Ilja Kabakov–Boris Groys

Az installáció művészete

II. rész

az iskolakultúra 1998/9 melléklete

Boris Groys és Ilja Kabakov alábbi beszélgetése részlet egy hosszú interjúból, amelynek első része Die Kunst des Fliehens (A menekülés művészete), a második pedig Die Kunst der Installation (Az installáció művészete) címmel jelent meg a müncheni Hanser Verlag gondozásában 1991-ben, illetve 1996-ban. Az első rész az orosz származású filozófus és a szintén orosz származású művész otthoni emlékeiről szól, a második rész központi témája pedig Kabakov négy, Nyugaton felállított installációja. Az alábbi részlet az interjúsorozat második kötetének bevezetőjéből való, s a két világhírű beszélgetőtárs új hazájában, Németországban készült. Azért ajánljuk a művészetpedagógusok figyelmébe, mert rendkívül szemléletes képet nyújt azokról a legújabb változásokról, amelyek a kortárs művészetben, s annak intézményeiben történnek, s amelyek visszamenőleg is számos művészettörténeti jelenséget radikálisan új megvilágításba helyeznek. A beszélgetés előző része magyarul lapunk korábbi számának (1998. 6–7. sz.) mellékletében olvasható.

Boris Groys (G.): Ha jól meggondoljuk, mítosz az, hogy az embernek természeténél fogva egy bizonyos állandó tempója van. Nyugaton egyébként sokan csüngnek ezen a mítoszon, bizonyos értelemben ez a nyugati ideológia. Azért tartom ideológiai konstrukciónak, mert nem felel meg a valóságos gyakorlatnak. Bizonyos tempó elérésének mechanizmusai a valóságban se nem természetesek, se nem a szociális rendszer által előírt adottságok. Éppen ezért, felvetődik a kérdés, vajon honnan erednek, mi a forrásuk?

Ilja Kabakov (K.): Nekem van erre egy hipotézisem. Nem elméletileg, hanem a szakmai gyakorlatom alapján beszélek. A művészeti világ pedig ugyanolyan felépítésű, mint az összes többi nyugati intézmény: a politika, a sport és hasonlók.

Tehát ezt szeretném mondani: a kérdés, hogy „miként is vesznek észre egy művészt", a legegyszerűbb, s ezt az orosz művész szinte mindig felteszi („miért Petrovot, s nem Ivanovot fedezték fel, noha – tegyük fel – mindketten azonos színvonalon dolgoznak?"). Amikor az efféle kérdés felvetődik, rendszerint megfeledkezünk arról, hogy Petrov nemcsak előbb mutatkozott be, hanem pályafutása során magáévá tett egy olyan normát, amely egyáltalán lehetővé teszi, hogy észrevegyék. Ami nem mozog, ami egy helyben áll, azt az emberek egyszerűen nem veszik észre. A nyugati szem olyan, hogy csak a mozgást érzékeli. A Nyugat csak a dinamikát látja – méghozzá, hadd ismételjem meg, csupán bizonyos tempójú dinamikát. Ami nagyon lassan, mondjuk egy traktor sebességével halad, azt aligha veszik észre. Egyáltalán, a Nyugat nagyon gyors. Az első benyomás, amit az ember Nyugaton szerez, az épp a mozgások hihetetlen gyorsasága.

Íme egy jó példa: mindenki tudja, ahhoz, hogy egy mozgó villamosra felugorhassunk, el kell érnünk egy bizonyos kezdősebességet – éppúgy, mint leszálláskor. Vagyis ahhoz, hogy a villamosból valaki kinyújtsa feléd a kezét, hogy fel tudj ugrani, el kell érned a villamosnak megfelelő sebességet. „A villamosnak megfelelő sebességet elérni" – ez azt jelenti, hogy nemcsak nagy mennyiségű művel kell rendelkezni, hanem kezdetben kisebb, majd nagyobb kiállítások sokaságán ott lenni, mert csak így vehetnek egyáltalán észre. De ha észrevesznek is, az még távolról sem jelenti azt, hogy fel is karolnak. Nagyon sokáig kell a villamos mellett futni. Azt kell mondanom, hogy ez rendkívül megterhelő pszichikai állapot, mert futni nehéz – az embernek szüksége van műteremre, pénzre, bizonyos gondoskodásra. S közben a villamosból senki sem nyújtja ki feléd a kezét. Kínos és misztikus állapot ez; folyton azt kérdezgeted, hogy vajon meddig kell még a villamos

mellett futnod. Ivanov már felugrott, Petrov ott pöffeszkedik az ablakban, te pedig csak loholsz és loholsz. De a nyugati gyakorlat mégiscsak azt mutatja, hogy kizárólag ilyen helyzetben van esélyed felugrani a villamosra. Most arról beszélünk, hogy hol is van a szelekció, s melyek a kritériumai. Az egyik kritérium az, hogy a munkád és a szereplésed szinkronban legyen a kinyújtott karral – szinkronban a világszerte uralkodó művészeti folyamatokkal. Ennek megfelelően azt kell feltételeznünk, hogy a művészeti világ dinamikus alakzat, s azt hiszem, ez így is van.

A művészeti világ mint dinamikus rendszer lehetőséget nyújt arra, hogy ebbe a rendszerbe belépjünk. A művészeti világról kialakított egyéb koncepciók, melyek szerint valamiféle panorámáról, amfiteátrumról vagy más statikus, mozdulatlan entitásról van szó, gyakorlatilag kizárják minden lehetőségét annak, hogy bejussunk, mert e statikus koncepció szerint a mű, amit megalkotsz, a ragyogó csillagok sorába kell, hogy tartozzék. Mindenesetre a valóságban ez másként van: tudjuk, hogy a csillagok a kopernikuszi rendszerben nem az „égre vannak szegezve", mint *Ptolemaiosz*nál, hanem mozognak. De mint tudod, az orosz rendszer ptolemaioszi: abból indul ki, hogy a művész valami felfoghatatlan módon a horizontokig jut el – nyilvánvalóan valami láthatatlan kéz kiszegezi a horizontra, s ettől kezdve más dolga sincs, mint hogy ragyogjon…

S közben itt nemcsak a munka tempója fontos, hanem makulátlansága, folytonossága és minősége is. Mindenekelőtt a minősége. A legkényesebb és legnehezebb kérdés épp az, hogy mit is jelent a színvonal. A Nyugat nemcsak a munka tempóját ellenőrzi, hanem a minőségét is. A probléma a minőség kérdésének ördögi volta. Valaki például azt mondja, hogy „az én munkám nem rosszabb, mint Ivanové", ami igaz. Talán még azt is meg lehet kockáztatni, hogy Petrov és Ivanov egyes munkái teljesen azonos színvonalúak, sőt, talán Petrov még jobban is megcsinálta őket mint az az Ivanov, aki viszont már jó ideje fenn ül a villamoson. Hol van itt az igazságosság, hol a minőségi kritérium, hiszen Ivanov legalább olyan jó, ha nem jobb, mint Petrov? Hol van e munkák nem csupán időbeli – merthogy ilyesmi elérésére sokan képesek –, hanem minőségi tartósságának a kiválasztási kritériuma?

G.: Ha a villamos példájánál maradunk, ez menetirány kérdése, azt hiszem. Mert könnyű olyan embert elképzelni, aki valószínűtlenül nagy sebességgel fut, csakhogy a villamoséval ellentétes vagy azzal haránt irányban. Ha az ilyen embernek azt mondjuk, hogy ilyen módon sohasem fog feljutni a villamosra, akkor ezt válaszolhatja: „Nem lehetséges, hogy én vagyok a villamos?" Vagy: ki tudja, hova is utaznak mindazok az emberek, akik a villamoson ülnek; de egyszer talán észhez térnek, s olyan irányt vesznek, mint én. S a világtörténelemben bizony vannak példák arra, hogy az emberek időről időre orientációt váltanak, s hirtelen más irányba indulnak el. Most tehát azt szeretném tőled kérdezni, hogy milyen irányba is kell futni? Az alapkérdés a minőségi kritériumok vonatkozásában is ez lehet.

K.: Ezt az örök kérdést két részre osztanám: tartalmira – tehát milyen irányba is kell futnom? –, és: hogyan kell futnom? Válaszom pedig a következő: a tartalom mindig ugyanaz, de a forma, az átkozott forma, folyton változik.

Ha a kérdést ily módon két részre osztjuk, az „oroszláncsapda" törvényének megfelelően egyszerűbb helyzetbe kerülünk. Arról van szó, hogy olyan formát kell találni, amely közelebb visz bennünket ahhoz az irányhoz, amelyben a villamos halad. A közelmúlt művészetének története a formák váltakozásából áll – erről nem szükséges vitatkozni. Vagyis, vannak bizonyos folyamatok, amelyeket az ember vagy intuitíve eltalál, vagy mint számítógép-specialista, a valószínűségszámítás törvényei alapján ki tud számítani – valahogy úgy, hogy az ősz után tél, nem pedig nyár következik.

Most nem fogjuk azon törni a fejünket, hogy az emberek hogyan is találják meg a formát, hanem feltételezzük, hogy a jelenlegi rendszert egy gyökeresen ellentétes fogja követni. Ha manapság ilyen és ilyen formák dominálnak, akkor az örök törvény alapján, há-

rom éven belül épp azok ellentéte lesz meghatározó. Akár a rulett esetében: a pirosra teszel, mert a fekete már ötször nyert. Vagyis, a művészek formai szinten mozognak. Már akkor elhatározzák, hogy a feketére tesznek, amikor még mindenki a pirosra tesz. Amikor például a minimalizmus az uralkodó, literáris, illusztratív és figuratív dolgokat kell bevezetni. Ez egy formális módszer, és igazolódik.

Úgy gondolom, ez a formális módszer optimális, mert a tartalom irányába történő elmozdulás, noha látszólag lélektanilag indokolt, sokkal inkább igazolt és kevesebb kockázattal jár – mert belső, valóságos megértésen alapul, s ezzel mindig így vagyunk; de a kockázat az, hogy az igazságnál maradsz ugyan, ám képtelen vagy az annak megfelelő formai struktúrákat megtalálni. Magából az igazságból semmiképpen sem következik, hogy azt minden esetben másféle formában kellene megmutatni. Az igazság közömbös előadásának formájával szemben. Éppen ezért: a „villamos-stratégia" szempontjából nagyon veszélyes a tartalmi részre hagyatkozni. Mert a művészet formai.

G.: Nyilvánvaló, hogy a művészet formai. De te abból indulsz ki, hogy van valami objektív, a művészen kívül zajló stílus- és formaváltakozás, amelyhez a művésznek alkalmazkodnia kell.

K.: Igen, egy folyamat, amelyen a formák kifáradásának és megújulásának elve alapul.

G.: Igen, ez az orosz formalizmus klasszikus princípiuma. Egy forma nyilvánvalóvá, majd unalmassá válik, tehát másikkal kell felváltani. De az az érzésem, hogy a mai tempó nem az objektíve mozgó villamos után való futás sebessége, hanem csak úgy egyszerűen a sebesség. Vagyis, egy semleges tempóról van szó, s így aztán az irány többé már nem játszik szerepet. Ma mindenki egyszerre fut egészen eltérő irányokban.

K.: Kompenzatorikus folyamatokról lenne szó?

G.: Nem, hanem egyszerűen különböző irányúakról. De mindezek a folyamatok együttesen szüntelenül a rendszer egészét reprodukálják. S valószínűleg objektív szerepük is ebben áll: a jelenlegi pluralisztikus helyzetben az összes lehetséges pozíciót egyidejűleg kell képviselni, s nem váltakozva, mint az korábban történt.

Másrészről, már beszéltem róla, hogy egyre inkább tekintem magam módosított ready-made-nek. Amit a kulturális piacon eladunk, az végső soron nem a művünk, hanem mi magunk vagyunk. De önmagunkat nem tudjuk megalkotni. Olyanként adjuk el magunkat, amilyenné a körülmények alakítottak bennünket.

A nyugati individualizmus mindent az egyes személyre redukál, az alkotást nagyon erősen személyhez köti, ami természetesen eléggé naiv dolog. Teljesen hiányzik itt a kultúráról alkotott absztrakt, személytelen felfogás, ami Oroszországban megvan, s ami az embereket bizonyos értelemben szabaddá teszi – szabaddá önmaguktól. Nyugaton általában minden az individuális testre, egyfajta szerves-erotikus kémiára redukálódik.

Volt egy figyelemreméltó avantgárd jelszó, miszerint a művészet és az élet közötti határokat meg kell szüntetni. Nos, a művészet tényleg életformává, az életforma pedig művészetté vált, méghozzá nem azért, mert ezt valaki akarja, hanem egyszerűen mert minden úgy szerveződik, hogy a dolog másként nem megy.

K.: Igen, természetesen a társadalom valószínűtlen mértékben differenciált és végtelenül sok lehetséges fokozat, kis zug és hasonló található benne, de nagyon erősen érződik a produktív és a nem-produktív emberek közötti különbség. Mindenekelőtt az életmód tekintetében. Azoknál, akikről azt lehet mondani, hogy szüntelenül alkotó módon dolgoznak, a munka- és a szabadidő egységes egészet alkot. Aki reggeltől estig dolgozik, az ugyanakkor szabadnak is látszik. Egyébként a megfigyelések azt mutatják, hogy ilyen emberekből Nyugaton nem sok van. Az Oroszországban elterjedt elképzelés, miszerint „Nyugaton mindenki dolgozik", a valóságban nem igazolódik. Vannak emberek, akik tényleg nagyon sokat dolgoznak, a többség azonban normális életet él.

G.: De a munkában is van bizonyos veszély, amely az alkotói problematikával függ össze. Vajon miből táplálkozik az alkotóerő? A szabadidőből. A normális polgár mindig

is dolgozott, míg a költő vagy a festő szabad volt: sok időt szentelhetett a szerelemre vagy a gondolkodásra, hallgatta a fülemüle dalát, órákig sétálgatott a mezőn, szemlélte a természetet stb., az így szerzett tapasztalatokat formába öntötte, majd a végterméket a kulturális piacon eladta.

Most pedig épp a képzőművészek és más szerzők azok, akik szüntelenül dolgoznak. De ha már nincs szabadidejük, vajon mi is lesz velük?

K.: Gondoljunk csak a nagy színészek és muzsikusok élettörténetére: azt látjuk, hogy mindig is sokat dolgoztak. E leírásokból kiderül, hogy nem az a nagy színész vagy a nagy zenész, aki annyira meg van rendülve, hogy magáról megfeledkezve énekel, hanem az, aki képes másokat megrendíteni – s közben egyáltalán nem törődik azzal, hogy ő maga milyen állapotban is van. Mert kreatív célja az, hogy téged ragadjon meg, ne pedig önmagát. Ez tagadása az autenticitás azon elméletének, miszerint a másikat azáltal tudod megfertőzni, ha te magad már fertőzött vagy.

A mai alkotók is olyan produktumokat hoznak létre, amelyeknek másokra kell hatniuk. De a korábbiaktól eltérően ezek a mások napjainkban maguk is alkotók, akik nem hagyják magukat becsapni: a megrendítési technikái szakmabeliek részére készülnek. Kölcsönös ingamozgás jön létre az egymással konkurenciaharcban állók között: az egyik megrendíti a másikat, de ez a másik vonakodik attól, hogy megrendüljön, mert fél, hogy túltesznek rajta. Bizonyos értelemben a szemfényvesztők konkurenciaharca ez, akik folyton új darabot adnak elő, hogy azzal a többi szemfényvesztőt megdöbbentsék. Vagyis, a kreativitás az egymással konkuráló termelők között jön létre, és soha nem a kereslet szintjén. Mert a mai művészet iránt napjainkban nincs semmiféle érdeklődés.

G.: És mi a helyzet azzal a sok kurátorral meg kritikussal?

K.: Azok nem érdeklődnek a művészet iránt, hanem értékelik azt. Vagyis, a kereslet az értékelésben van…

G. …nem pedig az élményben.

K.: Pontosan. Olyan ez, mintha a kertész olyan almákat mutogatna, s ezekért még fizetnének is neki, amelyek az egész kert legpompásabb példányai – de senki nem lenne hajlandó enni belőlük. A mai művészeti világnak ez a paradoxona, s ezzel mindenki tisztában van.

Egyébként ez újabb asszociációt idéz fel: művészeti és más produkció iránt, mint azt te is tudod, a szovjet rendszerben sem volt kereslet, s mégis minden óriási mennyiségben jött létre…

G.: Úgy gondolom, ott azért volt ideológiai kereslet. De nem hiszem, hogy a Szovjetunióban létezett volna a szó nyugati értelmében vett „tiszta művészet" – a kulturális produktumok múzeumi vagy könyvtári megőrzése, tekintet nélkül a lehetséges keresletre. A művészet olyan objektumok összessége, amelyeket egyáltalán nem fogyasztanak. A konzumálás gondolata ugyanis a megsemmisítéssel függ össze: ha valamit fogyasztasz, akkor azt megsemmisíted. A megőrzés ezért mond ellent a konzumálásnak – beleértve az esztétikai konzumálást is.

K.: Ha ez igaz, akkor az alkotók kreativitása rendkívülivé fokozódik.

G.: Igen, ez állandó kihívás a kortárs művészek számára, hogy – olyasmit hozzanak létre, ami minden lehetséges használaton túl van. A kortárs művész arra törekszik, hogy egyszerűen használhatatlan objektumokat csináljon, még akkor is, ha valaki használni kívánja azokat.

K.: Igen, a mai képekben az az abszurd, hogy nem lehet velük semmit kezdeni. Fel sem lehet őket ismerni.

G.: Ha az ember a nyugati kultúrán kívül van, ez az egész helyzet teljesen érthetetlen. Sokan azt mondják, nem értik a kortárs művészetet. Úgy gondolom, arról van szó, hogy e művészet működési módját nem értik – azt a helyet, amit a művészet a kereslet-kínálat egész rendszerében elfoglal. Az emberek valamit kezdeni akarnak a művészettel, de nem

tudják, mit. A valóságban azonban épp az a helyzet, hogy nincs vele mit kezdeni. Ha az emberek ezt megértenék, nyomban mindent megértenének. E lélektani blokád azt mutatja, hogy a művészet helye ma komplexebb, mint maga a művészet. A kortárs művészet valójában igen egyszerű, de a helyét ebben az egész struktúrában nehéz felfogni.

Egyébként pedig miközben a nyugati művészet eme rendszeréről beszélünk, természetesen arra is gondolnunk kell, hogy mi magunk olyan országból, olyan rendszerből származunk, ahol a művészet sohasem volt semleges.

K.: A különbség természetesen óriási.

G.: Te miben látod ezt?

K.: Az összetevők sokaságát látom. Az első, ami eszembe jut, az – s erről már beszéltünk –, hogy az orosz művész úgy képzeli, az egész világon (de különösen Nyugaton) létezik egy likacsos rendszer, egy többemeletes állvány, levegős és átlátszó, benne nagyszámú nyílt sejttel. E pompás konstrukció – az alsótól a legfelsőbb szintig – a piramishoz hasonlóan épül fel, miközben az emberek (esetünkben a művészek) egyfajta méhrajt képeznek, és személyes igyekezetüknek vagy a véletlennek köszönhetően e pompás likacsrendszert megtöltik. S ha egyszer bekerülnek egy-egy ilyen sejtbe, ott is maradnak.

A sztárszituációt most úgy képzeltem el, hogy az a bizonyos állvány még üres. De az a tragédia, hogy minden nemzedék, beleértve a ma élőket is, azzal a szörnyű helyzettel találja magát szembe, hogy már minden sejt foglalt. Az új nemzedék szempontjából ott vannak azok a rettenetes darazsak vagy másfajta lények, melyeknek az céljuk, hogy minden szekrénykét megtöltsenek, s hogy senki mást ne engedjenek bejutni. A borzasztó az, hogy már szinte minden hely foglalt. Egyébként még az is a problémához tartozik, hogy mindenki a piramis legfelső rekeszét szeretné elfoglalni. Vagyis, a legfelül csücsülő lényt kellene valahogy kiebrudalni, kicibálni, s gyorsan a helyére ülni – hogy azután végül az ember az egészet átlátva elégedetten terpeszkedjen el a hőn vágyott emeleten.

Ez az elképzelés az orosz tudatra nagyon jellemző: minden hely foglalt, s az ember legfőbb feladata az életben az, hogy másokat kiebrudaljon, s a helyüket elfoglalja. Azt kell azonban mondanom, hogy a nyugati világról kialakult emez elképzelésnek a valóságban semmi sem felel meg, csupán az orosz művész agyszüleményéről van szó. Ha Nyugaton élsz, azt látod, hogy nem létezik semmiféle struktúra, hanem a maga helyét minden ember úgymond „saját magából" teremti meg, s egyedül ő az, aki elfoglalhatja azt. Ha ő maga nem foglalja el, akkor az a hely egyáltalán nem is létezik, vagyis, senki nem foglal el semmit.

Ennek természetesen ellentmond az a tagadhatatlan tény, hogy a múzeumnak igazgatója van, minden újságnak van kritikusa, amire az orosz tudat joggal hivatkozik. Ha van igazgatói szoba és igazgatói szék, akkor magától értetődően kell lennie hierarchiának a művészek között – igaz, nem lehet pontosan rámutatni egy bizonyos székre, de a helyzeten ez lényegében mit sem változtat. Mindazonáltal azt kell mondanom, hogy igazából maga az igazgatói szék is az azt elfoglaló személy neve által keletkezik, bármilyen furcsán hangozzék is ez. Vagyis, mindenki kialakít egy helyet, amit azután a többiek elismernek, de az illető eltűnésével maga a hely is megszűnik létezni.

G.: Igen, teljes mértékben igazad van, s azt kell mondanom, hogy az orosz sajtóban az utóbbi években folyton azon vitatkoznak, hogy igaza van-e a Nyugatnak, amikor a legfontosabb orosz művész helyét ez vagy az – például Kabakov – foglalja el. Vagyis, az emberek feltételezik, hogy létezik valamiféle láthatatlan hierarchia, azon belül pedig meghatározott hely a „legfontosabb orosz művész" számára. S az egész világot rettenetesen izgatja, hogy vajon ki fogja ezt a helyet elfoglalni.

*K.: Nyekraszov*nál van egy megjegyzés, miszerint „a legfontosabb orosz költő helyét *Limonov* foglalta el, majd pedig *Prigov"* – vagy valami hasonló.

G.: Igen, lett egy üresedés, s ez nagyon fontos. Tegyük fel, rendeznek egy világkiállítást. Vajon kit hívnak meg oda? A legfontosabb művészt Franciaországból, a legfonto-

sabb művészt Angliából, a legfontosabb művészt Olaszországból, s a legfontosabb művészt Oroszországból. Ezért olyan lényeges, hogy te vagy-e a legfontosabb.

K.: S mindenki arra figyel, hogy vajon megjött-e a legfontosabb török művész. Ez az etikett érvényesül a politikai arénában: az asztalt azonos rangúak ülik körbe.

G.: Igen, minden országból szükség van a legfontosabb művészre. Csakhogy vannak olyan országok, amelyek művészileg erősebbek – ott sok „legfontosabb művész" lehet. Például a tíz legfontosabb művész az Amerikai Egyesült Államokból, a két legfontosabb művész Franciaországból és egy vagy kettő Oroszországból. De természetesen itt egy egész sereg probléma merül fel, melyek azzal függnek össze, hogy Nyugaton ilyenfajta optika, efféle nézőpont egyáltalán nem létezik; az emberek egyszerűen a jó, az érdekes művészre figyelnek, s csak utólag derül ki, hogy az illető Oroszországból származik, tehát alapvetően a művész felfedezése képezi a művész származási kontextusa iránti érdeklődés alapját. Éppen ezért, ha a művész bármilyen okból eltűnik, ezzel együtt a kontextusa iránti érdeklődés is megszűnik. S többé már senkit sem érdekel, hogy ki annak a kontextusnak a legfontosabb művésze.

K.: Igen, de ez borzalmas a mi mentalitásunk szempontjából, mely mentalitás számára minden valamiféle kollektív, egységes világképen alapul. Amiről beszélsz, az elfogadhatatlan és olyan, mint egy rossz álom. Mert vajon mi van a többiekkel? Miként esik valakire a választás?

Az igazságosság ilyen vonatkozásban egyszerűen megrendül – és segítségért kiált.

G.: Tökéletesen igazad van. De az a probléma, hogy noha talán van igazságosság, csakhogy senki nem hatalmazott fel bennünket a képviseletére. Az orosz emberek azt gondolják, hogy te például azért foglalkozol művészettel, mert arra téged valaki felhatalmazott, s tetteidért valamilyen instancia előtt – legyen az az Isten, a lelkiismeret, az állam, a párt – felelned kell. Engem például mint szerzőt, aki az orosz művészetről ír, ezért folyton bírálnak, mondván, hogy valamit nem hangsúlyoztam eléggé, valamiről megfeledkeztem, valamit eltorzítottam stb., miközben engem senki sem hatalmazott fel arra, hogy megírjam az orosz művészet történetét, vagy hogy meghatározzam, ki ebben a művészetben a jó, és ki a rossz. Én csak arról írok, ami személyesen érdekel. Ebbe belefektetem a saját időmet és a saját munkámat, s éppen ezért abszolút semmiféle felelősséggel nem tartozom sem az Istennek, sem a történelemnek, sem a pártnak, sem pedig a népnek.

K.: Még egyszer hangsúlyoznám az elvi különbséget, amely Oroszország és a Nyugat között fennáll: a Nyugatnak óriási történelmi tapasztalata van a szavak oly módon történő kimondásáról, hogy azok semmit ne jelentsenek – abban a meggyőződésben, hogy a szó úgyis elvesztette mágikus erejét. Groys egyfélét mond, X úr valami másfélét, de ezért még nem fognak összeakaszkodni, s nem csupán azért nem, mert udvariasak, hanem mert meg vannak róla győződve, hogy amit egyfelől Groys, másfelől pedig X úr mondott, az csupán személyes megnyilatkozásuk volt, s emiatt semmi nem fog történni: a hegyek nem omlanak össze, a vonatok nem siklanak ki… Oroszországban ez egészen másként van. Amit ott kimondanak, az hihetetlen energetikatöltéssel rendelkezik: ha a megnyilatkozás – isten ments – rossz irányt vesz, egész méneket és embertömegeket képes felbolygatni. A kimondott, de még inkább a kinyomtatott szó valóságos pusztítást képes előidézni az ellenség soraiban, a barátokat pedig hozzásegítheti teljes nagyságuk kibontakoztatásához. Egyáltalán, a szövegnek Oroszországban rendkívüli harci és hatékony ereje van. Ez engem azokra a Fekete-tengeri harcosokra emlékeztet, akik sorban felbukkannak a vízből, az ellenséget eszméletlenül elpáholják, majd ismét alámerülnek.

G.: Az oroszok abban a hitben nőttek fel, hogy ha valaki ír, az azt jelenti, hogy erre valakitől engedélyt, felhatalmazást kapott. A Pravda például ilyesféleképpen működött: valaki megbízást kapott, hogy bizonyos személy ellen írjon egy cikket *Szadov* vagy *Beszkin* nevében, s tényleg, aki ellen a cikk megíródott, azt lelőtték, vagyonát elkobozták, feleségét és gyermekeit börtönbe zárták stb. S az emberek a nyomtatott szótól máig hason-

ló következményeket várnak. Egyszerűen képtelenek felfogni, hogy bárki bármit mondhat, anélkül, hogy ehhez valami felsőbb jóváhagyással kellene rendelkeznie. Ha a szerző nem rendelkezik adminisztratív felhatalmazással, az orosz felfogás szerint legalábbis valami szellemi instanciára illik hivatkoznia: az Istenre, az Igazságra, a Történelemre…

K.: Ha megfigyeljük ennek az instanciának a jellegét, azt tapasztaljuk, hogy távolról sem annyira absztrakt és fogalmi, hanem energetikai vagy lélektani szempontból nagyon is valóságos és kézenfekvő. S itt természetesen nem a Politikai Bizottságra vagy hasonlókra gondolok. Ha fellapozok egy orosz kortárs művészeti folyóiratot, azt látom, hogy Oroszországban az élet szüntelen gyötrelem, semmivel össze nem hasonlítható kínszenvedés, mert, ahogy *Csarm* fogalmaz, „hol *Gogol*ra, hol meg *Puskin*ra lőnek"; az ember túlzsúfolt mészárszékben érzi magát, ahol súlyos autoritással megterhelt fél disznók függnek, amelyeket lehetetlen félretolni és odébbállni.

G.: Nyugaton nincs ilyesmi? Nincsenek megkerülhetetlen autoritások?

K.: Bizonyára vannak, de nem látom, hogy az emberek szüntelenül beléjük botlanának.

G.: Általánosságban azt kell mondanom, hogy Oroszország, amiről mi korábban oly szívesen beszélgettünk, az utóbbi időben számomra – s bizonyára számodra is – kellemetlen téma lett, mivel nekünk, Nyugaton élő oroszoknak a helyzete az utóbbi idők oroszországi eseményei után kellemetlené vált. Az orosz ellenzéket a kommunizmus idején – s a nyugati szóhasználat szerint mi mindannyian a kommunizmus ellenzékéhez tartoztunk – Nyugaton melegen fogadták, rokonszenvvel viszonyultak hozzá, s arra gondoltak, hogy a szovjethatalommal politikai, ideológiai, vallási és más okokból szembehelyezkedtünk, abban a reményben, hogy a régi rendszer helyett majd újat építünk fel. Noha a szovjethatalom folyton figyelmeztette a Nyugatot, hogy az ellenzék nem ilyesmit akar, hanem csupán azért jön Nyugatra, hogy több dollárt bezsebelhessen, s hogy szépen berendezkedjen a nyugati életben. A Nyugat mindezt nem hitte el. Most azonban a kommunista Szovjetunió összeomlott, s Oroszország szabad lett (s lényegében azt lehet mondani, hogy nincs többé cenzúra meg totalitarizmus), ám az orosz emigráció mégsem tért vissza Oroszországba, hogy ott új társadalmat építsen, mint ahogy az például a cári rendszer bukása után történt, hanem az első adandó alkalommal szinte az egész belső emigráció is kiutazott. Azt kell mondanom, hogy a nyugati közvélemény erre a jelenségre negatívan reagál, s nekem, aki itt élek, folyton ilyesfajta kérdéseket kell hallanom: „Mikor tér már vissza végleg Oroszországba, hogy ott új társadalmat építsen fel?", vagy: „Tulajdonképpen mi tartja itt önt Nyugaton, amikor Oroszországban minden lehetőség nyitva áll?"

Az ember ilyenkor behúzza a nyakát, s nem mond semmit. Ismered ezt a helyzetet?

K.: Igen, természetesen. Itt ugyanazt a jelenséget egészen másként értelmezik. Bizonyos nézőpontból az egész roppant egyszerű: egy bizonyos X, aki született orosz, francia stb. a saját országában nehéz körülmények között élt, mert valamiféle kísértetek – kommunisták, fasiszták vagy más semmirekellők – elkobozták a vagyonát. De azután eljött a felszabadulás órája, a kísértetek elröppentek vagy befuccsoltak, s az ország ismét ragyogni kezdett, mint vihar után a Nap. S mindenki, aki korábban szenvedett a kísértetek uralmától, természetesen azonnal visszatér, s folytatja rövid időre megszakított boldog életét. Egyszerű séma. S azt kell mondanom, hogy Nyugaton, ahol mindenki a szülőföldjén él (leszámítva a háború időszakát, a fasizmus elől menekülést és így tovább), a nemzeti önérzet („német vagyok", „francia vagyok", „angol vagyok" stb.) axiómának számít.

De nálunk a szovjethatalom idején mindenkiből módszeresen kiirtották a nemzeti érzést. Mi a Szovjetunióban nem otthon, a saját hazánkban éltünk, hanem csupán egyfajta menhelyen tartózkodtunk, ahova az ember csak úgy odavetődik. A saját tapasztalataimról beszélek, de a barátaimmal is ugyanez történt. S ezt Nyugaton nem értik. Nem értik,

hogy nálunk a nemzeti gyökereket ilyen mértékben lemetszették. Én például félek Oroszországba utazni, de nem valami konkrétumtól félek, hanem egyszerűen semmi sem vonz oda, mivel a kisagyamból, a tudatalattimból már annak puszta képzete is ki van iktatva, hogy szeretnem kellene a szülőföldemet.

Képes vagyok ugyan emlékezni Ohotnyi Rjadra és a műtermemre, ahol harminc éven át találkozgattam a barátaimmal, de az igazat megvallva, ez számomra túl kevés ahhoz, hogy jegyet vegyek és odautazzam. Arról nem is szólva, hogy ismét ott lakjam. Miért? Mert időközben felfogtam, hogy valójában nem is a Szovjetunióban, hanem a saját műtermemben éltem, miként a barátaim is a műtermükben és a lakásukban éltek. Egy európai természetesen nyomban ezt mondaná: „Egy pillanat, ön bizonyára síelt is néhanapján, kimerészkedett a természetbe, s talán látott valami kis satnya sövényt, ott a nyírfa alatt." Csakhogy én nem ilyen ízléstelenségekre gondolok, hanem arra, ami megragadja az ember szívét, s ami megríkatja. Ám minden ilyesmi teljesen és végérvényesen kiégett belőlem. Tehát nem arról van szó, hogy nem emlékezem – nagyon is pontosan emlékszem –, de ezekben az emlékekben nincs meg az a vonzerő, ami szükséges lenne ahhoz, hogy vissza tudjak menni.

Ha figyelmesen olvasod az emigráció első hullámának szövegeit, könnyen felfedezheted benne az efféle „gyermeki helyeket", melyek fájdalmasan beléd hasítanak. Újra és újra megjelenik a kis srác, amint rövidgatyában ott futkos valamelyik folyó partján, egy fasor mentén, és hasonlók. Más szóval, az olyan hely, ahova az ember ennyire kötődik, mindig is fájdalmat okoz. De hogy őszinte legyek, én semmi olyasmire nem emlékszem, ami számomra ilyen értelemben fájdalmas lenne. Ez itt Nyugaton egyszerűen felfoghatatlan.

G.: Érthető, de ebből nem lehet általánosítani.

K.: Gondolod, hogy csupán személyes tapasztalatról van szó?

G.: Úgy gondolom, hogy ez a te tapasztalatod, s nem mindazoké, akik ellenzékben voltak. Talán mondjuk így.

K.: De hát, kérlek szépen, mivel szemben ellenzékben? Ez csupán a Nyugat nézőpontja, hogy valamely országban az életnek vannak rossz oldalai, de azokkal párhuzamosan természetesen ott vannak a jó dolgok is. S hogy természeténél fogva minden ember ellenzi a rosszat, viszont a jó, megint csak nyugati nézőpontból, túlsúlyban van a rosszal szemben. Mert ott a haza, az anyaföld, a nyelv, a kultúra, a rokonok, a barátok és egész sereg további összetevő, amelyek a semmirekellőkkel szemben idővel túlsúlyba kell hogy kerüljenek.

G.: Jó, de ha te durván leegyszerűsítve azt állítod, hogy Oroszországban semmi jó nincs, akkor az nem azt jelenti-e, hogy Oroszország szüntelen és csillapíthatatlan veszélyt jelent önmaga és a benne élők, valamint a környezete számára – függetlenül attól, hogy milyen rezsim van uralmon?

K.: Igen, így gondolom. Ezt én Oroszország immanens sajátosságának tartom. Azok a nemesi fészkek, azok a fasorok a házak körül és hasonlók – épp ezek az emberi lét azon zónái, amelyek utólag fájdalmasak lesznek és egyeseket arra késztetnek, hogy visszatérjenek a szülőföldjükre. Te tudod, hogy sok emigráns visszatért, mert ismét hallani akarta a lepottyanó alma ütődését. De amikor ezeket az embereket vöröskatonák fogadták és odaráncigálták a puskacső elé, akkor teljes mértékben meg kellett érteniük, hogy a mama fehér ruhája miként függ össze a katonabakanccsal, meg a börtönajtó bekattanó reteszének hangjával.

G.: Ez így volt, de vajon így van- most, és így is lesz?

K.: Igen, természetesen. Én ezt gondolom. Ismétlem, az, hogy megvoltak a magunk kis szigetei, a műtermeink, amelyeket azok a bizonyos katonacsizmák valami számunkra ismeretlen oknál fogva nem tapostak szét, csupán a véletlen műve. De ez semmit sem jelent: jól tudom, hogy ezek a szigetek a levegőben lógtak, és bármelyik pillanatban megsemmisíthették volna őket.

G.: Igen, de másrészről megfigyelhető, hogy az orosz emigránsok gyakorlatilag egyáltalán nem alkalmazkodnak a nyugati körülményekhez. Ezek az emberek éveken át élnek itt Nyugaton, s képtelenek megtanulni a nyelvet és integrálódni a környezetükhöz; nem vesznek részt a helyi politikai és kulturális életben, hanem munkájukat rögeszmésen mindig ugyanazokra az orosz témákra összpontosítják, bizonyos hagyományos orosz elképzelések rabjai maradnak, s lelki-intellektuális világuk a nyugati benyomások hatására a legkevésbé sem változik. Az emigráns normális vágya, hogy új hazájában minél inkább asszimilálódjék, az oroszokból csaknem teljesen hiányzik. S mindez rád is érvényes.

K.: Igen, természetesen.

G.: De ha ennyire negatívan viszonyulsz Oroszország iránt, vajon miért ragaszkodsz mégis ily mértékben az orosz dolgokhoz? Miért mondasz le a nyugati világgal való belső kapcsolattartásról, amely tisztán pragmatikusan is lakhelyed külső környezetének tekinthető?

K.: Ez kétélű dolog: egy lény, aki emigrált, s nem akar hazatérni, a nyugati világgal szemben is inkongruens, visszautasító. Az emigráns kétszeresen is sérült: először a saját hazája, másodszor pedig új lakhelye által. Ez természetesen közvetlenül rám érvényes, de ugyanakkor kollégáimra és barátaimra, beleértve a fiatalabbakat is. Mindez az emigránsok teljesen zárt világfelfogásával, világnézeti modelljével magyarázható. Egyfajta „ablak nélküli" modellről van szó. Mellesleg vonatkozik ez az alkalmazkodókra is – végső soron ők is „ablaktalan oroszok" maradnak. Mit értek ezen? Egyfajta sajátos bezárkózást. Olyan ez, mintha az ember tengeralattjáróban vagy űrrakétában ülne. Minden úgy van megcsinálva, hogy tudatod összes pontja védve legyen, el legyen függönyözve, külön legyen zárva, méghozzá valamiféle áttetsző üveggel, hogy azért tájékozódhass, ne ess bele az első gödörbe vagy ne ütközz a falnak. De belső modelled mégiscsak el van zárva a külvilág befolyásától, s ez belső világod hihetetlenül erős hermetizálódásához vezet.

G.: Ezt én is így látom, ami természetesen azzal magyarázható, hogy Oroszország már régóta ilyen tengeralattjáró mintájára, a külvilág fenyegetéseitől való védekezés rendszerére épült. S noha efféle fenyegetés Nyugaton bizonyára nem létezik többé, a tengeralattjáró továbbra is működik, s az ember nem tud kilépni belőle.

Egyébként jól tudod, hogy én másként viszonyulok Oroszországhoz: szívesen utazom oda és veszek részt különféle projektekben, de nem foglalkozom igazán az ottani dolgok rám gyakorolt hatásával. Oroszországhoz fűződő viszonyom nem különösebben negatív – legalábbis nincs különösebb nosztalgiám, abban az értelemben, ahogy az emlékek kapcsán erről szóltál. Számomra Moszkva egy város a sok közül. És örülök, ha lehetőségem nyílik ott dolgozni, mint ahogy annak is örülök, ha bárhol máshol dolgozhatom. Érdeklődésem a munkámra irányul, s bár nem zárom ki Moszkvát, nem is ragaszkodom hozzá különösképpen.

K.: Borja, ebben az esetben egyszerűen arról van szó, hogy elvileg erősen idegenkedsz attól, hogy az egyszer meghozott döntésedet kérdésessé tedd. Tehát még egyszer megismétlem: Oroszországban semmit nem lehet csinálni.

Semmit nem lehet megcsinálni, méghozzá teljesen konkrét oknál fogva, s ha az ember mégis tesz valamit, akkor az annak következménye, hogy a fejére esett a tévékészülék, vagyis abszolút kivétellel, nem pedig a szabállyal van dolgunk. Én abból a tényleg borús elképzelésből indulok ki, hogy Oroszországban semmi nem történhet, semmi nem valósulhat meg, semmi nem jön össze, semmi nem sikerül.

G.: De jómagad, amíg Oroszországban éltél, mégiscsak egész sereg dolgot megcsináltál. Te személy szerint – s egészen jól emlékszem rád ezekből az időkből – kifejezetten sikeres voltál, mindened megvolt, amire szükséged volt, a hivatalos és a nem hivatalos művészeti elvárásoknak egyaránt sikeresen megfeleltél, s mindent, amit akartál, meg tudtál valósítani.

K.: Teljesen így van, egy nagyon fontos kiegészítéssel: e tényleg sikeres élet rendkívül összetett manipulációk eredménye volt. S érzésem szerint mindezek a manipulációk kényszeredettek, hibásak, hazugok és mélységesen tisztességtelenek voltak. Az, hogy munkát kaptam a kiadóktól, hogy ezt a munkát megcsináltam, hogy műteremhez jutottam – mindez otromba és rettenetes csalások szövevénye volt, ami orosz szempontból talán egyáltalán nem is nevezhető csalásnak. Mert hiszen mi is a csalás? Soha nem adtam csúszópénzt annak érdekében, hogy munkához jussak, a feladatokat mind legálisan kaptam, mert úgy rajzoltam, ahogy elvárták. De ahogyan rajzoltam, az számomra a legellenszenvesebb eltérés volt attól, ahogy igazából rajzolnom kellett volna. Egy rossz alkalmazkodás következményeiről van szó, amit lépésről lépésre tettem meg annak érdekében, hogy bizonyos életkörülményeket biztosítsak a magam számára.

G.: Igen, de azt hiszem, nem egészen korrekt, amit mondasz. A te fejlődésed ugyanis Oroszországban zajlott le. Mindent a nulláról kezdtél, s fokozatosan már Oroszországban elértél valamit: kész, érett művész lettél. S azután, a peresztrojkát követően, Nyugatra jöttél, ahol mindenki tárt karokkal fogadott. Nincs tapasztalatod a nyugati karriercsinálásról és beérésről; te Nyugaton nem a nulláról indultál, nem kellett lakás után futkosnod és műtermet vásárolnod, pénz és munka nélkül tengődnöd.

K.: Igen, talán.

G.: De az a probléma, hogy nem tudjuk megtagadni a nemzeti hovatartozásunkat – ez egyikünknek sem sikerül. Különösen a fiataloktól lehet folyton azt hallani, hogy nem akarnak orosz művészek lenni, nem akarják, hogy a nevük Oroszországgal kerüljön összefüggésbe, hanem inkább a nemzetközi művész szerepére vágyakoznak. Oroszországban még él a mítosz, miszerint vannak egyfelől nemzeti művészek, másfelől viszont ott van a nemzetközi művészeti színtér. De ha Nyugatra jövünk, rá kell jönnünk, hogy ez másként van: minden nyugati művésznek megvan a maga nemzeti hovatartozása, ennek mindenki tudatában van, s szüntelenül ezt tematizálja, ezen dolgozik. Egyébként pedig a kulturális intézmények messzemenően nemzetiek, olyannyira, hogy valóban nemzetközi művészeti intézmények egyáltalán nincsenek is. A német művészet stabilitását például a német állam és a művészekkel foglalkozó német intézmények szavatolják. S ezért vagyok én szkeptikus azt illetően, hogy a nyugati intézmények mennyire készek és képesek módszeresen támogatni az orosz művészetet.

Efféle intézmények csak Oroszországban alakulhatnak és fejlődhetnek ki, csak az orosz állam tűzhet ki maga elé ilyesfajta célokat. Mindenesetre leszögezhetjük, hogy ilyen kulturális intézmények Oroszországban még embrionális állapotban sem léteznek. Így aztán rendkívüli módon szkeptikus vagyok az orosz művészet további sorsát illetően.

K.: Két, számomra nagyon fontos probléma vetődött fel. Ami az elsőt illeti: eszembe jutnak az utóbbi hat évben folytatott beszélgetéseink. Hat évvel ezelőtt igen élénk érdeklődés övezte a „peresztrojka”-művészetet és az akkor még szovjet művészeket, akik kiállítások egész sorozatát rendezték Nyugaton. Némi habozás és kétely közepette, de orosz művészekként mutattak be bennünket, mert akkoriban heves érdeklődés mutatkozott országunk iránt. Akkori beszélgetéseinkben oda lyukadtunk ki, hogy minél tovább fejlődik egy művész, minél magasabb művészeti színvonalat ér el, s minél több akadályt küzd le, annál kevésbé akar orosz művész maradni.

G.: Én úgy gondolom, soha nem helyezkedtünk ilyen álláspontra: a szoc-arton és a moszkvai konceptualizmuson belül épp a saját kulturális kontextus esztétizálása volt a cél.

K.: Egyetértek veled, de én a tipikus alapállások leírására törekszem. Nyugaton az orosz művészek fejlődésében három fázis különböztethető meg. Az elsőben kihasználtuk a nyugati közönségnek a kommunizmus béklyóitól megszabadult szovjet művészek iránti érdeklődését. A másodikban le akartuk vetkőzni a szovjetségünket, s azzal foglalkoztunk, hogy miként is válhatnánk nemzetközi lényekké, akik ismerik a nemzetközi nyel-

vet és mint művész-személyiségek érdekesek, a maguk művészeti problémáival, témáival, nyelvükkel, formáikkal. Azután a művészek levetkőzték az internacionalizmus utópiáját, s a nemzetit többé nem bajként, hanem normális, természetes ruhaként, illetve egyfajta teknőcpáncélként fogták fel. A teknősbéka egyáltalán nem létezhet a teknője nélkül. Ugyanígy, a nemzeti teknőnket sem kell megtagadni – s most mindannyian nagyon boldogan megvagyunk.

G.: Az orosz művészek már a desztalinizálás után, az ötvenes, a hatvanas és a hetvenes években arra vágytak, hogy nemzetközivé váljanak, s a hetvenes években te, *Komar, Melamid, Bulatov, Prigov* és még sokan mások elkezdtek szovjet kulturális imázsokkal dolgozni. Mindez ma már világos. Ezek mind a Nyugathoz kötődő stratégiák. De mi a helyzet a saját intézményeinkkel és a saját hagyományunkkal?

K.: Úgy gondolom, van egy olyan variáció, amely ezt a helyzetet megmentheti. Vajon hol? Nem a nemzeti kultúra kontextusában (e tekintetben már hangot adtam mélységes kételyemnek), hanem az európai művészettörténet kontextusában. A következőképpen fogalmaznék: nem az egész nemzeti kulturális tradíció lesz a túlélő, hanem azok a „kulturális buborékok", amelyek különféle okokból nem szoríthatók bele a nemzeti anyaméhbe; ezek bármiféle kulturális vagy más hasonló következmények nélkül, afféle egymástól elszigetelt, lebegő ballonok módjára fognak fennmaradni a történelemben. Az ilyen buborékok vagy izolált struktúrák, amelyekből egész sereg van a huszadik századi művészet történetében – gondoljunk csak például a Fluxusra –, olyannyira autonóm módon léteznek, hogy minden bizonnyal semmiféle nemzeti gondoskodásra nem szorulnak.

Ilyen „fehér manó" teremtődött Moszkvában a hetvenes években, mindenki – beleértve jómagamat is – nagy-nagy csodálkozására, mi több, folytatódott, produkálódott, olyan energetikai védőburkot képezve maga körül, amely megakadályozta a szétesését. De talán idealizálom a helyzetet.

G.: Talán. A Fluxusban volt valami immanens nemzetköziség. Tagjai között kezdettől fogva voltak japánok, kínaiak, koreaiak, litvánok, amerikaiak, angolok, franciák, németek stb. S ugyanez vonatkozik a dadaizmusra és a szürrealizmusra is. Ilyen jelenség Oroszországban nincs. A moszkvai konceptualizmus, módszerének univerzalitásától eltekintve, nem ilyen immanensen nemzetközi.

K.: És mégis: ahogy azt lehet mondani, hogy egy autónak azért van négy kereke, mert ez az autó sajátossága, s nem azért, mert francia vagy angol, ugyanígy azt is lehet mondani, hogy a Noma vagy a moszkvai konceptualizmus eredetileg külső szempontot választott önnön kultúrájával szemben, ami tisztán formai, technikai mozzanat. Itt érhető tetten az, ami minden jelentős művészeti csoportosulásban megvan: csak annak szenteltük magunkat, ami a dolog magva. Ez az elv a Fluxus-mozgalomban is megvan. Úgy gondolom, e csoport hatékonyságának alapja egy általuk feltalált módszerben rejlik, ami ennek a közösségnek minden akcióját áthatja. A Fluxus-művészetben kétségtelenül arról a meggyőződésről van szó, hogy minden életmegnyilvánulás művészi aktus.

A Noma egész tevékenységében is benne van egy hasonlóan radikális megoldás. Kellemes társasággal körülülni egy asztalt és tetszőleges témákról beszélgetni, minden félelem és következmények nélkül. A közönség ezt hirtelen esztétikai tettként értelmezte és mint ilyent könyvelte el. Ez még radikálisabb, mint a Fluxus, ahol azért egész sor művészi akciót hajtottak végre: az egyik művész a plafonról lógott, a másik kis kalapáccsal csapkodott. De elmenni odáig, hogy semmit nem csinálni, egyszerűen csak ülni az asztalnál és szórakozni – ez eléggé radikális megoldás.

G.: De anyaga és ideológiája tekintetében a Noma vagy a moszkvai konceptualizmus jócskán ideoszinkretikus és zárt. Legalábbis ezt mondták mindazok a nyugati művészettörténészek és galériások, akikkel találkoztam: nem értik, ez valami távoli, idegen számukra. Gyakran mondom nekik, hogy e tekintetben eléggé naivak, mert a New York-i konceptualizmusban még több az ideoszinkrázia, mint a moszkvaiban, csakhogy a New

York-i életet általában igen jól ismerik, ezért az ottani dolgokat könnyebb felfogni, az orosz élet pedig még mindig ismeretlen.

K.: De például a puszta üldögélés, ami alapvető a Nomában, vagy a lustaság – olyan dolgok ezek, amelyek például a divatban mindinkább nemzetközivé válnak: ülni egy karosszékben és semmit nem csinálni.

G.: Hogyan látod a Nomát vagy a moszkvai konceptualizmust ma, sok-sok év távlatából Nyugaton?

K.: A Noma mindennel szemben állt – a kultúra külső szemléletét képviselte. Úgy gondolom, ilyen elrugaszkodott viszonyulás a kultúrához Nyugaton egyszerűen lehetetlen, méghozzá azon egyszerű oknál fogva, mert minden kultúra elleni harc a kultúrán belül zajlik. Bizonyos történelmi körülmények következtében egyedül a Noma az, amely a kultúra külső felének manipulálásával foglalkozik. A Noma minden képviselője olyan szemlélő, aki – mint a híres bölcsek – megérinti az elefánt különféle részeit, s ez az elefánt a kultúra. A technológia, amit a Noma felhasznál – a kultúra külső szemléletének technológiája, akár azt is mondhatnánk: „oszcilláló" viszonyulás a kultúrához. A Noma felfedezte a kultúrából való kilépés és az abba való visszalépés módszerét. A Noma a művészet összes jelenségét az idegen, ám megőrzésre érdemes objektumként felfogott kultúra egészének kontextusából ellenőrzi.

Amennyire látom, a nyugati posztmodern – s most tekintsünk el a kultúra relativizálásáról – sem tud lemondani egy nagyon fontos mozzanatról: a produktumról, ami végül megmarad. Azt lehet mondani, hogy a nyugati kultúra képviselői egy kultúrán belüli pozícióból a saját produktumuk felé orientálódnak, és egyáltalán nem érdekli őket a produktumról való lemondás.

G.: De hát te is produktumokat, installációkat hozol létre!

K.: Van itt egy nagyon érdekes különbség. *Pepperstein*re hivatkoznék, aki szerint a „problematikus produktum" fogalma különös fejlődésen ment keresztül a Nomában. Számomra úgy tűnik, hogy Nyugaton a produktum egyfajta fétis. Végül is bármilyen komplex és koncepcionális legyen is az, alapját szétbonthatatlansága képezi; a minőségébe, a szolidaritásába és valóságosságába vetett hit. Ez fontos.

Az én installációimra csak abban az értelemben lehet utalni, hogy azok óriási szörnyek, melyekre ha ráfúj az ember, már el is tűnik. Lebontják őket, s máris eltűnnek. Úgy hiszem, a nagy jelenlétnek ez a *távolléte* az, amely mindazokra hatott, akik ott voltak. Óriási városok, amelyeket egy szempillantással le lehet rombolni. A valóságban egyszerűen semmi sincs ott. Úgy tűnnek el, mint valamiféle fantomok – az ember kuncog egyet, s máris eltűnnek, noha külsőleg jelen vannak. A Nomában, azt hiszem, minden produktumot végérvényesen és visszafordíthatatlanul megsemmisítettünk. S az egész teljes szótlanságba torkollott.

G.: Szótlanságba? Annak ellenére, hogy mindenki beszél?

K.: Ez az. A Noma óriási szövegtengert teremt. Miért? Ahhoz, hogy semmi ne legyen, nagyon sokat kell beszélni. Ahhoz, hogy egyetlen kép se legyen, ötszázat kell festeni. Ahhoz, hogy egyetlen film se legyen, ezerkétszáz kell belőle. A mennyiséggel való fontos játékról van szó, miközben a mennyiség az ürességen kívül sosem csap át valamiféle minőségbe – de ehhez nagy mennyiség kell. Egyébként épp ez a Noma produktivitásának alapja. Ha csak kevés produktum lenne, fennállhatna a gyanú, hogy azt megalkották, de mivel óriási halom van belőle és szüntelenül termelődik, kialakul a mély meggyőződés, hogy valójában semmi sincs.

G.: Hát igen, ezt hívták Oroszországban a „zsebkakukk" esztétikájának. Aki a zsebében tartja a kakukkot, tudja, hogy az ott van, de a többiek, akik nem tudják, nyugodtan, minden sérelem nélkül élhetik le az életüket.

K.: Igen, és létrejön egy nagyon különös kapcsolat e kakukk és azon emberek között, akik semmit sem tudnak róla: abban a pillanatban, amikor felfedezik a kakukkot, az önál-

ló realitást nyer – s minél inkább reálisnak tekintik, annál veszélyesebbé válik. Azt kell mondanom, hogy ez bizonyos értelemben a Nyugat és Oroszország viszonyának modellje: minél inkább materializálja a Nyugat az Oroszországból várható veszélyeket, annál masszívabbá, annál tárgyiasabbá és fenyegetőbbé teszi azokat. Borzalmas folyamatról van szó. Minél kevesebb figyelmet szentel Oroszországra a Nyugat, az annál inkább eltűnik, s olyan lesz, mintha egyáltalán nem is létezne. E kölcsönhatást különösen jól megfogalmazta *Gogol* az *Orr* című művében vagy Dosztojevszkij, amikor Ivan Karamazov az ördöggel beszélget: bármit rögzítünk is, ezzel nyomban materializáljuk – s a művelet olyan veszélyes méreteket ölthet, hogy az egész a rögzítő halálához vezet.

G.: Azt gondolod tehát, hogy Oroszország puszta kísértet, amely a valóságban nem létezik? Oroszország nem más, mint a félelem Oroszországtól?

K.: Igen. Mi már beszélgettünk a félelemről és annak produktív voltáról. S tényleg, amíg félsz, van rá okod, hogy materializáld a saját fantáziádat, tehát hogy rajzban, installációban vagy más formában kivitelezd azt. De ha nem félsz, akkor nincs semmi alapod arra, hogy egyáltalán gondolkodj.

G.: Művészetedben tehát továbbra is a félelmeidet materializálod. Azt jelenti ez, hogy lélekben még mindig Oroszországban élsz?

K.: Természetesen. A lényeg az, hogy a félelmeim még mindig megvannak. Minden eltűnt, de a félelem nem tűnt el, s az továbbra is produktív.

Sebők Zoltán fordítása