

TUDOMÁNY ÉS MŰVÉSZET HATÁRÁN

Epizódok a lecture performance történetéből



How Heavy Are My Thoughts (video-still, 2003). Fotó: Nils De Coster

Míg az európai tudástörténet a művészi és akadémiai területek egymástól való éles elhatárolásán alapul, az elmúlt másfél évtized egyik legelterjedtebb előadói műfaja, a lecture performance kifejezetten arra tesz kísérletet, hogy összekapcsolja esztétika és episztemológia, elmélet és gyakorlat regisztereit, és megvilágítsa, mennyire elválaszthatatlan egymástól a tudomány és a művészet „nyelve”. Bár a kezdeti lecture performance-ok nézői általában egy tudós eszmefuttatásait, szakzerű érvelését, meggyőző retorikai fordulatait követhették nyomon, az egzakt tudományok bizonyítási stratégiái mögött meghúzódó esztétikai dimenziókra, sőt színészi technikákra lehettek figyelmesek. Érzékletes példa erre a magyar közönség számára sem ismeretlen Ivana Müller *How Heavy Are My Thoughts* (2003) című lecture performance-a, amelynek középpontjában például a következő (ál)tudományos kérdés áll: „Ha súlyos dolgok jutnak az eszembe, akkor a fejem is

súlyosabb az átlagosnál?” Mivel a fellépés estéjén Müllernek hirtelen más tennivalója akad, helyette egy bizonyos Bill Aitchison lép színre, aki másodkézből referál Müller „kísérleti kutatásai”-ról, és a címben megnevezett dilemmáját audiovizuális bizonyítékokkal próbálja alátámasztani: a kivetítőn láthatjuk, ahogy Müller egy fürdőszobamérlegre hajtja a fejét, amelynek mutatója az állítólagosan „könnyű”, illetve „súlyos” gondolatok hatására valóban kilendül. Egy további videó arról hivatott bizonyosságot tenni, hogy a trambulínon ugráló Müller függőleges mozgásának dinamikáját agyának mentális folyamatai befolyásolják. Ezek az abszurd bizonyítékok, amelyekkel Aitchison Müller hipotézisét igyekszik igazolni, és amelyek a gondolatok láthatatlanságát vizualizálják, egy tudományos előadás klasszikus dramaturgiai ívébe épülnek be szorosan, és csakis a szóbeli kommentárnak köszönhetően, illetve a tudományosság konvencióinak betartása végett

tekinthetünk rájuk bizonyítékokként. Aitchison – mint egy átlagos tudományos előadó – táblát, pointert, post-it cetliket és kivetítőt használ, hogy minél szuggesztívebb és meggyőzőbb módon hitesse el velünk előadásának szakmaiságát, de hiába: a tudomány demonstrációs eszközei nem elegendők ahhoz, hogy fenntartsák a hitelesség látszatát, és a néző szemében egyre inkább egy színházi jelenet kellékeivé válnak. Elbizonytalanodunk azzal kapcsolatban, hogy hol ér véget a tényszerűség, hol kezdődik a fikció, illetve hogy egyik-másik illusztráció vagy példa még a tudomány terepére tartozik-e, vagy már az esztétika területére vezet minket. Aitchison és Müller kísérletei és tézisei olyannyira összemoszák a természettudomány, valamint a színház diskurzusait és vizuális technikáit, hogy megbomlik episztemológia és mimézis azon harmonikus szimbiózisa, amely egy hagyományos tudományos előadás sikerét garantálni szokta.

A lecture performance tehát a tudományos előadás technikáit alkalmazva vizsgálja, hogy miként képes valaki evidenciaként láttatni azt, ami érzékszerveinkkel nem megtapasztalható. És azáltal, hogy a tudomány szuggesztív meggyőzősi konvencióira világít rá, egyben a szuverénnek, szellemileg kimagaslónak tűnő és elokvensnek mutatkozó tudós (férfi) hagyományos képét is aláássa. Ivana Müller határozottan eltávolodik ettől a klasszikus képtől, amikor a kulisszák mögött marad, és helyettesíteti magát azzal a Bill Aitchisonnal, aki Ivana Müllerre konzekvensen I. M.-ként hivatkozik, tehát monogramját akusztikailag összemosza az önjelölés angol kifejezésével (*I am*). Az azonos hangalakkal rendelkező szavak eldönthetlenné teszik, hogy pontosan kiről is van szó, és a tudományos beszéd egy megosztott, meghasadt szubjektumát idézik meg. A meggyőző és megkapó előadó szerepe hirtelen más fénybe kerül, hiszen ráébredünk, hogy szavainak általában nem ő az egyedüli szerzője, így tudományos mondandója referenciákkal és jelen nem lévő egyének tudásával van teli. Müller lecture performance-ában tehát összeegyeztethetetlen személyek, diskurzusok, térbeli dimenziók és idősíkok olvadnak egybe, és világossá válik, hogy kísérleteit elsősorban nem a kiinduló hipotézis bizonyítása inspirálta, hanem sokkal inkább az a cél, hogy rámutasson a tudományos előadás teátrális vetületeire.

Bár a lecture performance mint színházi műfaj a 21. század elején kezdett elterjedni, érdemes egy pillantást vetni azokra az amerikai performanszművészekre, akik a 20. század második felében a strukturalista pozíciók hegemoniájának, illetve a művészet intézményesülésének kritikusaiként ötvözték a tudományos előadás és a performansz jegyeit, és ilyenképpen a műfaj úttörőinek tekinthetők. Említsük meg például azt az eseményt, amikor a szobrász- és performanszművész Robert Morris 1964-ben öltönyben és nyakkendőben lépett a New York-i Surplus Dance Theatre színpadára, és egy mikrofon előtt felolvasta a nagy hatású művészettörténész, Erwin Panofsky *Ikonográfia és ikonológia* című tanulmányának első fejezetét. A felolvasást rögzítették, majd amikor Morris végzett, még egyszer lejátsozták. A performer ekkor úgy tett, mintha playbackelne, viszont míg az ajkait szinkronban mozgatta az elhangzó szöveggel, a tanulmány értelmét ellenpontozó módon gesztikulált: a szemüvegével játszott, folyton a vizespohárért nyúlt, szemét a plafonra szegezve megpróbálta megbontani a felolvasott szöveg és a felolvasó testének szemantikája közötti harmo-

nikus kapcsolatot. Ahogy a német művészettörténész, Tom Holert megjegyzi, Morris a kép és a hang viszonyának megteremtésével Panofsky képelméleti tézisét igyekezett megdönteni, amely szerint a vizuális jelek kulturálisan olvashatók és egyértelműen dekódolhatóak.¹ Hasonlóan kritikus attitűddel lépett fel Andrea Fraser is az 1980-as évektől kezdve azzal a céllal, hogy performanszaiban a művészet és a tudomány viszonyában meghúzóó hatalmi relációkat felfedje. 1989-ben a *Museum Highlights: A Gallery Talk* egy klasszikus múzeumi tárlatvezetésnek indult, amelyet Fraser egy nem létező művészettörténész, Jane Castleton nevében tartott, ám a kiállítási tárgyak bemutatása helyett folyton a mellékesnek tűnő, de a múzeum intézményéhez szorosan hozzátartozó jelenségekre irányította a figyelmet. Fraser bemutatta a múzeumshopot, a ruhatárat és a kiszolgálóhelyiségeket, megvilágította, hogy milyen kompozíciós vagy akár ideológiai, nemi és gazdasági normák mentén kerültek a képek a falra, és ezáltal azt tette múzeumi sétájának témájává, ami a kritikai diskurzusban és a kurátori gyakorlatban láthatatlan marad.

De hogyan artikulálódhat egyáltalán az intézményi kritika ma – teszi fel a kérdést Hito Steyerl –, amikor a művészet intézményeit olyannyira a neoliberalis gazdaság, a pénzügyi spekuláció és az adóelkerülés mozgatja, hogy a legnagyobb gyűjtemények vámmentes (légi)kikötőkben halmozódnak fel, és a nyilvánosság számára már nem is hozzáférhetőek?² A több ezer Picasso-kép, amely állítólag egy genfi titkos reptéri raktárban található, vagy a milliárdnyi hozzá hasonló duty-free műtárgy, amely a luxemburgi, monacói vagy éppen szingapúri „offshore múzeumokban” időzik, anélkül utazik nemzetállami jogtól függetlenül egyik kikötőből a másikba, hogy bárki tudomást szerezhetne, képet alkothatna róluk. A libanoni Walid Raad legutolsó, 2007 óta a mai napig folyamatosan megújuló lecture performance-a, a *Scratching on Things I Could Disavow. A History of Art in the Arab World* többek között erre a szituációra reflektál, amikor Raad annak okait sorolja, hogy miért kezdenek arab sejkék sportautók helyett műtárgyakat gyűjteni, és yacht kikötők helyett például monumentális Louvre-t vagy Performing Art Centre-t építeni Abu-Dzabiban. Egy monológ és egy azt követő múzeumi séta keretében Raad mintegy hétéves kutatásának eredményeit prezentálja, de szövevényes tényfeltáró előadásában sokszor nem tudjuk eldönteni, hogy hol kezdődik az összeesküvés-elmélet, és hol ér véget a tudományos kutatás narratívája. Különösen homályos ebből a szempontból Raad tényfeltáró elbeszélése egy globális kiterjedésű nyugdíjpénztári hálózatról, amelybe meghívás alapján léphetnek be piacképes művészek, amennyiben pénz helyett műtárgyakkal vagy szakmai tanácsokkal „fizetnek”. Több ponton felmerül a gyanú, hogy Raad fikcionális elemekkel tűzdeli tele előadását, ám az elbeszélés dinamikája és a rengeteg valóban tényszerű információ kreatív összekapcsolása mindvégig olyan szuggesztív és meggyőző erővel bírnak, hogy a performansz ismét a tudomány és a retorika kereteinek szétválaszthatatlanságát bizonyítja.

A lecture performance azonban nemcsak a tudomány és a színház vagy a képzőművészet és a performansz diszkurzív

1 Vö. Tom HOLERT, „Lecture Performance. Verlegenheitsformat oder rebellische Form?“, *POP. Kultur und Kritik* 9 (2016): 9:64–68.

2 Hito STEYERL, *Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War*, London & New York: Verso, 2017.

regisztereinek összekapcsolásából jöhet létre, hanem a konceptuális tánc egyik gyakori megjelenési formája is. Juan Dominguez, Thomas Lehmen, Xavier Le Roy, Martin Nachbar és Jochen Roller olyan koreográfusok, akik az előadás szituációját a saját munkájuk bemutatására, a koreográfia elkészítésének feltételeiről, fázisairól való beszédre használják. Ez azt jelenti, hogy a koreográfia létrehozásának körülményeit, és nem az elért végeredményt helyezik a középpontba, s így a munka folyamatát mutatják meg az előadásban. Nem interjúkban, konferencia-beszélgetéseken vagy nyomtatott tanulmányokban nyilvánulnak meg arról, hogy az előadást megelőzően mi történt a színpalak mögött, hanem megnyitják a táncelőadás keretét, s így módon a munkafolyamat eredményein túl elsősorban a keresés, a vizsgálódás és a kísérletezés fázisait ruházzák fel a koreográfia státuszával, tehát azokat a mozzanatokot, amelyek artikulációja a tánc történetéből mindig is kirekesztődött.

Xavier Le Roy 1998-as *Product of Circumstances* című lecture performance-a, amely a kezdő lökést adta a műfaj európai elterjedésének, több szempontból is kísérletet tesz a tudomány gyakorlatának kritikájára, hiszen nemcsak formálisan reflektálja, hanem nyíltan meg is nevezi annak hatalmi struktúráját. Xavier Le Roy egyetemi előadóteremmé változtatja a színpadot, és – mint Bill Aitchison – mozgósítja egy szakszerű és jól érthető előadás eszközeit: pultot, vetítőt, mikrofont. A molekuláris biológia doktoraként számol be egyetemi kutatásairól, amelyekben a mellrák kialakulásának sejtbíológiai okaival foglalkozott. Bizonyos időközönként elhallgat, távolabb lép a pulttól, és olyan táncszekvenciákat mutat be, amelyeket a doktorandusként töltött évek alatt sajátított el, és amelyek koreográfusi karrierjének első lépései voltak. Ahogy elmondja, ebben az időszakban ugyanis kételkedni kezdett a természettudományos módszerek objektivitásában: „A viták nem tudományos problémák és kérdések körül forogtak, hanem kizárólag a karrierről, a hatalomgyakorlásról és a hierarchiáról szóltak. Nem a kutatás, sokkal inkább a tudomány termelése volt a cél.” Bár a lecture performance egyértelműen autobiografikus keretet ad Le Roy előadásának, sosem lehetünk teljesen biztosak abban, hogy a fikció és a valóság közötti határt élesen meg tudjuk-e húzni. Sőt, a tudományos előadás és a mozgás egyre inkább elválaszthatatlanok lesznek egymástól: a tánc mozdulatai betüremkednek az előadó gesztusai közé, és a beszédaktusok egyre inkább részei lesznek a koreografikus jeleneteknek. Le Roy két egymást kizáró diszpozitívum rendszerét nyitja meg egymás felé abból a célból, hogy reflektáljon az egyes rendszerek ideologikus háttérmechanizmusaira, azaz mindkettőből folyamatosan ki-be lépegetve mind a tudomány, mind a tánc elsajátításának szabályait és normáit felfedje.

Szintén a természettudomány logikáját ütközteti az esztétika és a poétika nyelvezetével Willi Dorner a *One* (2016) című performanszában, amelyben két táncos egy vízszintesen elhelyezett iskolai táblára újra és újra matematikai képleteket ír fel krétával, majd részben vagy egészben – mintha csak kísérletezne – törli, variálja és újraírja a számsorokat. Egy fentről a táblára irányított kamera közvetíti a nézőknek mindazt, ami éppen a táblán megjelenik, többek között olyan számításokat, mint az $1+1=11$ vagy a $11-1=1$. Bár az algebra „nyelve” köztudottan absztrakt és egzakt, Willi Dornernél a számjegyek mégis szó szerinti jelentéssel bír-

nak, és a matematika területéről az experimentális költészet birodalmába csábítanak minket. Az algebra szabályai szerint hibásnak számító számsorok arra világítanak rá, hogy a számtan standardizált logikája igazából szemiotikai rendszerként működik. Nem véletlen ugyanis, hogy a táncosok – ahogy a performansz címe is sugallja – az egyes számmal kísérleteznek. Az egyes már az ókorban egyszerre számított számnak és nem számnak; bár a természetes számok halmazához tartozik, Euklidész felhívta a figyelmet arra, hogy az egyessel még nem tudunk számolni, hiszen az kizárja a többes számot, s így igazából csak egy üres metafora, amely nem rendelkezik a számok tulajdonságaival. Hogy a decimális számtani rendszerünk mégis működik, az a nullának köszönhető, amely bár a semmit jelöli, s így egy tökéletesen fikcionális eleme a matematikának, mégis az az elengedhetetlen jelölő, amelyet Willi Dorner performerei figyelmen kívül hagynak, pedig mint metafora a természetes számok sorát elképzelhetővé és működőképessé teszi a végtelen pozitív és negatív irányába, és az egyes szám számtani értékét megalapozza. Azáltal, hogy Dorner számításában elhanyagolódik a nulla, a számítások kiszámíthatatlanná válnak, és a számok (az 1 és a 11) már nem a nullához való relációik alapján értékelődnek. Egy olyan matematika születik, amelyből hiányzik a nulla mint a tízes számrendszer nyelvi középpontja, és amely így nemcsak egy poétikus, irracionális számrendszert eredményez, hanem rávilágít a hivatalos algebra mindenkorai retorikai mibenlétére is, amelyet a nulla garantál.

Azon túl, hogy a lecture performance felfedi a természettudományok esztétikai és retorikai dimenzióit, és így megmutatja, hogy csak képlékeny határ választja el őket a művészetek gyakorlati mezejétől, az elmúlt években a műfaj aktuálpolitikai jelentősége is egyre gyakrabban a fókuszba került. Egy kiváló példa erre a tendenciára a berlini Maxim Gorki Színház *KOSMOS*² projektje, amelyet a portugál kurátor, Grada Kilomba szervezett a 2015/2016-os évadban. Ez a tízrészes lecture performance-sorozat olyan, Berlinben élő előadóknak biztosított megszólalási lehetőséget, akiknek életében meghatározó mozzanat a hazájukból való elmenekülés és az, hogy tudásuk, illetve tapasztalataik nem artikulálódhatnak Németország hagyományos akadémiái vagy kulturális intézményeiben. Kilomba platformja explicit módon lép kritikai viszonyba Alexander von Humboldt 19. századi *KOSMOS* című előadássorozatával, amely annak idején a Gorki Színház épületében került megrendezésre, és a német tudós külföldi expedícióit szemléltette a kolonializmus idején. A *KOSMOS*² lecture performance-ai egyrészt felhívták a figyelmet azokra a hatalmi és rasszista struktúrákra, amelyek szabályozzák a tudáshoz való hozzájutás, illetve a megszólalás lehetőségeit, másrészt egy dekolonializált tudás közvetítését tűzték ki célul. Hogy Kilomba miért a lecture performance formátumát választotta a dialógus vagy a vita műfaja helyett, azt egy interjúban azzal indokolta, hogy amennyiben marginalizált emberek végre lehetőséget kapnak a megszólalásra, akkor nekünk meg kell tanulnunk elsősorban meghallgatni őket.³

3 Anna MAYRHAUSER, „Wenn Diskurs persönlich wird”, Beszélgetés Grada Kilombával, 2016. április 22., <https://missy-magazine.de/blog/2016/04/22/grad-kilomba-wenn-diskurs-persoendlich-wird>.