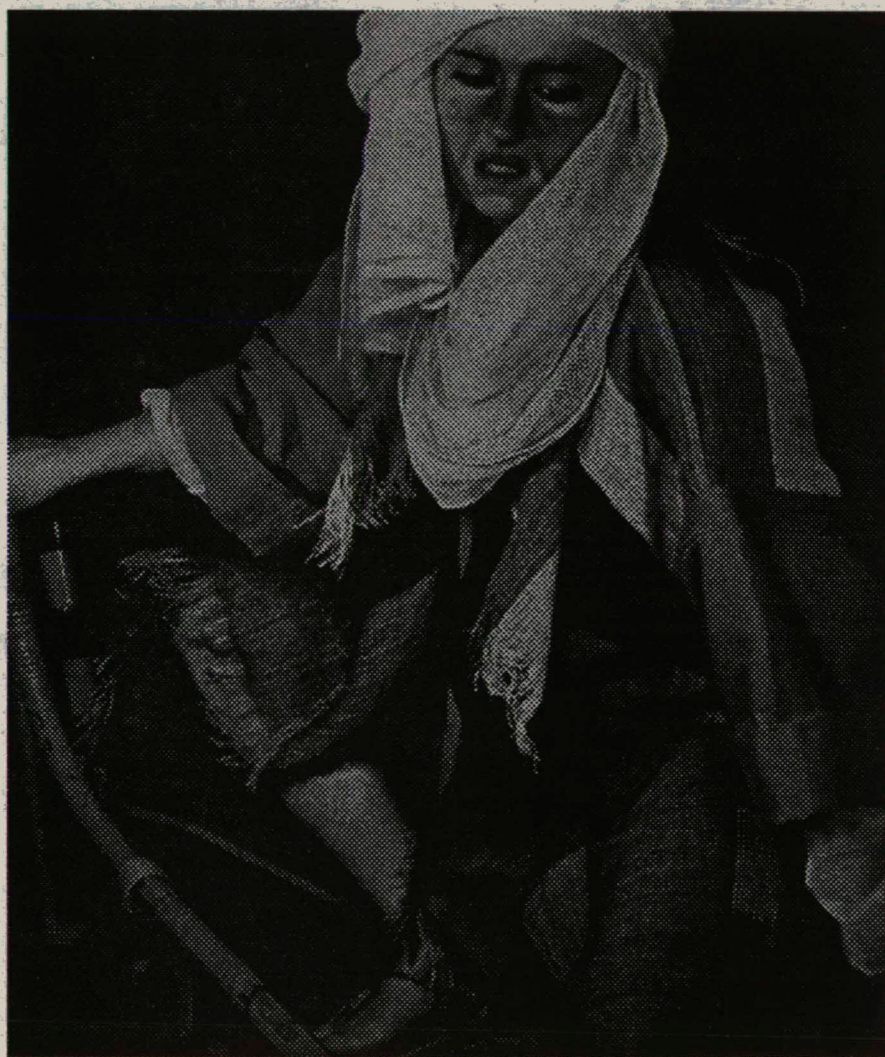


*Sylvère Lotringer*

# A harmadik hullám



**Az elmélet mint árucikk  
a művészetben**

## *No Wave*

Késő délután érkeztek mind, négyesével-ötösével, ami meglehetősen szokatlan New York-nak ebben a rossz hírű negyedében, ahol az emberek jobbára magányosan lődörögnek a pornográf irodalmat árusító könyvesboltok meg az olcsó szexüzletek között. Ezek a bőrruhás, harsány fiatalok azonban pontosan tudták, miért jöttek. A korán érkezők izgatottan beszélgettek a járda szélén, vagy kólát kortyolva a parkoló kocsikra telepedtek.

Hat háztömbbel arrébb laktam abban az időben, egy padlásteri lakásban, Diego Cortezzel, a „No Wave Show” kurátorával meg egy osztrák művésszel, Stefan Einszal, aki Fashion Moda néven épp akkor nyitott graffiti galériát a Bronxban. A 41. utca és a 7. sugárút sarkán, egy omladozó épületben kötöttünk végül ki, egy régi masszázsszalón romjain, s a mindent elborító szemét egy mámoros bejelentésben új érzékenységgé szellemült. Ott volt a művészet körülöttünk.

Ezt a művészetet, ha művészet volt egyáltalán, össze sem lehetett hasonlítani azokkal az alábecsült anyagtalán műtárgyakkal, amiket a SoHoban élő művészek készítettek akkor már csaknem két évtizede, úgy akarván túlszárnyalni Joseph Kosuth-ot, hogy analitikus kijelentésekké fejlesztették a „retinális festészet” elutasítását. Az egész házat elárasztó több száz, jobbára névtelen mű – köztük Jean-Michel Basquiat, Rammelmee és a Futura 2000 alkotásai – mégis ugyanahoz a nyers kollázsművészetéhez tartozott, ami két-három éve szökkent szárba a Nyugat-Broadway-n, a zárt New York-i művészközösség ölen: löfegyvereket, késeket, farkakat, láncokat és bankjegyeket ábrázoló poszterek felforgató politikai nyilatkozatokkal szexről, pénzről, terrorizmusról. A SoHoban mindez meglehetősen gyerekesnek, durvának és kissé nyugtalanítóan hatott. „Elegem van a pisztolyokból, a koponyákból meg a rasszista-szexista halandzsából” – tört ki Lucy Lippard 1980 őszén az *Art Forum*ban, s aztán hozzátette, hogy „a magriti szituáció fordítottjáról van szó, ahol a kép hordozza a jelentést, bármily törékeny is”. A nyolcvanas éveket nem az újrahaznosított magas művészet (a neokonceptualizmus)sajátította ki elsőként, hanem az utca. Az utca végül is visszakerült a galériába.

Nem kellett hozzá túlzott „szemiotikai” jártasság (ahogy mostanában mondani szokás), hogy a sokk-anarchizmus és a naivitás neodadaista esztétikája mögött a művészet felismerje egy új kód jelölőit, egy fiatal, kiábrándult művésznemzedéket, mely a meglévő csatornáktól és a hagyományos intézményektől elzárva, a Lower East Side hulladék-kultúrájában és a Mudd Club túlfűtött éjszakai életében, az újhullámos együttesek meg punk külsőségek között találta meg művészi programját.

## *A művészet birtoka*

„Olyan kérdéseket akarunk felvetni, amik azokat az embereket érintik, akik nem tartoznak a művészvilághoz” – jelentette be a Colab. E fiatal művészeket tömörítő csoport nevéhez fűződik a „Times Square Show” és számos más program, melyek középpontjában a pénz és a magántulajdon állt. Ezek a merész, eufórikus események valóban felkeltették a külvilág érdeklődését, noha egy korszak végét jelezték.

Alig három évvel később a SoHo luxusövezetté vált, s a New York-i művészközösség végérvényesen felbomlott. „A Times Square Show” – írta Lippard – „művé-

**Cindy Sherman:**  
**Colour Photo Nr. 126.**

szekekről szolt, akik terroristát mimelve csoportokba verodtek, azonosultak az ott lakokkal, irigyelték és utanoztak, s eközben gyarmatosították őket...” A most lát-ható „Új Times Square Projekt”, nem annyira romantikus, mint inkább koncep-tuális. Jean Baudrillard tanácsára megtartották a hely eredeti arculatát, túrát szer-veztek a Times Square-en régi céllövöldékkal, prostitúcióval és Robert Mapple-thorpe fotóiból nyitott állandó kiállítással.

1982 októberében Thomas Lawson dicsérő szavakkal méltatott egy fiatal gale-ristát, Mary Boone-t, amiért „kifinomult csábítási és elutasítási stratégiával dekon-struálta a kapitalista manipulációt. A galéria áruházi kirakatra emlékeztető csupa-üveg utcafrontja betérésre invitálja a járókelőt, ám a zavarbaejtő, szürke fal... útját állja a belépőnek”. A szemiotika, a nagy kiegyenlítő, megjelent a műkincspiacon. Az értékesítők maguk is művészekké váltak – talán ők az egyedüli művészek.

## *A báború bullámai*

A nyolcvanas évek elején a neoexpresszionista festészet két jelentős hulláma érte el Amerika partjait, elsőként az olasz Chia, Clemente és Cucchi, majd a német Salomé, Middendorf és Fetting. Elismert New York-i kritikusok, akik egy kézlegyintéssel elintézték a No Wave „sokk és slokk”-művészetét, hitvány fogyasztói szemléletét, egyszerre arra eszméltek, hogy „a pop art és a minimalizmus óta első világtörténelmi jelentőségű áramlat” fenyegető rémével kell szembenézniük.

Azonnal cselekedniük kellett. A művészet rendjét biztosítani, megóvni a New York-i posztminimalizmus tisztaságát a kívülről leselkedő veszélyektől és a belső felhígulástól – ez persze nem könnyű feladat, ügyéshi szigort és könyörtelen dialek-tikát kíván. A dolog azonban nem tűrt halasztást. Az inváziót meg kellett állítani, a kórt csírájában elfojtani, kerül, amibe kerül.

### **A harmadik hullám**

Ez az úgynevezett neoexpresszionizmus – tört ki Thomas Lawson – valójában reakciós expresszionizmus, „expresszionista közvetlenségbe burkolt ártalmas mimé-zis”. Kulturálatlan és tisztátalan – tette hozzá –, és csupán abban az értelemben ne-hezen kezelhető, „ahogy egy rossz gyerek, magyarán szólva olyan művészet, mely félreértelmezte a szigorúan meghatározott és féltve őrzött konvenciókat”. Nyakate-kert módon a neoexpresszionisták nyilvánvaló spontaneitását társadalmi kontroll-nak titulálták, vágyaikat elfojtásnak, anarchizmusukat konformizmusnak, a populáris kultúra iránti lelkesedésüket burzsoá kisajátításnak bélyegezték. Gyer-mekdednek és hamisnak, elbizakodottnak és hamisítványnak, külföldinek, rossz-indulatúnak, „egyszerre botrányosnak és szervilisnek” nevezték (Hal Foster), végül modern-ellenesnek, a történelmi tudat pusztá *utánzatának* nyilvánították.

E jól szervezett támadás középpontjában az *expresszivitás* fogalma állt, melyet Donald Kuspit „Art as Damage Goods” című írásában szembeállít a legjobb ame-rikai avantgard lakonikus kifejezőmódjával.<sup>1</sup> „The New Expressionism” című cikkében Kuspit a neoexpresszionizmust jóval hitelesebb előfutárához hasonlítván arról ír, hogy „a szellemi hatalom akarását az *expresszív* hatalom akarásává hami-sították. Kifejezés pusztán a kifejezés kedvéért, spirituális tartalom nélkül”. Az érzelmek felfedése, az ösztönök vagy a gátlástalan szexualitás szabadjára engedése – mondja – már nem számít lázadó vagy felszabadító tettnek: „A vágy megmutatása furcsa módon elfojtja a vágyat, ellenőrizhetővé teszi... a tekintély nevében”.

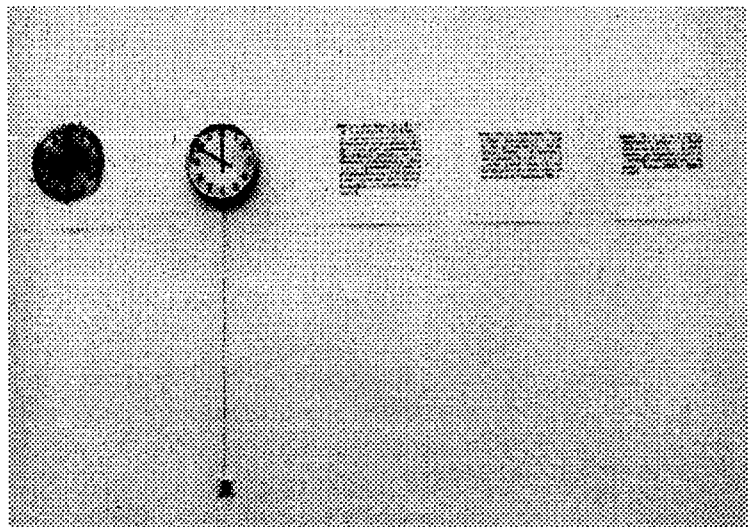
Bármily meglepő, az amerikai kritikus véleménye ezen a ponton megegyezik Michel Foucault – erősen vitatott – álláspontjával, melyet akkortájt fejtett ki a *History of Sexuality* (A szexualitás története) című művében. A francia gondolkodó az elnyomás kérdésében szembehelyezkedett Reichhal, Marcuse-zel és a frankfurti iskola neofreudánus tanaival, és azt állította, hogy az igazság kifejezése illetve legbensőbb vágyaink pozitív megmutatása valójában a társadalmi kontroll és a konformizmus eszközévé vált. Foucault és az *Anti-Oedipus* szerzői, Gilles Deleuze meg Félix Guattari, akik művükben a skizofréniához hasonlították a kapitalizmusban végbemenő folyamatokat, nyilván egyetértettek volna Kuspittal abban, hogy „a tudatalatti mára többé-kevésbé a populáris kultúra hűbértoka lett”, de azt minden bizonnyal vitatták volna, hogy a tudatalatti eredményezte ezt az alávett-séget. Az meg sem fordult Kuspit fejében, hogy a tudatalatti esetleg nem egy és örök – ahogyan Freud, majd Jacques Lacan feltételezte –, hanem jellegzetes kollektív mintáknak megfelelően „reprezentatív” vagy „produktív”, s a tetejébe azt sem vette észre, hogy amikor polemikusan azonosította az anarchizmust a folyton kockázatot vállaló kapitalizmussal – mondván, hogy „a kapitalizmus kockázatvállalással demonstrálja a rendszer folytonos dinamikáját” –, akkor pontosan arról beszélt, amit az európai gondolkodók már megfogalmaztak, ti. hogy a kapitalizmust belülről kell önmaga ellen fordítani.

„With It and Against It” címmel 1981-ben megjelent egy cikk, mely ékesszólóan védelmébe vette a német expresszionista megújulást. Szerzője Wolfgang Max Faust, berlini művészettörténész ebbe az egyetlen jelmondatba sűrítette a Nietzschét követő francia gondolkodók által kidolgozott és a kései európai forradalmi megmozdulások által megvalósított komplex stratégiát: a kapitalizmus mellett – mely a hagyományos osztályharccal már nem támadható – és ellene. A forradalmat, mely korántsem volt messianisztikus utópia, a jelenből kellett eredeztetni, a tőke energiájának folyamatos újrakiszajátításával és elmozdításával. Amikor tehát Kuspit a neoexpresszionista művészek szemére hányta türelmetlenségüket, s hogy nem hajlandók „komolyan és alaposan felkészülni” egy eljövendő forradalomra, voltaképpen a klasszikus leninista elvárást ismételte meg, mely egy szolgálai politikai (vagy művészi) avantgardot ír elő, „a jövőbe tolva ki” vágyaink beteljesülését.

Az az ellentmondásos helyzet állt elő, hogy a tévesen „posztmodern”-nek nevezett francia filozófia – a posztmodern eredetileg a nemzetközi modernista stílussal szembehelyezkedő építészeti irányzatot jelöli, ám Amerikában a kifejezést elferdítették – német megolvas közvetítéssel talált utat az Egyesült Államok kulturális életébe.

A kulturális amnéziában szenvedő Amerikában a hatvanas évek eufóriája hamar szertefoszlott, csak az újjáéledt munkamorál és a New York-i művészeti kritikusok körében elterjedt tudományos marxizmus kihűlt parazsa emlékeztetett rá. Európában

Joseph Kosuth:  
Clock One and Five



ezzel szemben az intézmény-ellenesség a hetvenes évek végére „termékeny anarchista” aktivista kultúrába csapott át. 1979-ben ennek a kollektív erjedésnek a termékét mutatta be Achille Bonito Oliva New York-ban.<sup>2</sup>

Az amerikai kritikusok szemében az is érthetetlen volt, hogy ezek az elméletek – ez a pompás összevisszaság, Barthes, Derrida, Lacan, Kristeva – miért éppen Franciaországban születtek, nem pedig Olaszországban vagy Németországban.

Ferdinand de Saussure zseniális felismerését, miszerint a nyelv a jelek társadalmilag meghatározott rendszere, három évszázad francia politikai centralizmusa, nyelvi fennhatósága és absztrakt racionalizmusa tette lehetővé. A kulturális hegemónia e tökéletes összhangja alkalmasnak bizonyult rá, hogy egy nyelven alapuló szemiotikai elméletbe olvasszon be minden nem-nyelvi rendszert. (Az olaszoknak és a németeknek sohasem sikerült egységes államot kovácsolniuk a regionális sokféleségből.)

A kulturális sajátosságokra való nyitottság, s az az elgondolás, hogy az elnyomás nem felülről jön, hanem a társadalom minden egyes szintjén újratermelődik a mikro-hatalmokon és a tudományon keresztül, alapvetően ellentmondott a kódokon és rendszereken alapuló francia strukturalista-szemiotikai elméletnek, sőt a konceptuális művészetnek is, amely „azokat az általános érvényességgel bíró kijelentéseket kutatta, melyekben az egyedi és a helyi jelentősége elenyésző akár a művészettörténet, akár egy adott nemzet története szempontjából” (Faust).

Voltaképpen a neoexpresszionista művészet körül bontakozott ki a nyolcvanas évek első teoretikus vitája, jóllehet annak idején nem így értékelték, a felszólalásokat annyira gúzsba kötötte a nemzeti tudat, a változó stílusok kérdése, az állampolgári hűség meg a súlyos kulturális előítélet. Donald Kuspit „hamis szellemiség”-ről s a kultúra hanyatlásáról beszélt<sup>3</sup>, Benjamin Buchloh a művészi megújulás elutasításának társadalmi jeleiről s prefasiszta regresszióról, Hal Foster a lacani elmélet jegyében született Roland Barthes-olvasatában a szubjektív kifejezés retorikus jellegének elutasításáról – az üzenet azonban minden esetben egyértelmű volt: feltétel nélkül el kell utasítani „é helyi érzékenységből és archaikus formákból táplálkozó új művészetet... [mely] nem csupán a radikális művészetet tagadja, de a *művészet által való radikálitást is*” (Hal Foster) – értsd: a New York-i avantgardot.

Végül, felhagyva a színleléssel, Kuspit tette fel a pontot az i-re. Az új expresszionizmus nem más – mondta –, mint „kísérlet arra, hogy Európa visszaszerezze vezető szerepét a művészetben” – s íme a sokatmondó beismerés – „s ennek érdekében attól sem riad vissza, hogy olyan *művészet megteremtésére törekedjék*, mely nem pusztán esztétikai értelemben s stílusát tekintve eredeti, *de szellemiségében is meghatározó*”. Más szóval, akármilyen jelentékeny is az új európai művészet, el kell tiporni bármi áron, mert veszélyezteti New York kulturális fennhatóságát.

Alig két évvel később Kuspit hirtelen színt váltott, és ugyanazzal a dialektikus kifinomultsággal karolta fel a neoexpresszionizmust, amellyel korábban elítélte. A fenyegetés akkor már nem Európából leselkedett, belülről támadt. A neve lélektelen absztrakció volt. Kritikai szellemiség. Kisajátítás.

Az amerikai művészet kilépett a fogyasztás, a reklám és az egyetemes médiaprodukciók „valós világába” – a pénz meg a magántulajdon külső világába –, s ezzel elszabadította az érett kapitalizmus szörny erőit, melyek addig a művészvilág kapu-

### A harmadik hullám

ja előtt ólálkodtak spirális jeleket küldve a műkincspiacon tündöklő jelképek és áruk fölött.

A látszat ellenére a nyolcvanas éveket a külső hatás formálta: elsőként a német és az olasz művészet két hulláma, majd a francia teória harmadik hulláma. Bármily furcsa, a New York-i művészetnek sikerült visszanyernie ingatag fölényét azáltal, hogy sorsközösséget vállalt eme utolsó kontinentális hullámmal.

A neokonceptualista művészek – vélte Hal Foster – nem hoznak létre műtárgyakat, hanem a társadalmi jeleket manipulálják. Innen a szemiotika iránti érdeklődésük, főként ami Roland Barthes a mítosz keletkezésére vonatkozó korai – marxista – meghatározását illeti, mely úgy szól, hogy a mítosz az egyedi kifejezés burzsoá kód által történő visszaszorítása. Barthes azt indítványozta, hogy teremtsünk egy másik mítoszt, ezúttal azonban egy ízig-vérig mesterségest, mely felfedi, miért tűnik az ideológiai kisajátítás természetesnek a mítoszban. Elméletileg eme második konstrukció, az első „kritikája”, helyreállítja az olvashatatlanná vált eredetét.

Az újrakisajátítók azt állították, képesek „demisztifikálni” a médiát és a fogyasztói társadalmat eltulajdonítva közkedvelt ikonjait: a logókat, hirdetéseket, fogyasztási cikkeket, stb. De ha a mítosz valóban a kód betegsége, ideológiai „vírus”, mely mumifikálja az eredeti tartalmat, ki lehet-e törni a kód bűvöletéből – a média fekete lyukából – pusztán ennek „kritikai” felmutatásával?

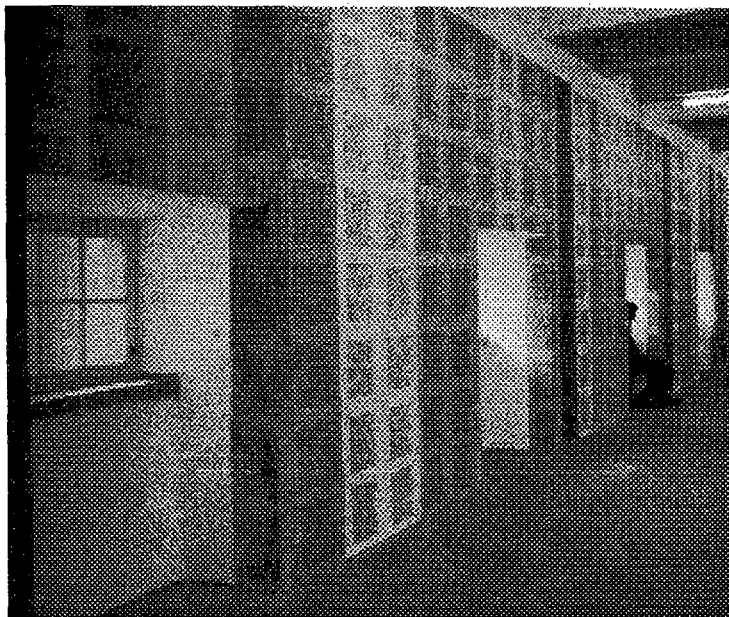
Az amerikai művészek azért fogadták olyan lelkesen ezt a szemiotikai stratégiát, mert bebizonyította, hogy az ideológiai kritika – mint művészi avantgard – járható, ráadásul megnyitotta előttük a társadalmi jelek birodalmát. Innen adódik

Jean Baudrillard *Simulations* című művének következetes félreértése.<sup>4</sup>

A „piac kritikájaként” értelmezett művészet kétségtelenül új jelenség volt – ahogy Gary Indiana helyesen megállapította. De kérdés, hogy ez az „okos művészet” valóban fel tudta-e mérni, hogyan kerülheti el a műtárgy a kapitalizmus gépezetét s azt, hogy áruvá váljék.

„A média természetéből kifolyólag érdekelt a művészetben, mely a médiára reflektál, ha kritizálja is” – vélte Ann Hoy New York-i kurátor. A műkincspiac elkötelezettjeinek ennél fogva nem okozott gondot a neokonceptualista radikalizmus támogatása. Valójában mindkettő a kódokkal foglalkozik, nem a műtárgy fetiszizálásával. Mindkettő a fetiszizálás hatását dekódolja, a művészet a kritika, a műkincspiac a tőke szempontjából. Lényegében egy töről fakadnak.

Jenny Holzer:  
Inflammatory Essays



Elitizmusa ellenére a régi művészvilág három lépés távolságot tartott a piactól, ha célja a piaci folyamatokhoz kötötte is. Szellemiségében talán nem számított kritikainak abban az értelemben, ahogy a neokonceptualizmus, de nem is kellett annak lennie, hisz nem volt burkoltan piacorientált. Elzárkózott mindentől, ami rajta kívül esett, és elutasította a „korrupt bűntárs” szerepét. De ha egyszer a kritikai szellemiség abban leli kedvét, hogy „csábító csapdák”-at sző a média-fetisizmusból, miért ne tegyen túl a megelőzőn, s zárja ki a cinkosságot teljes egészében. Mint Gran Fury Benetton-reklámposzterei, melyeken meleg és lesbikus párok vagy különböző fajhoz tartozó férfiak és nők csókolóznak, vonzóvá varázsolják a média számára taszító képeket.

A New York-i kritikusok a neoexpresszionizmus mitológiai beállítottságát a „történelmi elidegenedés” újabb tünetének bélyegezték, holott a média által közvetített jelek és a fogyasztói kódok a késő kapitalista társadalom alapvető mítoszai és szimbólumai. Amerika egyetlen – mindent átható – mitológiája a média. A különbség tehát az úgynevezett „progresszív” (amerikai) és „regresszív” (európai) kisajátítás között mindössze annyi, hogy a német és olasz ikonok még mindig rendelkeznek – közösségi, történelmi, kozmológiai – tartalommal, míg az amerikai képek bevallottan fogyasztási cikkek, a jelek orgiáját és szemiurgiáját valósítják meg, s üres formalitásukban rejlik csáberejük.

Támadni vagy bírálni egy mítoszt azzal jár, hogy magunk is részévé válunk – beteljesítjük. A tömegkultúrával és a fogyasztói társadalommal szemben vallott kritikai állásfoglalás káprázat csupán, ahogy a kritikai műtárgy a mű káprázata. Mindkettő a média mitikus logikájának lényegi elemét képezi.

Ha mármost szemügyrevesszük az ebben a szellemben munkálkodó neokonceptualista művészeket, a sokféleség valóban zavarbaejtő. Jenny Holzer elektronikus üzenetei sziporkázó, burkoltan gúnyos idézetekké és jelmondatokká oldják a médiát; Barbara Kruger figyelmeztetésekkel és verbális utasításokkal manipulálja a médiaretorikát; Richard Prince szellemes hirdetőtáblákkal és újraserkesztett vagy „átdolgozott” képekkel dekonstruálja a reklám mitológiáját; Sarah Charlesworth fotós szafarivadászatot indít a vágy és a természetesség után a média képhasználatában; Louise Lawler a fotó segítségével helyezi új kontextusba a műtárgyat; Cindy Sherman a média által generált képmásainkat dramatizálja; Robert Longo hatalmas logo-szobrai a testületi erőt jelenítik meg ironikus formában; Jeff Koons, Haim Steinbach és Robert Grober fogyasztói cikkek, mutató tárgyakat és egész otthonbelsőket állít ki, kiragadva őket környezetükből, stb. Ezek az elnémított vagy mutáló kritikai álláspontok esztétizálják az árucikket vagy áruvá teszik az esztétikát. Szakadatlan burjánzásuk beható önvizsgálatra készítette a műkritikusokat, akiknek a szerepe időközben a szándék és a megvalósulás közötti mitikus távolság méltatására korlátozódott, miközben ezek a művészek hallatlan sikereket érnek el azon a piacon és abban a médiában, melyet felforgatással fenyegetnek. A neokonceptualista hasonmások diadalmenete a Lévi-Strauss által (*Mythologiques*) felállított szabályt követi: a mítoszból, amint kimerül, regény lesz, a regényből olcsó folytatatos füzet.

Az „okos művészet” radikális álláspontja nem pusztán öncélú, de strukturálisan is homályos. Még a kód kritikájának mértékét sem üti meg – talán így határozhatnánk meg a legtalálóbban. A kapitalista média struktúrájába beilleszkedve, nem áll

### A harmadik hullám

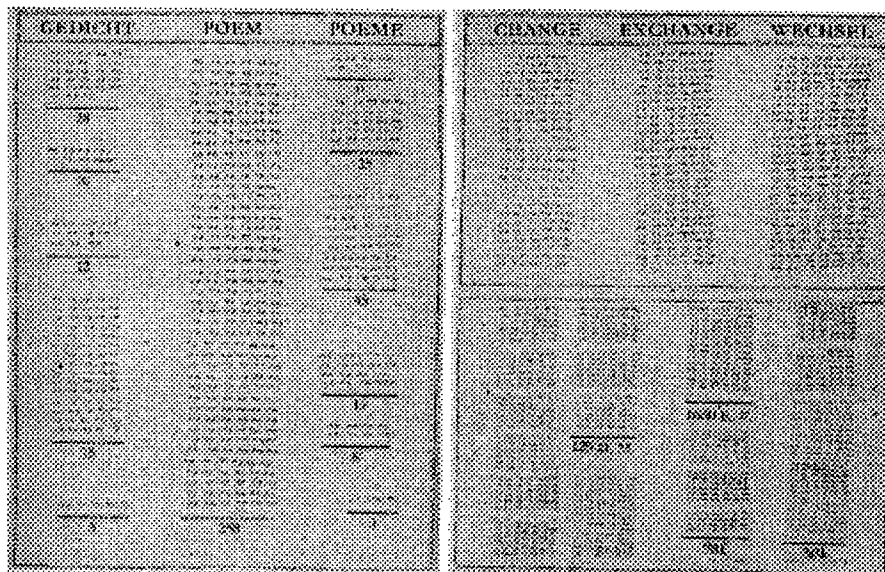
módjukban valódi támadást kifejteni, radikális beállítottságuk üres pózzá lesz. A ki-sajátítók második nemzedéke már teljes egészében elveti a kritikai álláspontot, és bárgyún másolja a burzsoá báját és kellemet – amit a kritika nyomban merész politikai állásfoglalásként üdvözöl.

Visszatekintve, Kuspit nosztalgikus intése beigazoló-dott: a „médiá melodráma” helyrehozhatatlan kárt okoz és „a modernitás dicső célki-tűzése mindörökké elvész a

fogyasztás ellenállhatatlan vonzerejében és csábításában”. Az újrakisajátítókat újrakisajátították. Az egyenleg azonban mégsem teljesen negatív, ha szem előtt tartjuk, hogy a kritikai szellemiség valódi célja talán nem politikai vagy kritikai természetű, ahogy hitték, hanem szemiotikai. A neokonceptualista művészetnek valóban sikerült áthidalnia a szakadékot művészet és fogyasztás között a média által közvetített jelek manipulálásával. (New York Állam Bíróságának egyik ülésén nem-régiben megvitatták annak a lehetőségét, hogy a műkincs piac ugyanolyan szabály-zás alá essen, mint „bármely más piac.”)

Hal Foster a *Recordings*ban retorikusan bejelentette, hogy elemzése feleslegessé vált, mivel az új konceptualisták feladata, hogy a neoexpresszionista nyelvet kriti-zálják.<sup>5</sup> Ez az érdekes megjegyzés talán arra utal, hogy a kultúrkritika és a művészi „dekonstrukció” közötti határ elmosódott. De mit jelent ez pontosan? Hogy az „önzetlen szellemiség” művészete hegeli módon azon munkálkodott, hogy kiszorítsa a kulturális kritikát – vagy ténylegesen alárendelte saját célkitűzéseit a „reflexió” imperatívuszának?

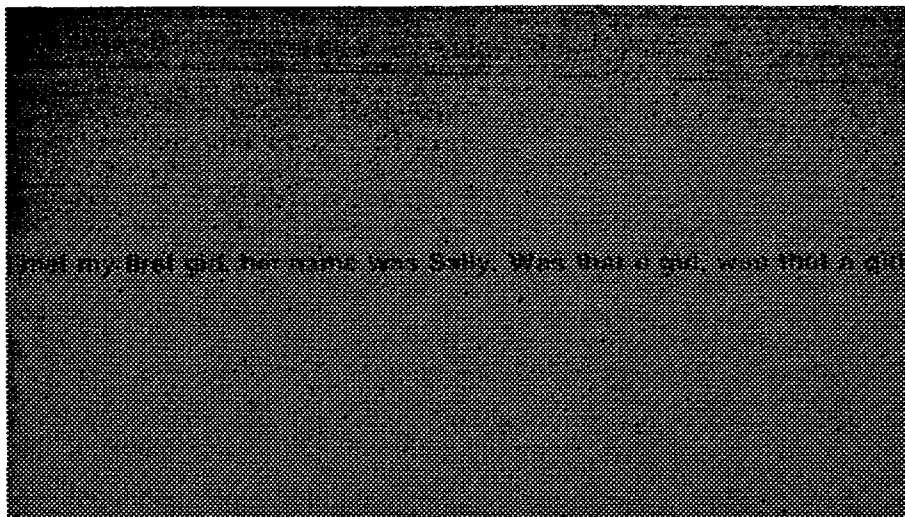
1980-ban Craig Owens a posztmodern művészet allegorikus indíttatását az értelmezésben és a szövegmagyarázatban jelölte meg.<sup>6</sup> Az allegória megkettőz egy másik szöveget vagy egy másik képet, és saját jelentésével cseréli fel az eredeti művet. Akárcsak a kritikus vagy a teoretikus, az allegorikus művész is „tolmács”, bár kommentárja nem rendelődik a tény mögé, hanem organikus részét képezi a műnek. Éppen ebben áll azonban a torzulás lehetősége. A kommentár ahelyett, hogy a műtárgy részévé válna, pusztán függeléke lesz. Owens bár felismerte ennek a veszélyét, soha nem számolt komolyan vele, mint e műtípusban inherensen benne rejlő szerkezeti lehetőséggel, mi több, kívülről jövő vádnak, az allegorikus kihívásra tett pusztá formális reakciónak nevezte. A dolog iróniája, hogy Owens, miközben azon fáradozott, hogy bebizonyítsa, az allegória „veszélyes melléktermék”, mely már az eredetiben is ott munkál, pontosan ugyanazt tette, amivel a nyugati művé-szetelméletet vádolta az allegorikus művészet kapcsán (amint a nyugati filozófia az írás kapcsán): az elfojtás logikáját követte. Az allegorikus művészetnek mégsem külső tényező, azaz modernista ellenfelei szabtak gátat, hanem a „posztmodern”



**Marcel Broodthaers:  
Poème-Change-  
Exchange-Wechsel**



**Richard Prince:  
My First Girl**



teóriával kötött kényszerű szövetség – ami végül a paradigma torzulásához vezetett, melyet Owens védelmezni próbált.

Sherrie Levine mimetikus stratégiáján keresztül könnyen megérthetjük, hogyan következett be a paradigma torzulása. Az allegorikus indíttatás – vélte Owens – töredékes, tökéletlen módon „már mindig is” jelen volt a kultúrában. Richard Prince „átdolgozott” reklámai még ezt a tradíciót példázták. De mi a helyzet Levine mechanikus másolataival, melyek egyszerűségük ellenére is túltettek minden addigin? Míg Pierre Menard Quijote-átirata aprólékos munka eredménye, addig Levine nyíltan „újrafotografálta” a modernitás ikonjait, nem kis fejtörést okozva ezzel mind a művészetnek, mind a kritikának. A tiszta szimulakrummal az allegorikus projektum saját határaiba ütközött, s megmutatta a kortárs művészetnek azt a paradox vonását, hogy – Baudrillard szavával élve – „képek paradicsomát” teremt „ott, ahol semmi sincs”. Levine művészetének másik paradox vonása, hogy mivel nem hoz létre önálló művet, csupán a mű kritikai szándékának kísérleti nyomát, lehetetlenné tette a hagyományos értékelést, miközben törekény léte igazolásához külső kommentárra szorult. Az allegorikus projektum, ha megvalósul, elveszíti művészi erejét és beépül az elméleti diskurzusha. Valójában az elmélet nem csupán post facto járult a műhöz, a szó szoros értelmében helyettesítette azt.

A francia teória abban a pillanatban söpört végig Amerikán, amikor a pluralizmus vonaglásától kísérve, a populáris kultúra és a műkincspiac csábításának engedve megszületett a művészet Új Világrendje. A művészközösség soha nem volt még ilyen nyitott a külvilággal szemben. Noha a meglévő kritikája aligha tekinthető az erő jelének, mégis valami nyersesség, humor, sőt pimaszság áradt azokból a korai törekvésekből, hogy újrahaznosítsák, újfent birtokba vegyék, hatalmukba kerítsék a kulturális fétiseket, a fogyasztói cikkeket és jeleket. A kisajátítás – írja Nietzsche – azt jelenti: megszabni a formát, a körülmények kiaknázásával megteremteni. Az újrakisajátítók kiaknázták a körülményeket. Önálló művészi formát teremtettek a kritikai tudatosság fikciójából, de jóformán egyetlen művésznek sem sikerült túllépnie az önzetlen szellemiség aszketikus – és esztétikai – korlátain, mely csupán fojtogató ömlengést, kényszerű tagadást és demagóg beszédet tett lehetővé. Gondoljunk csak a szakadatlanul változó képek özönéből önmagát folyton-folyvást újjá-

teremtő Cindy Sherman! Hány modoros póza szorult a teória mankójára, hogy eladhatóvá tegye a túlon túl átlátszó „radikális” stratégiát?

A művészek – ismerte el Sherrie Levine – hitelességük igazolását keresik a teóriában, vagy mint Barbara Kruger, a kínos kérdéseket akarják az elmélettel kivédeni. Amikor Krugert megkérdezték, kiállítana-e Mary Boone galériájában, a „szimbolikus gesztus” nyomban fedezékbe kényszerítette: „Több, mint valószínű” – válaszolta a mester szellemében –, hisz az állítólagos valóság pályáit, úgy tűnik, a szimbolikus közvetíti... Tudom – tette hozzá már sokkal őszintébben –, sokak számára óriási jelentőséggel bír, ha megmutatjuk azt, ami eddig el volt rejtve és kimondatlan maradt...<sup>77</sup>

Az a tény, hogy az „okos művészet” a francia teóriára támaszkodik, a tünete, nem pedig gyógyír a művészet jelen céltalanságára. Furcsa módon, a teória útját állta az önálló reflexiónak. Akárcsak a művészet, a műkritika is a teórián élőködik (Collins és Milazzo a Massimo Audiello galériában 1990 januárjában elhangzott előadása, a „The Last Laugh: Humor, Irony, Self-Mockery and Derision” minden kétséget kizáróan tanulmánykötetbe kívánkozik), a művészeti folyóiratok pedig a tudományos intézményrendszer barokkos díszévé lettek.

Teljesen más lapra tartozik a neo-geo azon törekvése, hogy Baudrillard „szimulációját” a műtárgyban jelenítse meg. A „szimulációnak”, minthogy a kódból ered, nincs eredetije, s nem reprezentálható egy tárggyal, kizárólag a tradicionális festéssel. Ha minden jól megy, Peter Halley „nevetett volna a végén”, az ő elképzelése lehetett volna a végső csattanó az elmélet paródiájában, magát a kódot megjeleníteni „sejtek és vezetékek” modelljeként, csak hogy a neo-geo szó szerint vette Baudrillard gondolatát, és sietett kitölteni az űrt (a művészet helyét), melyet a francia gondolkodó a pillanatnyi félreértést kockáztatva, szándékosan szabadon hagyott.

**A harmadik hullám**

Hogy Baudrillard elméletét félreértelmezték, a „szimulációt” pedig (az első szótól az utolsóig) betű szerint vették, önmagában még nem olyan nagy baj. Végül is, Amerikában a „dekonstrukciónak” nem sok köze volt Derrida körmönfont stratégiájához, az eltolódás megfordításához. Elnézőbbnek kellene lennünk a művészek termékeny félreértéseivel szemben. Jóval nyugtalanítóbb volt a „szimuláció” kiábrándult apasági igénye. Baudrillard azonban egy csapásra véget vetett az aggasztó családi románcnak: kereken megtagadta az ő nevében hirdetett „iskolát” (a Columbia Egyetemen).

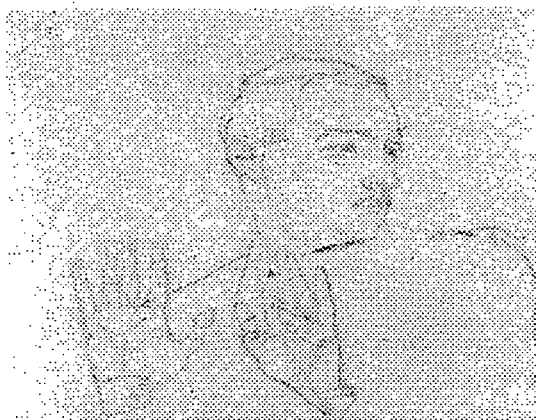
Másrészt viszont a neokonceptualisták teóriához való viszonya máris nem tűnik olyan élősdiének, vérszívónak, amilyennek általában tartják, ha elfogadjuk, hogy voltaképpen nem a politikát vagy a kritikát, s nem is az esztétikát célozta meg, hanem a szemiotikát.

Az általános szemiológia saussure-i utópiája, melynek a nyelv nem modellje, csupán része lett volna, hamar eltorzult a francia nyelvészek és posztstrukturalisták kezében, akik a jeleket szigorúan a nyelvhez, a textualitást pedig az irodalomhoz rendelték. Nem túlzás azt állítani, hogy az újrakisajátítók, minden objektivációs törekvésük ellenére, megmentették a szemiotikát a nyelvi fetiszizálódástól. Szédítő távlatokat nyitottak a jelek régi tudománya (vagy új művészete) előtt a szavak képi alkalmazásával, a tárgyak jelként való manipulációjával, a társadalmi rendszerek vizuális és verbális stratégiák által történő dekódolásával.

Baudrillard nézete szerint a kortárs művészet elvesztette autonóm státuszát és önálló értékjelölő funkcióját. Ha viszont így áll a helyzet, bármely dolgot, mely értéket jelöl, művészetnek tekinthetnénk ezután. „A műtárgy dematerializálódása”, mely korántsem csökkenti a piac befolyását, valójában annak rematerializálódásához vezetett egy olyan társadalomban, mely teljes egészében „transzesztétizálódott”.<sup>8</sup>

Bármily meglepő, az elmélet nem akkor játszotta a kulcsszerepet, amikor a neo-geo személyében a művészet a legnyíltabban támaszkodott rá. Nem volna nehéz bebizonyítani, hogy végső soron egyedül az újrakisajátítók tartottak ki hitelesen a szimuláció mellett, amennyiben aktívan részt vállaltak a művészet végső eltűnésében. Mindent összevetve, a „művészet xerox foka” végül is felfedte a média hiperrealitását és a piac mechanizmusait, és ennek fényében újra kell gondolnunk a művészet mai helyzetét és lehetséges jövőjét.

Fordította Ivacs Ágnes



Sherrie Levine: Cím nélkül

1. Donald Kuspit, „The New (?) Expressionism: Art as Damaged Goods.” *Artforum*, 1981. november.
2. Achille Bonito Oliva, *The Italian Transavantgarde*. Milano: Giancarlo Politi, 1980.
3. Donald Kuspit, „Flak from the „Radicals”: The American Case against Current German Painting.” In: *Expressions: New Art from Germany*, the St. Louis Art Museum, 1983.
4. Jean Baudrillard, *Simulations*, transl. Paul Foss and Paul Patton. New York: Semiotext(e), 1983.
5. Hal Foster, *Recordings*, Seattle: Bay Press, 1985.
6. Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism.” *October*, No. 12-13, Spring/Summer 1980. Magyarul: „Az allegóriás impulzus: egy posztmodern elmélet felé”. In: *A posztmodern*, szerk.: Pethő Bertalan, Budapest: Gondolat, 1992.
7. „Barbara Kruger,” in interview with Anders Stephanson. *Flash Art*, 1987. október.
8. Jean Baudrillard, *La Transparence du Mal*. Paris: Gallée, 1990.