

Benjamin H. D. Buchloh

## ALLEGORIKUS FOLYAMATOK

KISAJÁTÍTÁS ÉS MONTÁZS A KORTÁRS MŰVÉSZETBEN\*

Úgy tűnik, hogy a montázs eljárásának feltalálói<sup>1</sup> már a legelső pillanattól fogva tudatában voltak benső allegorikus természetének: „rejtett értelemmel bíró nyilvános beszédet mondani”, ami a nyilvános beszéd tiltására született válasz. George Grosz így emlékszik vissza: „Amikor 1916-ban Johnny Heartfield és én feltaláltuk a fotó-montázst... még nem voltunk tisztában a hatalmas lehetőségekkel, és a szerteágazó, mégis sikeres karrierrel, ami az új találmányra várt. Egy darab kartonra felragasztottunk sérvkötő-, iskolás énekeskönyv- és kutyaeledel-hirdetéseket, pálinkás és borosüveg-címkéket, képeslapokból származó fényképeket, véletlenszerűen összevagdosta, mégpedig oly módon, mintha képekben mondanánk el azt, amit ha szavakban mondtunk, a cenzorok betiltottak volna.”<sup>2</sup>

Grosz erősen sűrített formában rajzolja meg a montázs térképét, valamint annak a kisajátításban, átfedésben és töredékességben rejlő allegorikus módszereit. Úgy körvonalazza az anyagait, hogy rámutat a montázs esztétikájának dialektikájára: arra, hogy funkciói széles skálán mozognak, az eldologiasodásban [*reification*] való meditatív elmerüléstől a tömegek befolyásolására alkalmas hatékony propagandaeszközig terjednek. Történetileg ennek megtestesülése figyelhető meg például abban az ellentétben, ami Kurt Schwitters kollázsai és John Heartfield montázsai között áll fenn.

A kollázs/montázs technika feltalálói megértették, hogy egy olyan beavatkozást hajtottak végre a képi vagy költői jelölőgyakorlaton, amely a nyelvi és reprezentációs

\* A fordítás alapja: Benjamin H. D. Buchloh: Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art. *Artforum*, 21. 1982. Sept., 43-56.

<sup>1</sup> Jelen esszé bevezetője részben azt az érvelést követi, amit Ansgar Hillach fejtett ki az 1920-as évek avantgárd montázsának fogalmát, valamint annak a Walter Benjamin-i allegória-fogalommal való kapcsolatát definiáló kísérletében. Ld.: Ansgar Hillach: Allegorie, Bildraum, Montage. *Theorie der Avantgarde*. Hrsg. von Martin Lüdke. Frankfurt am Main, 1976. 105-142. Benjamin allegória-modelljének összetettségét és történeti változásait behatóbban elemzi Harald Steinhagen: Zu Walter Benjamin's Begriff der Allegorie. *Form und Funktionen der Allegorie*. Hrsg. von Walter Haag. Stuttgart, 1979. 666. skk., és Jürgen Naehrer: *Walter Benjamins Allegorie-Begriff als Modell*. Frankfurt am Main, 1975. A Benjamin allegória-elméletére vonatkozó frissebb irodalomhoz ld.: Bainard Cowan: Walter Benjamin's Theory of Allegory. *New German Critique*, no. 22. 1981. 109-122. Cowan feltételezése szerint Benjamin allegória-elmélete „tulajdonképpen nélkülözi az alapos kifejtést”, bár jelzi, mint az szövegéből is kiderül, hogy a közelmúlt irodalmában nem ismerős.

<sup>2</sup> George Grosz idézi Hans Richter: *Dada: Kunst und Antikunst*. Köln, 1963. - angol fordítás: Dawn Ades: *Photomontage*. New York, 1976. 10.

működésmódokban bekövetkező legfinomabb és legparányibb interferenciáktól terjed a sokkal inkább egyértelmű és erőteljesebb programszerű propaganda-tevékenységig. Mindez nyilvánvaló például abban, ahogy Raoul Hausmann a fonetikus Dada-versektől a berlini Dada-csoport politikai vitáig ívelő fejlődésre 1931-ben visszaemlékszik: „Vita esetén az emberek gyakran érveltek azzal, hogy fotómontázs csak kétféleképpen jöhet létre: egyrésztől politikailag, másrésztől kereskedelmileg... A dadaisták, miután »felfedezték« a statikus, a szimultán és a tisztán fonetikus költeményt, most következetesen alkalmazták ugyanezeket az elveket a képi megjelenítésre. A fénykép médiumában ők voltak az elsők, akik a gyakran nagyon heterogén anyagok vagy helyszínek szerkezeti elemeiből egy új egységet hoztak létre, amely vizuális és kognitív értelemben új tükörképet metszett ki a háború és a forradalom kaotikus időszakából; és tudták, hogy módszerük olyan benső propagandisztikus erővel bír, melyet a korabeli élet nem volt elég bátor magába szívni és hasznosítani.”<sup>3</sup>

A montázs technika dialektikus ereje, amelyre Hausmann is utal, történetileg abban az ellentmondásban teljesedett ki, melyet az egyik oldalról a montázs- és kollázs technikák növekvő mértékű pszichológiai bekebelezése és esztétizálása példázott a szürrealizmus részéről (majd mindennek hasznosítása a soron következő és azóta is folyamatos hirdetési és termékpropagandában), a másik oldalról pedig a forradalmi montázs- és agitprop tevékenységek történetileg párhuzamos fejlődése El Liszickij, Alexander Rodcsenko és Heartfield munkáiban, és ezen technikák nyilvános társadalmi funkciójának majdnem tökéletes eltűnése a történelemből, leszámítva a kortárs avantgárd elszigetelt törekvéseit.

A montázs technikáknak az irodalomban, a filmben és a vizuális művészetekben történő felbukkanásával párhuzamosan a montázs elmélet fejlődésének lehetünk tanúi több szerzőnél az 1910-es évek végétől: Szergej Eisenstein, Lev Kulesov és Szergej Tretyakov a Szovjetunióban; Bertolt Brecht, Heartfield és Walter Benjamin a weimari Németországban, és később Louis Aragon Franciaországban. A Walter Benjamin kései írásaiban kidolgozott montázs elmélet az, amely, szoros összefüggésben a modern művészetben végbemenő allegorikus folyamatokról alkotott elképzeléseivel, jelentőséggel bír, ha a korunkbeli montázs bizonyos aspektusainak fontosságát, illetve történeti előképeit és ezek kortárs művészetbeli transzformációinak jelentését megfelelő módon akarjuk értékelni.

Azoknak a történeti feltételeknek az elemzésekor, melyek az európai barokk irodalom allegorikus gyakorlatait létrehozták, Benjamin azt állítja, hogy a barokk szigorú immanenciája - világra irányultsága - a történelmi idő anticipáló, utópikus értelmének elveszéséhez vezetett, és az idő statikus, majdnem térbelileg felfogható élményét eredményezte. A cselekvés és a létrehozás vágya, valamint a politikai tevékenység eszméje a melankolikus elmélyedés általánosan uralkodó attitűdjé mellett háttérbe szorult. A világ pusztuló állapotának a barokkra jellemző általános érzékeléséhez hasonlóan a materiális tárgyak világát is úgy fogták fel, mint ami érvénytelenné

<sup>3</sup> Raoul Hausmann: Fotomontage. A-Z, No. 16. Köln, 1931. május. - újranyomatva: *Raoul Hausmann. Retrospektive*. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1981. 51. skk. (Angol fordítás: Benjamin Buchloh.)

válík a tárgyak áruvá való átalakulásával, amely átalakulás a kapitalista termelési mód általános bevezetésével végbement. A tárgyak leértékelődése, szétválásuk használati és csereértékre, és az a tény, hogy végül kizárólag csereérték-termelőként funkcionálnak, alapvetően befolyásolta az individuum tapasztalatát.

Benjamin kései írásaiban, különösen Baudelaire-ről szóló „töredékeiben” fejlesztette ki az allegóriával és a montázssal kapcsolatos elméletét az árufétis Marx által elemzett struktúrájára alapozva. Azt tervezte, hogy a Baudelaire-tanulmányban ír egy fejezetet „Az áru mint költői tárgy” címmel, a töredékek egyikében pedig a kollázs/montázs-esztétika majdnem programszerű leírása szerepel: „A tárgyak leértékelődését az allegóriában felülmúlja a tárgyak világában való elértéktelenedésük az áruvá váláson keresztül. Az emblémák áruként ismétlődnek.”<sup>4</sup> Abban az időben, mikor ez íródott, az áruk emblémákként való érzékelése már megtörtént Marcel Duchamp talált tárgyaiban és Schwitters kollázsainak legnagyobb részében, ahol a nyelvet és a képet, melyeket a reklám révén az áru szolgálatára szerződtettek, kiürült jelölők egymás mellé állításának és fragmentálásának montázstechnikái allegorizálták.<sup>5</sup>

Az allegorikus tudat a tárgyak pártján áll, és azzal tiltakozik az áru státuszára történő lefokozásuk ellen, hogy az allegorikus eljárás révén egy másodszori leértékelést hajt végre. A jelölő és a jelölt széthatításával az allegorikus a funkciók hasonló szétválasztásának veti alá a jelet, mint amit a tárgy az áruvá válás folyamata során elszenved. A kiürítés eredeti aktusának megisméltése és az új jelentéstulajdonítás megváltja a tárgyat. Az írás nyomtatott változatában, ahol a nyelv szimultán térbeli alakzatba foglalódik, az allegorikus saját eljárásának lényegi oldalát érzékeli: a dadaista költő

<sup>4</sup> Walter Benjamin: Zentralpark. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. I.2. Frankfurt am Main, 1974. 660. (Benjamin Buchloh fordítása.) [Magyar fordításban csak a töredék második mondata van meg, ld.: Walter Benjamin: Zentralpark. In: Walter Benjain: *Kommentár és prófécia*. Ford. Bizám Lenke. Budapest, 1969. 292.]

<sup>5</sup> Az idő térbeliesítését és a világgal szembeni kontemplatív távolság megtartását, melyekről Benjamin 1925-ben mint az európai barokk allegória tapasztalati feltételeiről érkezett, 1928-ban Lukács György az eldologiasodás közös feltételének alapvető vonásaiként elemezte: „Az ember sem objektíve, sem a munkafolyamathoz való viszonyulásának során nem úgy jelenik meg, mint annak tulajdonképpeni hordozója, hanem mechanizált részként illesztődik bele egy mechanikus rendszerbe, amit már eleve készen talál, mint tőle teljesen függetlenül funkcionálót, s aminek a törvényszerűségeibe akaratának teljes feladásával bele kell illeszkednie. Ezt az akaratnélküliséget még csak fokozza, hogy a munkafolyamat egyre növekvő racionalizálásával és mechanizálásával a munkás tevékenysége is mindinkább elveszti tevékenységjellegét, s valamiféle *kontemplatív* magatartássá lesz. Ez a kontemplatív magatartás egy mechanikus-törvényszerű folyamattal szemben, mely a tudattól függetlenül, bármely emberi tevékenységtől befolyásolhatatlanul zajlik le, tehát kész és önmagában zárt rendszerként jelenik meg, átalakítja az ember világgal szembeni közvetlen viselkedésmódjának alapkategóriáit is: közös nevezőre hozza az időt és a teret, az időt a tér szintjén nivellálja.” Georg Lukács: *Reification and the Consciousness of the Proletariat*. In: George Lukács: *History and Class Consciousness*. Cambridge (Ma), 1971. 89. – Lukács György: *Az eldologiasodás és a proletáriátus tudata*. Ford. Tandori Dezső. In: Lukács György: *Utam Marxhoz. Válogatott filozófiai tanulmányok*. Budapest, 1971. I.: 271–272.

minden hagyományos szemantikai funkciótól és referenciától megfosztja a szavakat, a szótagokat és a hangokat, míg végül képvé és konkrétá válnak. Dialektikus kiegészítésük a nyelv felszabadított fonetikus dimenziója a dadaista hangkölteményben, ahol a kifejezés elválik a nyelv térbeli képétől és a ráerőszakolt jelentés használatától. A montázs munkája az, amelyben minden allegorikus elv beteljesül: a jelentés kisajátítása és kiürítése, a töredékessé tétel és a töredékek dialektikus egymás mellé helyezése, valamint a jelölt és a jelölő elválasztása. Benjamin itt következő kijelentése, amely a Baudelaire-töredékekből származik, valóban úgy hangzik, mint a montázs/kollázs-folyamatok pontos leírása: „Az allegorikus tudat önkényesen válogat a hatalmas és rendezetlen anyagból, melyet tudása kötelezően felajánl. Megpróbálja az egyik darabot a másikhoz illeszteni, hogy kipróbálja, vajon kiegészítik-e egymást. Ezt a jelentést azzal a képpel, vagy azt a képet ezzel a jelentéssel. Az eredményt soha nem lehet előre látni, mivel a kettő között nincs szerves közvetítés.”<sup>6</sup>

Végül Benjamin montázselmélete körvonalazza az érzékelés történeti kritikáját. A modern avantgárd kezdete egy történelmi fordulóponton esett, amikor is a tömegeknek a kollektív termelésben való növekvő részvétele hatására a polgári individuum jellemformálódását szolgáló hagyományos modelleket visszautasították, mégpedig olyan modellek előnyére, melyek felismerték a történeti helyzetből fakadó társadalmi tényeket. Ebben a történeti helyzetben az egyenlőség érzékelése olyan szintig növekedett, hogy az még az egyediségből is kinyerhető lett a reprodukció által. Ez az érzékelésben bekövetkezett változás tagadta az egyedi minősítést, és ezáltal lebontotta a polgári jellem szerkezetének hierarchikusan építkező rendszerét. Az individuális léleknek ez az átalakulása, hasonlóan a nagyobb társadalmi struktúrákéhoz, a montázs új technikáiban és stratégiáiban előlegeződött meg, hiszen a montázsban egy új típusú taktilitás alapozta meg az érzékelés új fiziológiáját.

Az árunak emblémává alakulása – egy jelenség, melyet Benjamin Baudelaire költészetében vizsgált – Duchamp talált tárgyaiban nyert tökéletes alakot, ahol a változatlan formában hagyott tárgy jelentésként történő tudatos kinyilvánítása és kisajátításának aktusa úgy allegorizálta a teremtést, hogy a névtelen, tömegtermelésből származó tárggyal zárójel közé helyezte azt. Úgy tűnik, Duchamp talált tárgyaiban a festészeti vagy szobrászati alkotás hagyományos szétválasztása a létrehozás folyamataira és anyagaira, egy festészeti jelölőre és egy jelöltre nem történik meg – ehelyett mindhárom egybeolvad abban az allegorikus gesztusban, amely kisajátítja a tárgyat, és amely tagadja a jel aktuális felépítését. Ugyanakkor ez a manufaktúrális jelölőre és néma létezésére helyezett hangsúly előtérbe tolja azokat a rejtett tényezőket, amelyek meghatározzák a művet és azokat a feltételeket, melyek között annak érzékelése végbemegy. Ezek a megjelenítési eszközöktől és az intézményi keretektől a művé-

<sup>6</sup> Benjamin: „Zentralpark”, 681. [A magyar fordítás nem tartalmazza a töredéket.] Kurt Schwitters híres anekdotája, amelyben leírja a *Merz* szó eredetét, és amely szerint ez a *Kommerzbank* hirdetésével való találkozása eredményeként született, hasonlóképpen *in nuce* tartalmazza az allegorikus folyamat minden lényegi összetevőjét: a hagyományos jelentés fragmentálását és kiürítését a megfontolt jelentéssel telítés aktusai követik, melyek elsődleges nyelvi folyamatok költői megtapasztalását eredményezik.

szeten belül zajló jelentéstulajdonítás konvencióiig terjednek. Úgy tűnik, hogy amit nemrég Yve-Alain Bois észlelt Robert Ryman festményei kapcsán, Duchamp művét illetően az igazságnak csak egyik fele: „a folyamat narratívája megalapít egy elsődleges jelentést, egy végső eredeti jelöltet, amely megszakítja az értelmezői láncot”.<sup>7</sup>

Duchamp *I.H.O.O.Q.*-ját (1919) kell felidézünk, hogy a dadaista montázműveletek egy másik dimenziójáról is szót ejthessünk: a kisajátítás elvéről. A kultúr-történeti ikon, Leonardo *Mona Lisája* tömegtermelésben gyártott változatának kisajátításakor Duchamp a nyomtatott képet alávetette a lefoglalás lényegileg allegorikus folyamatainak, és beírta azt egy textuális konfigurációba, amely mint szöveg csak fonetikus előadásában kel életre. Az egyediségében múlttá vált mű mechanikusan reprodukált képe úgy működik, mint egy ideologikus kiegészítés a manufaktúrális árucikkhez, melyet a talált tárgy allegorikus alakzatának keretei közé helyez.

Amint az köztudott, a késő ötvenes évektől kezdve és végig a pop art fejlődése során az áruroló szülő képek és az árutárgyak egymás mellé helyeződtek vagy párhuzamosan futottak a mechanikusan reprodukált, magas kultúrából származó képekkel Robert Rauschenberg, Andy Warhol vagy Roy Lichtenstein munkáiban. Duchamp fordított talált tárgya, a *Rembrandt mint vasalódeszka* (1919), amely egy aktuális kulturális ikon használati értékben kezelt tárggyá való átalakítását indítványozta, kevés követőre talált, hiszen túlhaladt a képrombolás kulturálisan elfogadott határain. A használati érték utáni vágy a művészetben a 20-as évek óta nem állt helyre, valószínűleg azért, mert a képi csereérték alá nyomták.

1953-ban Rauschenberg kapott egy rajzot Willem de Kooningtól, miután elmondta neki, hogy szándékában áll kiradírozni azt, és egy munkájának tárgyává tenni. A törlés óvatos végbevitel után, mely a ceruzanyomokat és a rajzvonalak benyomódását mint a vizuális felismerhetőség jeleit láthatóként őrizte meg, a rajzot aranykeretbe foglalták. A kerethez erősített vésett fémlap a rajzot Robert Rauschenberg műveként azonosította, és a *Kiradírozott de Kooning-rajz* címmel látta el, 1953-ra datálva. Az absztrakt expresszionista stílus csúcspontján és a művészeti világban való uralma teljében mindezt úgy is fel lehetett volna fogni, mint az új generáció legelismertebb művészeinek kísérletét az apagyilkosságra, most azonban úgy tűnik, hogy az allegorizáció legelső példáinak egyikéről van szó a poszt-New York-i Iskola művészetében. Kisajátító eljárásai révén, a lefoglalt kép kiüresítése révén ismerhető fel ekként, valamint a vizuális szövegnek egy másik szöveggel való lefedése vagy megkettőzése, végül a figyelemnek vagy olvasásnak a keretező eszköz felé való irányulása miatt. Rauschenberg kisajátítása a rajzművészet két paradigmáját ütközteti: de Kooning denotatív vonalait a törlés indexikus funkcióival. Úgy tűnik, hogy a létrehozás folyamata (gesztus), a kifejezés és a jel (reprezentáció) materiálisan és szemantikailag egybehangzóvá váltak. Ahol az érzékelhető jelek elsorvadnak vagy eltávolítják őket a megjelenítés hagyományos színteréről, a törlés gesztusa a figyelem fókuszát egyfelől a kisajátított történeti alkotásra, másfelől a keretezés és a megjelenítés eszközeire irányítja.

<sup>7</sup> Yve-Alain Bois: Ryman's Tact. *October*, no. 19. 1981. Winter, 94.

A második, hasonlóképpen kiváló példa Jasper Johns *Zászlója* (1955), amely nem csupán jelezte a Duchamp-recepció kezdetét az amerikai művészetben, és így a pop art hajnalát, de mégannyira fontos, hogy ez a festmény bevezetett egy képalkotó módszert, mely azt megelőzően ismeretlen volt a New York-i Iskola festészete számára: egy objekt/kép kisajátításának módszerét, melynek strukturális, kompozicionális és kromatikus aspektusai meghatározták a festő döntéshozó folyamatát a festmény elkészítése során. A szigorú képi struktúra úgy működik, mint egy sablon, vagy mint egy keretező eszköz, mely összefog két egymást látszólag kizáró diskurzust, a magasművészetet és a tömegkultúrát, bár összekapcsolásuk paradox módon még inkább felfedi a kettő közti szakadékot. Duchamp talált tárgyaiban a hétköznapi tárgy kiválasztása véletlenszerű és önkényes. Majdnem igazolható az az állítás, hogy amiként a talált tárgyak és az amerikai pop art-ban belőlük kifejlődő művek a tömegkultúrát, valamint a mechanikusan reprodukált képvilágot mint absztrakt, egyetemes viszonyokat célozzák, azonképpen elmarad e mű esetében a saját kereteire vonatkozó speciális feltételek tisztázása, valamint azoknak a feltételeknek a tisztázása, melyek művészetként való eldologiasodásáért felelnek a múzeum, továbbá a modernizmus ideológiájának és az áru elosztási formájának intézményes keretei között.

A kisajátítás kiegyensúlyozott és mértéktartó módozatai, valamint a viszonylagos radikalitásnak és a viszonylagos konvencionálisnak a sikeres szintézise határozta meg az amerikai pop art helyzetét az ötvenes évek közepétől fogva. Ez a program mindig is egyike volt az individuális gyakorlat és a kollektív termelés, valamint az alacsony kultúra tömegtermelésben létrejövő képvilága és a festmények által képviselt egyedi kép közti konfliktus szabadelvű kibékítésének és sikeres uralásának. Ebből ered a pop art társadalmi sikere, és ez a titok rejlik az újra megtalált és újradefiniált pop art hagyatékának oltalma alatt álló festészet jelenlegi újrafelfedezése és megdicsőült intézményesülése mögött. Ha Rauschenberg *Factum I* és *Factum II* című képeit (mindkettő 1957-es), és Johns első *Zászlóját* annak a történeti pillanatnak a kontextusában olvassuk, amit az absztrakt expresszionista esztétika és ideológia uralt, botrányosnak tűnhet annak a merevségnek a színrevitele, amellyel az individuális kifejezés és kreatív alkotás érvényességét tagadták. Azonban, ahogy árnyalják a jelnyelvi meghatározást és egymás mellé helyezik az individualizált festészeti, mesterségbeli tudást és a látszatra névtelen mechanikusságot, inkább az óvatos kompromisszum konstrukcióiról van szó, összehasonlítva a háromdimenziós, változatlan formában hagyott talált tárgy radikális episztemológiai nyersségével és érzékelhetően el nem múltó sokkjával.

Könnyen kiderülhet, hogy a történelem nagy ironikus pillanatainak egyike, hogy a radikális igazság egy momentumra végül is benne foglaltatott Clement Greenberg konzervatív formalizmusában. Ódzkodott attól, hogy elismerje Duchamp munkásságának hatását – és ami azt illeti, a popművészek hatásának elismerésétől is – mert az, legalábbis ahogy ő érezte, nem tartalmazott speciális önreferencialitást, mely által megtisztulhatott volna azoktól a körülményektől, melyek elkészítését és helyzetét jellemezték, és így igazolhatta volna önmagát. Ez az empirikus-kritikai álláspont nem dőlt be a magas és a tömegkultúra közti sürgető megbékélés korai tév-

eszméjének, ami a Duchamp-követők munkáiban implicit módon jelen volt. Csak két generációval később, a hatvanas évek közepén jelentkeztek azok a művek, melyek, miközben a minimalista és a pop-stratégiákat is figyelembe vették, a talált tárgy modelljének történeti elágazásait, valamint a festészeti alkotás önreferencialitásra koncentráló elemzésének következményeit is integrálták. E munkák tükrében láthatjuk, hogyan kapnak az említett konfliktusok új történeti jelentőséget. Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dan Graham, Hans Haacke és Lawrence Weiner munkáiban egyszerre azonosíthatjuk a festészeti jelet meghatározó keret vizsgálatának kezdetét, és a jelet magát strukturáló elvek elemzését.

Egy olyan mű, mint Graham 1966-os *Homes for America*-ja,<sup>8</sup> ami tulajdonképpen egy művészeti magazinból származó cikk, ma teljes mértékben az allegorikus dekonstrukció korai példájaként olvasható, melyben az elosztás, a materialitás és a mű végső megvalósulása helyének keretei határozzák meg a mű struktúráját a legelső pillanattól fogva. Graham *Homes for America*-ja az esztétikai információ korabeli kereteire irányította a figyelmet, vagyis a nyomtatott magazinoldalra és a fotografikus reprodukcióra, ami egyfajta „eldobható talált tárgy”. A mű a minimalista szobor önreferencialitásának történeti kontextusába írta be magát, ugyanakkor meg is tagadta azt, mégpedig azzal, hogy bevezette a sorozatjellegű, egységesített, előgyártott külvárosi építészeti „tartalmát”.

Egymástól függetlenül, de Graham és Broodthaers egyként felismerték Stéphane Mallarmé munkáinak történeti következményeit. A korai konceptualista művészek nyelvészeti és szemiotikai érdeklődése oda vezetett, hogy megújult figyelem kezdte övezni Mallarmének azokat a kutatásait, melyeket az olvasás és az írás lineáris és temporális dimenziójának térbeliesítése kapcsán folytatott.<sup>9</sup> 1967-ben írt és közzétett „A könyv mint tárgy” című esszéjében Graham Mallarmé 1866-os „Könyv” című projektjét tárgyalta. Ebben a költő egy olyan könyvről elmélkedett, melynek multi-dimenzionális geometriája a nyomtatott betű feltalálása óta ismert olvasás és írás teljes újrastrukturálását magában foglalta. 1969-ben Broodthaers publikálta saját változatát Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* című művére,<sup>10</sup> mely a szó szoros értelmében átültette a gyakorlatba az allegorikus kisajátítás és montázs Benjamin által kifejlesztett összes elvét.

Broodthaers *Un coup de dés*-je kisajátította Mallarmé *Un coup de dés*-je borítójának formai részleteit, alakját, dizájnját és tipográfiáját, ahogy azt 1914-ben Párizsban a Gallimard Kiadó publikálta. Azonban Mallarmé nevét Broodthaers áthelyezte. A Kooning-rajz Rauschenberg-féle törlésére emlékeztető módon Broodthaers Mallarmé versének írott terében hajtott végre beavatkozást: a vers tényleges szövegét az eredeti előszóval helyettesítette. A vers lapon elfoglalt helyzetének vizuális és térbeli dimenzióját megtartotta, de szemantikai és lexikai információjától

<sup>8</sup> Dan Graham: *Homes for America*. *Arts Magazine*, 40. 1966. December–1967. January, 20–21.

<sup>9</sup> Dan Graham: *The Book as Object*. *Arts Magazine*, 41. 1967. Jun, 23.

<sup>10</sup> Marcel Broodthaers: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Antwerpen, Wide White Space Gallery, 1969.

megfosztotta. A tipográfiai sajátosságok a tiszta grafikus-lineáris elhatárolások érdekében eltűntek, bár ezek pontosan megfeleltek Mallarmé térbeliesített írási pozíciójának, elhelyezésének, méretének, súlyának és irányának. Mivel Broodthaers könyvét félig átlátszó pauszra nyomtatták, az oldalakat nem csak a hagyományos lineáris, horizontális, vertikális síkban ismétlődő minta szerint lehetett „olvasni”, hanem az átfedésben lévő síkok tengelyében, valamint hátulról is.

A modernizmus börtönének Broodthaers-féle allegorikus dekonstrukciója hol annak intézményesített nyelvére, hol tárgyaira vonatkozik: egy fiktív brüsszeli múzeum 1968-as megalapításától, ahol a modernizmus ikonjait képeslapokon szerepeltették, egészen a *Sasok Múzeuma* hatalmas installációjáig, amit Düsseldorfban mutattak be 1972-ben, és amelyben kétszázhatvan műtárgyat vetettek alá a történelemből való kiszakítás folyamatának, létrehozva így egy másodlagos mitikus fikciót.<sup>11</sup>

1972-ben Daniel Buren azért alkalmazta a kisajátítást, hogy a néző figyelmét a kiállított tárgyakról az alapul szolgáló keretre irányítsa, mely meghatározza bemutatásuk feltételeit. Az *Egy kiállítás kiállításában*, a kasseli Documenta 5-re készített installációjában<sup>12</sup> Buren szétválasztotta a kiállítás előzőleg meghatározott szekcióit (festészet, szobrászat, reklám, propaganda-képek, *art brut* stb.), mégpedig olyan elemek segítségével (fehér csíkok fehér papíron), melyek arra szolgáltak, hogy kontúrt adjanak a keretet adó intézménynek, és adott esetben konkrétan létrehoztak egy különálló festményt. A leglátványosabb egybeesés akkor történt, amikor Johns 1955-ös *Zászlóját* a fallal elkerített területek egyikében helyezték el, feltárván a két mű közti történeti távolságot, valamint azt a jellemző jegyet, mellyel Buren felülkerekedett a Johns kísérletét jellemző véletlenszerűsége, hogy a magas művészetet és a tömegkultúrát ötvözze.

Az első munkák egyike, mely az árura jellemző struktúrát ténylegesen és közvetlenül a megjelenítés eszközeibe fordította, Hans Haackénak a Maeght Alapítvány „L'art vivant américain” című nyári fesztiválján való részvétele volt 1970-ben, St. Paul de Vence-ben, Franciaországban. Haacke eleget tett a szervező kérésének, hogy „egy nonprofit avantgárd fesztiválon” vegyen részt, mindezt úgy, hogy akcióját a nonprofit alapítvány eladásra szánt tárgyainak rejtett reklámozására futtatta ki. Haacke „performansa” a Maeght Alapítvány könyvesboltjában árusított nyomdatermékek árainak és leírásainak magnószalagra vett litániája volt. A felvételt csak a *Nice-Matin* című lap irodájából érkezett hírügynökségi telex-jelentés szakította félbe, amit beolvastak a mikrofonba.

Úgy tűnik, hogy csak a közönség tiltakozásától való félelem térítette el a szervezőket attól, hogy betiltsák Haacke művét. Haacke művészetének valódi allegorikus minőségét az a folyamat bizonyítja, melynek során múzeumi hivatalosságok és kiállítás-szervezők kísérelték meg cenzúrázni Haacke azt célzó törekvéseit, hogy beépítse a kulturális termelés rejtett összetevőit a kulturális intézmények hivatalos

<sup>11</sup> Marcel Broodthaers: *Der Adler vom Oligozän bis heute*. Düsseldorf, 1972.

<sup>12</sup> Daniel Buren: *Exposition d'une Exposition*. In: *Catalogue Documenta*. Kassel, 1972. - ld. még: Daniel Buren: *Rebondissements/Reboundings*. Bruxelles, Daled-Gevaert, 1977.



arculatába és működés módjába. Haacke nagyszámú műben választotta azt az utat, hogy a művészet történetét mint az áru történetét írja meg – a leghíresebbek a Manet által festett *Csendélet spárgával*, valamint Seurat *Les Poseuses* [Modellek] című festménye tulajdonosainak kronologikus bemutatása (az előbbi kitiltva egy 1974-es kölni kiállításról). A közelmúltban Peter Ludwignak, a kultúra nagy adakozójának és gyűjtőjének pénzügyi machinációi és manőverei után nyomozott, felfedvén azt a konkrét hasznot és azokat a privilégiumokat, melyekkel a mecénás látszólag önzetlen nagylelkűsége jár (*Der Pralinenmeister* [A csokoládékészítő-mester], 1981).<sup>13</sup>

Az amerikai kontextusban két, a kortárs allegorikus kutatásokat megelőlegező késő hetvenes évek-beli művet kell megemlítenünk: Louise Lawler 1978-as cím nélküli installációját a New York-i Artists Space-ben,<sup>14</sup> mely egy versenylovat ábrázoló 1824-es Henry Stullmann-festményt foglal magába (a New York-i Versenyszövetség jóvoltából), és Michael Ashernek a Chicago-i Művészeti Intézetben, 1979-ben rendezett 73. Amerikai Kiállításra készített művét, amely Jean-Antoine Houdon George Whashingtonról mintázott életnagyságú márványszobrának egy bronz másolatát sajátította ki. Enigmatikus eljárásaiknak köszönhetően ezek a művek kevés kritikai figyelmet kaptak,<sup>15</sup> bár mindkettő fordított történeti tükörként funkcionál, kritikus módon anticipálva az esztétikai termelésben zajló antiracionális folyamatokat, melyek manapság uralkodnak felettünk. Lawler installációja egy kiállítás összetevőit tette az alkotás tárgyává. Ami a kiállítás katalógusában való részvételét illeti, készített egy logót az Artists Space számára, és a kiállítást az e logóval ellátott poszterrel hirdették. Az éppen zajló kiállítás tartalmazta a kisajátított festményt, amely úgy működött, helyéről elmozdítva és teljes mértékben kontextuson kívülként, mint egy allegorikus kagyló, egy történeti irányzat tagadása. Két színpadi lámpa világította meg az elrendezést. A festmény felett elhelyezett lámpa a néző szemébe világított (magának a festménynek az észlelésével kereszteződve), a másik lámpa fényét a kiállítóterem keresztül, az ablakon át az utcára irányították, tehát ez az elszigetelt kiállítóteret összekötötte a külső környezettel, és a közvetlen szomszédság figyelmét felhívta a kiállításra.

E csoportnyi művész munkásságában történt meg, hogy a materiális meghatározás, a (fizikai, társadalmi, nyelvészeti) hely kérdései, és végül a megszólítás módjának és a közönségnek a kérdései lényegivé váltak. Mindenkinek, aki a késő hatvanas és hetvenes években kifejlesztett szituacionista esztétika velejáróit a művészeti

<sup>13</sup> Haacke művét a következő kiadványok dokumentálják: Edward Fry: *Hans Haacke*. Köln, 1972.; Hans Haacke: *Framing and Being. Framed: 7 Works 1970-75*. Halifax – New York, Nova Scotia College of Art and Design Press – New York University Press, 1975.; Hans Haacke: *Der Pralinenmeister*. Köln, Maenz Gallery, 1981. – angol kiadás: Toronto, Art Metropole, 1982.

<sup>14</sup> Ld. a kiállítás katalógusát: *Christopher D’Arcangelo, Louise Lawler, Adrian Piper, Cindy Sherman*. New York, Artists Space, 1978.

<sup>15</sup> Egy megjegyzésre méltó kivételtől eltekintve, ld.: Anne Rorimer: Michael Asher: Recent Work. *Artforum*, 18. 1980. April, 46-50.

termelés kognitív feltételeiben lezajlott vissza nem fordítható változásként veszi számba, észre kell vennie, hogy a művészeti termelés feltétel nélküli autonómiájához való bármilyen visszafordulás csak becsapás lehet, mely nélkülözi a történeti logikát és következetességet, mint ahogy bármifajta kísérlet, amely a kubizmus után vissza akarja állítani a reprezentáció konvencióit, abszurd. Mindez nem jár azzal, hogy például az esztétikai gyakorlat Lawrence Weiner általi redukciója a nyelvészeti meghatározásra, Burrennek és Ashernek az esztétikai konstrukciók intézményeken belül elfoglalt történeti helyére és funkciójára vonatkozó elemzése, vagy Haacke és Broodthaers erőfeszítése, hogy feltárják ezen intézmények materiális feltételeinek ideologikusságát, olyan álláspontokat jelentene, melyeket nem lehetne logikusan folytatni vagy továbbfejleszteni. (Az ezekre az álláspontokra adható dialektikus válasz természetesen nem visszatérés a történetileg funkciótlaná váló konvenciók homályosságához és az ezek által biztosított leplezett árujelleghez, ahogy az jelenleg talán vélhető lenne.)

Hasonló pontossággal, ahogy ezek a művészek elemezték a modernizmus intézményein belüli esztétikai gyakorlat helyét és működés módját, kellett közelíteni az említett kereten kívüli ideologikus diskurzusok felé, és figyelmet szánni e diskurzusokra, melyek a hétköznapi valóságot szabályozzák. Ez a paradigmaváltás a késő hetvenes években olyan művészek munkáiban történt meg, mint Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine és Martha Rosler, kiknél a televízió, a reklám és a fotográfia nyelve, valamint a „mindennapi” élet ideológiája formális és nyelvészeti beavatkozásoknak lettek alávetve, és ezek lényegében Roland Barthes-nak az ideológiát dekonstruáló, másodlagos mitologizálásról alkotott modelljét követték. Barthes másodlagos mitologizálás nevű stratégiája a mítosz elsődleges nyelvének szemiotikai és nyelvészeti leértékelését ismétli meg, és strukturálisan Benjaminsnak az allegorikus folyamattal kapcsolatos gondolatait követi, mely folyamat az áruvá változtatás révén megismétli a tárgy leértékelését. Mindezek miatt igazolhatónak tűnik a montázs és az allegória eszméjének, ahogy arról a század első felének avantgárd gyakorlata kontextusában fentebb szóltunk, átvétele és hatókörének kiterjesztése a közelmúltbeli és kortárs művek olvasására.

Az a politikai spektrum, amelyen belül ezek a művészek tevékenykednek – amennyiben az magából a műből kiolvasható, és amennyiben egyáltalán elválasztható a kétségbeesés és a cinizmus manapság uralkodó légkörétől – igen széles. A termékenységnek és a dialektikus építkezésnek Levine műveiben tapasztalható nyilvánvalóan őszinte tagadásától egészen a Rosler munkáiban kifejeződő agitpropós állásfoglalásig terjednek. Holzer anarcho-situationniste nézőpontja a közvetítés nélküli utcai aktivitás harcmódorában bíz, melynek során anonim falragaszok generálnak összeütközést a nyelv és annak mindennapi ideologikus megnyilvánulásai között, míg Birnbaum videófelvételei teljességgel ráhagyatkoznak a magasművészet keretrendszerén és az egyesült médiaiparon belüli közvetítésre, illetve ezt a közvetítést célozzák.

Levine helyzetéből annak kockázata fakad, hogy végső soron titkos szövetségben működhet a társadalmi élet állandósított viszonyaival, mivel ezek egy olyan művé-

szeti gyakorlatban tükröződnek, melyet csak a mű árustruktúrája és termék-nyelvének megújítása érdekel. Rosler helyzetének az a kockázata, hogy nem veszi figyelembe a munka körforgásának és elosztó rendszerének strukturális jellegzetességeit, és elmulasztja művének hatékony betagozását a mai művészeti gyakorlat recepciójába, amelyben a mű aktuális igénye tényszerűen a radikális politikai tudatosság és a változtatás. A Holzer művét feszítő dilemma, hogy a nyelven belüli közvetlen akció kedvéért figyelmen kívül hagyja az intézmények közvetítő keretét, amelynek az ideológia történetileg része, továbbá helyzetének radikalitását és nyilvánvaló függetlenségét az eredetileg elutasított kerettel kapcsolatos növekvő számú kompromisszummal kell megtámogatnia. Végül a Birnbaum művében rejlő rizikó az, hogy oly sikeresen tud alkalmazkodni a fejlett technológiához és az uralkodó televíziós ideológia nyelvi kidolgozottságához, hogy kritikai dekonstrukciójának eredeti hatása eltűnhet a művészeti gyakorlat technokrata esztétizálásának tökéletes mimikriájában, és a médiának abbéli igyekezetében, hogy látványát és termékeit az avantgárd esztétikából származó eszközökkel újítsa meg.

A mai művészetkritika képtelen arra, hogy felismerje azoknak a művészeknek a relevanciáját, akik ezek között a paraméterek között dolgoznak, és ez részben abból ered, hogy a művészettörténet majdnem teljesen mellőzte a dada és a produktivista elmélet és gyakorlat adekvát olvasatának kifejlesztését; különösen a „faktográfia” és a dokumentarista művek hatékonyságának és az abból származó agitprop termelés változatosságának számbavételét negligálta. Például szolgál erre Oszip Brik, Vlagyimir Majakovszkij, Ljubov Popova és Tretyakov művészete, vagy a montázs gyakorlatának lényegében még mindig figyelmen kívül hagyott kulcsfigurája, John Heartfield. Amikor ezek a munkásságok utat találnak a művészettörténet által létrehozott legitimációs keretbe, jelentőségük a kortárs eljárások tükrében sokkal olvashatóbbá válik.

Továbbá nem meglepő, hogy az a hatás, amelyet a hatvanas-hetvenes évek művészeinek munkái a művészeti termelés és befogadás kortárs megértésére gyakoroltak, nehezen történhetett volna meg azelőtt, hogy a művészeti piac újraélesztésének szüksége előidézte az elavult alkotói eljárások újra-intézményesítését a festészet új avantgárdjának leple alatt. Ezzel egy időben azonban a művészek új generációja az esztétikai pozíciók széles skáláját hozta létre, és ezzel folytatta és kiterjesztette a modernizmus egyik lényegi összetevőjét – arra való késztetését, hogy belülről kritizálja önmagát, hogy megkérdőjelezze önnön intézményesülését, befogadását és közönségét.

Abban a pillanatban, amikor az intézményi keret elemzése gyakorlattá vált, mely biztosan fel tudott szívódni és integrálódni tudott az intézményes kiállítási témák kódexébe, és abban a pillanatban, mikor a múzeum funkcióinak hanyatlóban lévő egyeduralmát széles körben újra megerősítették és újra intézményesítették a hagyományos művészi alkotásmódokhoz való visszatéréssel, Michael Asher a dekonstrukció hatókörének kiszélesítésével lemondott arról a nagylelkűen felkínált választási lehetőségről, hogy dicsóítsa az intézmény elnyomó toleranciáját. A Los Angeles County Museum of Art „A múzeum mint hely” című kiállításához egy cím

és középpont nélküli művel járult hozzá. Asher műve három heterogén diskurzusból származó részletet tartalmazott: 1. egy fából készült táblát, amelyre „A kutyákat kérjük pórázon tartani (10309. rendelet)” feliratot írták, majd pontosan arra a helyre állították a múzeumot körülvevő parkban, ahonnan azt korábban vandálok kiemelték. A táblát a parkfelügyelőség készítette el oly módon, hogy az a parkban álló többi tábla rusztikus, kézműves jellegéhez passzoljon. 2. A múzeum fő bejárati terének sárgaréz táblájára, amely egyébként a múzeum különleges eseményeit és előadásait hirdeti, *A kentucki vadász* című film egy fekete-fehér állóképét helyezték el egy poszteren, továbbá egy ugyanazt a jelenetet ábrázoló színes reprodukciót. E két kép mellett (melyek a kentucki vadász Burt Lancastert mutatják, ahogy előlép az erdőből egy gyerekekkel, egy nővel és egy kutyával, szemben két puskás emberrel) a múzeum parkjának térképe a kicserélt tábla helyét jelezte, és azt mint Ashernek a kiállításban való közreműködését mutatta be. 3. Ezen túl közölték a nézővel, hogy a múzeum állandó gyűjteményében van egy 1955-ös festmény Thomas Hart Bentontól *A kentucki* címmel, melyet *A kentucki* című film bemutatása alkalmából rendeltek meg. A Lancastert, egy kisfiút, egy kutyát és egy dombtetőn virágzó növényt ábrázoló festmény eredetileg Lancaster gyűjteményének részét képezte, ő pedig azt a múzeumnak adományozta.

A látogató valóban rálehetett Benton festményére annak szokásos helyén a múzeum állandó gyűjteményében, igaz, bármely olyan kiegészítő információ nélkül, amely Asher ideiglenes kisajátítására utalt volna. Korábbi műveihez képest Asher itt kevesebb kulcsot vagy eligazítást adott a nézőnek, hogy az összegyűjtse és szintetizálja installációjának különböző elemeit. A mű efemer léte és összetevőinek szét-szórtsága valószínűleg az installációnak éppen ezeket a kulcsrészeit hagyta meg láthatatlanul a nézők előtt (vagy talán minden részét), akik nemrég szokták hozzá újra a vizuális szabályozás hagyományosan erősen sűrített és központosított esztétikai alkotásaihoz.

Benton harsányan antimodernista festészete, ahogy feltárja nyíltan szexista, rasszista és sovínista álláspontját a McCarthy-éra óta datálhatóan, Asher installációjának kontextusában kényelmetlen történelmi példáját adta azon pillanatok politikai következményeinek, amikor a modernista gondolkodásban törés következik be, és a reprezentáció hagyományos modelljeihez történik visszafordulás. Úgy tűnt, Asher műve önmagát olyanként fogta fel, mint ami történelmi szempontból hasonló helyzetben van, és az autoritarianizmus kulturális tüneteire úgy válaszolt, hogy egy kérést intézett a néző felé, mégpedig azt, hogy aktív módon köteleződjön el egy efemer, allegorikusan elemző mű olvasása és szemlélése mellett. Asher művében a kisajátítás elsődlegesen minősítő értelemben funkcionált egy kontextus létrehozása céljából, és hogy tudatosságra ösztönözzön az ideológiai meghatározottság azon szintjeivel kapcsolatban, melyek a műalkotás megértésének és megalkotásának feltételül szolgálnak.

Asher művében az efemer lét és a marginalizált alkotás nem jár együtt az önmegszüntető melegegedettség vagy a melankolikus kontempláció pozíciójával. Művei majdnem kizárólag a hatalom különböző diskurzusainak egymás mellé helyezéséből

és a kisajátított elemek elrendezésének tudattalan gesztusából állnak össze. Ugyanúgy, ahogy a kutyákra vonatkozó táblának a múzeum parkjában történő újra-felállítás a kiállítás témájára adott válaszként tagadja a hely-specifikusság akadémiaivá vált eszméjének történeti érdekességét, a mozifilmre és annak sztárjára (mint a kép adományozójára) való utalás a múzeum funkcióját és tevékenységeit a magas és a populáris kultúra közti összehasonlítással, valamint azzal a fokozatos átalakulással ütközteti, melynek során a magas kultúra intézményei a globális kultúra és a kulturális ipar függelékeivé válnak. Annak a táblaképnek történeti abszurditása, melyet egy filmvállalat a reprezentációs festészet mesterétől a filmbemutató promóciójára rendelt meg, és amelyet nem sokkal később egy filmcsillag a múzeumi gyűjteménynek adományozott, túllép a Los Angeles-i helyi kulturális viszonyok egyszerű reflexióján. A képi utalás a kutyára tényszerűen ürügyül szolgál a reprezentációs festészetben megfigyelhető tekintélyelv rejtett dimenziójának megmutatására.

Végül is a tárgyak természete (értsd materialitásuk és státuszuk), elhelyezésük, valamint legalább ennyire a köztük lévő viszony az, ami miatt Asher művének összetett utalásmódja teljesen egyértelművé válik. Mindegyik elem a saját kontextusán belül folytatja létét, ugyanakkor belépnek az egymást átfedő diskurzusok terébe, ami pedig Asher műve. Ahogy Benton festményét elhelyezi történeti kontextusában (ami saját helyét és funkcióját, védnökét és eredeti céljait jelenti), példás jelentőségre tesz szert a kortárs festészet és annak értői számára. A múzeum tárlójában elhelyezett poszter és filmkép mint technikailag reprodukált képek megketőzték saját reprezentációjukat; ideiglenesen és periferikusan a műtárgyak rangjára tettek szert Asher művének kontextusában, egyértelműsítve az egyedi, aurikus tárgyak technikai reprodukciótól és tömegkultúrától való függőségét. Az egyetlen kézzel előállított, kifejezetten erre a kiállításra elkészített tárgy a parkban álló tábla volt, mely alapjában véve egyedülként funkciót is hordozott. Az Asher művét alkotó kisajátított tárgyak nincsenek alávetve a műtárgyak véges státuszának. Amennyiben történeti érvényük és funkciójuk megerősíthető, és amennyiben egy egységes, autoriter jelenlét hiánya szükségessé teszi a decentralizált olvasást és nézést, ez a munka elkerüli a fétisrangra való emelkedést és ellenáll az áruvá válásnak.

Sherry Levine úgy működik, ez idő szerint legalábbis, mint a legerősebb tagadás a galériahálózaton belül, ahol a művészeti áru újra domináns pozícióra tesz szert. Melankolikus és kudarcukban is méltóságteljes munkái a galériák struktúráján, működés módján, státuszán belül az individuális módon kifejező kreativitás jelenleg zajló affirmációját, valamint a magántulajdon és a vállalkozás implicit megerősítését veszélyeztetik. Egy olyan történeti pillanatban, amikor a reakciós középosztály azért harcol, hogy biztosítsa és kiterjessze előjogait, beleértve a kulturális hegemoniát és legitimitációt is, és amikor a festészetben tehetségek százai az irónia cinikus alibijének segítségével kötelességtudó módon teszik a szólásszabadság gesztusait, Levine munkái következetesen a látványos individualitás konstrukciójával szemben helyezik el magukat. Folytatva és újra igazolva a Duchamp által megfogalmazott és Warhol által felfrissített álláspontot, allegorikus kisajátításai azt bizonyítják, hogy Baudelaire-nek nem volt igaza, amikor mellett érvelt, hogy a poétikai szükségszerűen idegen a női

természetből, mivel a melankólia kívül áll a női érzelmi tapasztaláson. Belép a női dandy, akinek megvetését a fallokrata elnyomás tapasztalata élezte ki, és akinek ezért az uralommal szembeni ellenállás iránti érzéke sokkal kifinomultabb, mint férfi kollégáé, ha még egyáltalán van nekik ilyen.

A mostani történeti szituációban a művészek elavult szerepmo­dellek pszichoszexuális szabványait sajátítják el, valamint termékeket állítanak elő a piac számára, de nem változtatják meg az esztétikai gyakorlatot. Abban az esetben, ha a jellemformálás, az áruforma és az intézményesülés meghaladásával újradefiniálnák az esztétikai gyakorlatot, elkerülnék a nyilvánosság figyelmét, mivel nem teljesítenék a közösség elvárásait, és nem tartanák magukat a kulturálisan elfogadható normaszegés szabályaihoz. Különösen a férfiakhoz kötődő kortárs avantgárd modellek tűnnek olybá, mintha visszatérnének a kultúra elavult eszméihez, abból a célból, hogy „egy olyan magatartásformát mutassanak föl példaként, melyen belül a polgári világ mindenekelőtt rálehet az identitására, más szóval az elbűvölt vásárló identitására... Imígyen a *posthistoire* ideológiai állapota, melyre a későkapitalizmus igényt tart, hasonlóképpen megerősítődik a művészeti gyakorlat által”.<sup>16</sup> Ezek után nem csoda, ha az allegória és a montázs stratégiái, melyek egyszer már elmozdították és decentralizálták a hierarchikus szubjektumot, úgy, hogy lehetővé tették a különössé tett töredék taktilis megtapasztalását, valamint megtörték a néző kontemplatív távolságtartását, most elrontott játékokként, megbékítve és korlátok közé szorítva visszatérnek a festészetbe mint olyan díszítés, mely üres kódokat és stratégiákat bocsát áru­ba.

Úgy tűnik, hogy a fragmentáció stratégiái a kortárs festészetben szó szerint a háztartási javak szintjére süllyednek. Ami egyszer Antonio Gaudí és Simon Rodia művészetében az elnyomottak és kizsákmányoltak hétköznapjaiban való kollektív részesedés indexe volt, és ami ezért joggal vált az építészet nyelvének részévé mint ornámenst, azt mára egy klientúrának szánt festészetben a csecsebecsék szintjére redukálták, mely klientúra víziója az árupiaci mutatóra korlátozódik.

Asher, Birnbaum, Levine és Rosler kortárs montázmunkái ezzel ellentétben a montázs és a kisajátítás módszereit meggyőzően és explicit módon használják, anélkül, hogy egy historicista képzelet révén esztétizálnák azokat, mely az áru aurikus leplezése révén fejt ki hatását. Megtálálhatjuk persze az idézet és a kisajátítás eljárásait és folyamatait a kortárs festészetben, de e festészet valódi módszere a megbékítés élményét nyújtja.

A kortárs festményeken a végső téma mindig a középpontba helyezett szerző, míg a kortárs montázsra alapozott eljárásokban a téma az olvasó/néző. Még a figuratív reprezentáció bizonyos festészeti feladatainak a nyuszikat és bombázókat rajzoló névtelen üzleti szakértőkre vagy profikra való „feltűnő” átruházása sem oldja meg a történeti behatároltságát ennek az alkotási folyamatnak, és az arra való kép­telenségét, hogy megfelelő néző-szöveg viszonyt alakítson ki.

Az alkotás és a befogadás aktuális folyamatainak és anyagainak kritikai elemzése által válik egy mű történeti jogosultsága magától értetődővé. Az új montázs-mű az

<sup>16</sup> Annegret Jürgens-Kirchhoff: *Technik und Tendenz der Montage*. Giessen, 1978. 191.

alkotóelemek térbeli helyének kiterjesztésével,<sup>17</sup> a kisajátítás elemeinek különössé tételével és a nézésnek/olvasásnak a keretre történő ráirányításával decentralizálja a szerző és a szubjektum helyét, a diskurzus kisajátított tárgyainak és az idézés aktusában önmagát egyszerre tagadó és létrehozó szerzői szubjektumnak a dialektikáján belül maradva.

Amennyiben az idézett „szövegek” különböző forrásai és szerzői érintetlenek maradnak, és teljesen azonosíthatók lesznek az igazi kortárs montázsban, a néző egy decentralizált szöveggel találkozik, mely úgy teljeseedik ki, ahogy a néző olvassa és összehasonlítja a jelentésnek az eredeti és rákövetkező rétegeit, melyekre a szöveg/kép szert tett.

Levine-nek a fragmentációról alkotott elképzelése eltér a fallokrata tendenciától, mely a fragmentációt törött csészealjakkal, égett fával és gyűrött szalmakalappal társítja. A modernizmus történetének képanyagából történő, láthatóan véletlenszerű válogatásában a reprezentációk szó szerint töredékesek, kiszakítva az ideologikus diskurzus hermetikus totalitásából, melyen belül most léteznek. Ily módon, hasonlóan, ahogy Benjamin az allegorikus folyamatot leírta, Levine másodszor is leértékeli a reprezentáció tárgyát. Az újrafényképezés szándékos aktusával másodszor is lemeríti Walker Evans, Edward Weston, Eliot Porter és Andreas Feininger fényképeinek jelenlegi áru-státuszát, és megtöbbszörözött, technikailag sokszorosított képanyagként állítja vissza lényegi státuszukat.

Levine-nek a szerzőséget érintő nyilvánvalóan radikális tagadása elmulaszthatja a felismerését azoknak a társadalmi szempontból elfogadható, ha nem éppen kívánatos tulajdonságoknak, melyekkel a szerzőség rendelkezik: az individuális lebontásának újbóli igenlését és a higgadt önuralmat az eldologiasított lét statikus körülményeivel szemben. Azok a bizonytalan történeti terek, melyeket a mű az eredeti és a reprodukció közé ékel, sorsszerű belenyugváásra ösztönzik a nézőt, mivel ezek a terek nem nyitják meg a kritikai negativitás új dimenzióját, mely inkább gyakorlatot és szembesülést, mint kontemplációt foglalna magába. Ez egy lényegi különbség Levine és Martha Rosler helyzete között; mindez nyilvánvaló azt az eltérő attitűdöt tekintve, amellyel a történeti autentikusság eszméje és a kisajátításban szerepet kapó tárgyaik anyagi (értsd társadalmi) igazsága felé fordulnak. Levine az allegorikusság eredeti mintája szerint a történelmi tárgyakat a lefoglalás procedúrájának veti alá, melynek során velük született eredetiségüktől, történeti szerepüktől és jelentésüktől másodszor is megfosztódnak. Levine magatartása megtestesíti a művész és az intellektus ambivalenciáját, akinek nincs osztályhoz kötődő identitása és politikai perspektívája, és aki egyfajta vonzerővel bír azokra a kortárs kritikusokra, beleértve magamat is, akik hasonló módon ambivalens érzelmeket táplálnak azzal szemben, hogy elköteleződjenek a fehér középosztály által biztosított hatalommal és előjogokkal. Ezt az attitűdöt Levine alábbi nyilatkozata is bizonyítja: „Ahelyett, hogy

<sup>17</sup> A „térbeliesítésnek” mint nyelvészeti funkciónak a fogalma mostanában került be a XX. századi kollázs/montázs esztétika diskurzusába. Ld.: Rosalind Krauss: *The Photographic Conditions of Surrealism*. *October*, no. 19. 1981. Winter, 3–34.

fákat és aktokat fényképeztem volna, fényképeket fényképeztem. Olyan képekre esett a választásom, melyek kifejezték azt a vágyat, hogy a természet és a kultúra a rend érzetével és jelentéssel bírjon számunkra. Azért sajátítottam ki ezeket a képeket, hogy kifejezzem a saját ezzel párhuzamos vágyamat az elköteleződés szenvedélye és a közöny fenségessége iránt. Remélem, hogy a fényképekről készített fényképeimen egyfajta kényszerű békekötés jön létre az e képek által példázott ideálokhoz való vonzódásom és a vágyam között, hogy egyáltalán ne legyenek vágyaim és kötelékeim. Arra törekszem, hogy a fényképeim, melyek önnön ellentmondásosságukkal teltek, reprezentálják mindkét világ jobbik részét.”<sup>18</sup>

Walter Benjamin, annak ellenére, hogy elkötelezte magát az allegóriaelmélettel és annak konkrét megvalósulásaival Baudelaire művében és a húszas évek montázsában, tisztában volt a melankolikus visszafogottság inherens veszélyével és annak a passzív tagadásnak az erőszakosságával, melyet az allegorikus szubjektum magára és választásának tárgyára egyaránt ráerőltet. A melankolikus szubjektum kontemplatív távolságtartását, „a múlt kényelmes szemlélését” [*comfortable view of the past*], ahogy mondta, fel kell váltania a jelen politikai szemléletének.<sup>19</sup> Ezt a nézetet „Az alkotó mint termelő” című szövegében dolgozta ki,<sup>20</sup> melyben minden, az allegorikus folyamatokat érintő reflexióval felhagyott, és amelyben a legközelebb került egy faktografikus, produktivista álláspont kimunkálásához, ahogy azt Brik és Tretyakov írásaikban körvonalazták.

Benjamin szerint az új alkotónak elsősorban az elszigetelt termelőket meghatározó modernista keretet kell megcélózni, és a művész pozícióját az esztétikai javak előállítójából a létező ideológiai és kulturális apparátust átalakító aktív erővé kell változtatni. Ez az alapjában eltérő álláspont egyértelműen látható abban, ahogy Martha Rosler a történeti tárgyakhoz és az általuk megtestesített fényképészeti hagyományokhoz közelít. A két mű, amely felkínalkozik egy Levine munkásságával való összehasonlító olvasatnak, a *The Bowery in two inadequate descriptive systems* [A Bowery két inadekvát leíró rendszerben] (1974-75), és az „in, around and afterthoughts (on documentary photography)” [bel-, köré- és utógondolatok (a dokumentarista fényképészetről)] című kritika esszé/mű (1981).<sup>21</sup> E két műben a fotografikus konvenciók nyelvi gyakorlatként vannak meghatározva, és e gyakorlat történeti helye az általános társadalmi és politikai életbe való bekapcsolódás szempontjából értékelődik, és kevésbé a semlegesség kritériumai alapján, melyet a fotografiai modernizmus programja előír.

<sup>18</sup> Sherrie Levine publikálatlan, datálatlan nyilatkozata, 1980 körül.

<sup>19</sup> Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Frankfurt am Main, 1966. 205. [A magyar változat közelebb van a német eredetihez: „[a] múltra szegeződő történelmi nézőpontot a politikaival cseréljük fel”, Walter Benjamin: A szürrealizmus. Ford. Mártonffy Marcell. *Műhely* (Szürrealista különszám), 1994. 79.]

<sup>20</sup> Walter Benjamin: The Author as Producer. *The Frankfurt School Reader*. Ed. by Andrew Arato, Eike Gephardt. New York, 1978. - magyarul ld.: Walter Benjamin: Az alkotó mint termelő. Ford. Pór Péter. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Budapest, 1980.

<sup>21</sup> Martha Rosler: *Three Works*, Halifax, Nova Scotia College of Art and Design Press, 1981.



A *The Bowery in two inadequate descriptive systems* című fotó-szöveg alkotásban, mely a Bowery-negyed boltjainak bejáratairól készített fekete-fehér fotókat és a részegséget leíró szó-listákról készített fényképeket foglal magába, a városi építészeti fényképezés konvencióit sajátítja ki felújított beállításokban, melyek, úgy tűnik, hozzávetőlegesen tartják Walker Evans fotózási távolságát. Azonban ezeket a konvenciókat Rosler inkább végrehajtja, mint elrekvirálja, ahogy az Levine esetében történt. Rosler nyers kísérlete, melynek során megpróbálkozik a nagy városi „dokumentaristák” stílusának utánzásával, természetesen legalább akkora csalódást okozhat a kiművelt fotografikus szemnek, mint amekkorát Levine fényképei a gyűjtő számára.

Rosler a *The Bowery...*-t kimondottan allegorikus terminológiával írja körül: „A *The Bowery...*-ben a fényképek üresek és a szavak képiséggel és eseményszerűséggel teltek... Sok fényképész készített képeket a Bowery-beli hajléktalanokról. Ez felzaklatott, mert azt gondoltam, ez hamis törekvés, hiszen azt a látszatot keltette, mintha ezeket a fényképeket emberekről készítették volna, ám valójában a fényképészek és a nézők érzékenységéről szóltak. Ez a szánalom és az érzés jogtalan csereberéje, és a hajléktalanok ennek a fotográfus és a néző között végbemenő cserének az áldozatai. Nyersanyagot szolgáltatnak az osztály és a privilégium megerősítéséhez... Verbális képekkel való szembeállítás révén szerettem volna kidomborítani az ilyenfajta dokumentarizmus alkalmatlanságát... Nem arra akartam használni a szavakat, hogy a képek igazságértékét megerősítsék, inkább arra, hogy aláássák azt. Azt éreztem, hogy amiként a képektől azt várják el, hogy költőiek legyenek, még ha nem is „eredetiek” – az utcai fényképészet hagyományát követik és sokkal több közülük van a kereskedelemhez, mint bármi máshoz, mivel üzletek bejáratai – úgy a szavak egyfajta váratlan költészetet eredményezhetnek. Ironikus humoruk szembemegy az érzéketlen fényképezéssel.<sup>22</sup>

Nem meglepő, hogy ugyanebben az interjúban Rosler rátér a kortárs kollázs-gyakorlat kérdésére, annak történeti funkciójára és a lehetőségekre, melyeket megnyithat saját művének tárgyalásában, és nem meglepő az sem, hogy az általa adott definíciók egybeesnek a kortárs montázsunkkal azzal az általános körvonalával, amit ebben az esszében megrajzolni próbálok: „Azt hiszem, sokkal érvényesebb dolog az ellentmondásról beszélni, mint a kollázsról, mivel a kollázsolás nagy része ellentmondásból áll, összerakni olyan dolgokat, melyek nem tartoznak össze, de valamilyen módon kapcsolódnak egymáshoz... Nagyon sok olyan ellentmondás, melyről a műveimben beszélni szeretnék, nem egyszerűen a léttel kapcsolatos találós kérdés, hanem olyan dolog, mely abból a rendszerből származik, amelyben élünk, amely lehetetlen és egymással összeütköző igényeket támaszt velünk szemben. Szeretek rámutatni azokra a helyzetekre, melyekben megpillanthatjuk az ideológia mítoszait, ellentmondásban az aktuális tapasztalatainkkal.”

Ha Levine pozíciója látszólag a dandyzmus cinikus tradíciójából ered, akkor Rosler, láthatóan naiv kísérlete során, hogy a kimerült fényképészeti hagyományokat újrahasznosítsa, és ezzel tisztázza történeti jelentésüket és felhasználhatatlanságukat

<sup>22</sup> Martha Gever interjúja Martha Roslerrel. *Afterimage*, 1981. October, 15.

a kortárs dokumentarista termelésben, ragaszkodik az individuális munka egy elemének megtartásához. E naiv kísérlet hiábavalóságával és hiányosságainak bemutatásával Rosler még inkább hatályon kívül helyezi az elvont fotografikus törekvés ahistorikusságát.

Rosler kritikai szövegei közül az „in, around and afterthoughts (on documentary photography)” sikeresen használja a kritikai stílust annak érdekében, hogy a kortárs fotográfia történeti és politikai együttthatóit elemzésnek vesse alá. Itt, ahelyett, hogy a fényképezési konvenciókat újra színpadra állítaná, Rosler átalakítja egyes fényképezések forgalomban lévő témaválasztásait (ezek a fényképezések azzal az igénnyel fordultak vissza saját diszciplínájuk története felé, hogy „a régi mesterek stílusában” fotografáljanak, és „a modernista fényképezés nagy hagyományának tárgyait” fotografálják), és a „tárgyak”, vagyis a fényképezés „áldozatainak” materiális valóságával való aktuális konfrontációba fordítja ezeket a témaválasztásokat. Ezzel pedig lerántja az esztétikai semlegesség leplét, mely mögé a fényképezési tevékenység elrejtőzött. Ha a termelés és a szerzőség Levine-féle elvont és radikális tagadása végső soron akarata ellenére a létező hatalmi struktúra oldalán helyezi el őt, akkor Rosler azon kísérlete, hogy az esztétikai reflexió és a formális eljárások létező szintjein túl hozzon létre műalkotást, a politikai elköteleződés oldalára állítja őt, mely éppen azért fulladhat kudarcba, mert nem rendelkezik hatóerővel a jelenlegi művészeti gyakorlaton belül.

Dara Birnbaum munkái, ellentétben a mostanság divatos tendenciával a festészet és a fényképezés körén belül, nem pusztán az újra felfedezett pop art stratégiákat alkalmazzák. Kritikus módon fogadják magukba mindazokat a témákat, melyek a pop art-ból eredtek, majd közvetlenül ezután a késő hatvanas és korai hetvenes évek minimalizmusa és posztminimalizmusa továbbfejlesztette őket. Amikor azt állítja, hogy „a videó-művészet nyelvét olyan módon szeretné a televízió intézményével való kapcsolaton keresztül meghatározni, ahogy Buren és Asher a festészet és a szobrászat nyelvét a múzeum intézményének vonatkozásában meghatározták”, egyértelművé válik, hogy munkái programszerűen mindkét struktúrán belül operálnak. A tömegkultúra nyelvének szemmel láthatóan ideologikus funkcióit azokkal az eszközökkel elemzi, melyeket a magasművészeti gyakorlat elérhetővé tesz számára. Ezzel párhuzamosan ezek a munkák a magasművészet állapotára is figyelnek – annak elszigeteltségére, privilegizált helyzetére, árustatusban és fétisként való létmódjára – a tömegkultúra és annak legfejlettebb formája: a televíziós ipar perspektívájából. Birnbaum műve e két perspektívát dialektikus váltakozásban integrálja, és így rendelkezik azzal a potenciállal, hogy a művészet és a televízió nyelvére is hatással legyen, bár munkái még egyik intézményben sem nyertek el biztos pozíciót. Ha a műveket a hagyományos galériai körülmények között látjuk – például 1979-es New York-i installációja során a P.S.1-ben – akkor a szobrászati gondolkodás és átalakulás elmúlt évtizedére tett (implicit és explicit) utalásaik azonnal olvashatókká válnak. A szobrászatnak abból a történeti pillanatából emelkedtek ki, amikor a Bruce Neumannhoz és Dan Grahamhoz hasonló művészek a videót olyan eszközként kezdték használni, mint ami alkalmas arra, hogy a néző-tárgy viszonyok fenomenológiai szintű megértését

elősegítse, ahogy azt annak előtte a minimalista szobrászat bevezette. Fokozatosan kifejlesztették az analitikus videó-installációt és -performanszokat, melyek nem csak a nézés folyamatára fókuszáltak, de egyként bevonták a szerzőt és a közönséget, a közönséget és a tárgyat, valamint a közönséget és az épített környezetet egy explicit és aktív csereviszonyba.

Érthető, hogy a videónak és a performansznak a hetvenes évek közepén zajló növekvő teatralizálódásával és a narcisztikus esztétizálás felé történő egyre gyakoribb elmozdulásával a politikailag elkötelezett művészek videóra alapozott tevékenysége a televízió felé irányult. Ugyanabban az időben olyan művek születtek, mint Richard Serra *Television Delivers People* (1973) című munkája, amely alapvetően különbözött a művészek korábbi televíziós adások számára készített videóitól; ezek az adások egyszerűen csak televízión keresztül közvetítették a videóra vett művészi performanszok anyagát, semmint hogy magát a televízió nyelvét vonták volna kérdőre. Nam June Paiknak a hatvanas évek közepétől a késő hatvanas évekig készített úttörő videó/televízió-munkáiban megnyilvánuló Fluxus-ideák programszerű álláspontja az volt, hogy a jövő vizuális kultúráját a terjedő televízió mint a vizuális jelentéstermelés elsődleges társadalmi gyakorlatának kell magában foglalnia és meghatároznia, mint ahogy a XIX. század vizuális kultúráját alapvetően meghatározta a fényképezés feltalálása. Birnbaum logikusan hivatkozik Paikra mint az egyik kulcsfigurára, aki befolyásolta a gondolkodását, Grahammal együtt, akivel 1978-ban együtt dolgozott egy nagyobb projekt-tervezeten „Local Television New Program Analysis for Public Access Cable TV” címmel.<sup>23</sup>

Birnbaum videó televízióadásokból felvett anyagokat használnak, és mindekelőtt a technika jelentésére fókuszálnak, a televízió saját szabályaira és műfajaira. Ezeknek a szabályoknak a formális elemzésével és a műfajok keverésével ideológiai működés módjaik és hatásaik láthatóvá válnak. Fontos megérteni, hogy milyen mértékben ágyazódnak be Birnbaum művei azokba a struktúrákba, melyek meghatározzák a kollektív érzékelési tapasztalatot. Valóságos dekonstruktív folyamataiknak köszönhetően nem vesznek részt a művészek által alkotott innovatív médiastratégiák terjesztésében, melyek a végén aztán mindig azzal járnak, hogy a televízió ideológiáját esztétikailag napra készké teszik.

Birnbaum videó televíziós nyersanyagokat sajátítanak ki a szituációs komédiáktól és a szappanoperáktól terjedően, mint például a „Laverne és Shirley” és a „General Hospital”, egészen az élő adások anyagáig, mint az „Olympic Speedskating”, vagy a Wang Corporation számára készült hirdetések. Ezek végül televíziós sugárzásra vannak ítélve, ahol a leghatásosabban tudják tisztázni saját funkciójukat in situ és in flagrante, de az az antinómia, melyen belül léteznek, ezeket a műveket (eddig legalábbis) kizárólag a magas művészet struktúráján, az avantgárd diskurzuson belül helyezi el. Ha éppen most egy kereskedelmi televízióban kellene bemutatni valamelyik művét, alapvető esztétikai természete annál inkább nyilvánvalóvá válna, és

<sup>23</sup> Dan Graham: *Video-Architecture-Television*. Halifax - New York, Nova Scotia College of Art and Design Press - New York University Press, 1979.

kritikai potenciálja talán elapadna. Mivel szükségszerűen ez a helyzet, éppen ezért Birnbaum munkáinak a médián belüli hatalmi pozícióért folytatott küzdelem a legebezhetőbb részük. Ez a *Remy/Grand Central: Trains and Boats and Plains* (1980) című műben válik leginkább egyértelművé, melyben arra tett kísérletet, hogy egy hirdetést szimulálva megmutassa, hogy milyen érdekek vezérelhetnek egy vállalatot, amikor fiatal művészeket „támogat”. Az eredmény egy olyan alkotás lett, mely jobb esetben paródiaként fogható föl, rosszabb esetben nagyon is könnyen egy új hirdetési trükként érthető félre. Nem meglepő, hogy a műben rejlő, a kultúripar és az esztétikai alkotás végső, totalizáló szintézisére vonatkozó potenciális affirmáció egy olyan független alkotásban valósul meg, mely a hirdetési konvenciókat utánozza, és kritikai erejét nem arra használja, hogy anyagokat olvasszon egybe, mely Birnbaum majdnem minden más videóművét tekintve alapszabály.

A *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-79) a Wonder Woman-hoz kapcsolódó kamaszos fantáziát leplezi le, mely eredetileg képregény-figurából nőtt az egész országban sugárzott televíziós sorozattá. Ez a fejlődés a válság egy képével szolgál, mely, hasonlóképpen Superman filmbeli feltámadásához, a képek felé irányuló kollektív regressziót elégít ki. Ezek a képek azokat a monolitikus hatalmakat hívják elő, melyek a gyermeki felfogásban a hősökhez, a szülőkhöz és az államhoz tartoznak. Úgy tűnik, ez a videó elsődlegesen arra a kimeríthetetlen speciális hatásra irányul, melyet a kereskedelmi televízió- és filmproducerek kihasználnak, amikor az államhatalomnak a lehető legsürgősebben szüksége támad a misztifikációra. Ikonográfiai szempontból a videómű párhuzamosan fut a képregény-hős-aki-televíziós-varázslattá-válik folyamattal, ugyanúgy, ahogy Lichtenstein festményei a hatvanas évek képregény-reprodukcióinak grafikus technikáin belül és azok ellenében pozícionáltak magukat.

A fragmentáció és a sorozat-jellegű ismétlés formális eljárásai, melyeknek Birnbaum a kisajátított televíziós anyagot aláveti, kiterjesztik Warholnak azt a képi stratégiáját, mellyel az áruábrázolásokat sorozatba rendezte, valamint Warholnak és Bruce Connernek azt a megoldását, melyet filmtekercsek és sorozatba rendezett szegmensek felhasználása során alkalmaztak. Megtörik a televíziós narratíva időbeli folyamatosságát és önreflexív elemeket illesztnek bele, melyek a pillanatot, valamint a viselkedés és az ideológia látszólag megfejtethetetlen interakcióját tanulmányozható mintává változtatják. A pontosság révén, mellyel Birnbaum ezeket az allegorikus eljárásokat alkalmazza, eddig nem tapasztalható élességgel láthatjuk, hogy milyen mértékben vált a színészek által a televízió képernyőjének közeli felvételein bemutatott professzionális arckifejezések színháza az emberi viselkedés ideológia általi uralmának új történeti helyévé. Ez különösen egyértelmű azoknak az elemeknek a leleményes egymás mellé helyezésekor, melyek az olimpián résztvevő női gyorskorcsolyázókról szóló élő közvetítésből, valamint egy „való életbeli” szappanoperából, a *General Hospital*-ből származnak, Birnbaum *POP-POP-VIDEO: General Hospital/Olympic Women Speed Skating* című videómunkájában (1980). Egy kétségbeesett orvosnő paternalista férfi kollégájának ellenbeállítások sorozatán keresztül vallja meg, hogy egy számára kezelhetetlen kommunikációs zavar lépett föl közte és

egy férfi között, akit itt nem azonosítanak közelebről, és e vallomás ellenpontozódik az olimpia lendületességének és sebességének látványosságával. A neofuturista képvilág tündöklése, amely a női test elvont instrumentalizációnak való alávetését ünnepli, nem válik színes tévébeli Leni Riefenstahl-változáttá, éppen, mert a kép folyamatosan párhuzamba állítódik az orvosnő neurotikusan rángatózó arcvonásainak látványával. Fiziognómiai elem és annak jelentése még inkább kiugrik a *Kiss the Girls: Make Them Cry* című videón (1979), mely a *Hollywood Squares* című játékos show-ból vett részleteket tartalmaz.

Walter Benjaminnak az a megfigyelése, hogy a neurózis az áru pszichológiai megfelelője, egyértelmű a hiperaktív férfi és női televíziós szereplők fiziognómiai képein, és ezt az olvasatot alátámasztja a részletek Birnbaum általi megfontolt kiválasztása, valamint az a formai eljárás, amelynek anyagát alárendeli. A televíziós technológia teljes apparátusa és működésmódjának machinációs jellege a vizuális nyelv ideológiájának eszközeiként válnak olvashatóvá: az individuum ideologikus instrumentalizációja a fiziognómiai látványban manifesztálódik. Birnbaum munkáján keresztül a néző a *mise en abyme* ideológia lecsupaszított szintjeivel szembesül: a képernyőn látható viselkedési minták megelőlegezik és példázzák azt, amit a televízió a nézőben próbál meg kialakítani – ezek az alávetés és az adaptálás gyakorlatai.

Birnbaumnak a televíziós technikáról alkotott távlati képe nem csábítja el abba az irányba, hogy ezeket a technikákat vizuális játékszerekként használja, és a „puszta gyönyör” vagy a „formai játék” kedvéért alkalmazza őket, melyek mindig elrejtik az esztétizáló ideológiát. Azt a vizuális élvezetet, melyet Birnbaum videói a nézőben talán generálnak, a kognitív sokk ellensúlyozza. Például a *Wonder Woman* című videó speciális trükkjei a szexualitás által elrejtett erőszakként jelennek meg, és a hatalom képeit, valamint a technológiai varázslatokat a társadalmi és politikai élet valóságától való menekülésként ajánlják. A sokk annak felismeréséből fakad, hogy egy nőalak ilyen típusú szexista reprezentációi, melyek őt a férfi- és államhatalom eszközeként jelenítik meg, az aktuális történeti helyzet cinikus és ideologikus velejárói, amelyben a radikális politikai tevékenység, úgy tűnik, a feminista gyakorlatra korlátozódik.

Mindez sokkal láthatóbbá válik képek és hangok egymás mellé illesztése során, és ez történik a videó második részében. Az első részben a pörgő, rohanó, harcoló *Wonder Woman* töredezett sorozatait és kimerevített képeit a hasonló formai eljárásoknak alávetett eredeti hang kíséri. A videó második részében vizuális alkotóelemként a *Wonder Woman* című diszkószám szövege látható fekete háttéren fehér betűkkel. Birnbaum épp aközben talált rá véletlenül erre a félig-meddig homályos értelmű dalra, mikor a televíziós archívokat vágta. A női sóhajok és a dalszöveg grafikus, írott megjelenítése, melyet normális esetben hallunk és nem olvasunk, megfordítja a nyelv fonetikus és grafikus elemeinek rendjét, amit korábban Duchamp szójátékában láttunk. Itt, a diszkószám írásbeli allegorizációja révén tudatosíthatjuk, hogy még az effajta populáris zenéhez tartozó, pillanatnyi, diszkrét fonetikus elemek (sóhajok, nyögések stb.) is ugyanúgy át vannak itatva szexista és reakciós politikai ideológiával, mint a dal nagyobb szintaktikai és szemantikai struktúrái.

A hang dimenzió általában nagyon fontos funkciót tölt Birnbaum videóiban, és nem játssza a fonetikus illusztráció és az érzelmi befolyásolás alárendelt szerepét, melyre a filmben és a televízióban a zenét általában kárhozzatják. A hang önálló diskurzusként való helyreállítása, mely a vizuális szöveggel párhuzamosan fut, felhívja a néző figyelmét azokra a rejtett funkciókra, melyeket a hang általában betölt.

Birnbaum egyik mostani munkájában, a *PM Magazine*-ban (1982), a Hudson River Múzeumban felállított négycsatornás videó- és hanginstallációban,<sup>24</sup> még távolabbra terjeszti ki a hang funkciót, azáltal, hogy a materiális elemeket a festészet és a szobrászat, valamint az ezeket magába foglaló múzeumi struktúra adottságaira adaptálja. Egymással szembeni falakon elhelyezett két táblán nagyméretű, az installációban felhasznált televíziós archívokból kiemelt fekete-fehér fotókópiák szerepeltek, a táblák egy, illetőleg három monitort foglaltak magukba. A három monitoros tábla falának felülete világoskékre volt festve, az egy monitort magába foglaló tábla fala élénkpirosra, a tábláknak Birnbaum grafikusán hangsúlyt adott. A táblák egy-egy kinagyított fotografikus kép jellemzőit viselték magukon, melyekkel vásárokon látható kivetítőkön találhatjuk szembe magunkat. Emlékeztettek El Liszickij kései produktivista munkáinak nagyméretű kiállítási tábláira, mint amilyen a Szergej Szenkinnel közös, 1928-ban, Kölnben megrendezett Nemzetközi Sajtókiállítás orosz pavilonjába készített installációja, vagy az 1930-as drezdai Nemzetközi Higiéniai Kiállítás installációjára, melyben a fotómontázs-technikát kiterjesztette az agitprop építészetre. Birnbaum táblái nélkülözik az „agit.” dimenziót, hogy bemutathassák a múzeumi „prop.”-vonalat. Mint ilyenek dialektikus viszonyba lépnek a manapság visszatérőben lévő, nagyméretű, töbttáblás figuratív festészzel, amely az idézést mint végső eszközt használja arra, hogy legitimálja a historicizmust.

Birnbaum e művében az idézést a historicista ájulatból való megszabadulás eszközeként alkalmazza, és mint az elemek visszahelyezését speciális funkciójukba és helyükre. Áthelyezi a térbeliesítés folyamatát és szintaktikai strukturáló elvét, melyet Rosalind Krauss a dada kollázs és a szürrealista fényképészet kontextusában tárgyalt, a materiális és képi elemek szintjéről az érzékelés (vizuális, taktilis, auditív) folyamatainak, és e folyamatok materiális megfelelőinek (az ikonikus kép, a síkban fekvő jel, a szín, az építészeti tér és a hang) szintjére.

Ebben az összetett műben a múzeumi struktúrát egyik oldalról a kereskedelmi színrevitel foglalja keretbe, a másik oldalról az agitprop montázs történeti dimenziója. A *PM Magazine* végszalagjában Birnbaum egymás mellé helyezi a legmodernebb vágási technikákat és a legmodernebb animációs technikák elektronikusan létrehozott képeit, újrafelhasználva a fogyasztásról és a szabadidőről szőtt ötvenes évekbeli amerikai álmok ikonjait. A televíziós technológia és technika önmagukra utalnak és átlátzóvá válnak mint végső instancia, melyekben az ideológia benne foglaltatik és struktúráját elnyeri. Ahogy a vizuális anyag négy darab háromperces hurokban előrehalad, úgy fut a végszalag hangsávja (vagy legalábbis annak kulcsmotívumai) négy csatornán.

<sup>24</sup> Nem sokkal később a mű különböző változatait a The Art Institute Chicago 74. American Exhibition, valamint a kasseli *Documenta 7*. kiállításán is felállították.

Megint csak az auditív dimenzió az, amely a legtisztábban fedi fel a mű alapvető decentralizáló tulajdonságát. Az installáció elemei csak egy aktív néző individuális megtapasztalásán keresztül válnak egymással szövegszerűen összefüggő anyaggá.

Birnbaum felfedi a montázstechnika történeti potenciálját, ahogy az a kubista és konstruktivista relief-konstrukciókban létrejött, hogy aztán a hatvanas-hetvenes években átformálják és egyéniesítsék őket, olyan művészekről kezdve, mint Dan Flavin, Nauman és Serra, az olyanokig bezárólag, mint Graham és Asher. Installációja, mely telítve van a történeti megértéssel és a kortárs egyediségért folytatott küzdelemmel, adekvát definícióját és olvasatát adja a relief- és montázstechnikák eredeti sajátosságainak, és teszi ezt akkor, amikor a piac arról próbál meg biztosítani bennünket, hogy ezen sajátosságok szerepe a történelemben Frank Stella összetett melltűivel és Julian Schnabel művészettörténeti mézeskalácsával végéhez ért.

Míg Birnbaum és Rosler műveinek lényegi vonása, hogy egyszerre legyenek az intézményszerű művészeti elosztás keretén belül és kívül is, addig Levine munkái kizárólag ezen a kereten belül működnek. A mű csak áruként tudja betölteni a ráruházott feladatokat, ám paradox módon, eddig legalábbis, nem sikerült pénzzé tenni. Végso győzelmet akkor arat, ha egyetlen gesztusban megismétli és megelőlegezi a történeti kontextusból való kiemelést és az attól való elidegenítést, mely történeti kontextusnak a mű az áruvá tétel és az akkulturáció folyamatai során alá van vetve. Ebből a szempontból Levine és Birnbaum műve történelmi affinitást mutat Warhol pozíciójával, az első amerikai dandyével, aki következetesen tagadta az individuális teremtést és alkotást a kulturális eldologiasodás állapotának hangzatos újbóli megerősítésével. Warhol pályafutása a hírnév és a divat intézményeiben ért véget, ahogy de Sade-é a Bastille-ban. Műveinek, melyek egyszer már a képkisajátításnak pontosan ugyanezekkel az allegorikus technikáival forgatták fel a festészetet, magasművészeti és tömegkulturális diskurzusokat, individuális alkotást és mechanikus sokszorosítást egymás mellé helyezve, az volt a sorsuk, hogy a pop art legegységesebb és legkifinomultabb képeivé váljanak.

Azok a művészek, akiket itt tárgyaltam, kisajátítottak anyagokat és képeket (vagy más néven „kalózkodtak”), és kutatásaik során felhasználták azokat. Akárcsak a késő hatvanas évek radikális konceptualista művészei, megkérdőjelezték annak szükségszerűségét, hogy műveik az egyediesített áru státuszába legyenek száműzve. És e támadásuk sikeres volt, még ha csak időlegesen is – amíg az általános akkulturációs folyamat megtalálja annak módját, hogy alkotásaikat asszimilálja az akkulturáció apparátusának körülményeihez. Mivel alapvetően egy alkotás vizuális, és nem textuális léte az, ami anyagi létet biztosít számára, és ez a valóság szolgál áruletének alapjául. Az 1957-es *Mitológiák*ban Roland Barthes kortárs mítoszokként dekonstruálta a fogyasztás és a reklám megtervezett tárgyait. Bizonyos szempontból még mindig tekinthetjük az itt elemzett művészek alkotásaiban továbbfejlesztett eljárásokat az ideológiakritika dekonstruktív alkalmazása eredeti modelljének. Ellentétben néhány itt szereplő művésszel, Barthes nem ütközött a tulajdon és a copyright problémáiba. De a vizuális objekt/kép már a magántulajdon alapvető ideológiai megfelelőjévé vált.

*Müllner András fordítása*