

Anselm Kiefer

A MŰVÉSZET TŰLÉLI A ROMJAIT¹

Tisztelt Igazgató Úr, Kedves Kollégák, Hölgyeim és Uraim!

A Collège de France meghívott egy szobrászt, annak reményében, legalábbis így gondolom, hogy a művészetről fog Önöknek beszélni, hogy megtanítsa Önöknek, mi is a művészet, amelynek feltárja a saját elgondolása szerinti eredetét. Én viszont azt állítom, hogy a művészetnek nincs definíciója. A meghatározás minden kísérlete már a kijelentés szintjén megtörik, ahogy a művészet is szüntelenül a saját megszűnése és újjászületése között ingadozik. Soha nincs ott, ahol várnánk, ahol megragadni szeretnénk, mintha János evangéliumának szavait idézve azt mondaná: „a hol én vagyok, ti nem jöhettek oda” (Jn 8.21).

Tehát bármiféle esztétikai elmélet kifejtése helyett, a saját művészi gyakorlatomat fogom felidézni, bevezetve Önöket abba a világba, amely immár több mint 40 éve a munkámból jött létre és amely táplálja azt. A saját műveimen kívül azonban másokét is vizsgáljuk majd, modern és kortárs művészek, költők és filozófusok alkotásait.

Az Önök meghívása, valamint a Collège de France jelmondata („Docet omnia”) által inspirálva, mely minden dolog oktatását hirdeti, így „az önmagát formáló tudását” is, amely pontosan az én gyakorlatomat jellemzi -, úgy döntöttem, hogy néhány művet is létrehozok majd erre az alkalomra. De fogjuk rövide! A legkülönbözőbb területekre fogunk behatolni, mint az irodalom, az asztrofizika, a misztika, az evolúcióelmélet, az alkímia, a biológia stb; mivel semmi sem esik túl a művészet hatáskörén.

Hiszen mégiscsak művész lennék. Festő és szobrász, ezért az előadások során műalkotásokról, festményekről és versekről fogok beszélni.

Csak a művészetben hiszek, nélküle elvesznék. Egyedül a versek bírnak valósággal.

Meg fogják érteni, hogy számomra nemcsak azért lehetetlen versek és festmények nélkül élni, mert máshoz nem értek, hanem már-már ontológiai okok miatt is: nem hiszek ugyanis a valóság létezésében, habár azt elismerem, hogy a maguk módján a műalkotások is csak illúziók.

A következő előadásoknak nagyon személyes jellegük lesz. Nem lesz bennük szó tudományos érvelésről, és gyakran nem leszek képesek a forrásaim pontos idézésére sem. Némelyik ezek közül szóról szóra megragadt az emlékezetemben, míg mások olyan átalakuláson mentek keresztül, hogy már elfedik saját eredetüket. Abból a tényből, hogy hozzászólásomat „személyesnek” titulálom, máris láthatják, hogy van benne valami közölhetetlen. Egyre gyakrabban jutok ugyanis arra a következtetésre, hogy a „személyesség” vagy az „alkotó” - leginkább a 19. században használt - fogalma már nem létezik többé.

¹ Anselm Kiefer: *L'art survivra à ses ruines*. Paris, Collège de France / Fayard, 2011.

* * *

Diákként nagy élvezettel hallgattam a Szépművészeti Akadémia heves vitáit, melyek leleplezték az egymásra tett hatásokat. De nincs ebben semmi meglepő, az eszmék keringenek, a levegőben vannak. A felfedezések mindig is szimultán módon zajlottak, a világegyetem eltérő helyein, anélkül, hogy a feltalálók tudtak volna egymásról.

Több mint nyolcezer tudós dolgozik a genfi CERN-ben, és közülük sokan a Nagy Robbanást követő másodperctörédeket kutatják, hogy ezáltal pontosíthassák az ismereteinket arról a pillanatról, melynek során minden létrejött az Univerzum történetében: az anyag, az antianyag, a természeti állandók, stb. Ez a terület természetesen a művészeket is foglalkoztatja, különösen azokat, akik a kezdet fogalmát vizsgálják. De vajon ezen tudósok közül melyik a leginkább élen járó, a felfedező, az alkotó? Egyáltalán, egy valóságos személyről, egy alanyról, vagy sokkal inkább egy ezen a téren működő, kollektív értelemről beszélhetünk?

Mindazonáltal azt is el kell ismernünk, hogy a tudománytörténetnek is megvannak a maga illusztris alakjai, akik önállóan jutottak nagy felfedezésekre. Galilei elérte, hogy a csillagászat résztudománnyá vált, és így önkorlátozása által forradalmasította a tudományt, amely csak specializáció révén haladhat előre. De ugyanezen korlátozás okán, a világ koncepciója egyre szűkösebbé és redukáltabbá vált. A tudomány területén, ahogy ezt pontosan tudjuk, az eredmények mindig ideiglenesek, mivel a tudományok folyamatosan és fokozatosan fejlődnek.

Másrésről viszont, a fejlődő művészetnek, amely nélkülöz minden specializációt, szintén megvannak a maga „evolúciós szintjei”: ilyen volt pl. a reneszánsz perspektíva felfedezése. Mindez nem jelenti, hogy ne lenne lehetséges, a művészi alkotófolyamat során, visszatérni egy korábbi szintre. Vajon napjainkban nem találkozhatunk számos perspektíva nélküli képpel? Ezek mintha a lascaux-i barlangrajzok fejlődési szintjéhez tartoznának. Miközben nyilvánvaló az is, hogy a paleolitikus „művészei” nagyon mások voltak, mint kortársaink. Ezért az, amit a szó szigorú értelmében haladásnak nevezünk, nem szükségszerűen jelentkezik a művészet területén.

Ez egyben azt jelenti, hogy a művészet célulyszerű: az anyag és a szellem tökéletes egységén alapul, még a látszólag legkezdetlegesebb testet öltésében is.

Az a nézet, hogy valaha a Föld, és nem pedig a Nap volt a világegyetem központja, érvényét veszítette a kopernikuszi fordulat után. Ugyanezek a belátások viszont nem igazak a művészetre. Valójában egyetlen 20. századi mű sem állíthatja, hogy előrébb tart egy 15. századi alkotásnál.

* * *

A következő kurzusok során azokról az ismeretekről fogok beszélni, melyeket művészi pályafutásom során szereztem: érzéseimről, küzdelmeimről, győzelmeimről és veréseimről. Lehetséges, hogy összehasonlítom majd műtermemet a CERN-nel, azzal a hellyel, ahol a kezdet, az eredet felfedezésére irányuló kutatások zajlanak.

Példákat hozok majd, amelyek művészi alkotófolyamatot és a világról alkotott reflexiómat illusztrálják.

Eközben a haladás jelentését is vizsgálat alá vonjuk. Például: kell-e a fejlődés egy olyan napjára várunk, amely lehetővé teszi számunkra, hogy *a posteriori* értelmet adjunk a tudományos haladásnak, méghozzá oly módon, hogy egy csapásra ki tudjuk jelölni egy kép megvalósításához vezető út különböző szakaszait, a művész által követett célhoz igazodva?

Ha a Collège de France azt várja a meghívott előadójától, hogy arról beszéljen, ami még a megalkotás fázisában van - *in statu nascendi* - , akkor itt és most egy kép festésébe kellene fognom, vagy Önök elé kellene állítanom egyet, hogy együtt várhassuk meg, míg az évek során átalakul. Ez lehetetlen!

Ugyanakkor egy kép nem csak hosszú évtizedek vagy eljövendő századok során alakul át, megváltozhat egészen rövid időtartam alatt is. Így amikor reggelente a műtermembe lépek, gyakran meglepődöm az éjszakai folyamatokon, azon, hogy milyen változás történt a képen. A kép szüntelenül fejlődik, úgy is mondhatnám, napról napra.

* * *

Mégsem azért vagyok itt önökkel, hogy egy képet fessek. Lehet ugyan, hogy ezt várták, és sokáig fontolgattam is, hogy ezt teszem, mert mindaz, amit ennek kapcsán mondhatok, már mintha megtörténtté tenné ezt a folyamatot, és ezzel azt kockáztatom, hogy ismétlésbe kell bocsátkoznom. Tapasztalatból tudom, hogy egy még el sem kezdett munkáról való beszéd azt jelenti, hogy már a múlthoz soroljuk, már bele sem kezdünk; vagyis a szavak között elveszik.

Vajon mit foglal magában a művészetről való beszéd? Hogyan magyarázhatjuk a művészetet, hogy érthetjük meg azt, amit kifejez? Hogyan találhatjuk ki azt, hogy mit akar mondani a művész és mik a motivációi?

A legtöbb kiállítási katalógus művekre vonatkozó szövegeket tartalmaz. Ennél mi sem természetesebb. Amint egy kiállítást megnyitnak, a műkritikusok, akiknek ez a feladatuk, beszélnek róla. Franciaországban régi tradíció kapcsolja össze a művészeket és az írókat, a művészet és az értelem közötti szimbiózis jeleként. Gondoljunk Sartre Wolsról szóló írásaira, Michel Leiris Baconról szóló szövegeire vagy arra a barátságra, mely egész életében Massonhoz fűzte. Továbbá ott vannak még Maurice Merleau-Ponty Cézanne művészetére kapcsán írt megállapításai, ezek az írások mind újabb igazolását adják a bemutatott művészeknek.

Létezik tehát egy valódi igény, mely arra irányul, hogy a művészetről beszéljen, hogy megpróbálja megismerni és körülírni azt, a beszéd által kijelölve a határait, így némiképp megdermesztve vagy inkább megbékítve; ám ekkor újra az elkerülhetetlen apóriához jutunk. Legyünk óvatosak! Hiszen ha kijelölünk egy helyet a művészet számára, olyan tér gyanánt, amelyből kiindulva a saját kritériumai szerint működhet, máris azt kockáztatjuk, hogy elszegényítjük, védtelenné tesszük - azt kockáztatjuk tehát, hogy körbehatárolva, megbékítve, már nem viselkedik a saját természete sze-

rint, nem okoz több kárt, habár a művészetnek szubverzívnek kell lennie. A művészet szükségszerűen ártalmas.

Továbbá egy másik ellentmondás is szükséges a létezéséhez. Egyrészt a művészetnek el kell szakadnia az „élettől”, vagyis mindattól, ami nem Művészet; másrészt viszont szüntelenül át kell lépnie a határait, hogy így orvul levadászhassa minden ellenfelét: legyen az a giccs, a tömegkultúra vagy a műkereskedelem. Mindig átváltozva, egy formátlan, többnyire visszataszító tehertől sújtva tér vissza: de ez a teher teszi lehetővé számára a megújulást, hogy a segítségével folyékonyvá váljék; mintha a művészet annak az univerzális oldószer, az alkimisták számára oly kedves *alkahest* birtokában lenne, melyet azok hiába kerestek.

Napjainkban ugyanakkor az lehet az érzésünk, hogy miután rajtaütött a razzia, a művészet már nem képes zsákmánya átváltoztatására, így saját csapdájába esik. Valóban ez lenne helyzet, vagy megbújva a mélyben, túlél még a művészet? A lehető legközelebről kell megvizsgáljunk ezt a jelenséget, hogy kinyerhessük a konkoly közül a magot. De mi van akkor, ha a magot a konkolytól elválasztó szél az erejét veszítette? Akkor nekünk kell beindítanunk a szélmalomokat, azt kiáltva: „A Művészet halott – Éljen a Művészet!”

* * *

Személy szerint engem mindig zavar az, ha a művészetről kell beszélnem. Valójában már bőven kifejtettem mindazt, amiről ezeken az előadásokon szó lesz, csak nem élő hangon tettem. A műtermi munkámban fejeztem ki magam. Ezért, ahogy korábban már jeleztem, az önisméltés kockázata fenyeget, amikor azt idézem fel, ami már megtörtént, az ecsetvonások nyomán már leülepedett, majd az idő múlásával a „felszín alá” került; és amit most a beszéd segítségével a napvilágra kell tárn.

Novalis a *Heinrich von Ofterdingen*ben egy bányász történetét meséli el, aki esküvője napján leereszkedik egy bánya legmélyére. Ott meghal és a mélység magába zárja. Testét, egy véletlen folytán, harminc év múlva felfedezik. Az idő nem hagyott rajta semmilyen nyomot, épp olyan szép és fiatal, mint a halála napján. Felhozzák tehát a felszínre, ám amint a napfényre kerül, szétporlik és hamuvá válik. Teste a bánya mélyén töltött idő alatt érintetlen maradt, még szebbé is vált, mint halála napján. És talán az is marad, ha nem hozzák a felszínre. Ezt a metaforát továbbgondolva, attól tartok, hogy a művészetben megvalósuló szépség elhamvad, ha a beszéd szintjére jut.

Mit tehetnénk még ehhez hozzá? „Alkoss, művész! Ne beszélj!” Ez a gyakran idézett, unalomig ismételt goethei kijelentés, ugyanakkor egy figyelmeztetést is rejt, ha nem a goethei művészetkoncepció nyomán vizsgáljuk. Abban az időben a művészet fogalma korlátozottabb, kevésbé összetett volt, mint napjainkban. Különös módon még maga Goethe sem volt képes arra, hogy észrevegye a Caspar David Friedrich képeiben megjelenő fenségességet. Miután jóindulatával kitüntette Friedrichet, megbántotta őt: mivel elfordult a művészetétől, mely túl romantikusnak tűnt számára, és arra kérte a festőt, hogy a felhőket „tudományos osztályozásuk”

szerint fesse meg. A sértett Friedrich joggal tiltakozott ez ellen, azt hangoztatva, hogy műve ekkor egy „tudományos pedantéria” áldozatául esne.

Mindazonáltal arról a szintén figyelmet érdemlő követelményről (imperatívuszról) sem feledkezhetünk meg, mely szembeállítja az alkotás folyamatát a nyelvi folyamattal. Elkülöníteni a beszédhez kapcsolódó jelenségeket mindattól, amit a tisztán plasztikus területnek tulajdonítunk, *a priori* módon nem olyan egyszerű.

Ami engem illet, mindig ingadoztam a festés és az írás vágya között. Így saját tapasztalatból mondhatom, hogy ezen tevékenységek közül egyszerre csak egyet végezhetünk teljes megalégedéssel. Természetesen ismerünk olyan költőket, akik festettek is. Példaként Victor Hugót hozhatnám, akinek az egyik szeminárium alkalmával tüzetesen megvizsgáljuk majd a *Végzetem* című képét.

De bármilyen érdekesek legyenek is ezek a képek, nem érnek el egy bizonyos, a képzőművészetben megkövetelt színvonalat. Többnyire egy kissé ez alatt maradnak.

Lehetséges, hogy ezek a művek abból a sok művész által táplált, természetes vágyból fakadnak, hogy más ágakban is kipróbálják magukat, hogy így elszökhesenek egy kis időre a saját művészetük követelményei elől.

Ami engem illet, velem is előfordult már, hogy érsek akartam lenni, nő vagy pápa. Azért, hogy kielégítsem ezt a kívánságomat, beszereztem egy makulátlanul fehér pápai öltözetet és érsekit is, egy római szabónál... Ez az álom még a mostani előadás előkészítése közben is a fejemben járt. Mintegy a tárgytól való eltérítés gyanánt, akár egy látomás, villámként cikázott a szemem előtt.

Ebben a mozzanatban Roland Barthes alakját is felfedezni véltem, aki ugyanezen a helyen, arról a regényről tartott előadást, amelyet meg akart írni. Barthes tehát egy jövőbeli műről, egy olyan szövegről beszélt, mely számára ekkor még „el-jövendő” volt. Viszont ekkor rájöttem, hogy mindez nem a gondolatmenetemhez, hanem az éber álomhoz kapcsolódott.

Ne mosolyogjanak ezen, meglehet, hogy a találkozásaink során megosztott reflexiók végére érve felhagyok a festéssel, hogy kizárólag az írásnak szenteljem magam. Ki tudja?

Ez a Collège de France meghívása nyomán születő álom minden bizonnyal paradox, mert ami bejelentette, abban a pillanatban már el is törölte azt. Hiszen mivel nyilvánosan beszélek róla, megelőlegezése lehetetlenné teszi a megvalósítását.

De hogyan is kapcsolhatnánk, hogyan is merhetném hozzákapcsolni ezeket a meg sem írt szavakat Roland Barthes szavaihoz? Tűnjék bármily rettenetesnek, de az az igazság, hogy mindig a lehetetlenről álmodoztam. Milyen különös érzés elképzelni, ahogy Önök előtt azokról a dolgokról beszélek, melyeket létrehoztam vagy létre akartam hozni! Úgy érzem, mintha megnyílna a talaj a lábam alatt.

Ahogy már utaltam rá, amiről ma beszélek, vagyis amiről még a megvalósítása előtt beszélek, abban a pillanatban eltűnik, amint szóvá teszem. Ugyanakkor meg-esik, hogy vágyat érezünk valami eltörlésére.



Anselm Kiefer: Kiefer érsek, 2002.

Fotográfia.

© Atelier Anselm Kiefer



Anselm Kiefer: Jean Genet-nek, 1969.

Fotográfia, 47,5 × 35 cm.

© Atelier Anselm Kiefer

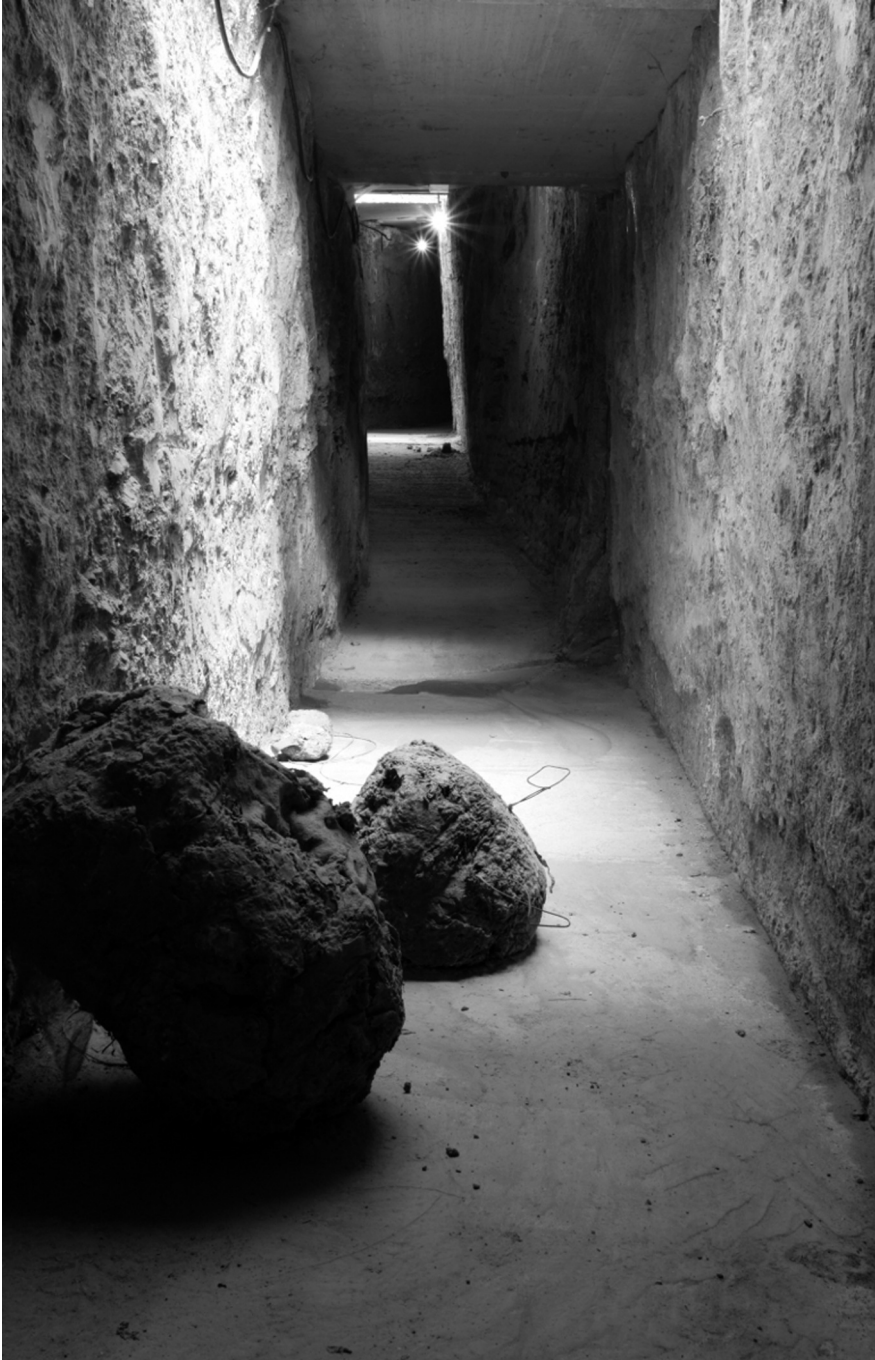
Barjacban, az általam emelt ötvenkét épületet egy földalatti és légies csatornahálózáttal kötöttem össze, melynek az volt a koncepciója, hogy gondolatban megsemmisítem őket, és egy virtuálisan üres teret alkossak. A képen látható csatornák és hidak, melyeket ebben a dél-franciaországi műteremben hoztam létre – és melyekhez visszatérünk majd az utolsó előadás során – csak azért alkottak az épületek közötti földalatti és légies kapcsolatokat, hogy még jobban elérjék őket, ahogy egy férgék által szétrágott levélből is csak az érzet marad meg.

* * *

Mégse gondolják azt, hogy Barjac létrehozásakor magával ragadott az üresség koncepciója, *das leeren Raumes, des Noch Nicht* („az üres tér, a nincs többé”), ez az Ernst Bloch számára oly kedves gondolat. Ezek az épületek nem egy eszme illusztrációját alkották; épp fordítva történt, megvalósításuk *a posteriori* fedte fel számomra koncepciójukat.

Ez a gondolat számos kortárs gyakorlattal szemben áll. Napjainkban a legtöbb művész nem a „teremtő” aktusból indul ki, hanem megfordítja ezt a folyamatot. Adorno, Benjamin vagy Lukács elméleteire támaszkodnak, melyeket útmutatásként használnak saját művészi alkotásaikhoz.

A kasseli Documenta X és XI, Catherine David és Okwui Enwezor kurátorsága alatt, az ok és az okozat ezen furcsa megfordítását illusztrálta. Tudniillik a Documenta



Anselm Kiefer barjaci múterme. 2007. Fotográfia, © Atelier Anselm Kiefer



Anselm Kiefer barjaci műterme. 2007. Fotográfia, © Atelier Anselm Kiefer

X katalógusa nem volt szigorú értelemben vett kiállítási katalógusnak tekinthető. Másrészt viszont összekapcsolódott egy 800 oldalas könyvvel, melynek címe *Das Buch zur Documenta X* („A Documenta X Könyve”) volt. A Documenta XI ebben öt egymást követő peronként jelent meg, melyek közül az ötödik és egyben az utolsó maga volt a kiállítás.

De vajon a műnek nem kellene megelőznie a beszédet, az esztétikai reflexiót vagy az elméletalkotást? Az eredeti műnek, tárgy formájában, nem kellene a teória előtt állnia?

Nem! Legalábbis nem mindig. Hiszen egy gyors történeti áttekintés is azt igazolja, hogy ez nem volt mindig igaz. A középkorban például a képek szerepe abban állt, hogy tájékoztassák a népet bizonyos paradox tényekről vagy körülményekről, absztrakt fogalmakról – amilyen a Szentháromság dogmája vagy Mária szüzessége volt – vagyis egy egyszerű és érthető, mindenki számára elérhető információt kellett szolgáltatniuk. A Documenta X ennyiben a középkori felfogáshoz kapcsolódik: előbb meg kell magyarázni egy mű homályos vonatkozásait, mielőtt megmutatnánk azt.

A művészet viszont, az én értelmezésemben, szemben áll a Documenta X által képviselt fogalmával. A művészet nem az értelem által létrehozott eszmék illusztrációja, hanem önmagában hordozza a teológia paradox és uralomra törő eszméit.

Mivel már a középkornál járunk, lépünk még hátrébb az időben, és kihasználva a művészet fejlődésének fogalmát, lépünk előre vagy vissza, kedvünk szerint. A tudományokkal ellentétben, melyek már elért eredményeiket integrálják, hogy aztán azokra támaszkodva fejlődjenek tovább, a művészet nem halad előre. Bármely pillanatban képesek vagyunk visszafordítani fejlődésének, ennek a

végtelen fonalnak a spirálját, mivel – szemben Ariadne egyirányú fonalával – a művészet két irányba tart.

Vajon a kubizmus, mely az esztétikai érték fogalmát az afrikai művészetből merítette, és amely ezáltal egy másik idő és kultúra formális nyelvéhez tért vissza, valódi fejlődést képvisel? Miközben arról sem feledkezhetünk meg, hogy a kubizmusban a kolonializmus termékét is láthatjuk, a mondializáció korai állapotának vészjósló jelét. Tegyük hozzá, hogy a kubizmus egy olyan koncepciót is kérdőre vont, melynek kifejlett változata a 19. századi „teremtő zseni” gondolata, és amelyet erősen kritizáltak a korai Egyházatyák, felismerve benne annak a lehetőségét, hogy az ember az Alkotó, vagyis az Isten, helyére léphet a művészi alkotás során.

Végül, ha hátrébb lépünk az időben, eljutunk Praxitelész knidoszi Aphrodité szobrához.

* * *

Alexandriai Kelemen ellenérzését fejezte ki a szoborból áradó erotika kapcsán, melyet az is igazolt, hogy egy fiatalember, a szobor tökéletességétől megtévesztve, olyannyira beleszeretett, hogy feleségül akarta venni. Alexandriai Kelemen ennek alapján kiátkozza a voyeurizmust. A művészetnek ugyanis lehetővé kell tennie azt, hogy túllássunk a dolgokon: a látható csupán a láthatatlan, az isteni emanáció szolgálatában állhat.

Alexandriai Kelemen úgy vélte, hogy a pogány szobrok szépsége az ördögtől való, ezért elítélte a mimézist is, amely az eredeti és a másolat közötti határ eltörülésére törekedett. De ennek a határnak egy egyszerű tekintetaktus általi lerombolása a művészet és az élet közötti viszony megfordítását feltételezi: egyfajta kettős *salto mortalét*, a néző halálugrását.

Hasonló eszméktől vezérelve, nemrég néhány értelmező a Gioconda eredeti modelljének felkutatásába fogott, hogy valamilyen módon előrangassák a „valódi” Mona Lisát. De mit nyernénk ezzel? Semmit! Vagy vajon nem minket, Önöket és engem, aktív nézőket illet a felelősség a műbe zárt élet megelevenedéséért, melyet a mi tekintetünk hoz létre?

Proust a *Guermantes-ek körében* a mű és Erősz közötti különös kapcsolatot így írja le: „Rachelra már rázárult az álomvilág aranykapuja, mielőtt Saint-Loup látta volna kijönni a színházból, úgyhogy a szeplők és a pattanások nem sokat számítottak. De azért nem tetszettek Saint-Loup-nak, mert nem lévén egyedül, nem volt oly hatékony az álma, mint a színházban. Viszont Rachel, bár nem láthatta Saint-Loup-t, tovább is úgy irányította Saint-Loup minden cselekedetét, mint azok a csillagok, amelyek vonzásukkal kormányoznak, még akkor is, ha szemmel nem láthatók. Úgyhogy Saint-Loup-nak a vágya a finom vonású színésznő iránt, akinek a vonásai nem voltak már jelen Robert emlékezetében, azt eredményezte, hogy egy véletlenül ott talált régi pajtása segítségével a szeplők és pattanások nélkül való személynek mutatkozott be, mert ugyanaz volt, s később majd csak kiigazodik és megtudja végre, melyik volt a kettő közül valójában a színésznő. Rachel sietett,

ezúttal még egy szót sem szólt Saint-Loup-hoz, s Robert csak néhány nap múlva tudott vele szót érteni, s elérte, hogy a kedvéért Rachel otthagya a kollégáit. Robert máris szerette.”²

Az eltűnt idő nyomában ezen passzusa már régóta foglalkoztat, pontosabban az a hatás, mely Saint-Loup-t abban a pillanatban éri, amikor beleszeret Rachelbe, habár a nő már nem ugyanaz, mint aki a színpadról elbűvölte. Az a tény, hogy a valódi Rachelben már nem található meg a színpadon csodált Rachel, egy természetes illúzióvesztésként is felfogható. A csalódott férfinak el kellene fordulnia a valódi Rachel-től. Vajon még mindig a színházi Rachel iránti vágy az, ami elrejtje előle a valódi Rachel megjelenésének tökéletlenségeit, miközben arra ösztönzi, hogy tovább szeresse a színésznőt a valódi nőben? Mindeközben Saint-Loup már nem is emlékszik arra a színpadi alakra, aki kiváltotta a vágyát. Későbbi cselekedeteinek indítéka innentől egy nem tudatos emlékképből fakad, Saint Loup pedig fenntartja magának azt a jogot, hogy *a posteriori* döntse el, hogy a két személy közül melyik a valódi Rachel. Mindez a káprázat műve lenne? Melyik a modell, melyik a műalkotás?

Saint-Loup, magától értődően, jól érzi magát ebben az ingadozásban, a két létező, a két forma közötti jövés-menésben. Szerelme egy olyan időrétegből táplálkozik, mely már nincs többé jelen a tudatban, de amely mégis jelenlevő marad számára. Rachel jelensége, mely egyetlen tér-időben sem található, nem megérhető, mint ahogy legkisebb fizikai tulajdonságai sem értelmezhetők.

Ez a folyamat a művészi munkát is jellemzi, mely maga is két világ, két időréteg közötti ingadozásban bontakozik ki. Gyakran megtörténik, hogy a művészt megragad egy vulgáris anyag, amely, tudattalan módon, a használata által, máris egy másik szintre kerül - ez az időszakos fejlődés „a magában való” művészet koncepciójában is megtalálható.

* * *

Szívből kívánom, hogy az Önökkel itt, a Collège de France-ban, közösen átélt vállalkozás egy új munka kezdetét jelentse, mintegy megelőlegezve azokat az utakat, melyek megnyílnak majd előttem, és amelyeket meg kell majd ragadnom. Rilke ezt a vágyat egyik utolsó versében, a *Sétában*, így festette le:

Alig vágtam a napsütötte hegynek,
tekintetem már ott járt fön, elől.
Mít meg nem foghatunk, ekképp ragad meg,
jelenségekkel telve, messziről -

ekképp tesz, még ha el sem érzük, azzá,
amik vagyunk, ha sejtünk lehet;

² Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában*. III. *Guermantes-ék*. Ford. Gyergyai Albert. Budapest, 1983. 205.

egy jel lobog, jelünket viszonozná...
 Mi nem érzünk mást, csak ellenszelet.³

A haladás érdekében egy kampót kell előre vetnünk, de ez többnyire nem oda rögzül, ahova szeretnénk. Így a semmibe vetjük ki. Néha a semmi válaszol, és akkor belekapaszkodunk, anélkül, hogy tudnánk, hova vezet vagy meddig tart. Nem ismerjük azt, amibe kapaszkodunk, de szorosan tartjuk, nehogy az üresség magába rántsón.

Különböző módon fejezzük ki magunkat. Habár a szavaknak és a szavak kombinációjának szinte végtelen variációja áll a rendelkezésünkre, mégis megesik, hogy néhány szó is elég ahhoz, hogy velünk szemben álló beszélgetőtársunk megértse azt, amit mondani akarunk. Én ezt a rendező Klaus Michael Grüberrel kapcsolatban tapasztaltam, akivel számos színházi darab és opera kapcsán dolgoztunk együtt, szinte szavak nélkül. Néhány szó többnyire elég ahhoz, hogy a dolgok a helyükre kerülhessenek. Egyetlen szó, vagy csak egy hang, semmi több.

Az értelem végtelen módon van jelen a jelben. A héber nyelvben például a betű szent: mindig értelemmel bír, még a véletlen, látszólag abszurd alakzatokban is. Jelentése váratlanul feltáruhat, a betűk értelmes fogalmakká állhatnak össze, még ha a megértésük évszázadokat várat is magára.

Amikor egy képen dolgozva már nem tudom, hogy hol járok vagy merre tartok, vagyis amikor leblokkolok, az írógéphez megyek és írok „valamit”. Ekkor az írás megmentő erővel bír: megóv és visszavezet a lényegi dolgokhoz.

Egy kép születése összetett folyamat, és a kedélyállapotom szüntelenül változik a kidolgozás során.

Először „fizikai” állapotok egész sorozatán kell áthaladnom: szinte bezárva érzem magam a kép anyagába, ahol eggyé válok minden létezővel. Mindez a homályban veszi kezdetét, egyfajta sürgetésként, izgatottságként. Ekkor még nem tudom, mindez mit jelent, de cselekvésre ösztönöz. Benne vagyok tehát az anyagban, a színben, a homokban, az agyagban, a pillanat vakságában, minden távolságot eltörölve. Mindez a lehető legközelebből működik, a fejet szinte a színbe merítve, miközben ez a formátlan „valami” bizonyul, paradoxon módon, a legpontosabbnak.

Majd hátrébb lépek és próbálom meglátni, kivenni azt, ami akkor már ott van, előttem; majd azt vizsgálom, hogyan dolgozhatnék tovább azzal, ami már kész van. Már létrehoztam egy velem szemben állót, amivel megmérkőzhetek. Ráhagyatkozhatom valamire, ami már ott van, kívül, előttem. A kép már ott van, én pedig még itt, a képben.

Ezt az állapotot azonnali kétségbeesés követi, egy hiányérzet. Ez hiány nem abból fakad, amit látnom kellett volna, vagy amit le kellett volna lepleznem. Ez a hiány semmilyen forma segítségével sem tölthető be. Nem tudok másként szabadulni tőle, mint más dolgokra hagyatkozva, melyek ugyanilyen bizonytalanok: legyenek akár történetiek, figuratívak vagy más természetűek. A kép a világot tárgyaként kezeli, így konkretizálja magát.

³ Séta. Tandori Dezső fordítása. *Rainer Maria Rilke versei*. Vál. Szabó Ede. Budapest, 1983. 372.

Amikor a kép maga is tárggyá válik, kiteszem a szabad levegőre: a szélbe és az esőbe. A nem megváltó természetre bízom, hogy ő segítsen befejezni.

Azonban nem csak a természet segíthet. A nyelv is képes erre. Ekkor a szavak segítségével azt a fényt akarom újraéleszteni, mely még az anyám hasában gyúlt a fejemben.

Egy haszid legenda szerint minden megfogant gyermeknek az anyja hasában egy fényesség gyúl a fejében. Ez segíti a gyermeket a Tóra szó szerinti megtanulásában. Amikor elérkezik a világra jövetel pillanata, egy angyal jelenik meg és a születésre kész csecsemő szájára üt, hogy elfelejtse mindazt, amit megtanult. Ez azt jelenti, hogy születésünk előtt egy határtalan tudás birtokosai vagyunk, vagyis akkor, amikor még az égi szférákhoz tartozunk. De az angyal fricskája miatt minden gyermek már úgy érkezik a világra, mint egy üres boríték, melyet újra fel kell tölteni. Valójában az ember bele is örülne, ha már a kezdet pillanatában mindent tudna a világ folyásáról.

Néha olyan érzésem van, mintha én lennék a haszid mese gyermeke. Miután valaha mindent tudtam, felejtésre kényszerültem, majd arra, hogy mindent újratanuljak. Talán emiatt is beszélek magamhoz, amikor egy új képen dolgozom. Lehetséges, hogy a tudás és a felejtés körforgása egy végtelen beszédhez vezet.

Amiről tehát az előadások során beszélni fogunk, még megragadhatatlanabb, mint egy hal a saját természeti közegében, a vízben. Egy hal, mely kicsúszik a kezeink közül. Ugyanígy, a farkánál megragadott kígyó mintájára – amely hiába próbálja tekeregve kiszabadítani magát – a művészet jellemvonásait is lehetetlen a szavak által megismerni. Amint azt gondolnánk, hogy helyes meghatározásra leltünk, az angyal a szánkra csap, és mindent elfelejtünk.

El tudjuk vajon helyezni a művészetet? Hol található? A múzeumban? Vajon művészet mindaz, amit ezekben megőriznek és kiállítanak? Vagy amit a művész hoz létre, az a művészet? De ki dönti el, hogy ez vagy az a személy művésznek számít-e? Mi a helyzet az iparosmunkákkal? Gondoljunk a középkori szobrokra, melyeket ma műalkotásoknak tartunk, habár nem művészek hozták létre őket, mivel ez a fogalom még nem is létezett elkészítésük idején. A céhekbe tömörült mesteremberek jóval alacsonyabb szinten álltak a társadalmi ranglétrán, mint a teológusok vagy a filozófusok. Melyik pillanattól kezdve vált művészetté az, amit létrehozta? És mi miatt?

Habár lehetetlen a művészet meghatározása, mert állandóan elszökik a megértés elől, egy dolog biztos: egy hozzám hasonló ember képtelen a művészet nélkül élni. Könnyűnek tűnik ezt állítani, mégis, egy pusztán frázisnál sokkal többről van szó. Esetemben a teljes függőségről. A művészet számomra *sine qua non* feltétel. Legyen bár a legnagyobb illúziók megtestesítője, számomra egyszerre jelenti a szabadságot és az alávetettséget. Bárhova is megyek, bármit is csinálok, mindig a művészet irányítása alatt teszem.

Nem mi műveljük a művészetet, hanem a művészet tart életben minket: ő támogat, szórakoztat, sokkol, nyugtat és békít meg.

A „művészet nélkül semmit sem érsz” maximája más tekintetben is megmutatkozik. A művészet döntése az is, ha a másokhoz való kapcsolatainkban fogyatékos-

nak mutatkozunk. Minden definíció alól kibújva, a művészet a benne való hitre hajt minket, de vigyázzunk:

Az elveszettek érintésére,
Akiket nem bírt el a hit,
Fölríadnak a folyóbeli dobok.⁴

Ez első hallásra ellentmond az iméntieknek, mivel Ingeborg Bachmann csodálatos költeményében épp a hit hiánya provokálja ki dobpergést: a művészetért és a zenéért. Ugyanakkor itt egy paradoxonra bukkanhatunk. Hiszen a művészetben való feltétlen hitnek szüntelenül csalódnia kell: bár nem hagyták el, mégis elveszett.

Végző soron a művész az abszurd óceánjában hoz létre jelentéseket. A legrútább, a legjelentéktelenebb dolgok ragyogóvá változtatásával teszi ezt.

Képes vagyok arra, hogy megkülönböztessenek egy műalkotást egy iparosmunkától vagy egy dizájn tárgytól, apodiktikus módon, *ex cathedra*. De vajon meg tudom ezt magyarázni vagy értetni? Nem, mivel mindig az egyes személy dönt arról, hogy valami műalkotás-e vagy sem. Sokak számára az öltözködési mód is a művészethez tartozik, éppúgy akár egy kép, egy akció, egy installáció, és ezt ellentmondást nem tűrő hangon közlik másokkal. Mivel a társadalom számára csak a hangsúlyos kijelentés jelent autoritást. Ezen a téren nem létezik semmilyen uralkodó doktrína, semmilyen egyetemesen igazolt vélemény. Eldöntöm és kijelentem, hogy számomra mi tartozik a művészethez, és kijelentésem máris megcáfolhatatlan. Történjék bármi is!

Az elkövetkezendő kurzusok során mi például annak az igazolására törekszünk, hogy valami felé haladunk. Különbséget teszünk a művészet és az élet között, pontosabban megmutatjuk azt, hogyan tér el a művészet az élettől. Végül megpróbáljuk szétválasztani a magot a konkolytól, elkülöníteni a valós és a hamis profétákat.

* * *

Figyelembe kell vennünk azt is, hogy egy műalkotás szétrombolhat egy másikat. Hogy erről meggyőződünk, gondoljunk a festészeti stílusokra: ahogy az akadémikus festészetet követte az impresszionizmus, melynek uralmát az absztrakció törte meg stb. Minden aktuális művészeti irányzat abból az ösztönzésből születik, hogy lázadjon az uralkodó esztétika ellen. Általános szabály és egyfajta természetes immunitás eredménye, hogy a művészet szüntelenül önmaga ellen fordul. Úgy tűnik, hogy csak saját tagadásaként létezhet. Saját önpusztításának alávetve, ez a „rosszra törő akarat”, paradox módon a jó szolgálatában áll.

De vajon elképzelhető, hogy a művészet önmaga elleni támadása elér az erőszak egy olyan fokára, melyen már nem tud túllépni, és így mindörökre eltűnik?

A művészet szüntelenül két radikálisan különböző erőszaknak van alávetve, amelyek, minden sajátos vonásuk ellenére is, egy ponton összekapcsolódnak.

⁴ A *hidak*, Adamik Lajos fordítása. Ingeborg Bachmann: *A kimért idő*. Pécs, 2007. 56.

A művészetet az a „házi” erőszak, mely a művészet belső erőszaka, és amely autoimmun reakciója révén egyfajta ellenreakciót vált ki, a létezése határait sodorja. Mindez pusztító módon jelent meg a futuristáknál, elsősorban Ballánál vagy Severininél, akik mindent fel akartak számolni, és eljutottak a múzeumok egyetemes szétrombolásának deklarált szándékáig. Ez valós veszélyt jelent a jövő számára. Mivel az ikonoklaszta aktus, mely kezdetben avantgárd, vagyis forradalmi volt, később öncélúvá vált, pusztá reklámfogássá.

Egy kis ideje már egy másfajta erőszak is megfigyelhető. Ez a divat és a design világa felől jön, melyek egyaránt élőködnek a művészetben, saját stratégiájukhoz használják, és így elszegényítik és vulgarizálják.

* * *

Valami olyasmit szeretnénk alkotni, amely egyszerre kezdet és vég. El szeretnénk jutni ehhez a csomóponthoz, ahonnan minden felfelé tör, és ahol a legnehezebb a megmaradás. Vagy éppenséggel lehetetlen, mert elkerülhetetlen a bukás, az eltűnés; történjék ez akár a dicsfényben, akár a semmiben.

Akár a levegőbe dobott labda, melyet egy szökőkút vízsugara újra és újra felvet, szüntelenül Mózesről Áronig és Árontól Mózesig sodródunk.

Mivel azonban, ahogy már láttuk, az önpusztítás mindig is a művészet legbensőségesebb és legfenségesebb célja volt, ezért ez akár a hiúság jeleként is felfogható. Mert bármekkora legyen a támadás ereje, és bármilyen határhelyzetbe kerüljön, a művészet túléli a romjait.

De hogyan ismerhetjük fel azt, ami „megmenekült a bukástól”? Hogyan tekinthetünk Duchamp piszoárjára műalkotásként a hétköznapi tárgyak tömegében?

Egy analógia talán a segítségünkre lehet. Gondolkozzunk el az Olbers paradoxonon, amely szerint valóságosan lehetetlen meglátni a csillagokat, mivel nagy számuk és fényük homogén eloszlása miatt csak a sötét ég alján levő, gyenge fényű csillagok kivehetők. Ennek ellenére, látjuk a csillagok ragyogását, osztályoztuk és megneveztük őket, szimbólumokat társítottunk hozzájuk, és kiemeltük némelyikük egyediségét, melyek nagy megrázkódtatásokat jeleznek, ahogy ezt a Betlehemi csillag tette.

Vajon nem ugyanez történik a művészet univerzumában is? Ha azt mondjuk, hogy minden művészet, az vajon nem csak egy optikai csalódás, mely a tárgyakat előbb egy homogén egységben láttatja velünk, hogy aztán egyedi jelentést tulajdonítson nekik?

Egy kép megvalósítása során mindig akad egy pillanat, amikor úgy érezzük, hogy nem ér semmit. A kép kialakulóban van, felfüggesztett létezésben, elvesztette határozott formáját, hogy a befejezettség állapotából a szinte semmi felé tartson. A vászon és a színek ott vannak... és mégis, már átlépett egy határt. Már levált az őt körülvevő tárgyak homogén hátteréről.

De az is megtörténik, hogy ezt a megállapítást csak a következő napon teszem, a műterembe lépve. Ekkor be kell látnom, hogy rossz úton járok, hogy korlátba ütközött a tervem. Nem minimalizálhatjuk a csapdákat a kép megvalósítása során, még

akkor sem, ha veszélyes figyelmet fordítani rájuk; de ha félünk, akkor semmi sem megy tovább.

Semmi nem egyszerű. Egy munka kezdetben érdektelennek tűnhet, még mielőtt észrevennénk, kis idő múlva, hogy mégis van benne valami.

Vagy az is megeshet, hogy miután „kijavítottuk” a SEMMINEK véltet, miután dolgoztunk rajta, azt kell mondanunk: „Bárcsak a korábbi állapotában hagytam volna!”. Heidegger szerint ez a SEMMI nem fogható fel a létező ellentétéként. Épp ellenkezőleg, kezdettől fogva az önmagában való lényeghez tartozik. Heidegger a Semmit a létezőben egyfajta folyamatként helyezi el. A *Nichten des Nichts*-ről („a Semmi semmitéséről”) beszél. De milyen kapcsolatba hozható ez a képpel?

Az is megtörténik, hogy túllépjük a határt, kissé többet teszünk, és a kép máris elhibázottá válik. Miben áll a kép ittlétének pillanata? El kell hagynia a művészet területét azért, hogy a semmi felé zuhanjon? Számúznunk kell tehát. Gyakran képeimet, hosszú évekre, egy konténer sötétségébe zárom.

Vajon mit csinálnak a bezárt képek ez idő alatt, egészen addig a pillanatig, amíg újra emlékezni kezdek rájuk, amíg jelt adnak nekem, egy olyan eszmét sugallva, mely új életre keltheti és elhelyezheti őket egy készülő műben? Újra napfényre állítom őket, rögvest megvalósítva a bennük rejtőző lehetőségeket. De vajon mi történt a visszavonulás ideje alatt? Semmi? Bizonyára nem, hiszen erőt gyűjtöttek ahhoz, hogy magukra vonják a figyelmet. Miután kiszabadítottam a vásznat a sötétségből, újrafestem, és ezalatt kerül sor egy másik állapotba való átlépésre, mely gyakran erősen különbözik az eredetitől.

Egy kép megvalósítása állandó ingázás a semmi és a valami között. Az egyik állapotból a másikba való szakadatlan átmenet. Ez a folyamat semmilyen szabályt nem követ, irányíthatatlan, akár a szívfibrilláció, és akár ez utóbbi, akár halálos is lehet. Ez a vibráció aztán megszűnik, annak érdekében, hogy a műtermet elhagyó kép a világban keringhessen, és így többé már ne lehessen újraalkotni.

Gyakran megesik, hogy a múzeumokban is eltűnnek a képek, nem kerülnek elő a raktárakból, ahol álomba merülnek. Csak évszázadok múltán fedezzük fel őket. Érdemes feltenni a kérdést, hogy vajon egyszerűen csak elrejtőztek a sötétben, miközben mindvégig megőrizték a művészi erejüket, vagy műalkotási státuszuk csupán a nézői befogadás függvénye? Én az első javaslat mellett döntenék. Ez ugyanis arról biztosít, hogy egy mű állandó marad, még akkor is, ha a kontextusa megváltozik időközben.

De térjünk vissza a létrehozás folyamatához. Amikor ítéletet alkotok egyik vagy másik képemről, amikor azt állítom, hogy nem ér semmit, ebbe a mozzanatba belelátom annak a lehetőségét is, hogy valamivé még válhat. Tény az, hogy egy mű megvalósítása mindig egy pozitív kockázatot rejt. Egy olyan semmit, amit figyelembe kell vennünk.

Ezt a módszert alkalmazom akkor, amikor a fekete festékkel fedem le a képet, a földre rakom, szürke és koszos vízzel locsolom, visszaadom a természetnek, kiteszem a szabad levegő és a viharok hatásának. Tehát rosszul bánok a képpel, a semmire bízom, tudatosan és kegyetlenül Orkus, a „bánat és az üresség” istene felé űzöm. Így



Anselm Kiefer: Hús év magány, 1971-91.
Vegyes technika, 380 × 490 × 405 cm, Kunstmuseum Wolsburg, ltsz.:1994/8
© Atelier Anselm Kiefer © Kunstmuseum Wolsburg
© Fotó: Helge Mundt

önmagára marad, jó szellemei elhagyják, olyan lesz, akár egy próféta, aki nem képes az isteni szót különválasztani a világ haragjától. Mint Jeromos, Ézsaiás, Attar...

Néha a föld alá temetem a képeket. Elásom őket, majd egy harangot helyezek el fölöttük, melynek segítségével megmutatkozhatnak, jelezhetik jelenlétüket.

Egy ilyen szerkezetet a bécsi Saint-Marx temetőben is használtak, ahol néhány lakos ehhez hasonló mechanikus eszközt helyezett el jövődóbeli sírjára, még a XIX. század első felében. A tetszhaláltól, a kómától való rettegés uralkodott ekkoriban, ezért számos bécsi polgár rengeteget költött arra, hogy elkerülje ezt a gyászos véget, vagy hogy megszüntesse az ettől való szorongást. A koporsókat huzalok kötötték össze a temetőőr fülkéjével. Amikor a tetszhalott feléledt, a sírhoz tartozó harang megszólalt az ő szobájában, aki máris a segítségére siethetett.

Ahogy a Saint-Marx őre, én is a harang hangját várom, hogy kiszabadítsam képeimet a kóma állapotából.

Megtörtént az is, hogy a kómában levő képeimet feltornyoztam.

Néhány ezek közül még most is a wolfsburgi múzeumban van. Magukra hagyva, egymásra fektettem őket, ahogy ezen a fotón is láthatják. Egyetlen képet sem lehet kiemelni a halomból, hogy önálló élete legyen, vagy hogy a falra akasszák. Ez az elhagyott képek tömegéből komponált mű. Habár anyagszerűen jelen vannak, festett felületük rejtve marad; valamennyien magányosak, mivel lehetetlen, hogy bármely nézőhöz közvetlenül szólhassanak. Továbbá, mivel múzeumban vannak, a képek nem kongathatják meg a harangjaikat. A múzeumban „a játék véget ér”.

Darida Veronika fordítása