

RELÁCIÓESZTÉTIKA ÉS DEEJAYING

FEHÉR DÁVID

Nicolas Bourriaud: Relációesztétika

Ford. Pálfi Judit, Pinczés Bálint

Műcsarnok, Budapest, 2007. 96 oldal, 800 Ft

(Elmegyakorlat – Műcsarnok-könyvek 1.)

Nicolas Bourriaud: Utómunkálatok

Ford. Jancsó Júlia

Műcsarnok, Budapest, 2007. 68 oldal, 650 Ft

(Elmegyakorlat – Műcsarnok-könyvek 2.)

A Műcsarnok 2007-ben elindított *Elmegyakorlat* című könyvsorozata szegényes művészetelméleti könyvpiacunk fontos tényezőjévé nőtte ki magát.¹ Korábban ilyen meghatározó sorozat volt a Corvinánál a *Művészet és elmélet*, a *Pantheon*, az *Imago* vagy a *Művészettörténet forrásai*, melyek kulcszövegeket jelentettek meg magyarul.

Az *Elmegyakorlat* könyvecskéi – elsősorban a marxista hagyományhoz és a szituacionista felfogáshoz is kapcsolódó – frankofon szerzők írásait adják közre, bár a legújabb, az ötödik kötet a német Norbert Bolz munkája. A Készman József által szerkesztett *Elmegyakorlat* kötetei jól kiegészítik (a sorozatban szintén közreműködő) Házas Nikoletta egy korábbi munkáját, a *Változó művészetfogalom* című szöveggyűjteményt,² és kapcsolódnak a viszonyainkra jellemző módon magyarul 2006-ban (!) kiadott *A spektakulum társadalmához*, Guy Debord nagy hatású, 1967-es könyvéhez.³

★

A sorozatot Nicolas Bourriaud két fontos, sok vitát kiváltó könyve indítja, a *Relációesztétika* (1998) és folytatása, az *Utómunkálatok* (2001). A következőkben ennek a két, a sorozat egészét meghatározó könyvnek néhány kérdésére reflektálok.

Bourriaud már a *Relációesztétika* bevezetésében pontosan megfogalmazza célját: „Mi más lenne az oka a kilencvenes évek művészetét övező sok félreértésnek, mint az elméleti diskurzus hiánya? A kritikusok és a filozófusok többsége ódzkodik attól, hogy megbirkózzon a kortárs művekkel: ezek tehát lényegében »olvaszhatatlanok« maradnak, hiszen eredetiségük és találó mivoltuk nem érhető meg oly módon, hogy az elő-

ző generációk által megoldott vagy függőben hagyott problémák felől elemezzük őket.” (*Relációesztétika* – a továbbiakban *RE* –, 7. old.) A kilencvenes években megjelenő új művészetfogalom értelmezésének legfontosabb kérdése szerinte a művek *formájára* vonatkozik. A paradigmaváltás okán a korábbi művészetelméleti beszédmód tarthatatlanná vált, ahogy erre híres pamfletjében a művészettörténeti diskurzus önvizsgálatára felszólító Hans Belting már a nyolcvanas években is figyelmeztetett.⁴ A tét azonban nem pusztán egy új beszédmód megtalálása (a szerző nem is az akadémiai művészettörténet-írás, hanem a kuratori praxis felől közelít a kérdéshez), hanem a kilencvenes és a kétezres évek művészetének jellemzése is, elkülönítése a hatvanas-hetvenes évek sok szempontból rokon (konceptuális) tendenciáitól. Ehhez kapcsolódik Bourriaud legutóbbi kísérlete is, az *altermodern* fogalmának

1 ■ Az utóbbi időben hasonlóan fontos sorozatok: a *Spatium* (sorozatszerk. Thomka Beáta, Bacso Béla. Kijarat, Bp.), az *Ikonológia és Műértelmezés* (sorozatszerk. Fabiny Tibor, Kiss Attila Atilla, Pál József, Szónyi György Endre. JATEPress, Szeged), a *Láthatatlan Múzeum* (sorozatszerk. Házas Nikoletta, Nagy Edina, Seregi Tamás. L'Harmattan, Bp.), továbbá a *Források a XX. század művészetéhez* (sorozatszerk. Szőke Annamária. Balassi Kiadó, Bp.) és a *Tartóshullám* (sorozatszerk. Szőke Annamária, Beke László. Balassi Kiadó, Bp.), vagy a *Képfilozófiák* (sorozatszerk. Szilágyi Ákos. Typotex Kiadó, Bp.). Megemlítenéd még az egyre inkább háttérbe szoruló Corvina Kiadó *Egyetemi Könyvtára*, az Atlantisz Kiadó tevékenysége és az *Enigma* című folyóirat esetenként szöveggyűjtemény-értékű kiadványai. A sorozatok nagy száma ellenére művészetelméleti könyvkiadásunknak még mindig nagy lemaradásai és adósságai vannak.

2 ■ *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofon művészetelmélet*. Szerk. Házas Nikoletta. Kijarat, Bp., 2001.

3 ■ Guy Debord: *A spektakulum társadalmá*. Ford. Erhard Miklós. Balassi – BAE Tartóshullám, Bp., 2006.

4 ■ Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung*. München, 1983; Hans Belting: *A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után*. Atlantisz, Bp., 2006.

5 ■ Vö. Bartholomew Ryan: *Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud*. *Art in America*, 17. March 2009. www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-03-17/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud/ L. még: www.tate.org.uk/britain/eventseducation/musicperform/tatetriennial2009prologue1altermodern.htm; www.youtube.com/watch?v=bqHMLrKpDY

6 ■ Lucy R. Lippard (ed.): *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Frederick A. Praeger, New York, 1973.

7 ■ Marx *A tőkésben* az *intermundium* szót használja erre, vö. „Tulajdonképpen kereskedőnépek csak az antik világ intermundiumaiban léteznek, mint Epikurosz istenei, vagy mint a zsidók a lengyel társadalom pórusaiban.” (Karl Marx és Friedrich Engels *Művei*. 23. kötet. Kossuth, Bp., 1967. 81. old.)

bevezetése a 2009-es *Tate Triennial* címében, amellyel a lyotard-i *posztmodern* utáni, a globalizáció és a digitális kultúra által meghatározott állapotokat írja le – a Földet „felváltó” *Google Earth* kontextusában.⁵

A *Relációesztétikában* és az *Utómunkálatok*-ban azonosított szimptomák ezt az altermodernitást előlegezik. A *Relációesztétika* korábban született Bourriaud-szövegek „remixelt” változata. Legfontosabb tézise értelmében a kilencvenes évek szemléletváltásával az új művészetfogalom központi eleme a kapcsolat, a kapcsolatteremtés, az interszubsjektivitás, az interaktivitás lett. A kötet végén található fogalomtár a művészet eme új fogalmát így határozza meg:

„egyfajta tevékenység, amely abban áll, hogy jelek, formák, gesztusok és tárgyak segítségével kapcsolatokat hozzunk létre a világgal.” (RE, 92. old.) Bourriaud számba veszi e kapcsolatok mintázatait a kilencvenes évek művészetében, s példák sorával támasztja alá

hipotéziseit; elsősorban azokra (a *Young British Artists* csoportjával egy időben fellépő) művészekre hivatkozik, akik az általa szervezett kiállításokon (például: *Traffic*, CAPC Bordeaux, 1996) is szerepeltek: Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Jorge Pardo, Liam Gillick, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Carsten Höller, Christine Hill, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan.

Külön fejezetet szentel a relációesztétika előfutárának tekintett Felix González-Torresnek. A fiatalon elhunyt kubai-amerikai művész több rendben is tematizálja a kapcsolatot mint olyant: a művein rendre tetten érhető megkettőződés a homoszexuális kapcsolatra mint „életmodellre” utal, nála a kettes szám nem „bináris oppozíciót” jelöl, hanem „életművének formális struktúrája [...] a harmonikus párosságban rejlik, ezt variálja a végtelenségig” (RE, 43. old.). Revelatívabb az *Untitled (Blue Mirror)* (1990) című alkotás értelmezése. González-Torres kék papírlapokat helyez egymásra, amelyek így kockát alkotnak, akár Sol LeWitt vagy Donald Judd minimálműveit, ám nem olyan önmagukba záródó esszenciális formaként tételeződnek, amelyek a kiállítótér (*white cube*) semleges közegében nyerik el esztétikai értelmüket. (A relációesztétikai paradigmát megtestesítő művek közege nem a klasszikus múzeumi tér, hanem a Bourriaud által vezetett Palais de Tokyo laboratóriumhoz hasonlatos világa.) González-Torres a befogadótól nem pusztán szem munkát, hanem aktív közreműködést, beavatkozást is követel. Az egymásra helyezett

papírlapok ugyanis elvihetők – a mű relikviaként megőrizhető darabjait a rajongó látogató leemeli –, s ezzel egy ambivalens folyamat veszi kezdetét: épp a fetiszizáló befogadói attitűd az, ami elbontja magát a művet, amelynek formája folyamatosan alakul. Bourriaud szerint „nem performansról, nem plakátmegosztásról van szó, hanem olyan alkotásról, melynek formája meghatározott, és van bizonyos sűrűsége. Nem olyan műről van szó, amely saját felépítésének (vagy lebontásának) folyamatát mutatja be, hanem olyanról, mely

jelenlétének formáját egy adott közönség körében mutatja be.” (RE, 42. old.) A kiállítótérben elhelyezett mű egy folyamat katalizátora. A mű nem a tárgy, hanem maga e folyamat, amely „a dolgokhoz fűződő viszonyaink lényegéig” (RE, 42. old.) vezet. A relációesztétikában az alkotói gesztusnak a – lippardi⁶ értelemben vett – dematerializáció járulékos eleme, még ha Bourriaud ezt cáfolni igyekszik is: „ezek a munkák egyáltalán nem

hirdetik az anyagtalanságot: egyik művész sem részesíti előnyben a »performanszt« vagy a konceptet, ezek a szavak itt egyébként sem jelentenek már sok mindent.” (RE, 40. old.)

Bourriaud a műelemzéseit elméletileg is megalapozza. Először a *kapcsolattal mint formával*, majd a *relációk és az interszubsjektivitás mintázataival*, később a kortárs művészet *technológiai modelljeivel*, azután pedig a *politikum* és a – Guattari elmélete szerint definiált – *szubsjektum* viszonyával foglalkozik.

A relációs forma legfőbb sajátossága az interaktivitás és az interszubsjektivitás. Egy helyen a szerző is megállapítja, hogy „az interaktivitás egyáltalán nem új fogalom [...] Az újdonság másutt keresendő. Abban a tényben rejlik, hogy ez a generáció az interszubsjektivitást és az interakciót nem divatos ötletként vagy a hagyományos művészet segédanyagaként (alibijeként) használja. Hanem kiindulópontként és végcélként tekinti, mint tevékenységének legfőbb *formaadóját*.” (RE, 38. old.) A játékként felfogott művészeti tevékenységet Bourriaud – a marxizmus⁷ továbbgondolva – úgy határozza meg, mint *társadalmi rést (interstice)*: „olyan tere tehát az emberi kapcsolatoknak, mely többé-kevésbé harmonikusan és nyíltan illeszkedik a fennálló rendszerbe, mégis olyan mintákat kínál, amelyek abban tulajdonképpen nem érvényesek” (RE, 14. old.). Azaz a művészet egy „találkozásállapot”, mely úgy illeszkedik a társadalmi struktúrába, hogy mindeközben modellezi is azt.



Rirkrit Tiravanija: *Untitled* 1992
(kép a megnyitóról, David Zwirner Gallery, 2007)

Bourriaud a materializmus filozófiai hagyományához kíván kapcsolódni – a *Relációesztétikát* nem művészetelméletnek, hanem *formaelméletnek* tartja. Epikurosra és Lucretiusra hivatkozva a *formát* mint egymással párhuzamosan haladó elemek véletlen találkozását írja le. Ennyiben a forma ontológiai státusából adódóan is relacionálisnak tekinthető. Bourriaud innen továbblépve (és Serge Daney filmkritikusra hivatkozva) a formát az *arccal* azonosítja, a lévinasi vagy sartré-i Másik tekintetével, amely a befogadóra irányul. Zavarba ejtő, hogy ezen a ponton nem is a reláció-, hanem inkább a recepcióesztétika alapvetéséhez jut el, nevezetesen, hogy a műalkotás eseményiségébe bevonódó befogadó (gadameri értelemben) dialogikus viszonyba kerül a tekintet tárgyával, a művel; e dialógus a (szuggesztív) tekintetek párbeszédéhez hasonlatos. Bourriaud mintha kifordítaná a recepcióesztétikai paradigmát: nem az érdeklő, mint (a metapszichológiát író) Georges Didi-Hubermant, hogy „a képek ránk tekintenek”,⁸ hanem épp az önmagába záruló mű fogalmának problematizálása; megállapítja: „a kapcsolatok kezdeményezésének, mozgósításának eredményeképp válik a forma »arccá«” (RE, 19. old.). Kérdés, szerencsés-e arról beszélni pusztán azért, mert személyes kapcsolatokról van szó.

Jellemezhető-e így például Rirkrit Tiravanija művésze, amelyre Bourriaud mindkét könyvben a legtöbbet hivatkozik? Van-e lényegi különbség a fluxus, a happeningek, illetve a performance esemény- és relációfelfogása és a kilencvenes évek műalkotásainak koncepciója között? Tiravanija legismertebb alkotásai a táplálkozással függnek össze. Az *Untitled (Fountain)* című alkotáson például – jelenleg a berlini Boros Gyűjteményben – Tiravanija műanyag poharakban vizet kínál, így hozza létre a találkozást, együttlétet (Bourriaud-val szólva: „téridejét”), s modellez a Duchamp révén elhíresült címet rekontextualizálva egy olyan műfogalmat, amely túllép a *readymade*-hez kapcsolható gondolkodásmódon. Kérdés persze, hogy az élet és a művészet elválaszthatatlanságát hirdető, az együttlét tapasztalatának átélését mint művészetet tematizáló mű mennyiben mutat túl a fluxuson (például George Brecht kérdésfeltevésén). Miben különböznek Tiravanija „nomád büféi” Daniel Spoerri vagy Gordon Matta-Clark nagyjából harminc évvel korábbi, az étkezéssel összefüggő projektjeitől, amelyek a „befogadót” szintén az étkezés részesévé tették?

Tiravanija egy másik, többféleképp is realizált, 1992-es projektjében (New York-i *Gallery 303*) a kiállítás nyitvatartási ideje alatt a látogatóknak főzött: a steril tér átalakult étteremmé, par excellence közösségi téré, a kortárs művészeti szcena mindenki előtt nyitott találkozóhelyévé. A műalkotás lényegi eleme az együttlét, visszacempész valamit a benjamin auratikus tapasztalat egyszerűségéből, megismételhetlenségéből. Tiravanija végérvényesen felszámolja művész, mű és befogadó hármasságát. A műalkotás a látogatók és az „alkotó” együttműködésében létre-

jövő „folyamat”. A kiállítótér a társas együttlét terévé alakul.

E két mű vizsgálata vezethet el Bourriaud elméletének problémáihoz is, amelyekre a könyv legfontosabb kritikusa, Claire Bishop hívta fel a figyelmet.⁹ Bishop Tiravanija egy további alkotását is elemzi, az *Untitled (Tomorrow is another day)* (1996) című „projektet”, amelynek során a kölni Kunstvereinben a művész berendezte New York-i lakásának pontos mását. A nap huszonnégy órájában nyitva állt, bárki beköltözhetett.

Tiravanija (és társai) műveit Bourriaud *mikroutópiáknak* nevezi,¹⁰ „ahol újra megtanulnánk, mit jelent a baráti viszony és az osztozás” (RE, 58. old.). Ebben a kontextusban Tiravanija művei elsősorban nem intézménykritikai gesztusok, hanem a műalkotás demokratizálását célozzák (ingyenes ételosztás és lakhatás). Ám mi történt volna, ha mindenki komolyan veszi Tiravanija invitációját, és a New York-i elitgalériát vagy a kölni Kunstvereint megrohamozzák a hajléktalanok? – kérdezi Bishop.¹¹ A *white cube* terét látszólag destruáló műveket mégiscsak az intézmény keretezi és legitimálja, ennyiben Tiravanija művei elitistábbak, mint gondolnánk. A látogatók között nem a befogadás teremt viszonyt, hiszen az már korábban is megvolt (azért vannak jelen a közös térben), az elemek találkozása tehát nem „véletlenszerű”. (Bishop érvelésében fontos szerepet kap Laclau és Mouffe a demokráciát antagonizmusként értelmező teóriája. Épp az teszi problematikussá Bourriaud elképzelését a demokratikus műről, hogy ezzel nem számol.)

Bishop jelez egy további problémát is, mely szorosan kapcsolódik a relacionális mű állítólagos arcszerűségéhez. Bourriaud deklarált célja egy *formaelmélet* kidolgozása, a művek strukturális vizsgálata, ennek egyik metaforája az arc. Ám az interpretált műveknek épp az emberi relációk tematizálása s az ebből adódó nyitottság miatt nincs megragadható struktúrájuk (az installáció és a performance műfajából nőnek ki), formális elemzésük lehetetlennek tűnik – sosem kerülhetünk szembe velük úgy, mint az arccal (Bishop szerint Bourriaud elmélete Umberto Eco *A nyitott mű* című könyvének kreatív félreolvasása). Noha Bourriaud a formát vizsgálja, szerencsére nem annyira formalista, amennyire ezt Bishop hangsúlyozza,¹² hisz könyvének épp az elmélyült műelemzések a leg-sikeresebb részei.

8 ■ Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. Fink, München, 1999.

9 ■ Claire Bishop: *Antagonism and Relational Aesthetics*. *October*, Fall 2004, 51–79. old.

10 ■ Az „utópia” kifejezés Tiravanija esetén azért is különösen releváns, mert a művész volt a 2003-as Velencei Biennálé *Utopia Station* című részlegének egyik kurátora.

11 ■ Bishop: *i. m.* 68. old., 46. jegyz. (Bishop az *Art in America* kritikusként, Jerry Saltzot idézi.)

12 ■ *Uo.* 63–64. old.

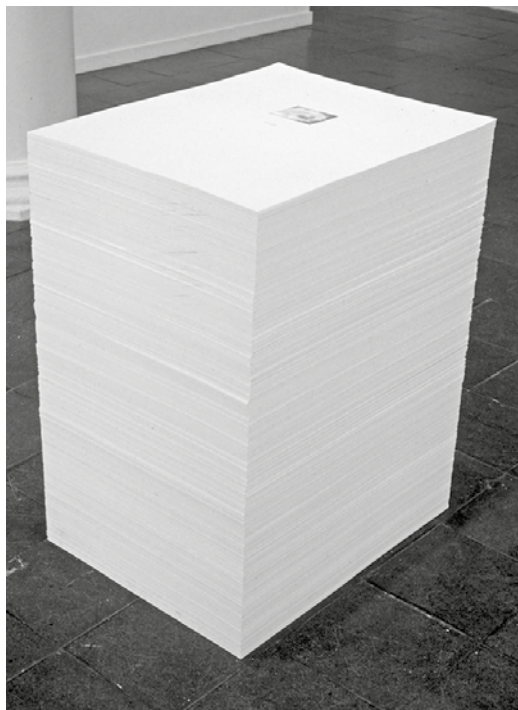
13 ■ W. J. T. Mitchell: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. The University of Chicago Press, Chicago–London, 2005. 5–28. és 309–336. old.

Már a *Relációesztétikában* külön fejezet foglalkozik az új műformák technológiai kontextusával, a számítástechnika megjelenésével, az internet elterjedésével, s ennek nyomán a percepció változásaival. Ez az aspektus a 2001-es folytatásban, az *Utómunkálatokban* jelenik meg igazán árnyaltan. Bourriaud itt az „utángyártott” művészettel foglalkozik, amely szerinte más, mint a húsz évvel korábbi *appropriation art* és az idézetekre épülő posztmodern művészet. A globalizáció, a digitális megjelenítési formák és a virtuális kapcsolatteremtés mintázatai új művészetfogalomhoz vezetnek: „Az eredetiség fogalmát (ez vagy az X-től vagy Y-tól származik), de az alkotását is (a semmiből teremtését) így lassan elhalványítja ezen az új kulturális tájképen a DJ és a műsorszerkesztő ikerfigurája.” (*Utómunkálatok* – a továbbiakban *UM* –, 5. old.) Nem sokkal később Bourriaud meg is állapítja: „A *deejaying* és a kortárs képzőművészet hasonló alakzatok.” (*UM*, 23. old.) A készen kapott zenei elemeket mixelő DJ hasonlóképp jár el, mint a készen kapott művészeti referenciákkal operáló művész vagy a *websurfer*: „A DJ a zenetörténetet aktivizálja azzal, hogy hangzó köröket kapcsol össze, hogy korábban felvett produkciókat állít egymás mellé. A művészek pedig aktívan belakják a kulturális és társadalmi formákat. Az internetfelhasználó létrehozza a maga site-ját vagy *weboldalát*; mivel folyton az adatok egyeztetésére készítetik, így saját utakat alakít ki, amelyeket feljegyezhet a *könyvjelzőiben*.” (*UM*, 9. old.) Bourriaud a három példa egymás mellé helyezésével elmossa a határokat az elit és a tömegkultúra, illetve a befogadó és az alkotó között. Felszámolódnak a „hagyományos” diskurzus merev határai, s ez visszavezet az interaktivitás kérdéséhez: az internetes fórumok interaktivitása a relációesztétikai műalkotás létmódjához hasonlatos. Különösen érdekes lehet egy ilyen kontextusban a közösségi oldalak vizsgálata.

A DJ- és az internetkultúra mint új művészetmodell az idézés fogalmát is átalakítja – a blogok szerzői és a DJ-k gyakran névtelenek, a hivatkozások bonyolult, hálózatszerű szövedéke egy virtuális programra emlékeztet. Bourriaud korábban hasonló megjegyzést fűzött a digitális képhez:

„A kortárs képet pontosan teremtő ereje jellemzi, nem lenyomat (retroaktív), hanem program (aktív).” (*RE*, 58. old.) Az egymással hipertextet alkotva összefüggő jelek önálló organizmussá szerveződnek, ami átvezet a *vizuális kultúra* kérdéseire, amelynek radikális eseteit vizsgálja például W. J. T. Mitchell is, amikor tökéletes leképezésként írja le a klónozást, és a kép sorsát elemzi a biokibernetikai sokszorosíthatóság korában.¹³ Bourriaud nem megy ennyire messzire. A *sampling* (hangminta) és a relációesztétikai művészet referenciális példáinak összefüggései foglalkoztatják, a fogyasztói kultúra és a „magasművészet” közötti hajszálvékony határvonal. A Velencei Biennálék néhol letaglózóan hatásos videoinstallációi alig különböznek a VJ-k által kivetített képsoroktól. Az internet rendkívüli mennyiségű képet és információt tesz hozzáférhetővé. Szinte minden elérhető, manipulálható és korlátlanul beépíthető. Ebből adódóan csakugyan mutatkozik különbség a jelenlegi művészi átvétel (újrahasznosítás, *remake*, *remix*) és a korábbi „idézések”, „másolások” között, ám az aligha abszolút. Hiszen a középkori mintakönyvek felhasználásán alapuló műhelygyakorlattól a manierista művészek tudatos idézeteig a művészettörténet a *sampling* számos példáját ismeri. Bizonyos értelemben az ikonográfia segédtudománya ehhez hasonló átvételekkel, egyes témák „remix-eivel” foglalkozik.

Bourriaud az utómunkálatok különböző stratégiáit vizsgálja: „meglévő művek átprogramozása” (Mike Kelley, Paul McCarthy), „historizált formák és stílusok belakása” (Liam Gillick, Maurizio Cattelan,



Felix Gonzalez-Torres: Untitled, 1990



Felix Gonzalez-Torres: Untitled (Veterans Day Sale), 1989

Sarah Morris), „filmképek felhasználása” (Douglas Gordon), a „társadalom mint formakínálat felhasználása” (Daniel Pflumm) vagy a „divat és a média felhasználása” (Va-nessa Beecroft). Csakhogy e stratégiák egyike sem jelent radikális újdonságot a korábbi korszakok „utómunkálataihoz” képest.

Ennyiben nem meggyőző Bourriaud egyik legszellemesebben elemzett példája sem: Maurizio Cattelan 1993-as alkotásáról van szó, amely Lucio Fontana felhasználított vásznait kombinálta Zorro X-jelével: „Amikor Cattelan cikcakkosan ismétli meg a mozdulatot, nevetségessé teszi Fontanát, hiszen egy olyan Walt Disney-tévé sorozat (*Zorro*) világába utalja, amely a Fontana-műnek csaknem kortársa.” (UM, 40. old.) Ennyiben Cattelan két, egymástól teljesen különböző, ám egy időben született dolgot „mixel”, hoz asszociatív kapcsolatba. Am attól eltekintve, hogy e humoros geget „remixnek” nevezzük, nem sokban különbözik a korábbi formai átvételektől. S ez elmondható Daniel Pflumm szintén humoros műveiről is, amelyeken a nagy márkák logói, feliratuktól megfosztva, ironikus *hard-edge* művekké válnak. Ez a szemlélet alig tér el a nyolcvanas években született hasonló idézetjátékoktól, például Komar és Melamid alkotásainak iróniájától. Néha úgy tűnik, hogy a rengeteg példát felvonultató Bourriaud ragyogó elméletét mindenáron az őt mint kurátort is foglalkoztató művészek alkotásaival szeretné alátámasztani.

Bourriaud egy új világalapot új művészetfogalmát s a vele kompatibilis beszédmódot kívánja kidolgozni: a relációesztétika paradigmáját. Csakhogy az 1990–2000-es évek művészetének csak egyik szegmense az a neokonceptuális indíttatású, társadalmi problémákra reflektáló és emberi kapcsolatokat tematizáló művészet, amelyet Bourriaud interpretál. Elmélete nem (vagy csak erős fenntartásokkal alkalmazható) a kortárs művészeti szcéna olyan fontos egyéniségeire, mint Luc Tuymans, Neo Rauch vagy Marlene Dumas. A javasolt beszédmód alkalmatlan a korszak azon műveinek leírására, amelyek megmaradnak a korábbi, a „relációesztétikai paradigma” előtti gondolkodásmód keretei között, ám ugyanazokra a Bourriaud által leírt kérdésekre keresik a választ. Elgondolkodtató például, hogy 2006-ban a német neoexpresszionizmus fontos egyénisége, Georg Baselitz – mintha Bourriaud elméletére reflektálna – épp *Remix* címen rendezett kiállítást (Pinakothek der Moderne, München).

Bourriaud módszerének és szemléletének egyoldalúsága magyarázza az *Utómunkálatok* utolsó oldalain az elfogult és indulatos sorokat az 1980-as évek transzavantgárdjáról. Érthető, ha Bourriaud kurátorként épp ezzel a szemlélettel szemben alakította ki saját programját egy új konceptualizmus nevében; mégsem elegáns Achille Bonito Olivát „cinikus” és „áruló” jelzőkkel illetni, Julian Schnabel és Enzo Cucchi művészetét olcsó, zsurnalisztikus fordulattal az „üres formák gigantikus szemeteseként” jellemezni (UM, 62. old.). Még abban az esetben sem, ha csakugyan nagy a szakadék a két művészetfelfogás között.

A *Relációesztétika és az Utómunkálatok* azonban nem művészettörténeti szakmunka, hanem egy határozott, helyenként revelatív megállapításokat tartalmazó kurátori állásfoglalás. Nem visszatekintés, inkább helyzetjelentés. Bourriaud nem művészettörténészként lép fel, vagyis nem az eseménysorok történeti leírása és kontextualizálása, hanem az általa érvényesnek, aktuálisnak tekintett művekkel alátámasztva egy új művészetfogalom körülírása a célja. Ennyiben a történeztől eltérően nem reflektál az eseményekre, hanem maga is alakítójukká válik. Noha a két kötetben nem fogalmazódik meg a kérdés, mégis rákérdezhetünk a művészeti szcéna kilencvenes években fellépő új figurájának, a *kurátornak* a szerepére, mely a történezzel és az elméletíróval szemben nem pusztán leírója, hanem aktív résztvevője, alakítója az eseményeknek; a kurátori kiállítások gyakran önmagukban is műalkotáshoz hasonlatosak. (Ez az új megközelítés persze nem pótolhatja a hagyományos művészettörténeti feldolgozást!) Nemcsak az ún. „magas-” és „alacsony” művészet között mosódnak el a határok, hanem a teoretikus és az alkotó, mondhatni a reflexió és a tárgy között is (ennek részben a legújabb kori művészet fokozott önreflexivitása az oka). Gondoljunk például arra, hogy a kötetben szereplő művészek közül többen (például a korábban említett Rirkrit Tiravanija) kurátori szerepkörben is felléptek. Bourriaud kurátorként tehát nem pusztán tendenciákat ír le, hanem fogalomrendszereket is *alkot*, melyek az általa leírt művek jelentésmezéjét *kreatív* módon bővítik ki és formálják át.

A bevezetett fogalmak (ezt a sajnos illusztráció nélküli példák nagy mennyisége is mutatja) alkalmasak az 1990–2000-es évek bizonyos tendenciáinak leírására – a „relációesztétika” sok szempontból szerencsésebbnek tűnik, mint a helyenként semmitmondó (a művészettörténeti szakirodalomban gyakran használt) „neokonceptualizmus” fogalma. S emiatt volt különösen jelentős esemény e kis könyvek magyarországi megjelenése – arra ösztönözhetnek, hogy az itthoni művészet relációesztétikai jelenségeinek hasonló vizsgálatára tegyünk kísérletet, ha már Bourriaud a kelet-európai régiót teljesen negligálja. Nem csak a (többek között) Bourriaud által rendezett, Magyarországon is bemutatott *Fuori uso '06. Altered States. Are you experienced?* (2006) című kiállítás magyar résztvevőire, Csörgő Attilára és Benczúr Emesére érdemes gondolnunk, hanem például Nagy Kriszta és Lakner Antal bizonyos műveire, a Kis Varsó életművének jelentős részére vagy Mécs Miklós tevékenységére is. A relációesztétika jellegzetes példájának tekinthető Gerhes Gábor sokat vitatott *Kósa Lajos* (2009) szobra, amely művészet és politika kapcsolatára kérdezve interakciók sorát indította el. Az persze továbbra is kérdés, lehetséges és szükséges-e az utóbbi tíz-tizenöt év magyar művészetének ilyen szempontú bemutatása. □