

A RELÁCIÓESZTÉTIKA IDEIGLENES KÖZÖSSÉGEI

HORVÁTH GIZELLA

Partiumi Keresztény Egyetem, *Nagyvárad*

The Temporary Communities of Relational Aesthetics

The notion of “relational aesthetics” was created by Nicolas Bourriaud in 1995 to describe the new artistic phenomena of the nineties. According to Bourriaud the manifestations of relational art create temporary communities, thus turning art into a social laboratory. This paper investigates the communities arising through these artistic endeavors. My hypothesis is that the empty communities motivated solely by the artistic event are not more consistent than the audience of a play or a performance, furthermore, they do not transcend the elite public of galleries and exhibitions. On the other hand, when the artistic endeavor expresses a social message in addition to the artistic purpose, the possibility of real – though, also temporary – communities arises.

KEYWORDS:

relational aesthetics, Bourriaud, temporary communities.

I. A RELÁCIÓMŰVÉSZELET

Bourriaud-tól származik az első [és talán egyetlen jelentős] kísérlet arra, hogy az ötvenes évek Greenberg-féle formalizmusa és a hatvanas évek művészete által motivált Arthur C. Danto művészetfilozófiája után egy olyan művészetelméleti keretet fogalmazzon meg, amelyben a kilencvenes évek művészi terepének néhány kiemelkedő, bár nehezen olvasható jelensége értelmezhető.

A huszadik század közepétől a művészetértelmezések azt hangsúlyozták ki, hogy a kortárs művészet alapvetően önreflexív, és a művészek által feltett kérdések alapvetően a művészetre és nem a világra vonatkoznak: mi a művészet [pl. festészet] sajátossága [Greenberg 1960], mi nevezhető műalkotásnak, illetve mi a különbség műalkotás és mindennapi tárgy között [Danto 2003]. Bourriaud úgy látja, hogy a művészet meghaladta ezt a keretet, és egy olyan vállalkozásba kezdett, amelynek középpontjában az emberi kapcsolatok állnak – amelyeket viszont nem reprezentál, hanem létrehoz.

Bourriaud felfogásában fontos szerepet játszanak olyan gondolkodók, mint Guy Debord vagy Louis Althusser. A „spektákulum társadalmának” fogalma, amit Guy Debord a hatvanas években dolgozott ki [1967], a kilencvenes években élte reneszánszát. Guy Debord tagja volt a szituacionista internacionálénak, amely igyekezett marxista alapokból kiindulva újraértelmezni az érett kapitalista társadalmat. Ebben a teoretikus és művészi értelmezési erőfeszítésben a „spektákulum” fogalma központi szerepet játszott. Debord úgy látta, hogy a kapitalista társadalomban az elidegenedés legjelentősebb formája az emberi kapcsolatok behelyettesítése tárgyakkal és látvánnyal. Szövegében a ma divatos „konzumizmus” kritikájának korai formájával is találkozunk.

Debord megjegyzi, hogy amit régebben átéltek, mára csupán reprezentációvá vált. A spektákulum különböző szinteket áraszt el, nem csupán a társadalom egészének létezési formája, hanem a részek és ezek egyesítésének eszköze is: „A spektákulum nem képek együttese, hanem az egyes emberek között létrejött olyan társadalmi viszony, amelyet képek közvetítenek” [Debord 2006: 10].

A spektákulum, a látványra való koncentráció a polgárt „nézővé” degradálja, passzivitásra készíti, és megerősíti azt a meggyőződését, hogy ő csak tanúja lehet az eseményeknek, de nem irányítója vagy alakítója. Máskülönbén a nézőnek indoka sincs az esetleges ellenállásra vagy lázadásra, mivel a spektákulum azt üzeni, hogy: „minden, ami megjelenik: jó – és minden, ami jó: megjelenik” [Debord 2006: 12]. A

spektákulum állásfoglalás, mégpedig a létezővel való megbékélés értelmében: „a létező rend önmagáról szóló, végeérhetetlen beszéde, öntömjénező monológja” [Debord 2006: 15].

A társadalmi berendezkedés szempontjából és a lehetséges változás szempontjából lényeges az a meglátás, hogy a spektákulum a dialógus ellentéte. Ahelyett, hogy az emberek közösen beszélnek meg, hogyan kellene társadalmukat megreformálni, passzívan fogadják be a már félig megemésztett sémákat. Debord az ötvenes évek végén úgy látta, hogy elérkeztünk a múzeumkorszakba, amely a spektakuláris fogyasztás helyszíne: „a spektákulum mélyhűtött formában konzerválja a régi kultúrát” [Debord 2006: 54].

Mivel „a spektákulum színpadán túlekedő látszatesemények a nézőközönségnek nem élményei” [Debord 2006: 46], ezt a valódi élményszerűséget, az idő autentikus átélését kell visszaszerezni a művészet révén. A szituacionista művészek olyan „szituációkat” igyekeztek létrehozni, amelyek kizökkentik az embereket. A spektákulum társadalma olyan társadalom, amelyben az emberi kapcsolatokat „már nem közvetlenül éljük át, hanem eltávolítva, látványos reprezentációjuk révén” [Bourriaud 2007: 9], így izgalmas kérdés az, hogy vajon a művészet, amely a reprezentáció kítüntetett területe, ki tud-e találni olyan kifejezési formákat, amelyek ellenállnak a spektákulum uniformizáló és passzivizáló hatásának? Bourriaud szerint a kilencvenes években éppen az ilyen típusú kísérletek szaporodnak el a művészet világában, és „a művészi gyakorlat ma a társadalmi kísérletezések terepévé válik” [Bourriaud 2007: 9]. Ezek a művészi kísérletek lehetővé teszik a „felébredést” az automatizmusból és a spektákulum irányította uniformizált életből, ebből az elidegenített állapotból, amelybe a spektákulum társadalma belevetett bennünket.

Bourriaud azokra a 90-es években elterjedt művészeti formákra reflektál, amelyeket nehezen lehetne leírni a művészet önreflexiójának szótárával, a 60-as évek esztétikájának segítségével, és sokkal inkább emlékeztetnek a „spektákulummal” szembehelezkedő művészi szituációra. Bourriaud véleménye szerint „a művészet sakktabláján a legélénkebb játszma mostanság az interaktivitás, a közösségi szellem és az emberek közötti kapcsolatteremtés jegyében zajlik” [Bourriaud 2007: 8]. A művészet fejlődésének új korszakába lépett: az első fázisban az ember és isten közötti kapcsolatot tematizálta, majd az ember és világ [tárgyak] közötti kapcsolat foglalkoztatta, végül az emberek közötti kapcsolatok irányába fordult: „a művészt egyre inkább az érdeklí, hogy műve milyen kapcsolatokat fog létrehozni a közönség tag-

jai között, vagy hogy milyen mintáját javasolja a társas együttlétnek” [Bourriaud 2007: 23].

Ezeket a művészi projekteket „relációművészet” néven fogja egybe Bourriaud, és egy zárójelbe helyezett definícióval is szolgál: „olyan művészet, melynek elméleti kiindulópontjában sokkal inkább az emberi, emberek közötti kapcsolatok, relációk összessége és ezek társadalmi kontextusa áll, mintsem valami szimbolikus, autonóm és magánjellegű tér igenlése” [Bourriaud 2007: 12]. Az új típusú művészet középpontjában a konvivialitást találjuk, azaz személyközi kapcsolatok és társulási formák működtetését. A művész feladata, hogy lehetőséget teremtsen a párbeszédhez, kapcsolatokat hozzon létre egyének között: „minden egyes mű egy-egy közösen belakható világ létrehozására tett javaslat” [Bourriaud 2007: 19]. Mivel a művész sok-sok kapcsolatot teremt a világban, ezek pedig új kapcsolatokat hoznak létre, elvben a relációs műalkotás „impaktja” egy sokkal tágabb körre vonatkozhat, mint a kiállításlátogatók szűk társasága. A relációs művészet eszközei a megbeszélés, találkozó, tüntetés, az együttműködés különböző fajtái, a játék, ünnepség, a társas együttlét helyszínei, a találkozás és kapcsolatok megteremtésének mindenféle formája. A művészek ma már az „interaktivitás mérnökei” [Bourriaud 2007: 68]: elősegítik az interaktivitást, megteremtik ennek térbeli és társadalmi feltételeit, mivel úgy látják, hogy úgy lehet ellenállni a spektakulumtársadalom által ránk erőltetett közös tereknek, hogy saját tereket hozunk létre és saját közösségeket. Rirkrit Tiravanija rendszerint főz a kiállítás látogatóinak, a kiállítás ideje alatt is, és a galerialátogatók nem kontemplálják a falra felakasztott képeket, hanem, miközben esznek az ajándékként felszolgált ételből, egymással beszélgetnek. Bourriaud számára az ilyen események jelentik a 90-es évek mintaszerű művészetét, amely közösségeket teremt: „az így létrehozott mű először a megalkotás folyamatában, majd pedig a kiállítás ideje alatt egy-egy nézőkből, résztvevőkből álló pillanatnyi közösséget alkot” [Bourriaud 2007: 49]. A „mű” már rég nem tárgy, amit körülvenne egy aura. Viszont Bourriaud úgy látja, az aura nem veszett el, csak éppen nem a tárgyhoz, a műalkotáshoz tartozik, hanem ezekből az ideiglenes közösségekből árad: „mintha a kép előtt összegyűlő mikroközösség maga válna az aura forrásává, mintha ő volna a kis időre megjelenő »távoli«, amely aurával veszi körül az önmagát felkínáló művet” [Bourriaud 2007: 51].

Bár az általános kérdésfelvetés a spektakulumtársadalom gondolatára épít, Bourriaud szerint a 90-es években megváltozott a társadalmi valósággal szembeni attitűd. A 60-as évekre jellemző volt a bizal-

matlanság a hatalommal szemben, a társadalom megreformálásának igénye. A *spektákulum társadalma* közvetlenül a '68-as diáklázadások előtt jelent meg, és a lázadó diákok a felvonulásokon idézeteket írtak fel a táblákra Debord szövegéből. Azóta megszűnt a világmegváltás hangulata, és még azok is, akik kritikusak a fennálló viszonyokkal szemben, sokkal békülékenyebb hangot ütnek meg. Mára kiveszett a forradalmi lendület, az új avantgárd nem igyekszik megváltani a világot, inkább belakni szeretné, kisebb mértékű, regionális megváltási projektekben érdekelt. Bourriaud úgy látja, a kollektív érzékenységben állt be egy változás, amely a tömeggel szembeállítja a csoportot, a propagandával szembeállítja a szomszédi viszonyt, a „high tech”-el a „low tech”-et, a vizuálissal a taktilist [Bourriaud 2007: 40]. A művészek igyekeznek berendezni egy élhető világot, regionális projektekben érdekeltek, nem exponálják az ellentéteket, a szembenállást, hanem „mikrotópiákat” teremtenek. Céljuk, mondja Bourriaud, „nem egy angyali világ bemutatása, hanem e világ feltételeinek megteremtése” [Bourriaud 2007: 69]. Éppen ezért az új világ megteremtésének heroikus aktusát felváltotta a létező világ darabjaiból épített mentőcsónak, a barkácsolás és zsidvá-sár, az újrashasznosítás és a gyűjtés.

Mivel a relációművészet célja „ideiglenes közösségek” létrehozása, amelyek egyfajta alternatívát nyújtanak a *spektákulum társadalma* által lehetővé tett mesterséges közösségeknek, jogosan merül fel a kérdés, hogy 1. lehet-e itt valódi közösségekről beszélni? 2. ha a cél „mikrotópiák” létrehozása, ezt mennyire éri el a művészet?

A továbbiakban szembeállítom a Bourriaud által bemutatott, ideiglenes közösségeket létrehozó művészet egy mintapéldáját [Rrikrit Tiravanija munkáit] más, hasonló, és szerintem sikeresebb közösségalkotó projektekkel, és ezek segítségével próbálok válaszolni a fenti kérdésekre.

2. A RELÁCIÓMŰVÉSZET IDEIGLENES KÖZÖSSÉGEI

Az „ideiglenes közösség” fogalma eleve kissé problematikus: úgy gondolnánk, hogy egy valódi közösség kialakulásának és fennállásának feltétele az időtartam. A közösséget valami összehozza, ami közös: közös cél, szándék, érdeklődés, érdek, cselekvés. Ezek viszont mind időt igényelnek, minimum ahhoz, hogy kialakuljanak, és tudatosuljon közös mivoltuk. A „község” fogalmának leghalványabb jelentésében is feltételeznünk kell valamilyen közös értéket-érdeket.

Másrészt a relációművészet ideiglenes közösségeinek megvannak az analogonjai a színházi előadás vagy a sportesemény közösségében, pontosabban: publikumában. Tulajdonképpen a kérdés az, hogy vajon ezek az ideiglenes közösségek többet jelentenek-e, mint egy színházi előadás vagy egy sportesemény közönsége? Közösségekről vagy egyszerűen közönségről van szó? A közönséget az esemény hozza össze, és fel is bomlik az esemény után. Továbbá az esemény során a közönség tagjai között tipikusan nincs interakció – ha van, az inkább a közönség és a színészek között történik, a rendező utasítása alapján. A közönség tevékenysége többnyire tapsban, illetve a sportesemények esetében más tetszési és nemtetszési megnyilvánulásokban merül ki. Vajon a relációművészet ideiglenes közösségei tudnak-e többet hozni?

2.1. Semleges közös terek

A relációesztétika sztárja Rirkrit Tiravanijat. A thai gyökerekkel rendelkező művész igazi kozmopolita környezetben nőtt fel [Argentínában született, New Yorkban és Berlinben él], és számára [mint a keleti kultúra örököse] a közösségi élet sokkal közelebb van, mint a nyugati kultúrában szocializált személyek számára. Bár a relációs esztétikával való összekapcsolás elsősorban a közösségi lét kérdését emeli ki, ő maga egy interjúban elmeséli, hogy nem ez volt művészetének kiindulópontja. A nagy múzeumokban kiállított tárgyak láttán [pl. egy Buddha-szobor vagy egy keleti edény] felmerült benne, hogy a múzeum a formájukat, az esztétikai aspektusukat hangsúlyozza, viszont teljesen hiányzik a funkcionalitásukra való reflexió [Tiravanija 2010]. Így a múzeumban található tárgyakból kivész az élet. Rirkrit Tiravanija bevallja, hogy azért kezdett el főzni, hogy életet leheljen a halott tárgyakba, azáltal, hogy használja őket. Wittgensteinra utal, aki arra biztat, hogy ne a jelentést keressük, hanem a használatot. Ez indította arra, hogy műtárgyak alkotása helyett főzzön a látogatóknak. Viszont amit elért, az továbbmutatott az eredeti célon, így kezdett jobban fókuszálni magára a tevékenységre: kereteket vagy platformokat alkotott, azzal a céllal, hogy „összehozza” az embereket.

A 90-es években rendszerint curryt főzött a látogatóknak, úgy, hogy a kiállítás helyszínén berendezett egy konyhát, minden szükséges eszközzel [például New Yorkban, a 303 Galleryben vagy a Carnegie Museum of Artban, 1995-ben]. 1999-ben saját East Village-i lakását alakította újra, hálósobáival, konyhával és fürdőszobáival – és arra biztatta a látogatókat, hogy bátran használják ezeket a tereket. Ezt 2005-ben

újraalkotta a londoni Serpentine Galleryben, úgy, hogy két példányban hozta létre lakásának replikáit. A munkák neve általában: *Cím nélkül*. Ezekben a munkákban a lényeg az interakció, bár az esemény nyomán megmaradt tárgyakat őrzik, mint az esemény dokumentálását.

Az *untitled 2006 [pavilon, table and puzzle]* című munkája egy installáció, ahol a látogatókat arra kérik, hogy egy piknikasztal körül rakjanak össze egy nagyméretű puzzle-t, Delacroix *A szabadság vezetői a népet* című remekművének képét.

Úgy, ahogy a hagyományos műalkotások esetében feltűntetik a használt médiumot [vászon, ceruza, akvarell, stb.], Rirkrit Tiravanija-t munkáinak összetevői között sokszor szerepel a „sok ember” [*lots of people*] – mint egy nélkülözhetetlen kellék vagy hozzávaló. A művész üzenete természetesen az, hogy a sok ember tevékenysége a mű lényeges tartozéka, és maguk az emberek [a „sok ember”] működteti a cím nélküli munkákat. Másrészt ez a szokatlan eljárás – ha elfeledkezünk a művész nyilatkozatairól és a támogató kritikusok kórusától – akár a résztvevők tárgyasításaként is olvasható, ami viszont teljesen ellentmond a megszokott értelmezéseknek. A „sok ember” és a hűtő vagy a tűzhely ugyanabban a felsorolásban valamilyen ontológiai mellérendelést sugall, a tárgyak és a személyek éles szétválasztását transzcendálni óhajtó „közös” teret.

Rirkrit Tiravanija fentebb említett munkáira jellemző, hogy nem óhajtanak semmilyen társadalmi-politikai üzenetet közvetíteni, nem kritizálják a szociális, gazdasági, politikai állapotokat – minden „mikro” szinten történik, az itt helyet kapó cselekedetek a személyes élettereket idézik fel: étkezés, játék, pihenés. Éppen ezért ezek semleges terek, nem mondanak ítéletet semmi fölött, nem akarnak semmit megváltoztatni, „csak” össze akarják hozni az embereket. Nyilván a művész közös tereket alkot: emberek közösen ugyanabban a helységben tartózkodnak, közösen tesznek valamit [esznek, puzzle-t raknak ki], és közben beszélgetnek. Ahogy Bourriaud leírja, a mű „átélt, megtapasztalt idő [tartam], a korlátlan párbeszéd lehetősége” [Bourriaud 2007: 13].

Ha a művészi tevékenység lényege az, hogy egyének közötti kapcsolatokat indítványozzon – ahogy ezt Bourriaud kijelenti –, akkor Tiravanija eseményei ezt realizálják. Feltételezhető, hogy az emberek evés közben vagy puzzle-megoldás közben valóban kapcsolatot teremtenek, szólnak egymáshoz, beszélgetnek. A kérdés az, hogy így létrejönnek-e azok az ideiglenes közösségek, amelyekről a relációsesztétika beszél?

Képzeljük el, hogy részt veszünk egy eseményen, ahol Rirkrit Tiravanija curryt főz a vendégeinek. Sorban állunk, hogy kapjunk a mű-

vésztől egy tál ételt, műanyag tányérban, majd leülünk egy közös asztalhoz a többi látogatóval, akikkel kapcsolatba lépünk. Ki mellé fogunk ülni? Valószínűleg a barátaink mellé, akikkel együtt jöttünk a megnyitóra, és velük fogunk beszélgetni. Miről? Olyan bennünket érdeklő dolgokról, amelyekről a sarki kávézóban is beszélgetnénk.

Jerry Saltz művészetkritikus élménybeszámolója, bár lelkes hangon van megfogalmazva, nem oszlatja el az esemény tapasztalatára és a kialakult kapcsolatokra irányuló kételyt:

„A 303 Galleryben általában idegenek mellé ültem, vagy ők mellém, és kedélyes volt. A galéria a megosztás, bolondozás és egyenes beszéd helyévé vált. Csodálatos étkezéseim voltak műkereskedőkkel. Egyszer Paula Cooperrel ettem, aki egy hosszú, bonyolult kis szakmai pletykát mesélt el. Egy másik napon, Lisa Spellman túláradó vidámsággal, részletesen beszámolt egy műkereskedőről, aki sikertelenül udvarol az egyik művésznőjének. Egy héttel később David Zwirnerrel ettem. Összefutottam vele az utcán, és azt mondta: »ma semmi sem megy jól, menjünk Rirkrithez«. Így is tettünk, és ő a New York-i művészet világának érdektelenségéről beszélt. Máskor Gavin Brownnal ettem, a művésszel és műkereskedővel... aki a SoHo összeroppanásáról beszélt, üdvözölte azt, és úgy érezte, hogy épp ideje volt, mivel a galériák túl sok középszerű művészetet állítanak ki. Később egy ismeretlen nő csatlakozott hozzám, és furcsa flört-hangulat alakult ki közöttünk.” [Saltz 1996: 107]

Galériába rendszeresen járó emberek, a művészeti világ bennszü-
löttjei csevegnek a művészetről – ez lenne a kárnyújtásnyira lévő utópia?

Tegyük fel, hogy vadidegen emberek közé ülünk le, éppen azért, hogy kipróbáljuk a közösségi élményt. Elég egy félórás beszélgetés ahhoz, hogy közösségi élményben legyen részünk? Mennyi az esélye annak, hogy az itt találkozó idegenek a továbbiakban, a való életben továbbéltetik az itt kicsírázott kapcsolatot? Nyilván csak nagyon engedékenyen lehet „közösségnek” nevezni egy-egy ilyen eseménynek a közönségét.

Talán nem is kellene azt elvárni, hogy ezek az ideiglenes közösségek valódi közösségek legyenek. Talán értelmezhetnénk úgy, hogy ezek a találkozások csupán a közösségi élet fontosságára hívják fel a figyelmet. Sajnos, a relációesztétika ellenáll ennek az értelmezésnek, amikor „termelőnek” nevezi a művészt, aki szituációkat hoz létre, összehozza az embereket. Nem az értelmezésen kellene legyen a hangsúly [pl. fi-

gyelemfelkeltés, a mostani elidegenedett életformák kritikája], hanem az „átélésen”. És éppen ez a gond: a mindennapi helyzet, még akkor is, ha egy galériában zajlik, lehetővé teszi a helyzet különlegességének átélését? Vagy azt kellene átélni, hogy nem történik semmi különös, és ez így van jól? Az élmény meghatározatlanságára hívja fel a figyelmet Claire Bishop is: „nem világos mi az, amit a néző állítólag megszerez a kreativitás ezen »tapasztalatában«, ami lényegében institucionalizált stúdiótevékenység” [Bishop 2004: 52].

Bourriaud „a korlátlan beszélgetés lehetőségéről” ír. Nem világos, itt mit jelent az, hogy „korlátlan”. Azt, hogy bárkivel szóba lehet állni? Ez a „bárki” elég szűk körhöz tartozik – a művészetbarátok közül is csak az edzettebbje halott Rirkrit Tiravanijáról, és fog részt venni egy ilyen eseményen. A közönség önkiválasztása eléggé látványos korlátot jelent. Végtelenül lehet beszélgetni? Nem igazán, a curry előbb-utóbb elfogy, a kiállítás bezár. Cenzúra nélkül lehet beszélgetni? Ha ezen lenne a hangsúly, az esemény társadalmi kritika lenne, ami a relációsesztétika „megbékélési” projektjébe nem nagyon fér bele. Úgy tűnik, mintha Bourriaud azt sugallná, hogy különben nincs lehetőségünk beszélgetni, de itt végre ez a csoda megtörténhet. Ha a hipotézis az, hogy az emberek egyre többet ragadnak rá a képernyőkre, és egyre kevésbé fordulnak egymáshoz, és ennek a helyzetnek az alternatívája a beszélgetés egy curry fölött – talán a probléma már akkor megoldódott, amikor az érdeklődő beszállt a taxiba, hogy eljusson a kiállításmegnyitóra –, bármit is talál majd ott.

Állítólag ezek a munkák „megannyi karnyújtásnyira lévő utópiát vázolnak fel” [Bourriaud 2007: 9], ahol a viselkedés nem uniformizálódik. Attól tartok, a viselkedés uniformizálódása nem társadalmunk legégetőbb problémája. Nem tudom, hogy Rirkrit Tiravanija munkái valóban „karnyújtásnyira lévő utópiák” például egy homeless számára – nem tudom, hogy működne a kiállítása a Carnegie Hallban, ha éhezők sorai állnának előtte egy tál curryért, vagy ha homelessek költöznének be lakásának Londonban kiállított replikáiba. Bár ez az eset nem történhet meg – még a belépőjegyet sem tudnák kifizetni. Ezt a kérdést teszi fel Jerry Saltz művészetkritikus:

„elméletileg bárki bejöhet egy művészeti galériába. Hogyhogya nem történik ez meg? Valahogyan a művészet világa mintha egy láthatatlan enzimet választana ki, amely taszítja az outsidereket. Mi történne, ha legközelebb Tiravanija felállítana egy konyhát egy galériába, és egy csomó hajléktalan felbukkanna naponta az ebédért? Mit

tenne a Walker Art Center, ha egy hajléktalan összekaparná a belépőjegy árát, és Tiravanija ágyában aludna nap mint nap?” [Saltz 1996: 107].

Semmilyen formában nem állítom azt, hogy a művészek dolga megoldani ezeket a súlyos társadalmi problémákat – viszont érzésem szerint Bourriaud értelmezésében benne van az, hogy a művészek külön tereket teremtenek, amelyek jobban működnek, mint a megszokott szociális tér, azaz utópiákat vázolnak fel. Számomra az utópia nem abban áll, hogy néhány művészetkedvelő személy cseveg, miközben az ajándék curryt fogyasztja, hanem abban, hogy nincs éhezés, és mindenkinek van otthona.

Bourriaud egyik kritikusa, Claire Bishop megjegyzi, hogy az interaktivitás, a részvétel előhívása a művészetben nem új fogalom, nem a relációsesztétika fedezte fel – a Fluxus, 70-es évek performanszjai, Beuys „mindenki művész” tézise már gyakorolták, sőt, egy olyan demokráciára kihelyezett és emancipációs retorikával, ami nagyon hasonló ahhoz, amit Bourriaud használ a relációsesztétika védelmében. Bishop szerint Bourriaud továbbviszi Eco „nyitott mű” javaslatát, viszont a recepcióperspektívát felváltja az alkotásperspektívával, a „termelést” hangsúlyozza a kontempláció ellenében. Econál a műalkotás tükrözi a modern kultúra töredékességének feltételeit, miközben Bourriaud szerint a műalkotás megtermeli ezeket [Bishop 2004: 62].

Bishop kiemeli, hogy bár ezek a kísérletek a mindennapi gazdasági terek alternatíváiként vannak promoválva, egyáltalán nem lógnak ki a piac, a kereskedelem keretéből: „a »laboratórium« piacképes mint a pihenés és szórakozás tere” [Bishop 2004: 52].

Bishop egyik legerősebb kritikai megjegyzése arra vonatkozik, hogy bár Bourriaud a részvételt igénylő munkák értékelésében nem pusztán esztétikai kritériumokra hagyatkozik, hanem elvárja, hogy a létrejött kapcsolatok mentén értékeljük a munkát, „a »relációsesztétika« kapcsolatainak minőségét soha nem vizsgálták vagy kérdőjelezték meg” [Bishop 2004: 65]. Magától értetődőnek tekintik, hogy minden olyan keret, ami a dialógusnak kedvez, demokratikus és jó. Bishop szerint, amennyiben a művészet emberi kapcsolatokat produkál, logikus lenne megkérdezni, hogy milyen típusú kapcsolatokat teremtenek, kinek és miért. Rirkrit Tiravanija installációi Bourriaud felfogását tükrözik, amely szerint a kapcsolatok, amiket a művészet produkál, harmonikusak – de ez azért lehetséges, mert a közönség tagjaiban tényleg van valami közös: ugyanannak a művészeti világnak a bennszülöttjei, hasonló társa-

dalmi háttérrel és érdeklődéssel rendelkeznek. Ahogy Bishop értelmezi, „Tiravanija mikrotópiái feladják a publikus kultúra átalakításának gondolatát, és célját visszaszorítják egy szűk csoport élvezeteire, amelyben egymással azonosulnak a galerialátogatók” [Bishop 2004: 69].

Úgy látom, az „ideiglenes közösségek” létrehozása, legalábbis Tiravanija emblematikus munkái nyomán, erősen kérdéses marad;

- az így létrejött „közösségek” nem sokkal többek, mint egy más művészi vagy sportesemény közönsége;

- az így létrejött közösségek a művészeti világhoz tartozó szűk elitet „hozzák össze” önmagával;

- a „mikrotópia” gondolata egyrészt egy kisebb térre utal, másrészt nyilván, az utópiákra is – az utópia viszont akkor működik, ha általános problémákra ajánl fel [akár diszfunkcionális, megvalósíthatatlan] modellt, miközben Rirkrit Tiravanija munkáiban ezek az általános problémák fel sem merülnek.

Mivel eddig csak Rirkrit Tiravanija [egyes] munkáival foglalkoztunk, érdemes keresni olyan eseteket, ahol a megcélzott „ideiglenes közösség” létrehozása több sikerrel jár.

2.2. Aktív közös terek

A művészeti világra koncentráló ideiglenes közösségekkel szemben szeretnék bemutatni két olyan projektet, amely véleményem szerint több tartalommal tölti fel az átélt tapasztalatot, a kialakított közösségi teret.

Az első projekt Sugár János *Tűz a múzeumban* című munkája, amit a 2015-ös Budapesti OFF-Biennaléra készített. Az OFF-Biennalé Facebook-oldalán egy rövid bemutatkozással találkozunk: „Kortárs művészeti programsorozat Budapesten április 24–május 31. között”. Amit érdemes megjegyezni, hogy az egész eseménysorozat „pro bono szakmai munkában, hálózatos módon megszervezett művészeti eseménysorozat,”¹ amely minimális költségvetéssel dolgozott, támogatói között nemzetközi alapítványok, kulturális intézetek és magánszemélyek szerepeltek, viszont nem támaszkodott állami finanszírozásra. Nagyjából 150 hazai és nemzetközi művész részvételével, több mint 50 helyszínen zajlottak a programok.

Sugár János egy olyan projektet tervezett, amelyben egy tüzet, amit a nyílt térben gyújtanak be, a jelentkezők tartanak életben éj-

¹ <http://artnews.hu/2015/03/24/mar-csaknem-vegleges-az-off-biennale-budapest-programja-2/>

jel-nappal. Egy online platformon lehetett jelentkezni „tűzörzőnek”. A Facebook-felhívás szerint, „a folyamatosan életben tartott tűz az idén először megrendezésre kerülő OFF-Biennále szimbolikus, közösségkövácsozó projektje lesz”.² A szervezők állandó tájékoztatással, értesítéssel a betelt helyekről, a még üres intervallumokról „őrizték a tüzet” a Facebook-esemény falán.

Molnár Tímea, aki beszámolt a *Tűz a múzeumban* projektről, az akciót „szimbolikájában erősen közönségformáló és -összekovácsozó projektnak” nevezi [Molnár 2015]. Résztevőként ő a következőképpen írja le az eseményt:

„Egy nagy univerzum hasznos részének éreztük magunkat, amikor nekiültünk pár órás tűzörzési vállalásunknak. Az előző önkéntesek átadták a piszkafát, megkínáltak léleklemelegítővel, tájékoztattak, hogy merről fúj a szél, és hogy aznap vizes-e a fa, vagy hogy hol van a köztér. Egyszerű lett a világ. A tűz több érzékszervünkre ható nyugalmat váltott ki belőlünk, csak arra kellett koncentrálni, hogy mindig elegendő fa kerüljön a rakásra, és a parázson piruló hús le ne égjen. Prehisztorikus életérzés a város egyik legforgalmasabb utcájától pár lépésnyire.” [Molnár 2015]

A tervezett 40 nap helyett a tüzet „csak” 21 napig lehetett életben tartani, részben mivel a helyszín, a Rombusz Terasz környékén lakók feljelentést tettek, másrészt, mert elfogytak a tűzörzők. Ennek ellenére, az akció mindenképpen sikeres volt. Egyrészt mert olyan teret alkotott, ahol valódi közösség jöhetett létre, amelynek tagjait a szabad művészi kifejezés érdekelte annyira, hogy néhány órát feláldozzon nappali elfoglaltságai közepette vagy éjszakai pihenésének rovására. A tűz szimbolikája nagyon gazdag: a szellemi, a ragyogó, az otthonos, a meleg egyaránt kiolvasható belőle. Történelmi perspektívából pedig a tűz az emberré válás legfontosabb momentuma: Prométheusz ajándéka az emberiségnek, amely segítségével élelmet, munkaeszközöket és fegyvert egyaránt képesek vagyunk létrehozni és ezzel megalapozni egy autonóm életet. Nem kevésbé fontos momentum a tűz életben tartása: csak akkor élvezhetjük ezt az isteni (vagy istenektől ellopott) ajándékot, ha törődünk vele, ha folyamatosan odafigyelünk, őrizzük. Egy interjúban Sugár János éppen ezt az aspektust – a cselekvést, a törődést – emeli ki:

² <https://www.facebook.com/1589298637955941/photos/a.1591823857703419.1073741828.1589298637955941/1623822497836888/>

„Értelmezésemben ennek a javaslatnak a szépsége abban áll, hogy szembe kell néznünk az eszményeink és a cselekedeteink közötti ellentéttel. Az »emlékezésről« szóló könnyed kijelentések és az ittlevés gyakorlati kényelmetlensége között. Ha túl tudjuk tenni magunkon a cselekvés rossz közérzetén, ez hatalmas hatással lehet a társadalmi élet minden aspektusára.” [Lendeczki 2015]

A tűzörzésre körülbelül 160 személy vállalkozott, és bárki jelentkezhetett, nem csak a „galériajárók”. Dan Călin a következőképpen írja le a „tisztá szolidaritás ezen spontán emlékművének” résztvevőit: a tűzörzők „normális” emberek, a művészeti világon kívül levők, akik értékelik az átbeszélgetett éjszakákat a turisztikai város ezen hihetetlen urbánus kertjében [Călin 2015]. Az esemény hatása tovább tart, mint az életben tartott tűz: „az önkéntes tűzörzőkből alakult csapat marandó tanulsággal és élménnyel gazdagodott, lélekben visszük tovább a paraszat, a megmaradt fa pedig leghasznosabb funkcióját betöltve a rászorulókhöz jut.” [Molnár 2015]

*

Érdekes „közös tér” lehetőségét nyújtják manapság a közösségi oldalak. A művészek egy része intenzíven használja a Facebook-oldalát munkái ismertetésére, események szervezésére. Vannak viszont, akik ennél tovább lépnek, és médiumként használják a Facebookot. Ebbe a kategóriába tartozik Dan Perjovschi, aki nem csupán ismerteti munkáit a Facebookon, hanem megváltoztatta stílusát, és egyenesen a facebookra szánt rajzokat, grafikákat készít digitálisan, és rögtön felteszi őket a falra. Ahogy ő fogalmazott, az utóbbi időben a múzeum faláról a Facebook falára költözött [Horváth 2014].

Dan Perjovschi egy 2015-ös projektje nagyon érdekes kísérlet valódi közösség megteremtésére. A projekt apropója egy konfliktus, ami a művészet világa, a művészetet pártolók és az Romániai Ortodox Egyház [B.O.R.] között robbant ki egy street artos alkotás miatt. Bukarestben egy erősen lemállott épület falát önkéntes street artosok a tulajdonos beleegyezésével lefestették egy urbánus művészet projekt keretén belül. A színes festmény modern értelmezését nyújtotta Szent György és a sárkány harcának, ami azért is releváns téma, mert a közelben lévő ortodox templom épp Szent György oltalma alatt áll. Az alkotók szerint [Obie Platon, Irló és Kero] az alkotás arra hívta volna fel a járóelőket, hogy újragondoljanak olyan fontos témákat, mint a jó és rossz harca, a jó és rossz relativitása. Néhány lakos, de főleg az ortodox egyházfők felháborodtak az alkotáson, azt állítva, hogy „üzenete ördögi, és nem

normális, hogy ördögöt lássunk a falakon.”³ Az alkotás kevesebb, mint három hétig volt látható, ugyanis a B.O.R. elérte, hogy a művészeket kötelezzék, hogy saját költségükön meszeljék le az alkotást, ami 2015 május 11-én meg is történt. Az esetnek nagy volt a médiafelfedettsége, sok pro és kontra érv és vélemény fogalmazódott meg.

Az első hírek az esetről május 8-án jelentek meg a médiában, május 9-én Dan Perjovschi a Facebook-oldalán elindította a „Zidul e al nostru” [*A fal a miénk*] projektet. Az első bejegyzést este 7 óra-kor tette közzé, ezek után özönlöttek a falán a különböző értelmezések. 19.21-kor feltöltött egy képet az üres fallal, mint felhasználható keretet a további értelmezésekhez. Néhány perccel később egy angol nyelvű posztban magyarázta a helyzetet a „nem román barátainak”: a városi tanács a BOR kérésére cenzúrázott egy graffitit, a fal most fehér, és megkértem a barátaimat hogy képzeljék el, mit rajzolnának rá... ez van itt a falamon. 23.29-kor elmagyarázza azoknak, akiknek nem esett le: „a faljavaslatok nem az enyéme, hanem a barátoké és facebook-ismerősöké, én csak felébresztettem az alvó oroszlánt” [Perjovschi Facebook 2015.05.09].

A felhívás eredménye lenyűgöző: 21.08-kor, nem egészen 2 órával a terv ismertetése után, Dan Perjovschi 79 új képet töltött fel a „Miénk a fal” albumába, másnap 21.49-kor további 85 új képet töltött fel. Május 22.-én, 6.14-kor a két albumban [*Miénk a fal*, *Miénk a fal 2*] összesen 199 kép szerepelt, 2386 lájkkal és 2169 megosztással.

Úgy látom, Dan Perjovschi egy sokkal aktívabb közösséget hozott létre, mint Rirkrit Tiravanija találkozásai. Ez a közösség túlmutat a galériátlátogató eliten. Kialakult egy csoport, amely aktívan reagált egy anomáliának tekintett esetre, a saját eszközeivel védte a kifejezés szabadságát, azaz a „beszélgetés” tartalmilag is túlmutatott a művészet világán. Másrészt nem kellett valakinek művésznek lennie ahhoz, hogy minimális képszerkesztő ismerettel létrehozza a fal továbbgondolt replikáját. A munkák kritikusak, szellemesek. Május 14-ig az album alatt 133 komment gyűlt össze, sok esetben egy kommentre többen is reagáltak. A kommentek többsége kritizálta a BOR reakcióját, de viták is kialakultak, illetve a kommentelők belinkeltek ellenvéleményeket is. Mint mindig, Dan Perjovschi most is az éppen égető társadalmi kér-

³ http://www.hotnews.ro/stiri-administratie_locala-20107384-fotogalerie-pictura-murala-realizata-peretele-unei-cladiri-din-piata-gheorghe-din-cap-itala-fost-acoperita-presiunea-bisericii-ortodoxe-romane-facebook-aparut-serie-imagini-care-ridiculizeaza-situatia.htm

désre reagált, és ha akciójával nem is tudta megváltoztatni az eseményeket, legalább láthatóvá tette egy jelentős, aktív csoport [ideiglenes közösség] véleményét.

3. AZ IDEIGLENES KÖZÖSSÉG KRITIKÁJA

A relációművészet terminusa jól alkalmazható értelmezési keretet szolgáltat a kilencvenes évek óta létező művészet egy formájára, amely „a formán keresztül párbeszédet kezdeményez”, és amelyben „minden egyes mű egy-egy közösen belakható világ létrehozására tett javaslat, a művész munkája pedig: sok-sok kapcsolat teremtése a világgal, melyek új kapcsolatokat hoznak létre, és így tovább, a végtelenségig” [Bourriaud 2007: 19]. Ez viszont nem jelenti föltétlenül az értelmezőkeret összes elemének elfogadását.

Bourriaud explikatív modelljének egyik kritikus pontja éppen a kontempláció felváltása a termeléssel [és utómunkálatokkal, lásd Bourriaud 2007b]. Ha ezt a tézist komolyan vesszük, akkor meg kell vizsgálnunk az így létrehozott közösségeket, mintha valódi közösségek lennének, és nem pusztán „reprezentációk”, „kísérletek”.

És itt ütközünk az első nehézségbe: az ideiglenesség miatt ezek a közösségek nem tesznek túl a „közönség” fogalmán, amelyhez a relatív passzivitás, a „nézői” attitűd tapad. A közös étkezés valóban egy kitűnő alkalom a kapcsolatépítésre, a beszélgetésre, a dialógusra – és olyan asszociációk is tapadhatnak hozzá, mint az utolsó vacsora vagy Platón lakomája, az összes jelentésudvarral egyetemben. De mennyire jelent ez aktív részvételt? Metaforikus értelmében is: a galérialátogatók azt eszik, amit a művész főzött nekik.

A második nehézség abból adódik, hogy egy ilyen esemény „közösségét” a galérialátogatók kiválasztott társasága adja. Így nem nehéz kapcsolatokat létrehozni. Adva van a közös életforma, közös érdeklődés. Bár elgondolkodtató, ami Jerry Saltz mond, aki tizenegyszer látta és ette az *Untitled [Still]* kiállítást: kiemeli, hogy az amerikaiak „gyűlölnék idegenekkel enni”, és éppen ezért Tiravanija munkája próbára teszi az amerikaiak ragaszkodását a tulajdonhoz [pl. a tulajdon térhez] [Saltz 1996: 85]. Ez valóban lehet egy öntudatlan ellenállás, amit le kell győzni ahhoz, hogy valaki részt vegyen Tiravanija projektjében – viszont Saltz élménybeszámolójából az is kiderül, hogy többnyire ő maga is ismerősökkel fogyasztotta el az ételt, és csak néha idegenekkel [azok sem voltak radikálisan idegenek – szintén a SoHo bennszülöttjei voltak].

A harmadik nehézség a mű hatására vonatkozik: úgy tűnik, ezek a „mikrotópiák” többre lennének hivatottak, mint arra, hogy a bennük résztvevők jól érezzék magukat. „Karnyújtásnyira lévő utópiákat vázolnak fel”, azaz ha ideiglenesen és regionálisan is, de valamilyenfajta megoldást kínálnak, valamilyen kívánandó állapotot teremtenek. Úgy látom, ettől a nemes céltól távol állnak a relációművészet ideiglenes közösségei. Nem igazi közösségekről, inkább elittársaságokról van szó, és olyan kapcsolatokról és cselekvésekről, amelyek egy előkelő étteremben vagy bárban is létrejöhetnek. Bourriaud a következőképpen védekezik a kritikák ellen: „Tiravanija kiállításait értékelhetjük ugyan naiv programszervezésként, és sajnálkozhatunk az általa kínált bensőségesség szegényessége és mesterkéltisége miatt: ebben az esetben azonban, véleményem szerint, félreértjük művei tárgyát. Mert azok célja nem a bensőségesség megteremtése, hanem annak vizsgálata, ami a bensőségesség eredményeképpen létrejön” [Bourriaud 2007: 69]. Számomra éppen ez a probléma: nem látom, mi az, ami a bensőségesség eredményeképpen létrejön.

Éppen ezért elemeztem olyan alternatív művészeti projekteket, amelyek véleményem szerint valódi közösséget hoznak létre egy-egy projekt keretén belül. Ehhez viszont a művészetnek sokkal nyíltabban fel kell vállalnia a társadalmi problémákat, és ennek következtében egyfajta civil aktivizmusra sarkallja az így létrejött közösséget.

Félreértés ne essék: nem állítom, hogy a művészetnek társadalmilag elkötelezettnek kell lennie. Pusztán azt állítom, hogy amennyiben azt várjuk el tőle, hogy közösséget hozzon létre, el kell fogadnunk, hogy a semleges művészi tér ehhez nem elegendő.

Jerry Saltz úgy mutatja be Tiravanija-ot, mint egy potlatch-konceptualista művészt: „ő főz, te jössz; ő ad, te elveszed” [Saltz 1996: 84], és utal arra, hogy a potlatch, mint ajándék, sokkal titokzatosabb, mint a tulajdon. Azt is megemlíti, hogy a potlatch „kölcsonös kötelezettségeket” szül – de ezt a gondolatot nem viszi tovább. Ugyanis ebből is kiderülne, hogy az ajándékként adott és elfogyasztott étel nem ingyen van: valamit oda/fel kell adni érte. Ahogy én látom, az ajándékba kapott ételnek és együtt töltött időnek az ára: elfogadni, hogy a dolgok úgy vannak jól, ahogy vannak, legfeljebb a látványt és a beszélgetést kellene váltakozva használni. Kissé borsosnak találom.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Bishop, Claire. 2004. Antagonism and Relational Aesthetics. *October Magazine* 110, Fall 2004, 51–79.
- Bourriaud, Nicolas. 2007. *Relációesztétika*. Ford. Pálfi Judit, Pinczés Bálint. Budapest: Múcsarnok.
- Bourriaud, Nicolas. 2007 [b] *Utómunkálatok. Hogyan programozza át a művészt korunk világát*. Ford. Jancsó Júlia. Budapest: Múcsarnok.
- Călin, Dan. 2015. T-SHIRT. Focul sacru de la berărie. *Observator cultural* 776/12.06.2015. http://www.observatorcultural.ro/T-SHIRT.-Focul-sacru-de-la-berarie*articleID_31849-articles_details.html. Utolsó letöltés: 2015.06.15.
- Danto, Arthur C. 2003. *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Ford. Sajó Sándor. Budapest: Enciklopédia Kiadó.
- Debord, Guy. 2006. *A spektákulum társadalma*. Fordította Erhardt Miklós. Budapest: Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám.
- Horváth, Gizela. 2014. "From Museum Walls to Facebook Walls". A New Public Space for Art. In: Gizela Horváth, Rozália Klára Bakó, Éva Biró-Kaszás [eds.]: *Ten Years of Facebook. Proceedings of the Third International Conference on Argumentation and Rhetoric*. Oradea: Partiumi Kiadó and Debrecen: Debrecen University Press, 73–88.
- Greenberg, Clement. 1960. *Modernist Painting*. <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>. Utolsó letöltés: 2014.02.10.
- Lendeczki Kinga. 2015. Interview with János Sugár. Fire in the Museum @ OFF-Biennale Budapest. <http://artguideeast.com/main-news-stream/2015/05/31/sug%C3%A1r-offbiennale/>. Utolsó letöltés: 2015.06.15.
- Molnár Tímea. 2015. *Sugár János: Tűz a múzeumban - OFF Biennale-beszámoló* sorozat 1.0. <http://www.ujmuveszetcfolyoirat.hu/2015/05/tuzet-viszek/>. Utolsó letöltés: 2015.06.15.
- Saltz, Jerry. 1996. A Short History of Rirkrit Tiravanija. *Art in America* 82/2, 82–107.

Más források:

- Perjovschi, Dan - Facebook oldal. <https://www.facebook.com/perjovschi?fref=ts>
- Videoanyag: Tiravanija, Rirkrit. 2010. Brisbane Interview. <https://www.youtube.com/watch?v=lx2i9Vqw6vA>

