

## Tánc Baudrillard-ral

### A posztmodernizmus és a dekonstruktivizmus jelentése\*

SUZI GABLIK

*A jelentésnélküliség az élet teljességének a gátja, és ezért a betegséggel azonos. A jelentés viszont nagyon sok dolgot elviselhetővé tesz, az is lehet, hogy mindent.*

Carl Jung

*Most nem jut eszembe több a jelentőségteljesről, csak az, hogy a jelentést elemeire szedjük szét.*

Meyer Vaisman

„Sok embert láttam meghalni, mivel számukra az életnek nem volt értelme. Ebből arra a következtetésre jutottam, hogy az élet értelmének kérdése minden kérdések közül a legfontosabb.” – írta a francia író, Albert Camus. Ha igaz az, hogy a jelentésalkotás létfontosságú az élet szempontjából, és az emberi szervezet nem telített egyik leglényegesebb biológiai szükségszerűségével, mivel hiányzik a jelentés szerkezete, akkor hogyan is válaszolhatunk a magát a jelentés legitimitását aláaknázó olyan dekonstruktivista filozófusok munkáira, mint amilyen a Baudrillard-é vagy Lyotard-é. Úgy tűnik, jelenlegi kultúránk a jelentés kényszerítő jellegével való radikális szakítással kísérletezik,

\* A fordítás alapja: Suzi Gablik: *Dancing with Baudrillard*, in: Suzi Gablik: *The Reenchantment of Art*, New York/Lodon: Thames and Hudson, 1991, pp. 29–40.

amit mindeddig úgy értelmeztek, mint az emberi élet alapvető vezérelvét. A jelentés elvesztésének az a fajtája, amiről én beszélek, két különböző szintet foglal magába, és csak az egyik vonatkozik arra a módra, ahogyan a jeleket vagy a képeket egy szimbolikus rendre lehet lebontani vagy szétszedni. A nagyobbik veszteség az, amely a jelentés alapját képezte, egy mitikus, személyek fölötti eszköz, amely a mi különleges kultúránk közvetítője volt. Ez a szellem, vagy másképpen „összefűző erő”, amely mindent egybetart, egy olyan minta, amely összekapcsolja a dolgokat, és mindennek jelentést ad. Ez az, ami annak a képnek a mélyéről hiányzik, amit mi a világunkról alkotunk.

A dekonstruktivista filozófusok állítása szerint a jelölő és a jelölt közötti viszonyban elavult dolog bármiféle egységet keresni; a jelnek (vagy képnek) az „archaikus” kötöttségek alóli felszabadítása a jelet attól a különleges jelentésétől is megszabadítja, amely valaha hozzá kötődhetett. A változó vagy „lebegő” jelölők ezért nem rögzített viszonyrendszereket alkotnak; bármilyen adott kontextust szétördelhetnek és végnélküli új összefüggéseket indíthatnak útjára. Épp ezzel a jelenséggel kísérletezgethetünk például David Salle képeit szemlélve: az elbeszélés jelentése és annak társadalmi funkciója hiányzik a képeiből. A posztmodernizmus többretegű és sikamlós tereiben minden összekapcsolható bármivel, mint egy játékban, amelynek nincsenek szabályai. A képek egymástól szétválasztva és összefüggéseiktől megfosztva csúsznak át egymásba, anélkül, hogy koherens összefüggést alkotnának. Amikor a szürrealisták egymást szétválasztó és össze nem függő víziókat helyeztek egymás mellé, szét akarták zúzni a mindennapi világ és az ésszerűség paramétereit, és új, meghökkenítő költői jelentésekkel sziporkáztak. Nem úgy tűnik, hogy Salle is ezt csinálja; vízióinak jelentése sokkal inkább olyan, mint Warhol-nál, elszigeteltségük semleges, kifejezés és manipulatív szándék nélküliek. Salle képein semmi sincs, ami valami másra utalna. A jelentés leválaszthatóvá válik, ahogyan a kulcsot le lehet szedni a kulcs-tartóról. A kép részleteinek egymásba nem fordítható összefüggései nem rögzítenek és nem hordoznak jelentést: azt az illúziót nyújtják, mintha valami éppen történne, csak éppen az igazi játszma darabjaira hullik szét. „Az igazat megvallva, semmi sem maradt, csak a szédület érzése, amivel semmit sem lehet kezdeni.” – mondja Baudrillard.

Mivel a transzcendentális világegész hite jelenlegi kultúránkban már nem létezik, ebből az következik, hogy a műalkotás sem képes többé olyan egységes látványt nyújtani a létező világról, mint mondjuk a reneszánsz idején. A dekonstruktivizmus szerint a

jelentés különbözik az eddig használt kényelmes illúzióktól, és ezzel fel is kell hagyni: jelenlegi perspektíváink nem folyamatos látomásaiban a jelképek gyökértelessé válnak és elszakadnak forrásaiktól, és ez azt mutatja, hogy a világ mennyire közömbös a jelentés „igazsága” iránt, ha az meg nem tervezett vagy elferdített. „Éppen Auschwitz előtt a történelmi tapasztalatok ellenére létezett egy kihangsúlyozott hazugság, amely a létezés bármely jelentésére feleletet tudott adni.” – írta Theodor Adorno, a német filozófus. Adorno elmékedései Auschwitz társadalmi következményeiről azt a hitet erősítették meg benne, hogy egy olyan eszme, amely harmonikus kapcsolatot teremt a világgal, és arra törekszik, hogy azzal pozitív vagy *jelentésteli* viszonyt alakítson ki, csak olyan olcsó optimizmus lehet, mint a kommersz filmek boldogságot sugalló befejezései, melyek elfojtják a valóságban mélyen gyökeret eresztett gonoszságot és kétségbeesést. Adorno számára gyűlöletesek azok a klisék, amelyeket bizonyos művészetek arra használnak, hogy magasztos boldogságot és harmóniát fessenek egy valójában boldogtalan világról. A koncentrációs táborok olyan megrázkódtatást okoztak a modern társadalmakban, hogy a jóakarát eszméje, a jelentés értelme vagy a mindenség fogalma mindörökké naivnak és hiteltelennek fog tűnni, mivel nem létezik többé – ha egyáltalán létezett valaha – olyan értelmes rend, amelyhez bárki is tartozhat. Jean-Francois Lyotard a *Posztmodern állapot* című művében így ír: „Az én meghatározásom szerint a posztmodern a metanarrativitás felé irányuló kétely”. A mi társadalmunkban az élet a jelentésnélküliség végnélkül halmozódó látványosságaiban jelenik meg, amely abból fakad, hogy a világból hiányzik a narrativitás bármiféle egységesítő jellege. Salle képei ezeket a látványosságokat dolgozzák fel, és nem a jelentés természetét. Épp ezért félrevezető lehet e képek értelmezése, és Baudrillard figyelmeztetésére kell hallgatnunk, amely szerint általában veszélyes dolog a képeket megfejteni, mivel magukban rejtik azt a tényt, hogy a felszín alatt semmi sincs.

Baudrillard a művészvilág legbefolyásosabb és legjelentéke-nyebb teoretikusa, aki az egész dekonstruktivista forgatókönyvet irányítja, akinek a véleménye a leginkább példaértékű, és akinek a posztmodern forradalom azonos azzal a hatalmas fejlődéssel, amelyet a dekonstruktivizmus jelentésemélete elért. Baudrillard számára ez a huszadik század második nagy forradalma, és azonos jelentőségű az előzővel, amely a jelentések dekonstrukcióját eredményezte. Ha Baudrillard a posztmodernizmus varázslója és papja, akkor David Salle valószínűleg ennek a sajátos gondolko-

dásmódnak, esztétikai stílusnak és módszernek az illusztrátora. Salle elutasítja, hogy a kultúra jelenlegi állapotában képeihez bármiféle megjegyzéseket fűzzenek. Képei nem társadalomkritikai értelemben fontosak számára, hanem – ahogy ő állítja: „a képek saját mechanisztikus módján ... ahogyan a részek egymástól elkülönülnek”. Sok posztmodern művész számára – akiket Baudrillard metafizikája befolyásolt – nem a jelentés, vagy a jelentés kitégítése jelent örömet, hanem inkább a jelentés semlegesítése bűvöli el őket, és ez a bűvölet nem is számol a jelentéssel.

Úgy tűnik, Salle a részletek ironikus elkülönítésével azt érzékelteti, hogy a motívumok kiválasztásakor nem érdekli sem az egyéni elkötelezettség, sem a társadalommal kapcsolatos véleményalkotás. Ez bizonyos tekintetben közel áll Roland Barthes elméletéhez, mely szerint a jelentés nem kommunikáció (információ) vagy közlés (jelképes), hanem mindig változik és különbözik. „A jelentés helyességének zsarnokságát” csak egyetlen módon lehet elkerülni, ha megbontjuk a jelentés egyensúlyát. Barthes egészen odáig megy el, hogy a nyelvi kötöttségekkel elmondott dolgokat tulajdonképpen fasisztának tartja, mivel nem a dolgok kifejezésének tiltását, hanem azok kötelezettségét jelenti.

Ha a világ jelentésből áll össze, akkor hogyan értelmezhető az, ha valaki olyan képekkel reagál a világot mozgató jelenségekre, amelyekből szándékosan kiiktatták a jelentést, és így olyan képek keletkeznek, amelyekben már nincs elbeszélés, hanem a részek egymástól elkülönítve szabadon lebegnek és tulajdonképpen ellenállnak minden megfejtési kísérletnek? Egy kritikus, Thomas Lawson válasza erre az *Artforum*-ban így hangzik: „Salle egy olyan elkábult világot örökít meg, amely narkózisa illúziójában nem érti meg, hogy már semmi valódit sem lehet megragadni benne. A cél látszólag a jólét, valójában nincs igazi választás, csak a választás illúziója. Salle egy élvezetekkel szemben eltompult világot ír le, amelyet a tehetetlenség melankóliája áraszt el. A jelentés állandó kilúgozása a tárgyakból és a képekből enervált bizonytalanságot idéz elő. A művész és a néző egyaránt hamis nyomvezető jelekkel rendelkező labirintuson és tökéletlen rejtvényeken keresztül botorkál, és az összetartozó azonosság keresésében ugyanazokra a láthatatlan elrendezésekre és üres ismétlődésekre akad rá. A jelek és a kellékek rituálisan keverednek, mintha egy képzeletbeli áruház sok holmija heverne a padlón, és a mindezt megrögzötten kísérő ismétlődés tompuló kielégítettséget idéz elő.”

Lawson számára úgy tűnik, hogy Salle osztódás útján szaporodó képi motívumai az éjszakában összekoccanó gémkapcsokat visszhangozzák. A jelek radikális tagadásával a motívumoknak nincs jelentésük, és nem is érzékelhetőek olyan áthatóan, hogy jelentésük kiderüljön. Vajon érteni kell-e egy képet ahhoz, hogy értékelni tudjuk, hogy tudjuk, hogyan reagálunk rá? Ha a művészetet úgy szemléljük, hogy az ellenáll minden ítéletnek és nem tesz különbséget az élmények között, akkor a művészet azonossá válik azzal az elbutult bűvölettel, amelyet a TV képernyője nyújt nekünk, miközben céltalanul kapcsolgatunk egyik csatornáról a másikra. A látvánnyal szembeni passzivitás az ébrenlét valódi ellentéte, amely az eseményeket kritikával követi, miközben az ember meglátja a valódit, és felelősséget is érez, azaz *válaszol* is arra, ami a világban történik. A felelősséghez hozzátartozik, hogy az ember megvalósítja szándékait, alakítja környezetét és másokra is hatással van. Így az a kérdés, milyen felelősséggel vagyunk hajlandóak a szándékokat a gyakorlatba is átültetni.

A katalógus tanulmányában, amely Salle Whitney Múzeumbeli retrospektív kiállítására készült, Lisa Phillips kurátor kimutatja, hogy a televízió elektromos képén hogyan „lesz egyre kevesebb és kevesebb minden kép, szó vagy impulzus jelentése ... a kérlelhetetlen bőséggel áradó adatok közvetítése révén”. A televízióval behálózott világban a valóságos és a képzelte, a katasztrófa és a triviális egyetlen elektronikus folyamattá olvad össze, amely egyre több információt, de ugyanakkor egyre kevesebb jelentést hordoz. Lawsonnal ellentétben Phillips a képi motívumok autonómiáját látja Salle munkáiban, és ezeket felszabadító erőnek tartja. Minderről ezt írja: „Képei együtt lélegeznek az étellel, még akkor is, ha annak hiányáról szólnak. A képek lefordíthatatlan, érzéki közvetlensége ellenáll az értelmezés erőszakosságának. A képek elkerülhetetlenül jelen vannak, még akkor is, ha a hiány élményével szembesítenek bennünket”.

Ma különös helyzettel szembesülünk, mert a jelentés annyira elvált saját magától, hogy szétesése határozza meg korunk legtöbb művészetét. A művészetekben ez odáig ment, hogy a jelentés „kényszere” gyakran megfontoltan előhívja a jelentésnélküliséget, és abban még kielégülést is talál. Például, amit Baudrillard „az eltűnés gyönyörű hatásának” nevez, sehol sincs jobban illusztrálva, mint Allan McCollum „Plaster Surrogates” (Vakolat-pótlékok) című munkáiban, amelyek egyszerre dramatizálják és megakadályozzák azt a vágyunkat, hogy megnézzük a képeket. Ha alaposabban megvizsgáljuk, McCollum „festményei” felfedik önmagukat, és kiderül, hogy szimulakrumok, pszeudo- műalkotások,

amelyekben a kép, a matt felület és a keret egyetlen gipszből formázott tárgy, még sincs rajtuk semmi látnivaló. A kommunikálni képes kép helyén egy sötét, vastag anyag található, amely olyan, mint a kátrány, és a tiszta, elrejtő fekete szín üressége, úgy tűnik, képes kifejezni a művészet és a kultúra posztumusz állapotát. Szimulálni azt jelenti, hogy játszani, amit Baudrillard a posztmodernizmus „eltűnő játékának” nevez, és amelyről azt állítja, hogy ez a legjobb, amit megengedhetünk magunknak, mivel ma már semmi sem valóságos. „Bárcsak a művészet kapcsolatba tudna lépni saját eltűnésének mágikus folyamatával” – állítja, majd hozzáteszi: „De továbbra is el akarja hitetni, hogy az eltűnés folyamatáról van szó, amikor az eltűnés már megtörtént.”

McCollum konvencionális művészeti tárgyakról készített szimulációi olyanok, mint egy nyelv jelei, de nem olyan jelek, amelyekről az ember azt gondolja, hogy ismeri őket. A művek csoportosan, néha százával felakasztva egy zsúfolt szalonkiállításra emlékeztetnek, és olyanok, mint egy palotába vezető lépcsősor, ahol a palotát már soha nem lehet újraépíteni, és semmiféle emlék nem fűződik hozzá, csak a birodalom allegóriája maradt meg. „Én csak a minimumot csinálom, amit egy művésztől elvárnak, és semmi többet” – állítja McCollum, majd hozzáfűzi: „Megpróbálok egy kitalálósdi társasjátékot összeállítani”. Ha ezek a tárgyak arra irányulnak, hogy ráébresszenek bennünket egy sajátos ideológiai téveszmére, akkor fel kell tennünk a kérdést magunkban, hogy mi tévesztett meg bennünket? A szimuláció korában húsz dollárért vásárolhatók videó kutyák és macskák, amelyek videó csontokat és gombolyagokat üldöznek, és lehetőséget adnak arra (idézve egy cikket a *Time* magazinból), hogy: „teljes élményét nyújtsák a saját háziállat birtoklásának, anélkül a rendetlenség és kényelmetlenség nélkül, amit a valódi állatok okoznának”. Komputerral foglalkozó tudósok például mostanában egy olyan mesterséges valóság megteremtésén dolgoznak, amely lehetővé fogja tenni az emberek számára, hogy szimulált teniszjátékot játsszanak anélkül, hogy bármikor is elhagynák nappali szobájukat, s a játékban mindössze egy speciálisan komputerizált sisakot és kesztyűt kell viselni. Az egymással konkuráló víziók színpadias jelmezbálján és élőképében a szimulakrum művészete és a pszichológiailag szélhámossággal vádolt művészet közötti választóvonal nagyon vékony.

Mivel már semmi sem választja el az igazit a hamistól, hogyan is ismerhetjük fel a szerkezet működésének hatását ahhoz, hogy tökéletes szimuláció jöjjön létre? – kérdezi Baudrillard. Javaslat: színlelni kell egy bűnesetet, és azt ki kell próbálni. „Menj egy nagy

áruházba és színlelj rablást” – kezdeményezi a *Simulation* című művében. „Vagy szervezz meg egy tettetett forgalmi dugót ... Hogyan fogod meggyőzni a biztonsági őrt, hogy a lopás csak színlelt volt?” Nem fog sikerülni, mert a mesterséges jelek hálózata kibogozhatatlanul összekeveredett a valóságos elemekkel (a rendőr valóságosan fog lőni a mutatványra, az eladó pedig tényleg el fog ájulni a félelemtől). Hasonlóképpen én is azt kérdezem, hogyan győzöl meg egy galériatulajdonost arról, hogy McCollum képei nem „valódi” műalkotások, mivel a képeit a műgyűjtők meg fogják vásárolni, a galériások ki fogják állítani, a kritikusok pedig írni fognak róluk; még a szimulációk sem menekülhetnek a rendszer azon képessége elől, hogy mindent integráljon. És a művészet így éli túl saját eltűnését: a valódi szintér elveszett, de minden úgy folytatódik, ahogyan volt.

Nemrég az alábbi történeten akadt meg a szemem az *Arts* magazinban. Lee Terry, egy délen élő milliomos azért hívott meg Atlantába egy hétvégére negyven művészt, galeristát és családtagjait, hogy megnézzék a gyűjteményében található műveiket. Az egyik vendég, Steven Henry Madoff elmondta, hogy a Terry otthonában nyújtott pompás étel után a zenekarvezető egy különleges vendég, a country- és westernénekes Willie Nelson váratlan megérkezését jelentette be. Miközben Nelson a „Georgia on My Mind” című dalt dúdolta a késő éjszakában, az egyik vendégművész, Donald Lipski hódolata jeléül az énekesre terítette a dzsekijét. A szünetben mindenki körbeállta és autogramot kért tőle. Később kiderült, hogy az énekes valójában nem Nelson volt, hanem csak egy megszemélyesítője. Madoff így folytatja az elbeszélést: „Senki sem hitte, hogy Mr. Terry ilyen cirkuszi mutatvánnyal fog előállni. A vendéglátó egyszerűen csak ácsorgott és rejtélyesen nevetgélt a csillogó fényben. Mindenki zavarban volt. Néhányan föl voltak háborodva, mások meg azt gondolták, hogy emlékeztük szerint ez volt a legjobb tréfa”. Néhányan – mondja Madoff – azt hitték, hogy Mr. Terry szándékosan hozta létre a szimulációnak ezt a bámulatos játékát. Az est végén egy galériatulajdonos, Anne Plumb, a vendéglátóhoz fordult, és megkérdezte tőle, hogy mi adta az ötletet ahhoz, hogy egy hamisítványt – mármint az énekest – béreljen. Madoff így emlékezik vissza: „(Mr. Terry) akkor már védekezett, miután rájött, hogy néhány művész megsértődött az éjszakai multság miatt. Majd azt válaszolta: éveken át vásároltam a ti vacságaitokat, úgy gondoltam, most nektek kell kipróbálni néhányat az enyéim közül”.

Egy olyan társadalomban, ahol úgy tűnik, a művészeti radikalizmusnak nincsenek következményei, a paródia és a közönyös-

ség stratégiái az ellentmondások mögé bújnak, és még inkább áru alakot öltenek, mint a közszükségleti cikkek. Mindannyian részei vagyunk e szemünk előtt kibontakozó látványnak, amely végnélküli változatosságával és mértéktelenségével elzsibbaszt bennünket. Ezzel kapcsolatban Jonathan Porritt, a *Seeing Green* című könyv szerzője, az alábbi megjegyzést tette: „Amikor már minden kudarcot vallott, végtelenül vigasztaló, ha harminckét fajta macskaeledel közül választhatunk”. Hogyan foglalkozhat valaki a kultúra hiteltelenségével, ha az egyes ember gondolatai és tárgyai megkülönböztethetetlenek attól a kulturális valóságtól, amelyet támad?

Az abszurd területén a sokszorosítás újraalkalmazásának különleges vonzereje van, csábítóak Haim Steinbach „művészeti termékei” is, aki ready-made művészi tárgyait Contran-nál, Bloomingdale-nél vagy szupermarketben vásárolja. Steinbach megnyerő hatással rendezi és állítja ki vásárolt tárgyait – teáskannákat, digitális órákat, láva lámpákat, lisztes dobozokat, rádiókat, fazekakat, törülközőket, mosószerket, szabadidőcipőket – és a néző-vásárló különlegesen elkészített dekorítlap-polcokon tekintheti meg őket. Az egyik munkájának címe *supremely black* és a három doboz Bold típusú mosópor két csillogó, deco stílusú vízescancsóval van kiállítva, míg a *pink accent* című mű két Halloween-féle gumiálarcból, egy ócska rozsdamentes acélkannából és három teáskannából áll össze. Legutóbbi kiállításain Steinbach drága ékszereket, antik bútorokat és a világ minden tájáról összeszedett, múzeumi színvonalat képviselő primitív kézműves termékeket állított ki. Meglepő volt az a kezdeményezése, amikor egy ütött-kopott matracot és egy Brooklyn-i szomszéd utcában talált kétkerekű bevásárlókocsit párosított össze. A műalkotások árait általában méretük határozza meg, de Steinbach esetében a vásárlónak a kiállított tárgyak eredeti árait is meg kell fizetnie. Steinbach művészetében a tárgyak úgy jelennek meg, mintha azok saját termékei lennének, a létező rendszer állapotainak és céljainak teljes igazolásaként. A termékek örökké növekvő mennyisége az elérhetőség határain belül, mindez a vásárlót végnélküli választásra és döntésre kényszeríti, és rávilágít a kultúránkról megszakítás nélkül folyó diskurzusra is. Baudrillard szerint a választásra-kényszerítettség egész kérdésköre, még akkor is, ha ismert, hogy az egyes ember mit is akar, valójában unalmas és terhes, legbelül és titokban senki egyetlen részét sem kívánja az egésznek. Ennek a hermetikus bölcsességnek az igazolására Baudrillard Beau Brummelről idéz egy történetet, aki Skócia szebbnél szebb tavakkal teli vidékén utazgatva szolgáljához fordult



és azt kérdezte tőle: „Melyiket válasszam?” A filozófus még hozzáfűzi: „Azok az emberek, akiknek maguknak kellene tudniuk, hogy mit akarnak, – úgy vélem – már odáig jutottak, hogy túl vannak az igazságon és realitáson”. A mi kultúránk megkülönböztető jegye az árufetisizmus, és a művészek tudata végzetesen telítődött ezzel a tudattal.

„De más dolog beszélni erről a helyzetről, és teljesen más felismerni, hogy érzelmileg hogyan is vagyunk részesei ennek az eksztázisnak, és hogyan kellene ellenőrzésünk alatt tartanunk.” – jelentette ki Steinbach egy szimpóziumon, melynek az „Avantgard a 80-as években” volt a címe, és amelyen mindketten részt vettünk a Los Angeles-i County Múzeumban 1988-ban. „Mi a pornográfia kultúrájában élünk, és ez elnyel és bekebelez bennünket. Nemcsak egy folyóparton ácsorgunk, miközben a szenny túlcsoorduló áradatát figyeljük, sokkal inkább mi is együtt sodródunk vele és benne.” Mit kellene tenni, hogy a társadalom egésze kigyógyuljon abból a káros rendszerből, amelyben élünk? Kevés biztató jele van annak, hogy megváltoztassuk orientációnkat, mivel a kötelező fogyasztás az, ami a kultúránkat mozgásban tartja és egyben támogatást is nyújt neki. A piac torzulásai következtében a kultúra is áruként terjed, és a különbségek a polarizálódás helyett kioltják egymást. Steinbach Jeff Koons-hoz hasonlóan feloldja vágyainkat az árucikk és a művészet között. Az árucikk logikáját tekintve kiderül, hogy a tárgyaknak nincs kapcsolatuk a világgal, hanem csak a piaccal, és ugyanez a sorsa művészetünknek is: minden abba az irányba hat, hogy a tudatot is árucikké változtassa. Ami a művészt illeti, sohasem lehetünk biztosak abban, hogy cinkosa-e vagy ellenzője a fogyasztói kultúrának, amely felkínálja azt a lehetőséget, hogy mindennel ellát, amit csak akarunk és amire szükség van, mindaddig, amíg a rendszert elfogadjuk és idomulunk hozzá. Steinbach az alábbiakat állítja ezzel kapcsolatban: „Érzelmi szinten a művészek felismerik annak a szélsőséges állapotnak az ambivalenciáját, amelyben vannak, s amely egyszerre visszatetsző és elbűvölő. Azt is felismerik, hogy ez nem fog megváltozni ... Tudatában vannak annak, hogy a mi kultúránk túlnyomórészt mesterkéltségre épül, még a jelentésnélküliség is az, amit magunk választottunk ki arra, hogy benne éljünk. Idővel iróniát, mimikrit, de még a gúny eszközeit is fel kell majd használnunk ahhoz, hogy azonosítani tudjuk azt a helyzetet, amelyben vagyunk.”

Jeff Koons egy 1986-ban kiállított, *Luxury and Decadence* (Luxus és dekadencia) című munkájában a művészetet a kapitalizmus végső metaforájaként jeleníti meg. Koons elővett néhány

konyakosüveget és kiürítette őket, majd rozsdamentes acélból öntvényt készített belőlük. Ezt követően az üvegeket visszaküldte a szeszfőzdébe, hogy töltsék meg újra szeszestállal és pecsételjék le őket. Ha valaha kinyitják az üvegeket vagy feltörik a pecsétet, a művész szerzett joga – mivel az üvegek azonosak a műalkotással – érvényét veszti. A szeszestáll elfogyasztása a mű kiemelése a művészet valóságából.

Koons a hamis luxus szimbólumaként csaknem mindent hasznosítani tud – utazásoknál használatos bárpult, XIV. Lajos mellszobra, felfújható játéknújl, ajándék bővli, nevetséges ócskaságok, amelyeket a művész rozsdamentes acélból kiönt és ily módon egy másféle csillogó-villogó tárgy lesz belőlük, s mindezt egy polcra helyezi vagy kiállítási dobozba zárja – nem azért, mert a tárgyak használhatók még valamire, hanem mert másfajta gyűjteményekké lehet őket összeállítani.

Annak tudatában, hogy a radikális művészet sorsa a végéhez közeledik, mint ahogy egy nappali szoba bútorzatát is eléri a vég, egy eltompult állapotot azzal az ötlettel lehet kiélezni, ha a dolgokat kiemeljük megszokott környezetükből. Tony Tasset Chicago-i művész műtárgyait előre megtervezi, hogy könnyedén és kényelmesen összeilleszthetők legyenek a külvárosi életformával, azzal a kontextussal, ahol fel lesznek használva és finoman össze lesznek elegyítve más bútorokkal. Tasset szobraihoz drága anyagokat használ, mint például bőrt vagy szarvasbőrt. Ilyen anyagokból áll „*Seated Abstraction*” (Ülő absztrakció) című műve is, amely díványra emlékeztet. Képein általában utalások jelennek meg a „domesztikált absztrakcióval” kapcsolatban, azaz művei állati eredetű préből vagy bőrből készülnek absztrakt képek szimbólumaiként, és néha még egy megfelelő polcot is hozzáerősít a kép aljához, amelyre koktélos poharakat helyez el.

Meyer Vaisman nemrég a következőket mondta Claudia Hartnak, aki interjút készített vele az *Artscribe* című folyóirat számára: „Nem gondolom, hogy beállítottságunk kritikus. Nem érzem úgy, hogy a művész felelőssége eldönteni azt, hogy a kultúra jó-e vagy rossz ... Abban viszont hiszek, hogy a legérdekesebb művészet alapjaiban érintkezik azzal a civilizációval, amelyben van és amellyel együtt létezik.” Azért még hozzáfűzi: „Ígazából bénultnak érzem magam. Most semmiféle esélyt nem látok egy esetleges forradalomra”.

Így a posztmodern paródia nem tart igényt arra, hogy olyan helyzetből szóljon, ami a parodizált területén kívül helyezkedik el. E művészek számára fontos, hogy munkáik teljes cinkossággal együttműködjenek azzal a kontextussal, amivel konfrontálódnak

és amitől ugyanakkor elválaszthatatlanokká válnak. A kétszínűség virulens, amennyiben az a kiábrándult stratégia, amit elfogadtak, a régi stratégiákkal való szembenézést és kritikai elkötelezettséget helyettesíti. Minden tárgyat a fogyasztás ideológiájának nevében kell felszentelni, és a fogyasztás megtévesztő dinamizmusa szerint kell élvezni a státusz tekintélyét; amikor a társadalom egésze károsná válik, akkor az egyben zárt rendszerré alakul át, amely csak csekély választási lehetőséget kínál az egyén számára abban a szerepben, amelyet felvehet, vagy azokban az irányokban, amerre haladhat. Ezt a pontot elérve, a mi társadalmunkban a szabadság elsősorban azt jelenti, hogy a fogyasztónak joga van a választáshoz.

„Ez egy mélységesen vulgáris metafizika” – állítja Baudrillard. „A kortárs pszichológia, szociológia és közgazdaságtan is bűnös a fiaskó megteremtésében. Ezért az idő megérett arra, hogy lebontsuk az összes feltételezett eszmét, amelyhez hozzátartozik a tárgy, a szükséglet, a törekvés és maga a fogyasztás is.” Ez az, amit a művészet megkísérel megtenni. A dekonstrukció az összeomlás vidám hangszerelésévé válik, a kultúra törött tükrévé, amelyben a termékeknek folyamatosan más termékeket kell másolniuk, amelyben a művész valaki más műalkotásának a szerzőjévé válik, és minden dolog ugyanazon a csábítóan esetlen piaci rendszeren belül versenyez. „Ne vásárolj minket sajnálatból” – hirdeti Barbara Kruger fotómontázsainak egyik jelmondata. „Vásárolok, tehát vagyok” – állítja a másik. „Vásárolj meg engem” – szólít fel egy harmadik – „és meg fog változni az életed.” Kruger visszacímzi a rendszernek a panel-feliratokat, a hirdetési kódok mintáját kihegyezi és briliánsan leleplezi. Kruger munkájában az irónia a valóság lényegébe hatol, de ez már nem dinamizmus, hanem a dolog tehetetlen szubsztanciája, amit Charles Newman a *The Post-Modern Aura* című könyvében „a vég retorikájának” nevez, miszerint a posztmodern azt a mélységes gyanút táplálja, hogy nekünk csak kellemetlen választásaink lehetnek, mivel már láthattuk a legtökéletesebb civilizációt, ami csak létrehozható.

Akkor tehát nincs kiút abból a szövetségből, ami a kapitalizmus és a kultúra között fennáll? A dekonstrukció az egyetlen válasz-e, amely a paradoxont táplálja és át is ugorja, mint saját árnyékát az ember? Az átütő erejű stratégiák a szélsőségekig való eljutást igénylik, amíg viszont a rendszer saját üres formáinak kedvez, addig saját jelentését is magába szippantja, miközben eltűnik és űrt teremt. Ezért olyan politika, amely semerre sem tart, nem foglal állást, nem a megfelelő pályán mozog, nincs pozitív horizontja, nincsenek céljai, és nem rendelkezik konstruk-

*Suzi Gablik*

tív alternatívákkal. „Az emberek már kérdezzetik: 'Mit tudsz kezdeni mindezzel?'” – írja Baudrillard. Csakhogy a lényeg éppen az: *semmit sem lehet ebből kihozni*. Az egyetlen dolog, amit az ember megtehet: hagyni kell a dolgokat, hadd menjenek a maguk útján, amíg el nem érkeznek a véghez. Habár Sylvère Lotringer az alábbi megjegyzést tette *Felejtjük el Baudrillardt*-t című interjújában: „magas árat kell fizetni a kiüresedésért és a kiábrándultságért. Az ember most részesülhet a nihilizmus teljes csáberejében és szomorúságában”.

**Fordította Várady Róbert**