

HORVÁTH GIZELLA

# A TÖMEG MINT FESTŐVÁSZN



**Ha belekeveredsz egy ilyen típusú folyamatba, lehetsz egy a sok ember közül, és akkor a mű nem rajtad kívül van, hanem rajtad keresztül valósul meg.**

■ Ha a kíváncsi művészszerető 1990 februárjában betévedt volna a New York-i Paula Allen Gallerybe, egy olyan művészi eseménnyel találkozhatott volna, amelynek címe *untitled 1990 (pad thai)*, technikai leírása pedig a következő anyagokat és eljárásokat sorolja fel: hozzávalók pad thai (rizstésztaalapú tradicionális thai étel) elkészítéséhez, edények, elektromos wokok és sok ember. Nem mondom, hogy a wok annyira szokványos anyaga a műalkotásoknak, de talán nem annyira megdöbbentő, mint a „sok ember” (a lot of people). Az ember a művészet szcénáján eddig vagy alkotó, vagy befogadó (esetleg ezeknek a kombinációja az interaktív alkotások esetében). Rirkrit Tiravanija viszont a „sok embert” nem társalkotóként mutatja be, se nem nézőként – hanem a mű részeként, anyagként, ahogyan a festővásznon vagy az olajfesték az. A művész nem valamilyen megszokott tárgyat alkotott (festmény, szobor, installáció stb.), még csak nem is egy performanszot mutatott be. Ehelyett kiürítette a galériát, behozta a főzőeszközöket, megfőzte a thai ételt a látogatók számára, szétosztotta azt, és hagyta az embereket, hogy megéljék a közös étkezés varázsát. Mára ez az esemény történelem lett – azaz nem maradt meg kuriózumnak, excentricitásnak, hanem egy a művészeti világban végbement társadalmi fordulat (social turn) (Bishop 2006) kezdeti példájaként hivatkozunk rá.

A művészeti világ sokat tapasztalt szövetén a 90-es években új gyűrődések keletkeztek.

A művészet modern paradigmája elvárja, hogy a zseniális művész létrehozzon egy egyedi és eredeti műalkotást, amit majd a néző révületben kontemplál. Ezzel szemben a 90-es évektől kezdődően megsűrűsödnek azok a jelenségek, amelyekben a művészek nem tárgyakat, hanem eseményeket, szituációkat, projekteket hoznak létre, és ezekhez szükségük van arra, hogy a néző kilépjen a passzív kontemplációból, és valamilyen formában részévé váljon a műnek.

A társadalmi fordulathoz tartozó alkotásoknak két kiemelt teoretikusa az ezredforduló környékén Nicolas Bourriaud és Claire Bishop. Bár nem pontosan ugyanazok a jelenségek foglalkoztatják őket, és nem is ugyanúgy értelmezik őket, mindkettőjük számára világos, hogy a művészet egy megváltozott formájával van dolgunk, ahol az elszigetelt művész és a (bármennyire jelentős) tárgy alkotása már nem elegendő, ahol a társadalmi aspektus nem pusztán a téma kapcsán merülhet fel (miről szól a mű?), hanem a forma, a megformálás, a tervezés, a folyamat oldaláról is. Az ezredforduló éveiben mindketten úgy gondolják, hogy „a művészet sakktablóján a legélénkebb játszma mostanság az interaktivitás, a közösségi szellem és az emberek közötti kapcsolatteremtés jegyében zajlik” (Bourriaud 2007. 8).

### Társadalmi fordulat a művészetben: fogalmi térkép

■ A társadalmi fordulat a művészetben a 90-es évekre tehető. Azóta számtalan példa született arra, amikor a művészek valamilyen formában számítanak az emberek (a lot of people) közreműködésére, ahol az alkotás a sok ember nélkül nem létezik. Persze minden műalkotás feltételezi a befogadót – de ezekben az esetekben a befogadó nem kontemplálja a művet, hanem részévé válik.

A továbbiakban megkísérlek egy gyors leltárt készíteni arról, hogyan történik az emberek részvétele a művészi projektekben, felállítva egy klasszifikációt a részvételi művészi projektekre vonatkozóan.

A résztvevők száma	A résztvevők kompetenciái	A csoport jellege	Konvivialitás/ antagonizmus	
1. egyedi részvétel				
2. csoportos részvétel	2.1. professzionális résztvevők			
	2.2. betanított résztvevők			
	2.3. sok ember	2.3.1. közösségek		
		2.3.2. bárki		2.3.2.1. mikroutópiák 2.3.2.2. mesterséges poklok

A résztvevők száma alapján megkülönböztethetünk 1. egyedi részvételt igénylő munkákat és 2. csoportos részvételt igénylő munkákat.

Az egyedi részvételt igénylő munkák közé tartoznak az interaktív munkák, amelyek esetében a néző-befogadó valamilyen részfeladatot kell hogy elvégezzen: például megnyomjon egy gombot, válasszon lehetőségek közül, kövessen valamilyen utasításokat. Ilyen például Vadim Zakharovnak a 2013-as Velencei Biennálén az orosz pavilonban bemutatott, *Danaë* című komplex munkája, amely nagyjából az aranyról, pénzről és az általa uralt viszonyokról szól, és amelyben a hölgyeket arra kérték, hogy átlátszó esernyőkkel sétáljanak körbe egy teret, ahol fentről aranszínű érmék hulltak, amelyekből egyet-egyet el lehetett tenni emlékül. A résztvevők számára csak később vált világossá, hogy a pénzt a legfelsőbb emeletről forgatták vissza öltönyös statiszták, és a középső emeletről bárki végignézhette az esernyős nők vonulását, ha letérdelt egy korlátal védett, a padlóba vágott lyuk mellé – mintha az aranyeső előtt térdepelne.

A csoportos részvételt igénylő munkák esetében megkülönböztethetünk 2.1. professzionális résztvevőket (pl. táncosokat, operaénekeseket), 2.2. betanított résztvevőket (pl. Tino Sehgal munkáiban), 2.3. a „sok embert” (a lot of people), azaz olyan embertömeget, amely nem rendelkezik előzetes művészi kompetenciákkal, elvben bárkiből állhat.

A 2.1-es kategóriához sorolhatjuk a 2017-es, a velencei német pavilonban Anne Imhof által rendezett *Faustot*. Egy teljesen átalakított német pavilonban performerek (táncosok) mozogtak a látogatók között, a látogatók alatt (egy átlátszó padlón keresztül lehetett őket látni), a látogatók felett (a födém alatt egyensúlyozva), részben előre megbeszélte, részben helyben adott utasítások alapján, részben improvizatív módon. Letaglózó tapasztalat volt, aminek témáit (hatalom, erőszak, interperszonális viszonyok, harc és együttműködés) csak egy utólagos reflexió tudta körvonalazni.

A 2.2-es kategóriához tartozik két jelentős munka, amelyekkel a 2013-as Velencei Biennálén lehetett találkozni. Tino Sehgal konstruált szituációihoz szereplőket válogatott és tanított be, ők pedig ezek szerint az instrukciók szerint cselekedtek a művész tárgymentes alkotásaiban. Hasonló megoldást alkalmazott a román pavilonban Alexandra Pirici és Manuel Pelmuş az *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* című munkában. A teljesen kiürített és fehérre meszelt pavilonban semmilyen tárgy nem függött a falról vagy pihent a talapzaton, ehelyett betanított fiatalok mutatták be a biennálé tárgy nélküli történetét. Koreografált mozgásokkal olyan formává álltak be, amely emlékeztetett arra a munkára, amelynek a címét, a szerzőjét és a bemutatás évét az egyik fiatal előzőleg hangosan kikiáltotta. A pusztá leírás nem képes visszaadni a megjelentést, a játékosságot, a koncepció szellemességét és az összehangolt mozdulatok szépségét. Ebben a munkában sem volt semmilyen más anyag, csak a sok betanított ember.

Az utolsó kategóriában (2.3.1.) is meg lehet különböztetni azokat a munkákat, amelyek esetében a művészek nagyon jól behatárolt közösségekkel dolgoznak (szűk értelemben ezek a participatív művészet vagy a közösségi művészet projektjei, mint a 15. kasseli documentán bemutatott projektek) és a 2.3.2-ben azokat a munkákat, ahol a „sok ember” egymást nem ismerő, elvben bárkiből álló csoport, tömeg (ezeket relációs munkáknak fogom nevezni). A relációs munkákat általános ideológiájuk alapján 2.3.2.1. mikroutópiák (Bourriaud 2007) és 2.3.2.2. mesterséges poklok (Bishop 2012) lehetnek.

A továbbiakban az elvben bárkiből álló „sok embert” festővászonként használó művek bemutatására szorítkozom.

■ Nicolas Bourriaud 1995-től kezdte használni a „relációesztétika” kifejezést, majd 1998-ban publikált egy összefoglalót, amely azóta sok kiadást ért meg, és számos kiállítás kurátori szemléletét meghatározta (Bourriaud 2007). Bár igyekszik távolságot tartani tőle, Bourriaud gondolkodásában mégis meghatározó az a szemlélet, amelyet Guy Debord 1967-es, *A spektákulum társadalmá* (Debord 2006) című műve képvisel. Bourriaud is úgy látja, hogy társadalmunkban az emberek elidegenedtek egymástól, a spektákulum társadalmában élnek, ahol a közvetlen kapcsolatok helyét átvették a spektákulum által közvetített kapcsolatok. Nem csoda, hisz Debord leírása korunk képernyőkhöz odaragadt társadalmára talán még találóbb, mint most fél évszázada volt. További hasonlóság az, hogy végül is hasonló művészi megoldásokon gondolkodtak a szituacionisták a 60-as években, mint amelyek jellemzőek a relációesztétikára a 90-es években. Debord és társai nem tárgyakat, hanem helyzeteket, szituációkat igyekeztek teremteni, amelyek ráébresztik a résztvevőket életünk inautentikus voltára, és (együtt) cselekvésre készítetik őket. A hasonlóság itt megáll: Debord generációja még a forradalom, a lázadás hangján szól. Bourriaud szerint ez a hang eltűnt a relációesztétikából, a művészi célok domesztikálódtak: „az Új Ember, a futurizáló manifestumok, a kulcsrakészen kapott jobb világ utáni vágy a múlté. [...] Úgy tűnik, ma sürgetőbb feladat a szomszédunkkal jó viszonyt kialakítani, mint a szebb jövőben reménykedni” (Bourriaud 2007. 38). Így Bourriaud úgy látja, a relációművészet jellegzetessége az, hogy nem tárgyakat, hanem viszonyokat hoz létre, keretet teremt ahhoz, hogy emberek között viszonyok jöhessenek létre, elfogadható interakciós modelleket mutat be – ideiglenes közösségeket hoz létre, vagy ahogy Bourriaud mondja, „mikroutópiákat” teremt (Bourriaud 2007, 58). Ezt a szemléletet leginkább Rirkrit Tiravanija egyes munkáiban fedezhetjük fel.

*A lot of people* – sok ember. Ez volt a New York-i MoMA-ban szervezett életmű-kiállítás címe, amely Rirkrit Tiravanija több mint száz alkotását mutatta be. Mert valóban, sok ember nélkül Rirkrit Tiravaniját munkái nem működnek. És ez a sok ember nem nézeget a falra akasztott képeket, hanem eszik a művész által készített thai ételből (és közben jó esetben barátságosan beszélget egymással), elterül a földre helyezett matracokon (és közben gondolatokat cserél), pingpongozik (és közben együtt örül a játéknak a többiekkel), megpihen, esetleg főz egy kávét a művész lakásának újraépített másolatában (mintha a sok ember közös, ideiglenes otthona lenne). Ahhoz, hogy Rirkrit Tiravanija projektjei működjenek, úgy van szükség emberekre – sok emberre –, mint ahogyan Rembrandt esetében festővászonra volt szükség. Ebben a közeg közvetítődnek a művész gondolatai, elképzelései egy újfajta művészetről, amely nem passzív szemlélődést, hanem aktív részvételt követel, amelyben az alkotás nem a művészet élettől elzárt, izolált világban lebeg jelentéktelenül, hanem mindennapjainkról és létező vagy nem létező közösségeinkről, közös dolgainkról szól, arról, hogy hogyan viszonyulunk az idegenhez (a nyugati ember a thai ételhez), a munkához (Rirkrit Tiravanija: *Untitled 2015 (14086 unfired)*), a hatalomhoz (Rirkrit Tiravanija: *Demonstration Drawing*). Bár nem vagyok biztos benne, hogy Tiravanija munkái tényleg annyira ideológiamentesek, ahogyan Bourriaud állítja, kétségtelen, hogy munkái egy része valóban mikroutópiákat teremt a kiállítótérben azok számára, akik ott járnak. Épp ezek a legjellegzetesebb munkái, amelyek névje gyévé váltak, és amelyek alapján hírnevet szerzett, mint a művészeti világ sza-

kácsa (Diehl 2023). Ezekben a tömeg épp annyira összetevője a műnek, mint a wok vagy a rizstészta.

Hasonló szerepet játszik „sok ember” Erwin Wurm egyperces szobraiban. Az osztrák művész 1988-tól kezdődően alkot egyperces szobrokat: ezekhez olyan alanyokra van szüksége, akik követik az ő instrukcióit, és egészen szokatlan módon kerülnek viszonyba egy hétköznapi tárggyal (szék, autógumi, vödör, lámpa stb.), majd az előírt pózt egy percig megőrzik, mialatt készül róluk egy fotó. Bár Erwin Wurm motivációja eltér Rirkrit Tiravanija elképzelésétől (Wurm a szobrot mint médiumot alkotja újra, illetve a különböző médiumok – szobor, fotó, performansz stb. – egymásba játszásával kísérletezik), bizonyos szempontokból nagyon közel áll kollégájához. Munkái nem működnek emberek nélkül: az emberek adják az alapanyagot ideiglenes szobraihoz. A sok emberből „farag egyperces szobrokat. 2017-ben a Velencei Biennálén az osztrák pavilonban lehetett találkozni Erwin Wurm szobraival, illetve lehetett átalakulni egyperces szoborrá. Abban az évben az osztrák pavilon volt az egyik legvidámabb, legnyüzsgőbb pavilon: emberek (sok ember) járta körbe a furcsa tárgyakat (lelakott lakókocsi, falra szerelt szék, asztali lámpa, olajtartály, gipszből kiöntött nadrágszár stb.), olvasta el figyelmesen az utasításokat, majd próbálta őket követni, miközben ismerősei és ismeretlenek (további sok ember) fotózták nevetgélve, küldték át az ideiglenes szobor anyagának/alanyának a fotókat, posztolták a képeket a közösségi médiában. Az egész térnek olyan hangulata volt, mintha diákok kirándulóbuszából ömlött volna ki a vidám tömeg. Ideiglenes közösség alakult ki, átélve egy rövid és korlátozott mikroutópiát.

## Mesterséges poklok

■ Néhány évvel Bourriaud jelentős tanulmányának megjelenése után Claire Bishop megfogalmazza azon álláspontját, amely szerint a társadalmi fordulatban több potenciál van, mint a Bourriaud által promovált mikroutópiákban (Bishop 2004). Bishop a relációesztétika Bourriaud által preferált példáiban azt nehezményezi, hogy egy olyan ideális helyzetet (mikroutópiát) törekszenek létrehozni, amelyből hiányzik az antagonizmus, amely Bishop szerint lényeges eleme egy ideális, azaz demokratikus társadalomnak. A mikroutópiák azért működnek, mert hasonló embereket hoznak össze, azaz nem vesznek tudomást a minden reális társadalomban ott feszülő ellentétekről. Rirkrit Tiravanijat jó hangulatú thai partijaival szemben Bishop Thomas Hirschhorn és Santiago Sierra munkáit preferálja, amelyeket nem a hozzátartozás, hanem a nyugtalanság és a kényelmetlenség érzése járja át.

Claire Bishop preferenciái nem változnak a későbbi, a participatív művészetről szóló átfogó tanulmányában sem (Bishop 2012). A könyv címe *Mesterséges poklok (Artificial Hells)*, és talán nem tévedünk, ha ebben a címben a mikroutópiák ellentétét látjuk. Bishop elemzi a társadalmi fordulat előző állomásait is (pl. az első világháború környékén a dada- és a szürrealista eseményeket, a '68-as szituacionista eseményeket és a szocialista országokban született művészi próbálkozásokat). A relációművészet, illetve a participatív művészet újjáéledését nem a forradalom elutasításának kontextusába helyezi, hanem éppen abban a fordulatba, amely a kapitalista rendszer globalizálásával az emancipációs törekvéseket a művészet területére helyezte át. Maga a cím Breton egyik szövegében szerepel, amelynek kapcsán megjegyzi, hogy a dadaistákat nem pusztán a bot-

ránykeltés motiválta, ugyanis a botrány nem elegendő ahhoz, hogy kiváltsa azt az örömet, amelyet az ember elvárhat e mesterséges pokoltól (Bishop 2012. 70).

Bishop a hangsúlyt nem a viszonyok (találkozások) létrehozására helyezi, mint francia kollégája, hanem a részvételre, a participációt pedig olyan művészi formaként definiálja, amelynek „központi médiuma és anyaga” emberekből áll (Bishop 2012, 2) – *a lot of people-ből*, mondaná Rirkrit Tiravanija.

Santiago Sierra munkáinak hangulata alig állhatna távolabb Rirkrit Tiravanija vagy Erwin Wurm otthonos, kellemes, játékos munkáitól. Sierra munkái bizonyos értelemben a relációesztétika tipikus esetei: viszonyokat hoz létre emberek között (nem leírja őket, nem dokumentálja ezeket, nem kutatja, nem megfigyeli – hanem létrehozza). Ezek a viszonyok viszont nem a mikroutópiák simulékony, barátságos együttlétei, hanem a kapitalista rendszer viszonyainak újrarájátszása a művészet tereiben. A művészet terébe ültetett munka- és csereviszonyok egészen ijesztő fénybe helyezik azt, ami máskülönben mindennapi tapasztalatunkhoz tartozik. 1998-tól kezdve a spanyol művész embereket szerződtet, akik pénzért vállalnak értelmetlen és fárasztó feladatokat, eladják idejüket, erejüket, testüket egy alacsony összegért – ahogyan máskülönben a munkaerőpiacon is gyakran megesik. Munkáinak címe mérnöki pontossággal írja le a helyzetet, érték- és érzelmentesen, cseppet sem utalva a történet iszonyatára. 1998-ból származik a *30 centiméter hosszú tetovált vonal egy fizetett személyen* (*Line of 30 cm Tattooed on a Remunerated Person*) című munka, amelynek elkészítéséhez Sierra Mexikóvárosban keresett egy olyan személyt, akinek nem voltak tetkói, nem is szándékozott tetováltatni magát, de pénzre volt szüksége, így 50 dollárért bevállalt egy életre szóló tetovált, értelmetlen jelet a hátán (Sierra n. d.). A sorozat folytatódott a *250 centiméter hosszú tetovált vonal 6 fizetett személyen* című munkával, amelyben hat munka nélküli kubai fiatalnak fizetett 30 dollárt, hogy engedjék tetováltatni magukat. 2000-ben a munkák száma nőtt, a helyzetek változatossá váltak. Salamancában négy heroinfüggő prostituáltat fizetett 67 dollárral (egy heroin adag ára), hogy hagyják magukat tetováltatni (*160 centiméter hosszú tetovált vonal 4 személyen*). Fizetett 30 dollárt három nőnek, hogy befeküdjenek dobozokba, amelyeket egy partin ülőalkalmatosságként használtak a mit sem sejtő résztvevők a Havannai Biennálén, fizetett 10 férfinak 20-20 dollárt, hogy kamera előtt maszturbáljanak, fizetett két heroinfüggőnek Puerto Ricóban, hogy hagyjanak belenyíratni a hajukba egy 10 inches sávot, a minimálbér kétszeresét 68 személynek Koreában, hogy blokkolják a kiállításmegnyitó bejáratát, fizetett Berlinben csecsen menekülteknek, hogy napi 4 órát üljenek kartondobozokban egy kiállítóterben, fizetett egy 11 éves fiúnak, hogy egy fotókiállítás megnyitóján kipucolja a látogatók cipőit – azaz végezze azt, amit mindennap a metró aluljárójában csinál valamilyen alamizsna reményében. A legnagyobb nemzetközi ismertségre a 2001-es *133 személy, akit fizettek, hogy hagyják szókére festetni hajukat* (*133 Persons Paid to Have their Hair Dyed Blond*) című munkája tett szert, amit a Velencei Biennálén készített. Itt az általa használt „festővászón” azokból az illegális utcai árusokból állt, akik Szenegálból, Bangladesből, Kínából jönnek, és elvegyülnek Velence turistái között, abban reménykedve, hogy el tudnak adni nekik hamisított márkájú áruikból. Sierra felhívást intézett azok felé, akiknek természetes hajszínük sötét volt, és akiknek felkínált 60 dollárt, ha engedik szókére festetni a hajukat. Eredetileg az esemény 200 emberre volt tervezve, de olyan tömeg (a lot of people) gyűlt össze, hogy

kénytelen voltak bezárni a raktár ajtóit, ahol a festés folyt, és megszámlolni a résztvevőket, hogy a munka címe megfeleljen a valóságnak.

Santiago Sierra 2005-ben Bukarestben is járt (Nasui 2005). Bukarestben a Kortárs Művészeti Múzeum (MNAC) a Parlament épületében működik, abban a hírhedt építészeti monstrumban, amit Ceaușescu építtetett magának, és a Nép Házának nevezte (Casa Poporului). Az épület látványa, szimbolikája, a román népről szóló újságírói hírek inspirálták a spanyol művész bukaresti munkáját, amelynek anyagát sok ember (396 nő) képezte. A MNAC többszintes épületrészében Sierra kialakított egy 240 méter hosszú, 120 centi széles folyosót, amit feketére festett. A „kiállítás” éjfélről volt látogatható. A hideg és a zuhogó eső ellenére éjfél előtt egy kisebb tömeg gyűlt össze a bejáratnál. Éjfélkor kinyílt az ajtó, és 10 másodpercenként beengedtek egy-egy látogatót. A kinti tömegből néhányan feladták a várakozást, és szétszéledtek. Mivel a kijárat az épület egy másik oldalánál volt, a várakozók nem tudhatták, mi vár rájuk. Bent, a Nép Házában 396 nő, végigsorakozva kétoldalt a szűk folyosón, kéregető mozdulattal egyetlen mondatot mondott, angolul (vagy románul): „give me money”. A nők 20 lejt kaptak a néhány órás munkáért, és megtarthatták azt, amit összekoldultak. Ez alkalommal készült egy csatolt munka is, *396 Women* címmel: hivatalos fotó készült minden egyes résztvevőről, de nem előlről, hanem hátulról, így arcuk egyáltalán nem látszik.

Ezek a munkák is olyan kényelmetlenek, mint minden alkotás, amit Sierra kitalál. Spanyolként valószínűleg sűrűn találkozhatott románokkal, akik számára abban az időben Spanyolország az elsődleges migrációs célpont volt, és ahol elsősorban mezőgazdasági munkákat végeztek (például epret szedtek, innen a „căpșunarii” elnevezés). Az is eléggé köztudott (bár a román polgárok szívesen elfelejtének), hogy sok kéregető (jól megszervezett bűnbandák) érkezik Romániából Nyugatra, így ha Spanyolország, Olaszország, Franciaország utcáin kéregetőkkel találkozunk, és megszólítjuk őket románul, jó eséllyel tökéletesen megértik, amit mondunk. Talált-e Sierra Bukarestben olyan nőt, aki 20 lejért hajlandó kéregetni éjfélkor egy múzeum folyosóin? Nyilván talált – több százat. Ahogyan Velencében a szenegáli menekülteket tette láthatóvá virító szőke hajukkal, itt, a Nép Házában a nép azon rétegét hagyta szóhoz jutni, amely a legkényelmetlenebb számunkra, romániai polgárok számára – a kéregetőket, akikről nem akarunk tudomást venni, akiket lenézünk, akiket sajnálunk, akik miatt szegények vagyunk, mert nem tudunk rajtuk segíteni, nem tudunk egy olyan társadalmat felépíteni, ahol nem kell senkinek ilyen megalázó helyzetben élni. És közben talán dühöse is vagyunk, mert a koldusok hozzátartoznak az „országimázshoz”, így a román útlevelel ezt a láthatatlan szegényfoltot is hordozza. A résztvevők identitását Sierra fel is fedi, és nem is. Az esemény közben készített videó végigfut a sorfalon, a sötétben kivehetőek az arcok, de inkább az a benyomásunk, hogy egy lépcsőházi gyűlés résztvevőinek arctalan tömegét látjuk. A fotósorozaton látjuk az egyedi fotókat, különböző hajszínnel, frizurával, különböző blúzokban, de arc nélkül – és mégiscsak a tömeg az, ami lenyűgöz. A sok ember, embertársaink, akik néhány lejért egy művész festővásznává álltak.

Sierra a művészi világot sem kíméli (ahogyan a bukaresti kiállításon sem kímélte). A bukaresti eseménynek egyfajta előzménye egy 2002-es birminghami helyzet, ahol egy zsúfolt sétálóutcán egy koldus a kamerába mondja, hogy az ő részvétele ebben a projektben 72 000 fontot generálhat, őt pedig 5 fonttal fizetik

érte. Néha mintha Sierra munkái illusztrációk lennének Marx *Tőkéjéhez* – a kiszákmányolás, az elidegenedés, a profitgenerálás és éhbér élő példái.

A művészeti világ értékarány-torzulásait, a művészet monetarizálást tematizálja egy másik munka, amely már nem sok embert, hanem egy pályatársat implicál. A guatemalai Regina José Galindo 2005-ben nyerte meg Velencében a legjobb fiatal művésznek járó Arany Oroszlán díjat. 2007-ben Santiago Sierra megvette Milanóban a díjat azzal a céllal, hogy nagyobb áron eladja. Mivel most már egy műalkotás része volt, az aranyból készült kitüntetés vélhetően többet érhetett. Állítólag egy gyűjtő rögtön meg is vásárolta. A történetnek még nincs vége. Regina José Galindo 2011-ben csináltatott egy hamis oroszlánszobrocskát guatemalai bronzból és aranyból, az általa elnyert díj másolatát, amely így egy hamis tárgy, de egy igazi (teljesítmény alapján) odaítélt díj emléke, hamisságában viszont igazi műalkotás (bár nem aranyból van, és nem a művésznő formázta saját elképzelése szerint): egy olyan munka, amely egyrészt a művészi világ pofátlan gazdagsága és a művészek prekárius léte közötti feszültségre, másrészt a gyarmatosítás kérdésére reflektál.

Sierra munkáinak bemutatását a 2012-es *Megsemmisített szó* (*Destroyed Word*) projekttel zárom, amely nem csupán sok embert vont be, hanem számos helyszínt és a helyszínekhez illő sokféle anyagot, eljárást. A helyszíneken az emberek felépítenek egy-egy óriás betűt (pl. betonból Svédországban, fából Ausztriában, tejespalackokból Új-Zélandon, emberi ürülékből Indiában, disznóeledelből Hollandiában stb.), majd ugyanilyen változatosan lerombolják, megsemmisítik a felépített betűt. Ezeket a cselekményeket videóra rögzítik, és a kiállítóterben a tíz videó egymás melletti szinkronicitásából derül ki, hogy amit az emberek egymástól függetlenül, de szigorúan együtt felépítenek, az a kapitalizmus, amit majd érezhető dühvel le is rombolnak.

Santiago Sierra megosztó művész: vannak, akik csodálják bártorságát, eredetiségét, formális megoldásait, elkötelezettségét (jómagam is), és vannak, akik úgy látják, módszerei elítélendők, megengedhetetlenül bánik a „felhasznált” emberekkel, nincs (törvényes, morális) joga a méltóságukba taposni, és ugyanabból a világból húz hasznot, amit munkáiban kritizál. Sierra azzal védekezik, hogy nem ő tehet arról, hogy emberek lemondanak a méltóságukról (idejükről, testük épségéről, erejükről) néhány fillérért, hanem maga a társadalom, amely ilyen helyzetbe kényszeríti őket. Sierra mesterséges poklai csupán bepillantást engednek a valódi pokolba, amelyben embertársaink élnek. Alexander Koch találó kifejezésével, amivel szembesülünk, az Sierra kegyetlen szolidaritása (Koch 2015).

Bár egészen más indíttatással, Vanessa Beecroft is mesterséges poklokat hoz létre, és munkái hasonlóan megosztó reakciókat váltanak ki. 1993-tól kezdődően Vanessa Beecroft újraalkotja a tableau vivant műfaját, tömegeket mozgatva ecset és olajfesték helyett. Ugyanakkor az általa rendezett performanszok formálisan tökéletesek, és sok esetben erősen felkavaróak. Munkáit egyszerűen megszámozza, mellőzve a tartalomra utaló címadást.

Vanessa Beecroft általában meztelen vagy alig felöltözött személyeket használ, sokszor magas, vékony, modellalakú nőket. A „lányokat”, ahogyan a művésznő nevezi őket, egyenruhába (vagy egyenruhátlanságba) öltözteti, elmosva az identitásukat, az uniform tömeg érzetét keltve. Az alanyok néhány órán keresztül mozdulatlanul állnak, pontosan azon a helyen és abban a pozícióban, amelybe Beecroft helyezi őket. A látvány mindig lenyűgöző: a testek felfedett tö-

rékenysége, védtelensége, amit néha egy-egy jól kiválasztott egyenruharészlet kiemel – harisnyák, fehérneműk, parókák, csizmák stb. 1998-ban a Guggenheim Múzeum számára rendezett, *VB35* című performanszban a meztelen nők mellett sötét bíborszínű, magas sarkú papucsban, azonos színű fehérneműben szereplő nők sorakoztak (Tom Ford és Gucci márkákba „öntve”) New York hangulatát idézve. Szép, elegáns, elragadó – és mégis kényelmetlen nézni, mivel élő embekekről van szó. Az a tekintet, amit a festményekre, szobrokra szoktunk szegezni, már nem ártatlan, ha élő nőkre vetül. A „lányokat” kiszolgáltatottnak, védtelének érezzük, majdnem bántalmazásnak tűnik figyelő, vizsgáló tekintetünk. Vanessa Beecroft munkáinak nagy része a női test reprezentációjáról, a női test politikájáról szól, ezen belül is arról az esztétikai kényszerről, amely a nőkre nehezedik, és sokszor táplálkozási zavarokhoz vezet. Későbbi performanszaiban felmerül a faji különbségek kérdése is, például a *VB48*-as, Genovában rendezett projektben, amelyben fekete bőrű, bevándorló nőt használt modellként. Jeffrey Deitch szerint performanszai a meztelenség és öltözöttség, kényszer és szabadság, kollektív és egyediség, erősség és gyengeség közötti feszültségeket emelik ki (Deitch 2023).

## A néző megbillent státusza

■ Amíg a festmény vagy a szobor a néző tekintetének tárgya, addig a néző biztosságban van. Persze egy igazi találkozás a művel képes felzaklatni, eluralkodni rajta, kiforgatni önmagából (extázis, önkívület). De mindezek átélések, a lélek belső történései. Viszont ha maga a tömeg a festővászon, ez merőben komplikálja a helyzetet. A néző már nemcsak néző, hanem cselekvő is, vagy ha nem is cselekvő, hanem szemlélődő, az, aminek szemtanúja, nem egy tárgy, hanem emberek valódi (bár mű) cselekedetei.

Ha belekeveredsz egy ilyen típusú folyamatba, lehetsz egy a sok ember közül, és akkor a mű nem rajtad kívül van, hanem rajtad keresztül valósul meg. Ehetsz Tiravanija főztjéből, ihatsz egy kávét Tobias Rehberger kávézójában, lehetsz az a látogató Velencében, akit Sierra utasítására nem engednek be a spanyol pavilonba, mert nincs spanyol útleveled, vagy lehetsz az a gyanútlan látogató a Tate-ben, akit Tania Bruguera terve szerinte hirtelen lovas rendőrök terelgetnek, mintha valamilyen tüntetés beköltözött volna a múzeum templomába. Nem a mű közvetítésével elméled az éberek, baráti együttlétről vagy a rendfenntartás agresszivitásáról, hanem megéled ezeket, mert te vagy a vászon.

Ha mégsem vagy egy a sok ember közül, hanem csupán egy néző vagy, akkor sem menekülsz a helyzet átélésétől. A munkák nem reprezentálnak helyzeteket, viszonyokat, hanem létrehozzák őket. Nem tükrözik a valóságot, hanem újrakreálják a néző védtelen szeme előtt. A néző nem tud az esztétikai distanciába menekülni: vágyik az együttlétre, retteg az elidegenedéstől, és gyűlöli a méltánytalanságot. Már nem tudja nem látni a szenegáli utcaárusokat, ha lángol a szőke hajuk fekete arcuk körül, nem tudja nem észrevenni a négyszáz kéregető asszonyt Bukarestben, a Nép Házának folyosóin. A történések a színháznál is drámaibbabbak, mert tudjuk, hogy nem színészek „tesznek úgy, mintha”. Tudjuk, hogy a tetovált vonal tényleg fájdalmasan felkerül négy nő hátára, és ott marad, amíg élnek, vádolva bennünket, a többieket, hogy hagyjuk ezt megtörténni.

A relációművészet, a részvételi művészet nem problémamentes (ha az lenne, nem biztos, hogy érdemes lenne róla beszélni). Még mindig fel lehet tenni azt a

kérdést egy-egy projekt kapcsán, hogy ez egyáltalán művészet. És talán még inkább: hogy vajon meddig mehet a művészet, meg lehet-e tenni a művészet neve alatt azt, ami amúgy erkölcstelen és törvénytelen (például heroinnal fizetni egy alanyt, vagy egy tizenegy éves gyereket méltatlan helyzetbe hozni a galériában)? Hogyan, milyen kritériumok alapján kellene értékeljük ezeket a munkákat?

Ami több évtized távlatából most már világos, az az, hogy lehet úgy művészetet alkotni, hogy a mű egyik – legfontosabb – összetevője: sok ember. És ezek a projektek potenciálisan hozzá tudnak járulni ahhoz, hogy emberek, emberségek maradjunk, tele empátiával és a közelség-közösség vágyával.

#### ■ IRODALOM

Bishop, Claire: *Antagonism and Relational Aesthetics*. October 2004. 110. 51–79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810>.

Bishop, Claire: *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. Artforum 2006. 44 (6). <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>.

Bishop, Claire: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso Books, London–New York, 2012.

Bourriaud, Nicolas: *Relációesztétika*. Műcsarnok, Bp., 2007.

Debord, Guy: *A spektakulum társadalma*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Bp., 2006.

Deitch, Jeffrey: *Vanessa Beecroft: Rules of Non-Engagement*. 2023. <https://deitch.com/los-angeles/exhibitions/vanessa-beecroft>.

Diehl, Travis: *Rirkrit Tiravanija: Can Pad Thai Diplomacy Change the World?* The New York Times, December 21, 2023. <https://www.nytimes.com/2023/12/21/arts/design/rirkrit-tiravanija-momaps1.html>.

Koch, Alexander: *Abstraction in Self-Defense. Santiago Sierra's Cruel Solidarity*. 2015. <https://kow-berlin.com/texts/catfish-instead-of-buddha-michael-e-smiths-materialism-of-basic-needs-1>.

Nasui, Cosmin: *Santiago Sierra „Under Destruction #2” @ MNAC*. Modernism, October 14, 2005. <https://www.modernism.ro/2005/10/14/santiago-sierra-under-destruction-2-mnac/>.

Sierra, Santiago: *Santiago Sierra Artist Website*. n.d. [https://www.santiago-sierra.com/982\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/982_1024.php).

