

A rendszerváltás nyertes vesztese

Octavian Esanu: Transition in Post-Soviet Art. The Collective Actions Group Before and After 1989. Budapest–New York, CEU Press, 2012. 375.

OCTAVIAN ESANU első könyvében arra vállalkozik, hogy az 1970-es évek közepe óta működő moszkvai művészcsoport, a Kollektivnije Gyejsztvija (a. m. „kollektív akciók”; a továbbiakban KD) tevékenységét tárja fel. A kötet egyszerre monográfia is és nem is. Miközben a szerző elveti azt, hogy könyve a csoport monografikus feldolgozása lenne, figyelembe kell venni, hogy a szóban forgó kötet a KD-val foglalkozó eddigi legnagyobb szabású tudományos munka, amely végigkíséri a csoport történetét. Mindemellett a kötet alapvetően egy folyamatra, az 1989 utáni átmenetre fókuszálva vizsgálja a csoportot, vegyesen alkalmazva a kronologikus elbeszélést és különböző tematikus nézőpontokat. Esanu munkája nem a művészettörténeti iskolák valamelyikében, hanem a Reinhardt Koselleck-i eszmetörténet-írásban találja meg tudományos alapját. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt sem, hogy a szöveg alapvetően művészettörténeti – a szerző 2009-ben a Duke Universityn megvédett PhD-disszertációjának átdolgozott változata –, azonban egy olyan művészettörténeti olvasatot kínál, amely az esztétikai, politikai és gazdasági tényezőket összefonódva tárgyalja.

A könyv első szakaszában Esanu a KD-ról szóló szakirodalmat tárja fel. Ez önmagában is izgalmas kérdés, mivel a csoportról szóló irodalom jelentős részét maguk a tagok vetették papírra, a külső nézőpontból írt munkák jóval ritkábbak. Továbbá érdemes számba venni, hogy Esanu a közvetlenül a csoporttal foglalkozó anyagokon kívül milyen szövegeket von be a diskurzusba. Ezek döntően a Frankfurti Iskolához, illetve annak szellemi vonzáskörzetéhez tartozó szerzők (mint Adorno és Horkheimer, Lukács György, Hannah Arendt, Claus Offe) vagy annak a hatását hordozók (mint Benjamin H. D. Buchloh, illetve Walter Benjamin). Az utóbbi gondolkodótól vette át Esanu a kötet *előtt-alatt-után* tagolását. Az *előtt* periódusban a KD 1989 előtti tevékenységét tárgyalja, az *alatt* részt, amely egybeesik a csoport ideiglenes feloszlásával, a Soros Alapítvány kortárs művészeti tevékenységének vizsgálata teszi ki, míg az *után* időszak a – zárójeles árnyalással – [KD] néven való újraegyesüléstől számított szakasz dilemmáit vizsgálja.

A szakirodalmi áttekintésben Octavian Esanu éles határt von az 1989 előtti és utáni irodalom között, és ez a határfelfogás a munkájának más részeit is jellemzi. Szerencsés, hogy a szerző járatos az angol és orosz nyelvű szakirodalomban is, így lehetővé válik az, hogy precízen szálazza szét a csoport körüli diskurzusokat. Erre szükség is van, hiszen a csoport már az elnevezését is ezek találkozásának köszönheti. A nevet nem a résztvevők adták, hanem a *Flash Art* művészeti magazinban bukkant fel, majd az 1977-es velencei biennále és Boris Groys¹ 1979-es cikke

¹ Boris Groys jegyzi Octavian Esanu könyvének az előszavát is.

nyomán honosodott meg a szaksajtóban, az alkotók pedig csak az 1980-as évek kezdetétől használták. Ez a példa rávilágíthat arra, hogy a diskurzusok átlátása milyen fontos, mivel az interpretációt is erősen befolyásolhatja: többek között így vethetőek el azok az olvasatok, melyek a csoport nevét a szovjet kollektivizációval hozzák kapcsolatba;² és tágabb kontextusba helyezve szintén így kerülhetnek el a csoport akcióit egzotizáló olvasatok.³

A KD irodalmának jelentős része öndokumentáción alapul. Idetartozik a tízkötetes *Journeys Outside the City*, amely az akcióikat dokumentálja, illetve a csoport vezéralakja, Andrej Monasztirszkij által összeállított *Moszkvai konceptualizmus szótára*. A csoport öntörténetírása miatt különösen fontos, hogy a szerző elhelyezze magát ezekben a diskurzusokban.⁴ Ehhez keretrendszer ad a KD nézőkről kialakított koncepciója. A KD számára a nézők – akik jellemzően lényegi részei voltak az akcióknak – és a velük való viszony, a rájuk gyakorolt hatás központi esztétikai kérdés volt. Az 1980-as években a csoport kétféle nézőt különböztetett meg: a „résztvevő nézőt”, illetve az „akciót csak véletlenül látó nézőt”. Az 1990-es évekre ez a kategóriarendszer csak bővült, de a csoport teljes működése során az egyik legfontosabb és egyben állandó „résztvevő nézőjük” Ilja Kabakov volt. Esanu a legperiférikusabb helyzetben lévő „kívülálló néző” pozícióját vallja a magáénak, mivel nem vett részt az akciókban, és csak a közreadott dokumentációk és a szakirodalom alapján tud tájékozódni a KD-ról. Ez a kutatói pozíció határozott visszafogottságot mutat, Esanu nem kíván fellépni a csoporthoz kapcsolódó autentikus információforrásként, sőt, a visszafogottsága talán túlzó is. Ehhez társulnak a szerző izgalmas módszertani kísérletei, amelyek közül elsősorban az érdekes a kiemelésre, ahogy szövegeket rekonstruál, illetve fiktív szövegeket állít elő. Ezek a KD első, 1976 és 1980 közötti szakaszának tárgyalása során jellemzőek, amikor a csoport igen jellegzetes nyelvezete még nem formálódott ki. Például az 1976-os *Feltűnés (Pojavlenyje, Appearance)* akcióról készített leírás még nélkülözi a csoport később kialakult terminológiáját, így Esanu a később megszületett fogalmak beültetésével hozza létre a KD idővel jellegzetessé váló akcióleírásainak anakronisztikus (ál-)előzményét. Ennek köszönhetően az Esanu-féle szöveg így néz ki: „*The action [Appearance] represents a situation where a group of [spectator-participants] follow the [Backstein Function] and [Journey Outside the City]. The group travels to a field, located [out-of-town], in order to undergo a certain spiritual experience.*” (94.)

Ennél is izgalmasabb, hogy mivel az akcióról nem születtek az akció keretében résztvevői emlékezések, ezért Esanu a résztvevő Ilja Kabakov későbbi szövegeiből összeollózva hozza létre az első performanszon készült (ál-)beszámolót. Ezek a kísérletek mindenképpen túlmutatnak a klasszikus művészettörténeti eszköztáron, azonban mivel végig egyértelmű a szövegek fiktív jellege, semmiképp nem olvashatók megtevesztési kísérletekként vagy egyszerű ahistorikus konstrukciókként.

Esanu fontos munkát végez el a KD terminológiájával kapcsolatban is. Egyrészt tisztázza a KD és a moszkvai konceptualizmus által használt kulcsfogalmakat.

² Még Claire Bishop is a szovjet kollektivizmussal szemben álló szabad tér teremtést emeli ki a csoporttal kapcsolatban. BISHOP, 2012. 155.

³ STALLABRASS, 2004. 50.

⁴ Ennek a fontosságát különben sem lehet eléggé hangsúlyozni. Lásd: FOUCAULT, 2000. 119–147.

Ez különösen fontos, mivel ezek érthetlenségét sok elemzés ki szokta emelni.⁵ A moldáv szerző viszont precízen magyarázza a KD saját nyelvezetének fogalmait, illetve egy külön fejezetet szentel az irányzat két kulcsfogalmának, az *ürességnek* és a *romantikusságnak*, melyek megvilágításában Monasztirszkij függeléként a kötethez illesztett összeállítás, *A moszkvai konceptualizmus szótára* is sokat segít.

A Boris Groys által bevezetett romantikusság kifejezés a nyugatival szemben a moszkvai konceptualizmus spirituális, gyakran misztikus érdeklődését hangsúlyozza, melyben nagy szerepet játszott a vallási gondolkodás (úgy az ortodoxia, ahogy a keleti vallások), a szláv lélekről szőtt gondolatok, és amely így Esanu szerint csak nevében hasonlított a nyugati világ racionalitáson nyugvó konceptuális művészetére. Az elsősorban Ilja Kabakovhoz kötött, de a KD esztétikájában is kulcsszerepet játszó üresség pedig nem a Malevics-féle totális tagadás üressége, hanem ehhez képest egy sokkal inkább relatív fogalom. Ez az üresség jobban körvonalazható a buddhizmus és John Cage fogalmaival, ami inkább a metanarratívák kiüresedéséről, mint a létezők totális tagadásáról szól. Ezek a terminológiai tisztázások nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy a KD-ról szóló diskurzusok az egyéni mitológiák helyett tudományos térben folyhassanak.

Fontos kiemelni, hogy Esanu terminológiahasználata erősen becsatornázza az általa használt angolszász szaknyelvbe az orosz kifejezéseket. Minden kifejezés bevezetésénél feltünteti az orosz eredetijét, illetve sokszor az ideális terminológia megtalálása érdekében több orosz kifejezés kontextusát is megvizsgálja, mielőtt egynél megállapodik. Beszédes, hogy amíg a kurrens nyugati irodalom a csoportot jellemzően az angol nevéből (Collective Actions Group) CAG-ként rövidíti, addig Esanu az oroszból KD-nek. Szintén feltűnő, hogy a Monasztirszkij-féle szótár a cirill abc szerint van rendezve, ami elsőre megnehezítheti minden olvasó dolgát. Mindezek a szerzői döntések arra vezethetnek, hogy a csoportról való diskurzus jobban elismerje az orosz nyelvet a domináns angol mellett.

Octavian Esanu a KD működését négy szakaszra osztja, amely szerinte négy gyökeresen eltérő működési módot és esztétikai formát fedett le. Az első szakaszba a csoport kezdeti, 1976–1980 közötti akcióit sorolja. Ekkor a legkialakulatlanabb a művészkör struktúrája: még a közös név és az egységes aláírás is hiányzik. A korai évek kulcsakciója a már szóba hozott 1976-os *Feltűnés*, amely életre hívta a KD alapvető akcióműfaját, az utazást is. Az utazás mindig ugyanoda tart, a Moszkva perifériáján lévő senkiföldjére, a Kijevogorszkoje-mezőre. A résztvevők közösen, vonattal érkeznek. A nézők a havas mezőn várakoznak, majd idővel a mező túloldaláról előtűnik a csoport két tagja, akik a résztvevőkhöz gyalognak, és átadnak nekik egy igazolást, hogy részt vettek az akcióban. Ezután közösen értelmezik az akciót, és visszatérnek a városba. Ez az akció, melynek az eseménnyel teli része elhanyagolható intenzitású, a KD esztétikájában az üres akció fogalmával párosul, melyben a hangsúly a nézők közös utazásán, a város elhagyásán, a várakozás különböző szakaszain és a közös értelmezésen van.

Ebben az időszakban körvonalazódik a KD esztétikája, amely az ürességre, illetve a művészet és a befogadás milyenségére koncentrálódik. Emellett fontos a dokumentálás szárazsága, amely megfigyelhető a csoporttagok utólagos esemény-

⁵ BISHOP, 2012. 157.

leírásainak nyelvezetében és abban a hivataloskodó gesztusban, ahogy igazolást állítanak ki a nézőknek.

A második, 1989-ig tartó szakaszban egyre inkább megerősödnek a csoport körvonalai. Megjelenik a kollektív szignózás, és középpontba kerül az akciók materialitása, dokumentáltsága. Amíg az első szakaszban a résztvevők passzív, befogadó szerepben voltak, addig itt aktív, a tagok által cselekvésre felszólított aktorok lesznek, így kényszerülve a csoport (tudatosan) autoritárius esztétikája alá. A csoport számára egyre fontosabb lesz a reprezentáció kérdése: a résztvevők az akciók végén a mezőt ábrázoló üres fotókat kapnak, amellyel a városon kívüliségen túl a fényképészeti térből való kilépés is fontossá válik. A látszólag az akciók alatt készült fotók azonban már korábban elkészültek, a rendeltetésük az, hogy összehaverják a résztvevők reprezentációhoz fűződő viszonyát. Az ekkor kezdődő fotó- és műtárgykészítés mellett a fogalmak is előtérbe kerülnek, kikristályosodik a csoport esztétikája, amely az utazásokat önálló műfajként definiálja. A KD által szervezett utazások egyre inkább presztízzsé válnak, és a csoport dinamizmusa fokozatosan elvész. 1980 és 1989 között a KD hasonló utat jár be, mint a nemzetközi konceptualizmus: az elmélet helyett egyre inkább az elképzelések fizikai, megőrizhető leképzése válik fontosabbá. Ennek a szakasznak a szimbolikus lezárása a Sotheby's átűtő sikerű kortárs szovjet művészeti aukciója 1988-ban Moszkvában. Ezen a KD művei ugyan nem szerepelnek, de az esemény pontosan jelzi az újkapitalista (művészeti) termelési rend betörését Moszkvába.

Az 1989-es feloszlás és az 1995-ös újraegyesülés között eltelt 6 év során Esanu nem a csoport tagjainak egyéni útjait követi, hanem – elemzői pozícióját távolabbra helyezve – a Kelet-Európában 1989 után színre lépő új ágensek egyik legbefolyásosabbját, a Soros Centers for Contemporary Arts (SCCA) hálózatát és a korabeli *mainstream* tranzitológiai elméleteket mutatja be. Ez a szakasz különösen aktuális a magyar olvasók számára, mivel az SCCA 1984-ben először Magyarországon kezdte meg a működését, és csak a rendszerváltozások után terjeszkedett a többi kelet-európai ország felé. A fejezetet Esanu döntően az SCCA és a szocialista korszak művész-szövetségei közötti különbségekre, a két intézményi forma dualitására hegyezi ki. Ez kétélű fegyver: miközben plasztikusan emeli ki az 1989 előtti és utáni művészeti élet döntő szerveződési elveit, nem jut elég figyelem a művészet más területeire.

Esanu – aki az 1990-es években a chişinăui SCCA alapító igazgatója volt – a Soros Alapítvány képzőművészeti tevékenységét a globális tranzitológiai elméletek olyan megvalósításainak tartja, amely a művészeti mezőben, de közpolitikai formában ment végbe. Annak a példájaként olvassa az SCCA tevékenységét, hogy a jellemzően amerikai *think-tank*ekben kigondolt, a demokráciába és kapitalizmusba való átmenet elmélete hogyan valósul meg a művészeti szintéren.⁶ A művészeti átmenet infrastrukturálisan az 1989 előtti „nemhivatalos” művészeti élet szereplőire épült (és így vett részt a moszkvai SCCA tevékenységében a KD számos tagja is), azonban a módszerei és bevezetett fogalmai a nyugati művészeti diskurzushoz kötődtek. A támogatások célpontjai azok a művészek és irányzatok voltak, amelyek alkalmasnak látszottak a nyugathoz való felzárkózásra. Így az SCCA támogatásai nem minden művésznek, hanem az elveivel kompatibilis keveseknek szóltak, akik

⁶ Erről tágabb kontextusban: GUILHOT, 2005.

a legmodernebb technológiákat alkalmazták, és alkalmasnak látszottak a *kortárs művészet* fogalmának importálására.⁷ Esanu interpretációja szerint az SCCA elitet megszólító tevékenysége alapvetően írta át az orosz művészeti életet, bevezetve a projekt alapú menedzseri gondolkodást,⁸ és a demokratizálás helyett inkább liberalizálta a művészeti világot. Az elemzés lényegbelátó, az olvasó csak a szerző két elejtett (és otthagyt) elemzési fonalát sajnálhatja. Az egyik fel-felbukkanó mellékszál a KD latin-amerikai példákkal való összevetése (és így globális kontextusba helyezése), a másik pedig a rendszerváltás utáni időszak egyneműségének a megkérdőjelezése. Mindkét kérdést megpedzi a szerző, de azok háttérbe szorulnak az „Oroszország mint impérium” szemlélet, illetve a benjamin elött-alatt-után felosztás céltudatos alkalmazása miatt.

A KD 1995-ben újraalakult, erre reflektálva – egy tipográfiai gesztussal élve – már [KD] néven. A változást Esanu hat részterület átalakulásán keresztül mutatja be. A számközpontúság a KD tevékenységében eredetileg a távol-keleti számmisztikán alapult, míg 1989 után a statisztika számszerűsítő, individuális, felvilágosult kapitalista logikája lett az irányadó. Ebben az időszakban a kollektív alkotást is befolyása alá vonta a statisztika: a szerzői arányokat az egyes akciók előtt száraz számokkal határozták meg. A cezúrárt jelzi az is, hogy 1989 előtt az akció volt a KD fő műfaja, de a rendszerváltás után ezt az intézményekhez, galériákhoz kötött installáció váltotta fel. Bár az installáció demokratikusabb műfajnak tűnik (hiszen többen láthatják), ám éppen a KD akcióit jellemző résztvevői beszámolók demokratizmusa tűnik el, mivel intézményesül a *white cube* terébe való belépéssel. Esanu szerint az 1989 előtt központi szerepet játszó terv fogalmát a projekt váltja fel. Ezáltal a jellemzően kevésbé komolyan vett, rugalmasan kezelt (művészi) tervezés helyét a projekt szabályozó idő- és kondíciószemlélete tölti be, ráadásul a projektesítés a legfontosabb lépés a művészet áruvá válása során. A rendszerváltással átalakult a csoport alapvető helyszíne, a Kijevogorszkoje-mező is. A névtelen senkiföldjére nyugati típusú villák épültek, elvágvá így a KD-t esztétikai rendszerének addigi alapvető termelési tényezőjétől, ezért a mező eltűnése és az arról való hallgatólagos lemondás után a csoport számára – a talán determinista értelmezésük szerint – már csak a valóság installációs leképezése maradt eszközként. A közös utazás mozzanata is eltűnik 1989 után, pedig korábban ez önálló műfajt jelentett számukra, és ekkor az individuális közlekedés lép a helyébe. Végül a csoport nyelvezete is átalakul. Míg a rendszerváltás előtti, jellemzően a művészek ismerősei közül kikerülő nézőknek egyértelmű volt, hogy az akciók (számukra is) önfelzabardítási gyakorlatok, addig az új, szélesebb nézőközönség az akciók érthetlenségére panaszkodik. A művész és a néző közötti távolság növekedése éppen a közös értelmezés és cselekvés élményét veszi el, amire az alkotások egy könnyebben érthető, közvetlenebbül politikus nyelvvvel reagálnak, és így eltűnik a KD addigi szikár, pártnyelvet idéző zsargonja.

Összességében látható: ahogy a Kijevogorszkoje-mezőt *bekeríti* a rendszerváltás utáni új rezsim, úgy keríti be és vágja el a KD-t az összes esztétikai inspirációs

⁷ Erről bővebben: ESANU, 2012. 5–28. Esanu ebben, az általa szerkesztett folyóirat első számában megjelent felvezető cikkében a kortárs művészeti paradigma kritikáját és analizisét vázolja fel egy kelet-európai perspektívából.

⁸ Ez alapján érdekes lehetne végiggondolni a Szelényi Iván által bevezetett menedzserkapitalizmus fogalom művészeti rendszerváltásra való alkalmazhatóságát.

forrásától is. Ellentmondásos módon míg a csoport 1989 után a nyugati művészeti világban sikert sikerre halmoz, elszakad a művészete eredeti tereitől, formáitól és módszereitől. Esanu szerint nem a siker jelentette az elszakadás előfeltételét, a csoport egyébként is különutasságra kényszerült.

Érezhető, hogy a KD a rendszerváltás után eltávolodott egykori akcióitól, Esanu interpretációjában egyenesen elidegenült önmaga eldologiasodott művészetétől. Ennek nem is a ténye, hanem az okai igazán fontosak. Az 1989 előtti KD nem közvetlen módon, de nagyon erősen politikus volt. Szinte szimbiózisszerű módon kapcsolódott az állampárt nyelvezetéhez, annak a saját művészetére alkalmazott formáját használta az akcióiban. Ez egyszerre jelentette a megkövesedett ideologikus nyelv komolyan vételét és iróniáját is. A rendszerváltással azonban megszűnt ez a nyelv, és ezzel megszűnt a KD egyik legfontosabb művészeti erőforrása. A csoport nyelvben gyökerező kritikája alaposabb volt annál, mintsem hogy gyorsan át lehetett volna fordítani az újkapitalizmus érdemi kritikájába. A kapitalista művészeti termelés nemcsak a művészet piacát alakította át, hanem átjárta és a maga mására formálta a posztoszocialista művészeti élet valamennyi megnyilvánulását is.⁹

Nagy Kristóf

Felhasznált irodalom és rövidítések

BISHOP

2012 BISHOP, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso, 2012.

ESANU

2012 ESANU, Octavian: What was Contemporary Art? *ARTMargins*, 1. (2012) 1. sz. 5–28.

FOUCAULT

2000 FOUCAULT, Michel: *Nyelv a végtelenhez*. Szerk.: SUTYÁK Tibor. Debrecen, Latin Betűk, 2000.

GUILHOT

2005 GUILHOT, Nicolas: *The Democracy Makers. Human Rights and the Politics of Global Order*. New York, Columbia University Press, 2005.

LUKÁCS

1971 LUKÁCS György: *Történelem és osztálytudat*. Budapest, Magvető, 1971.

STALLABRASS

2004 STALLABRASS, Julian: *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*. Oxford, Oxford University Press, 2004.

⁹ LUKÁCS, 1971. 322. Bár Esanu kiemelten használja az elemzésében az elidegenülés és az eldologiasodás kifejezéseket, azonban ezeket nem Lukácsra építve teszi. A Lukács-parafrázis felvetésével egy potenciális, a *Történelem és osztálytudatra* is építő globális kritika lehetőségét szeretném felmutatni.