

*Ilja Kabakov–Boris Groys*

**Az installáció  
művészete**

**az iskolakultúra 1998/6-7 melléklete**



*Boris Groys és Ilja Kabakov alábbi beszélgetése részlet egy hosszú interjúból, amelynek első része Die Kunst des Fliehens (A menekülés művészete), a második pedig Die Kunst der Installation (Az installáció művészete) címmel jelent meg a müncheni Hanser Verlag gondozásában 1991-ben, illetve 1996-ban. Az első rész az orosz származású filozófus és a szintén orosz származású művész otthoni emlékeiről szól, a második rész központi témája pedig Kabakov négy, Nyugaton felállított installációja. Az alábbi részlet az interjúsorozat második kötetének bevezetőjéből való, s a két világhírű beszélgetőtárs új hazájában, Németországban készült. Azért ajánljuk a művészetpedagógusok figyelmébe, mert rendkívül szemléletes képet nyújt azokról a legújabb változásokról, amelyek a kortárs művészetben, s annak intézményeiben történnek, s amelyek visszamenőleg is számos művészettörténeti jelenséget radikálisan új megvilágításba helyeznek.*

**B**oris Groys (G). Ilja, mi már sokat beszélgettünk, főleg közös oroszországi tapasztalatainkról. Időközben azonban mindkettőnkben felgyülemlett egy sereg tapasztalat a nyugati életéről is, főleg a művészeti intézményekről és azok működéséről. Amit ott, Oroszországban a nyugati művészetről tudtunk, azt hiszem alapvetően helyes volt. Mindenesetre az az érzésem, hogy e vonatkozásban azután sincs mit felülbírálnom, hogy Nyugatra jöttem. De ami számomra e tekintetben teljesen új, az azoknak a valós összefüggéseknek a megismerése volt, amelyekben a művészeti akciók, stílusok és viták működnek, vagyis a nyugati művészeti termelés tényleges masinériája. Ezen új tapasztalatok fényében sok mindent másként kezdek látni, mert már ismerem a dolgok pragmatikus, valóságos kontextusát. Neked is vannak ilyen tapasztalataid?

Ilja Kabakov (K). Igen, nekem is hasonló élményeim vannak. A nyugati művészeti világról alkotott korábbi elképzeléseim igazolódtak: nem érzem úgy, hogy valami nagyon meglepővel, valami teljesen újjal találkoztam volna, amin külön el kellene csodálkoznom. Korábbi elképzeléseim azonban némileg átrendeződtek.

Ez mindenekelőtt azzal függ össze, hogy amikor a nyugati művészeti rendszert ott Oroszországban elképzeltem, abban a művészek kreatív tevékenysége óriási szerepet kapott. Autonóm létmódjukat sokkal nagyszerűbbnek, intenzívebbnek és önállóbbnak gondoltam el, mint amilyenek a valóságban tapasztaltam. Azt hittem, hogy a művészek mindenekelőtt kis szakmai körökbe csoportosulnak, szüntelenül művészeti kérdéseket feszegetnek, művészeti vonulatokat képeznek, összefonódnak, szétválnak és így tovább. A művészeti intézmények pedig figyelik ezeket az élő folyamatokat, s megpróbálnak rájuk hangolódni, valamilyen módon felkészülni rájuk. De magukat az intézményeket meglehetősen mereveknak gondoltam el, afféle bürokratikus szervezeteknek. Tehát egyfelől rendkívül kreatív, aktív és lelkes művészeti egzisztenciák szövevényét képzeltem el, másfelől pedig olyan száraz, hideg szervezetségű helyeket, ahol ezeket bemutatják, tehát galériákat, kiállítási termeket, múzeumokat stb.

Amióta itt élek, ez az elképzelésem döntő mértékben megváltozott, s most épp fordítva látom a dolgokat. A művészek kimondottan bürokratáknak tűnnek, akik nem hogy nem vesznek részt egymás munkájában, hanem még érdeklődést sem mutatnak egymás iránt; akár ha az lenne a mottójuk, hogy: „Suszter, maradj a kaptafánál.” Vagyis, mint a tücskök, rendszeresen ismételtetik ugyanazt, mindenki a saját ágacskáján ciripel, s tökéletesen megfelel az előbbi elvnek. A művészek közötti viszony nemcsak hogy nem szívélyes, élő, aktív és tartós, hanem épp ellenkezőleg; mindenesetre ilyen kapcsolatokkal

egyáltalán nem találkoztam. Természetesen mindenki borzasztóan udvarias; tehát nem arról van szó, hogy marnák vagy üldöznék egymást. De egymás iránti tökéletes érdeklenségük olyan négyszáz kilométeres vonatútra emlékeztet, melynek során mindenki arra ügyel, hogy a szomszédja ne lépjen a lábára. Az tehát, amit „nemzetközi művészeti nyilvánosságnak” nevezünk, nem más, mint pusztaság. A művészek a lehető legkülönbébb irányba rohannak, s egyáltalán nem kíváncsiak egymásra. A legismertebb művészek gyakran ugyanabban a városban, sőt ugyanabban a kerületben laknak, de nincs semmiféle kapcsolatuk egymással, vagy ha mégis, azon maguk is csodálkoznak. Ha találkoznak is, nem tudják, mit mondhatnának egymásnak, mert minden annyira le van tisztázva, hogy nincs kérdésük sem egymáshoz, sem saját magukhoz.

Másrészről viszont a művészeti intézmények, amelyeket természetesen nagyon is mértékadóknak, fontosaknak és tájékozottaknak képzeltem, de fantáziáimban teljesen konstruálatlanok voltak, olyan kreatív és aktív közösségeket képeznek, amelyek a művészek köreiben egyszerűen megszűntek. E művészeti intézmények egyáltalán nem merevek. Olyan szabad emberi közösségek, melyek számomra magukhoz a művészekhez viszonyítva egyenesen ideálisnak tűnnek. Fő foglalatosságuk a beszélgetés. De ezek a beszélgetések távolról sem holmiféle ülésezgetések vagy kávézgatások. A művészeti intézmények munkatársai olyan intenzíven és lelkesen tudnak beszélgetni a művészetről, amihez foghatót én még nem hallottam. Körükben tényleg olyan hangulat uralkodik, mint egykor az orosz közös konyhák asztalainál: mindazok a kérdések, amelyek szóba kerülnek, időszerűnek és központiak tekinthetők. Mindez rendkívül telített, zárt művészeti miliót képez. S nem elszólás részéről a „művészeti” jelző, hanem tényleg erről van szó. Ez a milió a mai művészeti világ valódi bázisa, intenzív emberi kapcsolatok színtere. S nem valamiféle kedvetlen individuumokról van ám szó, mint amilyenek a mai művészek, akiket a saját érdekeik védelmében kívül már semmi más nem érdekel, hanem kulturális horizonttal rendelkező emberekről. Gyakran olyan emberek ők, akikben a műkritikus és a műtörténész képességeit finom intuíció egyesíti, akik kifinomult érzékkel közelednek minden újhoz, s ugyanakkor a történelmet is kitűnően ismerik – mindez csupa olyan tulajdonság, ami számomra az ideális művésztől kialakított képben egyesült.

G. Úgy gondolom, a Nyugat Oroszországgal szembeni mássága, ahol a művészek érdekesekek, az intézmények viszont nem, a fogyasztói és a termelői szisztéma közötti viszonytal van kapcsolatban. Szovjet-Oroszországban a termelés volt a központi tényező, miközben termelésnek mindenekelőtt a termelési eszközök létrehozása számított. A fogyasztás alapján semmiféle szerepet nem játszott; amikor valamit létrehoztak, fel sem vetődött a kérdés, hogy mi célból és kinek. Érdekes, hogy közvetlenül az októberi forradalom után *Kazimir Malevics* követelte, hogy a kurátorok és a kritikusok adják át a művészeti intézményeket a művészeknek, hogy ezzel a fogyasztói eszközök termelőeszközökké váljanak. A nyugati világot ellenben az az elv uralja, hogy a kereslet teremti meg a kínálatot. S ez az elv minden területen uralkodó, így a művészetben is. Vagyis, a valóságban a kereslet a fontos, és azok az emberek a fontosak, akik a keresletet strukturálják. Ha a keresletet sikerül strukturálni, biztos, hogy a kínálat is megtalálta. Vagyis, Nyugaton azért csekélyebb a művész szerepe, mert az a kulturális kereslet tudomásulvételére és az arra való reakcióra korlátozódik. Ilyen értelemben a művész szerepe, akármilyen furcsán hangzik is, passzív, miközben a művészeti intézmények szerepe, amelyek a keresletet alakítják, aktív.

K. Pontosan. Teljes mértékben egyetértek azzal, hogy a legfontosabb mai fogyasztók a meglévő művészeti intézmények, a művészek pedig alapján az azok által kialakított kereslethez igazodnak.

S ezekben az intézményekben ma úgymond az önzetlen fogyasztók dominálnak. A gyűjtő, vagyis a hagyományos privát fogyasztó szerepe először is számomra teljesen ismeretlen, másodszer pedig a legkevésbé sem érdekel. Az önzetlen fogyasztó, va-

gyis a kurátor, kiállítja a dolgot, majd visszaadja. Ezt a kiállításrendezőt rendkívül aktívnak és fontosnak tartom, s benne látom művészetem valódi fogyasztóját. Más-ként szólva, a művészet mai fogyasztója olyasvalaki, aki nem akarja a művészet anyagi megtestesülését birtokolni.

A mai művészeti termelés szempontjából a privát fogyasztónak, vagyis annak az olyan embernek, aki ezeket a munkákat otthon kiakasztja, őrzi, kíméli és letörli róluk a port, egyre kisebb jelentősége van. Vagy talán nem is kisebb, de a produktum, amit az ilyen fogyasztó igényel, egyre rosszabb. Mi több, az ilyen produktum létrehozójának művészi státusza csökken, s egyre inkább az a vélemény alakul ki róla, hogy csupán a piacra dolgozik.

Nemrégiben elmentem *David Salle* egyik kiállítására. Nos, reprodukciókat már eddig is láttam Salle munkáiról, de miután több munkáját eredetiben is megnéztem, mélységes undort éreztem (természetesen nem a művésszel, hanem a műveivel szemben). Vajon miért? Azért, mert ezekre a munkákra szinte rá volt írva, hogy megveszik, és kiakasztják őket a falra. Na és? Mi baj van ezzel? Kiakasztják őket – jó, és irigykedhetsz, hogy az övéit kiakasztják, a tied meg nem. De az egész kiállítás atmoszférájában volt valami amorális, valami illetlen... Valahogy így: rendes ember ezeket a munkákat mégsem akaszthatja ki a falra. Ezt csak valamiféle presztízs-megfontolásból lehet megtenni, hogy az ember demonstrálhassa bizonyos körökhöz való tartozását és így tovább. A művészet iránti privát kereslet ma úgy hat, mintha a magángyűjtőket valamiféle illetlen hajlamok mozgatnák – bizonyos értelemben mai szempontból akár azt is mondhatnánk, hogy immorális hajlamok. Miközben semmit sem fogyasztani nagyon is morális és elismerést érdemlő viselkedésnek hat. Elismerésre méltó, ha az ember a múzeumban nézi vagy ott függeszti ki a képeket, de otthon birtokolni őket, az már mégiscsak kevésbé tisztességes.

A gyűjtői rang csökkenése nagyon szembeötlő jelenség. A morál ingája e tekintetben az egész huszadik században hol az egyik, hol a másik intézmény felé lengett ki. A századelőn a morálisan kifogástalan műértők az egyes gyűjtők voltak. Vagy a mecénások, akik talán nem feltétlenül vásároltak, hanem a művészeti csoportosulások és egyes művészek pártfogóiként léptek fel. Ezzel függ össze a galériák (nagynak mondható) kora, amely kor leáldozása a hatvanas évek közepére esik. A hatvanas évek közepétől napjainkig terjedő időszakban az igazi kereslet már csak a múzeumigazgatók és a kurátorok részéről jön.

G. Ez, azt hiszem, a kapitalizmus mostanában tapasztalható fokozatos hanyatlásával van kapcsolatban, s ami a valóságban sokkal gyorsabban történik, mint az, amit a szocializmus hanyatlásának neveztek. Mert vajon mik is ezek az intézmények? Ezek az intézmények olyan emberekből állnak, akiket a társadalom vagy az állam a művészet iránti kereslet szférájába delegált. Az nem is fontos, hogy milyen alapon és milyen kritériumok szerint ruházódott át rájuk ez a jog – csak az a fontos, hogy ez megtörtént. A magángyűjtők, a galériatulajdonosok stb. problémája abban áll, hogy ezek művészettel foglalkoznak, anélkül, hogy erre társadalmi meghatalmazást kaptak volna.

K. És mi van a magántulajdonra való joggal? Vagy ilyen nincs is?

G. Úgy gondolom, hogy az 1968-as kulturális forradalommal a kapitalizmus klasszikus változata lezárult. A kapitalisták természetesen minden további nélkül működhetnek a maguk szerepében, de a magántulajdon birtoklására való képességük többé már nem jelent társadalmi szankciót a jó ízlésre, vagy arra, hogy valamit meghatározzanak stb. Vagyis, a demokráciában, amelyben élünk, léteznek egyfelől politikai intézmények, amelyekre a politikai problémák megoldása van átruházva, s léteznek esztétikai intézmények, amelyekre viszont az esztétikai problémákat ruháztunk át. Mindazok, akik a művészet eme küldöttrendszerén kívül vannak, végső soron bitorlóknak számítanak. S így is tekintenek rájuk. E küldöttrendszer központja hagyományosan a múzeum, mert az természete-

ténél fogva állami intézmény, s a múzeumi kurátor szerepe abból áll, hogy kiállítsa és gyűjtse azt, amit a társadalom művészi értéknek tekint.

De már ezzel is vannak bizonyos problémák. Először is, mindenek ellenére nem világos, hogy bizonyos posztokra milyen kritériumok szerint nevezik ki a kurátorokat, milyen értékszempontok vezérlik őket, s hogy a társadalom vagy az állam de facto milyen mértékben képes a tevékenységük eredményeivel azonosulni. Mindez azonban, mondhatni, részprobléma. A másik kérdés, amihez eljutottunk, s amire a műveidben többé-kevésbé te is reagálsz, magának a múzeum intézményének a válsága, mert ez az intézmény többé már nem képes oly módon gyűjteni a műveket, ahogy azt korábban tette: nincs elég hely, pénz és cselekvési szabadság. A múzeum annak idején a templomot váltotta fel, legalábbis annyiban, hogy az embereknek másféle halhatatlanságot ígért – miközben a halhatatlanságnak ezt a másféle formáját többé már nem az egyháznak, hanem az államnak kellett garantálnia. Ezért játszik az állam olyan fontos szerepet a művészet rendszerében: a magángyűjtő nem tud halhatatlanságot garantálni – csak pénzt, az viszont nem elég. Úgy látom, hogy az állam készsége a halhatatlanság biztosítására manapság alábbhagy. Arra a fenyegetésre, hogy az állam többé nem képes a műveket megőrizni, a művész az önszokosítás különféle mechanizmusainak megteremtésével reagál. Az új művészeti stratégiák engem a sáskarajok viselkedésére emlékeztetnek: amikor ellepnek egy-egy területet, mindent felfalnak, s azután bármiféle külső elvtől függetlenül maguktól terjednek el. Érzésem szerint ez a modell mind általánosabbá válik. A kortárs művészek olyan módszereket alakítottak ki, amelyek – legalábbis potenciálisan – lehetővé teszik számukra, hogy óriási sebességgel óriási mennyiségű művet alkossanak. S ezeket a műveket a múzeum elvileg sem képes befogadni.

K. Igen, a saját művek hatalmas mennyiségben történő sokszorosítása és az egész földgolyó beborításának igénye ma nyilvánvaló. Ettől a tendenciától, amely gyakorlatilag mindegyik úgynevezett „vezető” nemzetközi művésznél megfigyelhető, az ember szinte nem tud szabadulni. Természetesen a saját állam iránti bizalom elvesztéséről és az univerzális múzeumi rendszer iránti bizalom növekedéséről van szó, mely rendszer elvben az egész földgolyót behálózza. Természetesen lehet azt mondani, hogy az egész világ látni szeretné *Joseph Beuys* munkáit, a valóságban azonban tudjuk, hogy épp fordított helyzet áll elő: a művészeti intézmények cinkosai, ugyanakkor egyenesen áldozatai is a művész személyes expanziójának, ami arra irányul, hogy mindenütt kiállítsák, hogy jeleivel és szövegeivel, akármilyen anyagdarabkáival, lisztes- és homokzsákjaival a lehető legrövidebb időn belül a föld lehető legnagyobb felületét befedjék. Ez az édes érzés – vagyis hogy egyazon pillanatban a földgolyó sok-sok helyén megvethetem a lábam – természetesen nem kifejezetten kellemes képzettársításokat kelt bennünk, de a mai művészeti valóság mégis így fest. Mi több, e vágy csak akkor teljesül, ha az ember tudja, hogy az egész világon kiállítják – mint ahogy az ma például Beuys-szal történik. Töméntelenül sok ilyen kiállítás van, de nagyon fontos, hogy azokat sosem egy helyen rendezik, ahova az érdeklődők elzarándokolhatnak, hanem mindenfelé, úgyhogy az érdeklődők teljesen összezavarodnak. Még ha valaki el is határozná, hogy mindegyik Beuys-kiállításra elrepül, akkor sem tudná ezt megtenni, mert óriási távolságokat kellene leküzdenie, másrészt pedig az egyes kiállítások időben többszörösen is fedik egymást.

G. A halhatatlanság biztosítóka egykor a dolgok – az értékesnek számító alkotások – anyagi értelemben vett megőrzése volt. Vagyis, a művész két-három évig szívósan dolgozott, megalkotott egy mesterművet, s azt az állam a maga rendfenntartó és gazdasági hatalmával megőrizte. Mostanában viszont a múzeum-orientáltság eltűnt, s jött helyette a média-orientáltság. Azt hiszem, a kortárs művész szeme előtt valami hasonló lebeg, mint *Spielberg* vagy *Lucas* szeme előtt, akiknek a filmjeit az egész világ mozijaiban egy időben mutatják be. Vagy a televíziós rendszer, amely egy-egy műsort emberek millióihoz juttat el. A művész is arra törekszik, hogy a dolgok megőrzésének paradigmájáról a

reprodukciós paradigmába csapjon át. A mai művészet a posztduchamp-i ready-made módszerével dolgozik, s valójában ez is reprodukciós módszer: veszel egy dolgot, elhelyezed egy kiállításon, s ezzel máris reprodukáltad azt. A kiállítás aktusa alapján véve semmiben se különbözik a film bemutatásának aktusától. Mi több, az előbbi még gyorsabb is. Duchamp nyomán létrejött egy művészeti technológia, amely a művésznek ugyanolyan gyorsaságot biztosít, mint a mai médiaprodukció. A ready-made-technika vagy a világ minden táján történő installáció-építés a művész számára ugyanolyan témát tesz lehetővé, mint amilyen Spielbergé. Az installáció technikája, amit te is alkalmazol, rendkívül gyors. S azt hiszem, mindazok a művészek, akiknek sikerük van, úgy módosították a technikájukat, hogy az egy mechanizmus folytán az eredeti információ nagyon gyors átalakítására legyen képes.

K. Ebben a vonatkozásban azt szeretném mondani, hogy miközben *Az újról* című könyvedet olvastam, különösen a művészeti és a pénzrendszer kölcsönhatásairól szóló fejezetéseidet, rájöttem valamire, ami az iménti megjegyzéssel függ össze. Utaltál a ready-made módszer segítségével történő reprodukálás lehetőségére. Úgy gondolom, féltelmetes felfedezésre jutottam, s ezt most szeretném megosztani veled. Azt szeretném mondani, hogy létezik egy még ijesztőbb, még komiszabb rendszer is, amit én olyan multiplikációs rendszerekkel kapcsolok össze, mint amilyen *Picassóé* vagy *Warholé*. Szembeötlő, hogy ezek a művészek nagyon hasonlóan nyomatták a műveiket, mint ahogy a pénznyomó gép működik. A kép egyiknél is, másíknál is egyfajta fikcióvá változott, s innen van az, hogy egy bankjegyhez, a dollárhoz vált hasonlatossá. Úgy gondolom, ez a ready-made-et követő rendszer, amelyben a művész nem egyszeri művet alkot (ez már rég a múlté), nem is olyan ready-made-et, ami bizonyos művészi eljárást igényel, hanem mindennek egyfajta fikcióját. Akárhány ready-made-et produkálsz is, azok száma véges – ezzel tisztában kell lenni. Picasso és Warhol ezen messze túllépnek – előre tekintenek. Olyan mennyiségben termelik a saját valutájukat, hogy az először is soha nem alakítható át egyszeri dologgá, és soha nem fog eltűnni földünk felszínéről. Ez nagyon fontos. Olyan, mint a növények magvai: akkora mennyiségben van széthintve, hogy a természet fenyegetettsége, a különféle vandalizmusok stb. dacára soha nem fog egyetlen és végső tárggyá átalakulni.

Minden kommerciális zsenialitása és óriási tehetsége mellett is világosan látszik, hogy Warhol iszonyatos mennyiséget produkált, s ez valamiféle magyarázatra szorul. Az én magyarázatom a következő: Warhol és Picasso saját valutájuk megalkotására gondoltak. Ez teljesen másfajta művészeti stratégia, mint amilyenek a korábbiak voltak, s arra fut ki, hogy az ember nem egyes műveket vásárol, hanem például Picassót mint olyan valutát, amilyen a dollár, a német márka, vagy a frank. Mindig kell hogy legyen nálad némi bankó, ami a világ összes dolgának csereképes megfelelője. Minden más véges – csak a dollárbankó végtelen. Picasso és Warhol nagysága számomra ebben a zseniális felfedezésben gyökerezik. A művészi termelést annyira felfokozták, hogy Picasso vagy Warhol ellenében más művészeket is meg lehet venni. Érted, miről beszélek? Úgy gondolom, amit ezek ketten felfedeztek, fokozatosan a kollégáik tömegébe is behatol. A mai művész a két mester rendszerének mintájára termel, s ez a végtelen produkció, amiről te is beszéltél, az ő példájukat követi.

G. Igen, azt figyelem, hogy sok művész – s ez különösen a videoművészetre jellemző – már eleve úgy csinálja a munkáit, hogy a műből a reprodukálás során semmi ne vesszen el, vagyis hogy a reprodukció az eredetivel minden tekintetben azonos maradjon. Úgy gondolom, a művészet ebbe az irányba halad. Amikor egy ilyenfajta produktumot megörzünk, akkor az egy reprodukciós technikának köszönhetően (legyen az digitális vagy bármilyen más technika) semmit sem veszít a minőségéből, tehát technikai és gazdasági szinten ezt a valutarendszert őrizzük meg, vagyis a potenciálisan végtelen sokszorosíthatóságot.

K. Igen, de ezzel kapcsolatban szívesen felvetném a végső célra vonatkozó kérdést, amit minden művész feltesz magának.

Döntő fontosságú a személyes halhatatlanság és az önmegőrzés kérdése, és semmiképpen sem a művészet iránti humánus aggodalom. Minden művész abból indul ki, hogy az általa rajzolt saját valuta, a saját „bankjegy”, a többi „valutához” képest ne veszítsen értékéből. Tudjuk, hogy a világon óriási mennyiségű valuta van, melyek egy része gyorsuló ütemben veszít az értékéből, míg másokkal ez – bármennyire akarják is a szomszédok – valamilyen oknál fogva egyáltalán nem történik meg.

Vajon miért van az, hogy Picasso „valutája” egyre erősödik, s nehéz lenne feltételezni, hogy ez a tendencia a következő tíz évben megváltozik, még ha mindenki világosan látja is, hogy amit a mester az utolsó évtizedekben produkált, olyan hevenyszett, hogy ilyesmit bárki tudna csinálni? S ugyanez érvényes *Marilyn Monroe* milliószeres példányban való nyomtatására vagy a disznófejről készült színes nyomatokra. S vajon miért van az, hogy más fontos művek viszont úgy veszítik el az értéküket, akár az orosz rubel, amit már semmire sem lehet becserelni?

Természetesen minden valutának szüksége van fedezetre. De vajon mi biztosítja a Picasso-valuta stabilitását? Észrevettem valamit Picassónál: nevezetesen azt, hogy az ő valutája (éppen mint valuta) nem új. Noha a századelőn mindenki azt írta, hogy új hangot, forradalmat stb. jelentett, mégis azt hiszem, ahogy az idő múlásával egyre világosabbá vált, hogy az egész a tizenkilencedik század témáinak variálása – jól ismert dolgok könnyű kézzel való átrajzolása. Akár ha áttetsző papíron dolgozna, amelyen gyorsan lehet rajzolni, a papír alatti eredeti viszont nagyon jó és tartós. Már csak formai szempontból is érdemes megfigyelni, mit is rajzolt Picasso igazából. Ugyanazt, amit a tizenkilencedik században rajzoltak: női portré karosszékben, ananász, tányér, valami zöldség vagy kolbász az asztalon és tájképek. Van itt még egy egész sereg más dolog is: madárkák, nyulak, bikák meg más állatok – de hát ez mégis csak az a repertoár, amely a tizenkilencedik században is megvolt. Vagyis, ha Picassóban nem a hat szemű lényeket és hasonlókat vesszük figyelembe, akkor számtalan olyan laza rögtönzést, jobban mondva komoly alapú gesztikulációt látunk, amely nem tőle ered. Mindezek a félelmetes dolgok senkit sem ijesztettek meg, mert alapjában véve ugyanazt a lovat rajzolta le ő is – csak a paták az állat hátára kerültek, de a lóval amúgy nincs semmi baj. Mert – s ez figyelemre méltó – mindenek ellenére a négy pata megvan, még ha nem is a természetes helyén. Matematikai hasonlaltal élve: ha az összeadandókat megcseréljük, attól még a végösszeg nem változik. Azt lehet tehát mondani, hogy Picasso műveinek alapja a tizenkilencedik század, amit a művész semmiképpen sem értékelt le, mivel „erős tőkérről”, valóságos bankjegyről van szó.

Warholnál hasonló a helyzet: ő azt ismételte meg, amit a huszadik század egész története során produkált, vagyis a szemetet. Ugyanazt adta vissza, ami mindennapi életünket is betölti. E tautologikus és silány felfedezésen kívül semmit nem csinált. Azt nyújtotta, ami környezetünket és minket magunkat is meghatároz. Azt adta, ami nélkül sem ma, sem a következő száz évben nem tudnánk élni. Amíg filmsztárok és hasonlók vannak, mi ezeket mindig dupla adagban kapjuk meg – s így leértékelésről szó sem lehet. Minden más el fog értéktelenedni. Az erős valuta lényege – ha levonhatjuk a következtetést – abban áll, hogy erős fedezete van. A fedezet legkisebb meggyengülése már a közeljövőben oda vezet, hogy a valuta értéke zuhanni kezd.

G. Igen, de ez egyszerűen szólva azt jelenti, hogy szerinted a művészetnek bizonyos értelemben ábrázolónak, naturalisztikusnak, illusztratívnak kell lennie, mint amilyen korábban, tehát az avantgárd előtt volt. Az avantgárd eszméje ezzel szemben az volt, hogy olyasmit kell felfedezni, ami csak a művészetben van meg, és sehol másutt. Te viszont azt mondod, hogy a huszadik században azok lettek a sikeres művészek, akik azt ábrázolták, amit az emberek már amúgy is ismertek. Ez lenne a helyes stratégia?



K. Nagyon figyelemre méltó következtetés, habár ilyesmihez ragaszkodni butaság lenne, mivel jól tudjuk, hogy a huszadik század művészete olyan formákat keresett, s természetesen talált is, amelyekért a „világ végére kellene elmenni”. Itt vannak mindjárt a minimalisták: olyan négyzeteket, ládikókat és háromszögeket, amelyeket csak az az irányzat produkált, sehol a földkerekségen ilyen tiszta formában nem találni. Az eredmények tehát úgymond adottak. S még nem is szóltunk azokról a munkákról, amelyeket a kinetisták és más irányzatok képviselői hoztak létre, vagy azokról a művészekről, akik megcsonkították magukat. Végül is mi ez az egész? Melyik normális ember hajlandó levágni valamelyik végtagját? Az ilyesmi semmiképpen sem az örület imitációja, hanem alkotói, művészi aktus és nagy művészi felfedezés. Hát igen, és így tovább. Csak rángatom a vállam, és nem tudom, mit fűzhetnék hozzá mindehhez. Vagy vannak olyanok is, akik mindig csak számokat írnak...

G. Azt hiszem, ha figyelmesen megnézzük Warhol munkáit, megállapíthatjuk, hogy abból, amit ő ábrázolt, semmi sincs meg a természetben. Nincs olyan Marilyn Monroe, s nem is volt soha. Úgy gondolom, azóta látjuk olyannak őt, mint Warhol, amióta nála megpillantottuk.

K. Ez azt jelenti, hogy mindent újra visszavezetsz ugyanarra az alkotói vízióra, egy világ felfedezésére...

G. Nem gondolnám, hogy ez alkotói vízió lenne, mert az alkotói vízió valami olyasminak a látomása, ami talán rejtve van és amit a többi ember nem lát, de mégiscsak van. A művészet alapján „techné”, vagyis új dolgok létrehozása. Úgy gondolom, egy jó művész a valóságban egyszerűen megépíti a maga traktorját, Mercedesét vagy biciklijét. Megcsinál egy olyan dolgot, ami korábban nem volt, s amibe be van iktatva a reprodukálás, a sokszorosítás elve, tehát a mű bizonyos fokig rendelkezik azzal a képességgel, hogy mindenfelé elterjedjen...

K. S ez aztán félelemmel tölti el az embereket...

G. Pontosan.

K. Igen, ez nem kizárt – hasonlóképpen, mint a járványok; vagy gondoljunk csak az „amerikai”, illetve „kolorádóbogarakra”, amelyeket egykor a tengerentúlal hoztunk összefüggésbe, jöllehet ennek a bogárnak, mint te is tudod, soha semmi köze nem volt Coloradóhoz. Igen, bizonyos struktúráknak az ürességben történő terjedéséről van szó... Az ürességben, ezt nem alaptalanul mondtam, mert semmi sem gátolja a terjeszkedést, mert az összes többi járvány párhuzamos ürességekben terjed, s ezt a többi járványok semmilyen módon nem akadályozzák meg. A járványok egyáltalán nem hatnak egymásra. Igen-csak félelmetes színjáték ez.

G. Mert máskülönb lenne immunitás. El tudod képzelni, mi lenne... Ha már voltál kanyarós, ez még nem véd meg attól, hogy mumpszod legyen. Az oltóanyag csak egyetlen betegség ellen véd meg.

K. Ez engem a tűzijátéokra emlékeztet: egy zöld fénycsóva például nem zavarja a kéket.

G. Azt hiszem, mindez visszavezet bennünket a művészeti intézmények problematikájához. Természetesen fel lehet vetni a kérdést: vajon a művészeti intézmények valóban a nyilvánosság számára gyűjtenek? Használni fogja valamire a társadalom ezt a művészetet? Vajon mik a *muzealizálás* kritériumai? Nagyokat lehet vitatkozni minderről morális, politikai, esztétikai szempontból, de én mindig kételkedtem az ilyen viták hasznosságában, mert azt hiszem, hogy minél több művész kezd el a sáskarajok vagy a vírusok módjára terjeszkedni, minél inkább epidemizálódnak tehát, annál kevésbé szólítják meg a valóságos fogyasztót. S közben nem csupán az individuális fogyasztó kezd eltűnni, mint amilyen a magángyűjtő volt, hanem a fogyasztók kollektívuma is eltűnőfélben van, amely nevében az állam és a társadalom intézkedik. Ebben a helyzetben a művészek egyszerűen elkezdnek az említett ürességben terjeszkedni.

K. De hát, kérlek szépen, miként? Minden meghatározott hordozó nélkül?

G. Egyszerűen maguktól terjeszkednek. Amikor a legyek petéznek, megfelelő helyet kell találniuk, ahova lerakhatják petéiket. S közben sem a légynek nincs személyes viszonyulása ahhoz a helyhez, sem a helynek a légyhez. Nem lehet azt mondani, hogy az a hely bizonyos értelemben „akarja” a petét, s hozzáán a légyhez, hanem egyszerűen összekerülnek, mivel az a hely üres. Azt hiszem, a művészet ugyanígy fejlődik, tisztán az élősködők módjára. S társadalmilag egy általános félelem által szankcionálódik: ha az emberek elkezdik az összes legyet és parazitát irtani, végül arra vetemedhetnek, hogy egymás kiirtására térnek át. Így aztán mindenesetre a művészetet békén hagyják. Nyugodtan terjeszkedhet. Ezen a téren mindig is tisztán politikai félelmek működnek, a totalitarizmus idejéből megmaradt félelmek.

K. Mondhatni, mindkét oldal teljesen vágyak nélkül?

G. Teljességgel. A kortárs művész nem ismeri a közönségét, mert az egész világon terjeszkedik. Tegyük fel például, hogy van egy kiállításod Peruban. Mit tudsz te a peruiakról?

K. Tényleg, nemsokára Mexikóban lesz kiállításom...

G. És? Mit tudsz a mexikóiak problémáiról, meg arról, hogy miként viszonyul a te művészeted az ő problémáikhoz, s mit gondolhatnak vagy érezhetnek a munkáid láttán? A művész mindinkább az ürességnek dolgozik. S úgy gondolom, a művész akkor cselekszik helyesen, ha a maga miázmáit és vírusait ebbe az ürességbe helyezi, mert azok így tudnak áthatolni, átsugározni a különféle kulturális rétegeken. Azt hiszem, Warhol nem akármilyen tárgyakat mutatott be, hanem olyan dolgok kisugárzására figyelt, mint amilyen például a Coca-Cola. Akármiről van is szó – éljen akár Afrikában, Indonéziában vagy mondjuk Mexikóban – mindenki Coca-Colát iszik, függetlenül attól, hogyan gondolkodik és érez, milyen nyelven beszél, s milyen kulturális hagyománnyal rendelkezik. Az ember egyszerűen a kóláért nyúl, és megissza. Azt hiszem, ez hökkentette meg Warholt is. A művészet ma szüntelenül a Coca-Cola-elv szerint működik.

K. Pontosan, de hozzáfűzném: a kólát mindennek ellenére nem a posztamensen bámuljuk, hanem – mint azt nagyon pontosan megállapítottad – megisszuk. Vagyis, a Coca-Cola az, amiért akkor nyúlunk, amikor szomjasak vagyunk. „Szomjas vagyok!” – mondjuk, s a következő mondat máris ez: „Egy kólát!”

Ezzel azt akarom mondani, hogy a művészet nem az ürességben van, hanem a kulturális intézményi környezetben. Mert az örökös kérdés az, hogy hova is kellene elmenni. „Hova menjünk el ma?” Mert valahova el kell menni. S a válasz gyakran az, hogy mért ne mennénk el egy múzeumba? – s ott találjuk aztán Warholt. Akár ha a legyek épp oda rakták volna le a petéiket, „ahova ma elmegyünk”.

G. Manapság az emberek nem tudják, hova is kellene elmenniük, nem gondolod?

K. Sokan természetesen focizni vagy táncolni mennek. Arról van szó, hogy a kiállítási intézmények ma nagyon fontos mágikus, kozmikus funkciót töltenek be, amit nehéz átlátni. Amikor az emberek seregestül rohannak a kiállításra, s ott aztán hosszasan ácsorognak – magam is szemtanúja voltam, hogy mi történt a *Matisse*-kiállításon –, nos, akkor felmerül a kérdés, hogy vajon mi vesz rá egy civilizált embert arra, hogy nyolc órán keresztül sorban álljon. Mi az a rettenetes erő, amely megragadja és nyolc órán keresztül nem engedi el őt?

G. Tökéletesen igazad van, ezt tényleg nem lehet tudni. Talán mert a múzeumi termek tiszták és világosak, a családdal is el lehet menni...

K. Nem, Borja, azt hiszem, itt egy erősebb ösztön működik. A családdal nem kell sehova elmenni. Az emberek úgy szeretnék eltölteni az idejüket, hogy arról azután ne legyen kínos beszélni. A kuplerájba például természetesen sokan szívesen elmennének, de az ellenszenves és veszélyes is. Vagy vajon miért számít az alkohol oly átkozottnak? Azért, mert itt egy nagyon fontos dolog történik: kezdetben feldob, de utána, az ördögbe is, rettenetesen érzi magát tőle az ember. Tapasztaltad már az alkoholnak ezt az ellentmondásos voltát? Amikor az ember leül az asztalhoz, borzasztóan szeretne valamit meg-

inni, a következmények azonban (s itt most ki kell zárunk azokat, akiknek teljesen mindegy, hogy isznak-e, vagy sem) a legtöbb ember esetében eléggé szomorúak. Ugyanez érvényes a kuplerájra, a focira stb. – mindezek a szenvedélyek nyilvánvalóan roppant kellemetlen utóizzal járnak: az embert valósággal megsemmisítik, nemi betegséget eredményezhetnek, és így tovább.

Mindezzel szemben a múzeumlátogatás kellemes közérzettel jár: nem csak úgy elherdáltad az idődet, hanem valami fontosat és jót műveltél. Még akkor is, ha manapság senki sem veti a szemedre, hogy nem voltál a Matisse-kiállításon. Nem voltál – hát nem voltál. Ezzel azt akarom mondani, hogy nincs semmiféle racionális alapja megnézni egy Matisse-kiállítást. Ugyanakkor szenvedélyről sem lehet szó, hiszen az embereket szemlátomást nem igaztják fel a képek. Tompán és meredten vonulnak a művek előtt, és semmi sem vall arra, hogy egy kiállítástól bárki is megrendülne vagy megsemmisülne. Olyan különleges, irracionális aktus ez, amely nyilvánvaló összefüggésben áll mai tudatállapotunk bizonyos belső szükségszerűségeivel. Számomra a következőkről van szó: a művészet mint kérdéses értékű individuális szeszély vagy bizonytalan vonzalom kötelező, obligatorikus érvényű lett. E szembeötlő áttérés a kép személyes fogyasztásáról az obligatorikus-társadalmi szintre, a szubjektivitásból a társadalmi irracionálisba, épp napjainkra jellemző. Ennek köze lehet a tömegpszichózishoz vagy valamiféle szocialista eszméhez, melyek a tömegeket ebben a korban ragadták meg. Úgy gondolom, a személyes fogyasztásról a társadalmilag szabályozott fogyasztásra való áttérés ma általánosságban is nagyon fontos. Holnap talán mindez másként lesz. Vagyis, a kortárs művészet társadalmi sikeréről van szó, ami egyébként, mint az lenni szokott, ma sem tetszik senkinek sem.

G. Igen, a sikerről van szó, de miért pont arról? Úgy gondolom, abban, amit mondasz, benne rejlik a siker magyarázata, hiszen a múzeumlátogatás ma tényleg semleges tevékenység: nem kelt lelkesedést, nem hatja meg az embereket, nem felel meg semmilyen sajátos szükségletnek, semmi köze a személyes viszonyokhoz, nem igényel sem anyagi, sem másfajta áldozatot. Úgy gondolom, ez a semlegesség a kortárs művészet kritériuma is egyúttal. S minél semlegesebb, minél aspecifikusabb ez a művészet, annál inkább el tud terjedni. Olyan kisugárzásra képes, mint a neutrínó, amely bármilyen elektromos töltséssel rendelkező testen áthatol, mivel ő maga semleges.

Ha szemügyre vesszük a kortárs művészet legsikeresebb darabjait – különösen Picaso munkáit –, rá kell jönnünk, hogy azok nem váltanak ki semmilyen érzelmet. S ez a semlegesség képezi Warhol valutájának fedezetét is. Az ilyen munkák képesek áthatolni minden kulturális határon, minden nyelven, minden életkoron és nemen – de nem azért, mert mindenkinek megfelelnek, hanem mert nem felelnek meg senkinek. Semmire sem reagálnak. S az emberek, bármelyik életkorhoz vagy területhez tartozzanak is, ezért szemlélik őket egyformán: egyaránt fásultan és zavarodottan.

K. A demokrácia princípiumáról van szó, amit senki sem képes megragadni, de mindenki tudja, mi az.

G. Igen, s a szóban forgó művészek ezt testesítik meg, a demokrácia semlegességét. S a mai múzeum ennek a semlegességnek a színtere. Az emberek azért mennek múzeumba, hogy „ne történjék semmi”; elvárják, hogy semmi ne legyen – és ott tényleg nincs is semmi.

K. Eszrevettem, hogy beszélgetéseinkben milyen csökönyös gyakorisággal fordul elő a „siker” és a „projektum” szó. Feltétlenül szólnom kell erről a jelenségről, annál inkább, mert alaptémánkkal is – nevezetesen hogy mit jelent Nyugaton élni? – kapcsolatban van.

A Nyugat egyéb jellegzetességei mellett számodra is, meg számomra is feltűnő ennek a két fogalomnak a kapcsolata. Azt kell mondanom, hogy minél tovább élek itt, annál inkább úgy érzem, hogy a „projektum” és a „siker” a keleti (az orosz) és a nyugati (európai és amerikai) létmód megkülönböztetésének kritériumává válik számomra. Ha megfigyeljük a sikeres és a sikertelen embereket Nyugaton, azt kell megállapítanunk, hogy az

előbbieknél nagyon világosan kidomborodik az, amit „projektumnak” lehet nevezni. Az a sikeres ember, akinek terve van, aki sikerorientált és akinek megvannak a stratégiái is a siker eléréséhez. Azt is mondhatjuk, hogy a nyugati individuum normális működése abban áll, hogy van egy projektuma, s azt sikerre viszi, miközben a siker már benne is van magában a projektumban.

De először is szeretnék e két fogalomnak a mi áldott Oroszországunkban betöltött szerepéről szólni. Azt lehet mondani, hogy ott is léteznek ezek a fogalmak, s nem kell túlságosan éles tekintet ahhoz, hogy észrevegyük: mindkettő súlyos morális elbírálás tárgya, s a legnegatívabban értékelt jelenségek közé tartozik. A személyes projektumot a környezet ördögi tervek fogja fel, ami rendes gyermekből nem „nöhet ki”. A jó embernek egyáltalán nincs projektuma; él, mint bárki más, és egyáltalán nem is gondolkodik: egyszerűen munkába megy, üldögél a barátaival, vodkát iszik. De ha, isten ments, mégis beléje férkőzik egy ilyen serke, egy ilyen ördögi mag, mindjárt alaposan meg is büntetik: minden projektumot azonnal megsemmisítenek, mert annak sem az elméletben, sem pedig a gyakorlatban soha nem szabad sikeresen megvalósulnia.

Oroszország egész története a sikerületlen projektumok története. Mi több, nem a sikert tapsolják meg, nem annak örülnek, hanem épp a projektum sikertelenségének, csődjének. Ha például valaki boldogtalan házasetet él, az környezetét örömmel tölti el; de az életképes projektum és a boldog élet csak ellenszenvet és nyomasztó érzést válthat ki. Ha arra az egyszerű kérdésre, hogy „Hogy vagy?” azt válaszoljuk: rosszul, mindenki elégedett, s ez azt jelenti, minden rendben. Minden megkezdett vállalkozás teljes sikertelenséggel végződik. S ez tökéletesen természetes, mivel az egész környezet arra van beállítódva, hogy kipuholja, milyen projektumod van, s hogy annak megvalósulását azután megakadályozza. Mindez nemcsak az individuális, hanem az állami gyakorlatra is érvényes. Jól tudjuk, mi lett minden projektum vége, kezdve *Rettegett Ivántól Sztálinig*. Így aztán az orosz sikertelenség nem valami véletlenszerű velejárója a projektumoknak, hanem úgymond már eleve benne van azokban. De természetesen csak annyiban, amennyiben – minden elvárással ellentétben – egyáltalán létezik projektum.

A Nyugat ezzel szemben azon az elven alapul, hogy akinek nincs projektuma, az nem is ember. Azt lehet mondani, hogy a Nyugat valóságos óceánja a kis projektumoknak. S noha elméletileg ezeknek a projektumoknak össze kellene érniük, vagy kereszteződniük kellene, a valóságban úgy helyezkednek el, hogy se nem támogatják, se nem keresztezik egymást (a művészekről már megjegyeztük: az ürességben vágatnak, anélkül, hogy érintkeznének). Még soha nem hallottam, és a környezetemben sem tapasztaltam olyasmit, hogy valaki is zavarta volna a másik projektumának megvalósítását. Mi több, a különféle projektumok olyan rácsszerkezetet, olyan konstrukciót alkotnak, hogy segítik egymás felfutását. Ez különösen Amerikában, a „győzedelmes kapitalizmus országában” nyilvánvaló. Ott látszik különösen világosan, hogy mihelyt feljön egy projektum, mindenki odarohan, hogy segítse, vagy hogy maga is részt vegyen benne. Megfigyelhető tehát, hogy „minden embernek van projektuma” – s mint láthatjuk, a nyugati világban már a gyermekek is arra vannak beállítódva, hogy ezek vagy azok legyenek. Minél több energiája van valakinek, s minél jelentősebb és totálisabb a projektuma, annál több esélye van a megvalósítására. Az egyszerű projektumok bizonyos valószínűséggel realizálódnak, a grandiózusak viszont mindig. Erdekes módon, az egész társadalom úgy hat, mintha egyetlen stratégia lenne, a projektumtól a sikerhez vezető átmenet stratégiája. S közben mindkét fázis – a „projektum” mint kezdeti fázis, és a „siker” – az emésztési aktushoz hasonló ciklust képez. Nem lehet projektumot készíteni, ha azt nem lehet megvalósítani.

A híres orosz fantaszták és a peches emberek, akiknek vannak ugyan projektumaik, de soha nem is gondolnak a megvalósításukra (Oroszország a megvalósulatlan projektumok országa, mint az orosz avantgárd stb.) Nyugaton elképzelhetetlenek, mert a projektumo-

kat ma úgy találják ki, hogy számításba sem veszik a sikertelenség lehetőségét. A legfantasztikusabb, a legabsztraktabb dolgok is sikerülnek.

De visszatérve a témánkhoz, azt kell mondanom, hogy a művészet ma szédítő projektumok kigondolásából áll, amelyek senkinek sem felelnek meg, de amelyeknek exkluzivitásuk és globalitásuk erejénél fogva sikerhez kell vezetniük. S közben a projektum és a siker közötti távolság egyre kisebb. Így aztán a múzeumba járást a sikerült és sikeres projektumokkal való szembesülésként lehet értelmezni. Az emberek a sikerrel végződő projektumokat nézik meg, olyan kiállításokat, amelyek pénzzel, hírnévvel meg ilyesmikkel függnek össze. Közben a projektum mitológiája három stádiumúra van kialakítva. Az első stádiumban a dolog még úgy fest, hogy a tervet nem lehet megvalósítani: a papa nem hiszi, hogy át lehet jutni a tú fokán. A második stádium a gyötrelmes megvalósítás, a stratégia története. A kapitalizmus itt nagy teret biztosít a véletlennek, ami a valóságban mármár szükségszerűség: az ember találkozik az utcán egy kedves milliomossal, vagy az erdőben összefut egy remek kurátorral vagy egy értő kritikussal, aki felfigyel rá. S végül természetesen következik az átütő erejű, szenzációs siker.

A siker, illetve annak ünnepe az archetipikus „aratóünnephez” vagy a „menyegzőhöz” hasonlít. Mert mi is a siker? Nem más, mint a nyilvánosság. Személyes titkunk nyilvánossá válik. Úgy gondolom, a mai múzeumi viszonyok között ez a mitológia nem lényegtelen.

G. Igen, de mindenki úgy gondolja, hogy a nyugati társadalom mindenképpen ellenére a konkurencia társadalma, te viszont azt mondod, hogy az individuális projektumok szabad megvalósításának társadalma, ahol senki sem áll az ember útjába. A két meghatározás között egyébként nem látok nagy ellentmondást. Úgy gondolom, Nyugaton azok a sikeres projektumok, amelyek nem kerülnek versenyhelyzetbe, amelyekért nem feltétlenül kell harcolni. Vagyis, ha olyan projektumod van, amely mások érdekszférájába ütközik, következőképpen másokkal konfrontáltat, s arra kényszerít, hogy másokkal konkurenciaharcba kerülj, akkor azt lehet mondani, hogy peches ember vagy, s projektumod már eleve nem volt helyes.

K. Ez az ürességben való mozgás gondolatához vezet.

G. Pontosan. Épp a semlegesség problémájáról szeretnék valamit mondani, mert azt hiszem, ez nem csupán esztétikai kérdés, hanem pragmatikai is. Igazából nem az vezet sikerre, ami hasznos, hanem ami nem árt. Ezért gondolom úgy, hogy az a társadalom, amely elvileg a konkurenciára épül, ténylegesen azokat támogatja, akik ebben a konkurenciában nem vesznek részt.

Másrésztől, mihelyt sikere van egy művésznek, természetesen rögtön azt mondják róla, hogy ez egy disznó, mert eladta magát az intézményeknek, kiszolgálja az uralkodó struktúrát stb. Vagyis, a siker Nyugaton mégiscsak problematikus dolog. A sikert mint olyant a társadalom igazából nem veszi különösebben jó néven – de ez más-ként történik, mint Oroszországban. Az időmodell itt nagyon fontos: ha a siker máris itt van, akkor ez azt jelenti, hogy később talán elmarad. Ez nagyon fontos mozzanat. Figyeld csak meg: a művészetben nagyon erős a fiatal és ismeretlen művészek iránti érdeklődés. A kurátorok nem azt tekintik sikernek, ha egy ismert művészről állítanak ki, hanem azt, ha eddig sikertelen vagy fiatal művészt fedeznek fel. Vagyis, a már beköszöntött siker a projektum végét jelenti. S a társadalomnak a valóságban nem igazán tetszik a projektum befejezése. Ezért olyan ambivalens dolog a siker. Az ideális siker az, amely szüntelenül valahol a jövőben lebeg. A sikeres művészek éppen ezért tesznek mindig úgy, mintha nem is lenne sikerük. Általánosságban is jellemző a Nyugatra, hogy az emberek ha nem is a sikertelenséget szimulálják, de a sikert úgymond a jövőbe tolják, s megpróbálnak állandóan a terv stádiumában maradni.

K. Igen, igen, ez a projektum meghosszabbítása. Elvben arról van szó, hogy a projektumod elsősorban a te szemedben ne értékelődjék le. De ezt a folyamatot így kívülről

szemlélve, talán nem pontosan írtam le. De kétségtelen, hogy a maga projektumát mindenki állandónak tekinti.

G. És a társadalom ugyancsak. Ha a társadalom úgy érzi, hogy egy projektumnak tényleg sikere van és lezárult, akkor határozottan szkeptikus álláspontra helyezkedik vele szemben. Azt hiszem, nagyon lényeges, hogy a projektum permanens kifutású legyen, s – ezzel összefüggésben – hogy semleges és távolságtartó legyen a szociális szférával szemben. Az emberek épp azért nem szívesen vallják be a sikert, mert az olyan szociális kötelezettségekkel jár, amelyeket nem szívesen vállalnak.

K. Mindig ugyanaz a mozgás az ürességben... Igen, s nem csupán a mi szűk nem hivatalos orosz köreink életének tapasztalataira kell gondolni, hanem a történelmi párhuzamokra is – a művészek szüntelen rivalizálására. *Rodcsenko* például rettentően szerette volna tudni, milyen terveket dédelgetett *Malevics*, amikor fekete sorozatát csinálta, s afféle visszacsapásképpen elkezdett egy fehér sorozaton dolgozni. Vagyis, a művészek korábban dialógusok résztvevőiként léptek fel, s a művészi munkát mások válaszára való válasznak tekintették. Teljes mértékben igazad van: a mai művészi munka ezzel szemben tökéletesen semleges abban az értelemben, hogy a legkevésbé sem érdekel bennünket, hogy mit csinált az, akivel adott esetben egymás mellett állítunk ki egy tárlaton. Például egyetlen művész sem tudja, hogy mivel is szerepelnek valamely csoportos kiállítás többi meghívott résztvevői. Ilyen esetben a többieknek csak a rangját kell ismerni. A „projektum” szót éppen ezért érzem találónak: olyan mániákus produktumra utal, amit izolált edényben nevelnek. Általánosságban a projektum valami konstruktívát jelent, de olyat, ami a magányban sarjad ki.

Azt hiszem, azért van értelme a projektumról beszélgetnünk, mert abban, hogy is mondjam, benne foglaltatik az emberi élet stabilitása és konstruktivitása, amit a mai társadalom jó néven vesz. A korábbi társadalmakban a közös lét egész sereg védelme és támasza volt érvényben: egy lépést sem tehetél anélkül, hogy a szavaidat, a dolgaidat stb. a környezetteddel ne egyeztetted volna. Ma viszont mindenki úgy ügyködik, hogy projektumát az ürességben realizálja, anélkül, hogy bármilyen módon is számításba venné a szomszédai véleményét vagy akár pusztá létét, illetve hogy függő viszonyba kerülne velük – beleértve a szakmai értelemben vett szomszédokat, ami különösen paradoxul hangzik. Mindez ellentmond a közösségről mint gépezetről kialakított ideálnak, amelyben mindenki a rá kiszabott műveletet végzi. Most viszont minden úgy történik, hogy minél kevésbé vagy összekötve másokkal (s ebben egyetértek veled), minél kevésbé kerülsz másokkal érintkezésbe, annál inkább tekintik sikeresnek a projektumodat.

A projektum másik szabályszerűen felbukkanó stratégiai előfeltétele, amire itt utalni szeretnék, a precizitás. Ezen a téren minden határozatlanság és bizonytalanság a legkegyetlenebb megtorlásban részesül. Én most természetesen elvontan beszélek, de gondolom, érthető, mire is gondolok. Íme, egy példa a saját gyakorlatomból: a képkalkotással ellentétben az installációkészítés első lépése az, hogy installációd tervét benyújtod valamelyik intézményhez, ahol azután megvalósul. Noha ekkor még semmi nincs a kezdedben – se képek, se objektumok –, tapasztalatom szerint a tervednek abszolút érthetőnek és pontosnak kell lennie. Az előfeltétel tehát az, hogy a gépezetben, amelyhez folyamodtál, semmiféle kétely ne ébredjen, s minden felmerülő kérdésre határozottan tudjál válaszolni. A legkisebb hiba – például ha nem tudsz válaszolni a kérdésre, hogy mi van akkor, ha valamelyik fődémet nem sikerül megépíteni – projektumod csődjét jelenti, s a magadét is, aki a javaslatot tetted. Egy ilyen fiaskó akár oda is vezethet, hogy a következő tervedet figyelembe se veszik. Mindezzel azt akarom mondani, hogy a mai művész projektuma határozottan elüt a korábbi korok művészeinek bizonytalan terveitől. A kérdésre, hogy „mit akarsz rajzolni vagy festeni”, korábban nyugodtan lehetett ilyesmit felelni: „Hát, elkezdek dolgozni, s aztán majd meglátom.” S ha megkérdezték, hogy mikor készülsz el vele: „Hát, ez egy folyamat.”

G. „Ki szeretném magam fejezni.”

K. Igen: „Ki szeretném magam fejezni.” De mindez azt jelenti, hogy abszurd kérdésről van szó – nem a válasz az ostoba, hanem a kérdés. Egy mai projektum esetében viszont, amiről beszélünk, épp fordított a helyzet. A művész részéről a legkisebb bizonytalanság már a kudarc jele. A tervnek alapjában precíznek, vizuálisan, intellektuálisan és technikailag tökéletesen világosnak kell lennie. A projektum zavarossága rossz húzás. A bizonytalanság csupán mint a projektum tartalmi komponense jöhet számításba, és semmiképpen sem strukturálisan. S épp a projektum megfogalmazása a fontos. Ezt Nyugaton minden esetben megjutalmazták, a zavarosságot pedig a leghatározottabban elítélik.

G. De ez azt jelenti, hogy a kérdésfeltevés nem kulturális, ideológiai vagy politikai, hanem a szó legtagabb értelmében technológiai. Az anonim médiarendszerrel szemben, amely terjeszti, amit csinálók, teljesen egyedül vagyok. S a médiarendszert egyáltalán nem érdeklí a munkám tartalma. Az egyetlen követelmény, mint azt nagyon helyesen mondtad, abban áll, hogy üzenetemet úgy kell megfogalmaznom, hogy azt ez az anonim masinéria terjessze, illetve terjeszteni tudja. A többiek meg türelmesen várják, hogy sorra kerüljenek.

Egyébként lehetséges, hogy mi itt egyszerűen sajátos orosz emigránsi tapasztalataink perspektívájából beszélünk a nyugati életről. Úgy érzed, azonosultál a normális nyugati szabványművész szerepével, vagy kívülállónak tartod magad?

K. Kétségtelenül kívülállónak. Nem vagyok annyira nagyképű, hogy azt higgyem, az én tapasztalatom, az én munkáim sorsa és általános stratégiám tipikus és jellemző lenne Nyugaton. Személyes körülményeim folytán korlátozottan érzem magam, s egyáltalán nem gondolom, hogy a légüres tér érzete a többi nyugati művészre is érvényes. Az általam megfigyelhető külső viselkedésük dacára úgy érzem, sokkal több kapcsolatuk van a környezetükkel és a kulturális kontextusukkal, mint nekem. Kétségtelenül. Ez egyértelmű.

Azt hiszem, az én létem azért olyan efemerül boldog és fejlődőképes, mert a nyugati társadalom egy olyan átviteli rendszerét használom, amely épp a magamfajta lények részére van előlátva. Természetesen vannak másfajta kommunikációs és közlekedési rendszerek is, s ezek a résztvevők számára jól ismertek. De nekem különféle okokból semmit nem mondanak erről. Talán mert úgysem tudnám megérteni, vagy mert a nyugati társadalmakban az emberek ilyesmit egyáltalán nem osztanak meg másokkal. Olyan szabályokról van szó, amelyeket gyermekként szokás megtanulni – egyszerűen a levegővel együtt beszívni –, s egy normális társadalomban ilyen dolgokról nem szokás beszélni. De mi a te benyomásod ilyen tekintetben?

G. Tudod, nekem épp ellentétes benyomásaim vannak. Kezdetben nekem is az volt az érzésem, hogy olyan helyzetbe kerültem, amit egyszerűen nem tudok megítélni. De azután másként kezdtem el gondolkodni. Most azt hiszem, hogy a nyugatiak, nagyon kevés kivételtől eltekintve, nem értik a rendszert, amelyben élnek. E rendszer tényleges logikája sokkal személytelenebb, semlegesebb, embertelenebb: sokkal radikálisabban söpör el minden jártasságot, támpontot, érdeket stb., mint ahogy azt maguk a nyugatiak képzelik. S mindenek előtt: ez a rendszer igen gyorsan működik. Az első, ami az embernek itt feltűnik, az, hogy a nyugati lakosság mennyire nem képes felfogni a világot, amelyben él. Még hozzá azért nem, mert a többség a maga nézeteire és alapvető irányelveire a gyermekkorában vagy kora ifjúsága idején tett szert, s azokat azóta sem ellenőrizte, s most most egyáltalán nem érti, hogy hol is áll.

Az emigránsok viszont nem olyannak látják ezt a világot, amilyen korábban volt, hanem ahogy ma rátaláltak. Ha jól megfigyeljük azokat az embereket, akiknek ma itt sikerük van – gondoljunk csak ismét Beuysra, Warholra stb. –, akkor azt láthatjuk, hogy az ő pozíciójuk is a kívülállóké volt. Különféle lélektani, etnikai vagy más okokból később szocializálódtak, s éppen ezért értették meg alaposabban ezt a kultúrát. Warhol, aki szláv családból származott és egész gyermekkorát az ágyban töltötte, kirívó példa erre. Vagy

Picasso, aki meglehetősen vad spanyolországi évek után került Párizsba. A nyugati rendszer a valóságban támogatja az ilyen semleges, kívülálló, radikálisan individualisztikus, a gyermekkorukból elűzött embereket. Azok viszont, akik normálisan élnek itt, a valóságban semmit sem értenek a Nyugatból.

*Sebők Zoltán fordítása*