes azonosulás bűnét”, és ezért „kivetettek a művészetből”?

Ebben a kérdésben nem szeretnék csatlakozni az aggódók társaságához. A történelem során a művészet sokszor újra kitalálta magát, átlépte saját árnyékát, és megújulva lépett ki krízishelyezeteiből. Ha megpróbálunk irányt találni a vizuális művészetek alakulásában, talán elkönnyelhetjük, hogy az irány az érzéki tapasztalat kitágítása: a külsőtől a belső felé, a látás és hallás felől a többi érzékszerv és a belső érzékelés bevonása irányába (tapintás, mozgásérzékelés, ízlelés, szaglás, fájdalom, egyensúlyérzet stb.).

Úgy tűnik, a művészeti kísérletek a látási tapasztalattól a teljes tapasztalat irányába haladnak, anélkül, hogy ezzel eltűnne a határ élet és művészet között. Rirkrit Tiravanija „vendégei” tudják, hogy nem ingyenkonyhán vannak, hanem galériában, és nem azért esznek a curryből, mert éhesek, hanem azért, hogy megtapasztalják ezt a mindennapi cselekedetet egy nem mindennapi környezetben, hogy átéljék a közös étkezés építő jellegét, nem világi (családi vacsora) és nem szent keretben (úrvacsora), hanem a kettő között, a művészet szabad terében. A befogadó teste ugyanazt teszi, amit a mindennapokban – azzal a különbséggel, hogy itt a test működése nem eszköz, hanem cél.

Időt és teret kap az ember (művész, befogadó) ahhoz, hogy saját testét ne eszüként használja, hanem szabadon élje meg, és reflektáljon rá, mint lehetőségre

■ JEGYZETEK

1. Harold Rosenberg: *The American Action Painters*. In: *The Tradition of the New*. Horizon Press, New York, 1959. 23–39.
2. Sebők Zoltán: *Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig*. Orpheusz Kiadó, Bp., 1996. 7.
3. Tom Wolfe: *The Painted Word*. Farrar, Straus & Giroux, New York, 1975. 42.
4. Allan Kaprow: *The Legacy of Jackson Pollock*. In: *Essays on the Blurring of Art and Life*. University of California Press, Berkeley, CA, 1993. 1–9. http://www.belgiumishappening.net/home/publications/1958-00-00_kaprow_legacypollock. Utolsó letöltés: 2018.06.21.
5. Allan Kaprow: *Assemblage, environmentek & happeningek*. Artpool – Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Bp., 1998. <http://www.artpool.hu/Kaprow/HappEloszo.html>, Utolsó letöltés: 2018.06.21.
6. A fogalmak tisztázásában nagy segítségünkre lehet Sebők Zoltán 1996-ban kiadott fogalomtára. Ez az összefoglaló egyrészt kronológiával szolgál, másrészt igyekszik a művészet új formáit leírni, definiálni. Kezdjük a body art-tal, akcionizmussal, performansszal.
7. Lásd Orlan: *Manifesto of Carnal Art* (1989). <http://www.orlan.eu/texts>. Utolsó letöltés: 2018.06.21.
8. Sebők: i. m. 10.
9. Lásd Szóke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Balassi Kiadó, Bp., 2001.

10. Földényi F. László: *A testet felszabadító bécsi akcionizmus*. In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Ballasi Kiadó, Bp., 2001. 205–219. 215.
11. Radnóti Sándor: *Levágta-e a saját farkát Rudolf Schwarzkogler?* In: Szőke (szerk.): i. m. 191–204. 203.
12. Sebők: i. m. 84.
13. Derék Pál: *A Holmi postájából. Radnóti Sándornak*. In: Szőke (szerk.): i. m. 223–230. 224.
14. Johann Lothar Schröder: *Bevezetés. A performance, valamint más, rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése*. In: Szőke (szerk.): i. m. 13–34. 25.
15. Diana Taylor: *Performance*. Duke University Press, Durham and London, 2016. 41.
16. Lásd Kristine Stiles: *Quicksilver and Revelations*. In: Linda M. Montano (ed.): *Performance Art at the End of the Twentieth Century*. University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, 2000. 473–489.
17. Tehching Hsieh munkásságával bővebben foglalkozom itt: *Az esztétikum visszavág. Az 57. Velencei Biennále*. Nagyvárad, 2017. 12. sz. 44–63.
18. Günter Brus: *Akcionizmus*. Balkon 2004. 11–12. sz. http://balkon.art/1998-2007/balkon04_11_12/00brus.html. Utolsó letöltés: 2018.06.22.
19. Uo.
20. Kérchy Anna: *Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai*. Apertúra 2009. 2. sz. <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy>. Utolsó letöltés: 2018.06.20.
21. Kaprow: *Assemblage, environmentek & happeningek*.
22. Nicolas Bourriaud: *Relációsesztétika*. Múcsarnok, Bp., 2007, 19.
23. Uo. 23.

