

# JEAN BAUDRILLARD

## Gépies sznobizmus —————

*Talán egy nap majd kiderül, hogy a művészet nem volt más, mint zárójel, fajunk egyfajta múltó luxusa.*

WARHOLRÓL beszélni rendkívül nehéz, hiszen alapvetően nincs mit mondani róla, és pontosan ez az, amit maga Warhol is újra és újra elmondott interjúkban, meg a naplójában kommentár nélkül, minden retorikától és iróniától mentesen; így nem marad más hátra, mint ugyanezt megismételni szükségtelenül bonyolult stílusban. Egyedül Warhol képes tükrözni képei, tettei, gesztusai jelentésnélküliségét szavai jelentésnélküliségében, sőt ebben utólérhetetlen volt.

Akárhogyan is szemléljük Warholt – mint tárgyat, mint hatást – mindig lesz valami határozottan rejtélyes, ami elválasztja őt a művészet paradigmájától és a művészettörténettől.

A rejtély egy tárgyban mindig az, ami tökéletes áttetszőségben mutatja magát és ennél fogva kivonja magát a kritikai vagy esztétikai érvelés útján történő megismerés alól. Olyan üres és mesterséges tárgy, műtárgy rejtélye ez, melynek sikerül megőriznie mesterséges voltát (pontosan a mesterséges az a művészetben, ami ellenáll a művészetkritikának). Valamennyi modern, ipari műtárgy, legyen az Marilyn, a Campbell-konzervdoboz vagy a villamosszék képe, természetesnek tűnik számunkra, mert közhely. Valójában e műtárgyak titka – akárcsak Warhol hírnevének titka, amit hajlamosak vagyunk egyszerűen a divatnak és a nyilvánosságnak tulajdonítani – nem más, mint a tiszta mesterségesség, amely megfosztja magát mindenfajta természetes, érzéki jelentéstől, hogy egy jelentés nélküli, kísérteties intenzitást, a fétis intenzitását vegye fel.

Warhol aurája a feltétlen szimulakrum aurája. Számomra Warhol egy mutáns.

A műtárgyak tartománya általában jóval szélesebb, mint maga a művészet. A művészet és az esztétika fennhatósága alá az illúzió hagyományos igazgatása tartozik, egy hagyományé, amely korlátot szab az illúzió eszelős hatásainak, és korlátot szab az illúziónak mint szélsőséges jelenségnek. A világ megtisztításának formájaként az esztétika helyreállítja a szubjektum világrend feletti uralmát, mely máskülönben elpusztítana bennünket. Egyes kultúrák elfogadták a világ tökéletes illúzió voltának szörnyű bizonyosságát, amikor megkísérelték a kényes áldozati egyensúlyt fenntartani. A mi modern társadalmunk már nem hisz a világ illúzió voltában. A világ valóságában

hisz (ami kétségtelenül a legutolsó ilyen remény), és úgy döntött, hogy a szimulakrum engedelmes és kifinomult formáján, az esztétikai formán keresztül keresztül mérsékli a pusztítást, amit az illúzió okozott.

Az illúzióval ellentétben ez az esztétikai forma jelentős történelemre tekinthet vissza. Mégis, az a tény, hogy történelme van, arra mutat, hogy ideje véges, és talán máris történeleme végnapjait éljük, e korlátolt, hagyományos forma eltűnését, a szimulakrum esztétikai formáját, amint átadja helyét a feltétlen szimulakrumnak vagyis az illúzió primitív színházának, ahol végül szembetaláljuk magunkat valamennyi miénket megelőző kultúra maszkjával, rituáléjával és embertelen fantazmagóriájával az esztétika megjelenése előttől.

Szerintem Warhol e feltétlen szimulakrumot testesíti meg – a művészet játékszabálya ellenében, kultúránk esztétikai konvenciói ellenében. Ő az első, aki bevezeti a minőség nélküli kép, a vágy nélküli jelenlét modern, esztétikán túli fetisizmusát.

Tudjuk, hogy a fétis, a fétis-tárgy önmagában nem bír semmiféle értékkel, pontosabban, abszolút értéke független minden értékítélettől. Az érték eksztázisából való. Warhol valamennyi képe önmagában jelentés nélküli, ugyanakkor abszolút értékkel bír: egyedül a kép immanenciájának hagyván teret, megfosztott minden transzcendens vágytól. Ilyen értelemben mesterséges, hiszen a művészetnek alapvetően van szubjektuma, amely rajta keresztül fejezi ki magát, és saját képére formálja a valós világot. Warhol képei nem azért triviálisak, mert egy triviális világot tükröznek, hanem mert úgy keletkeznek, hogy a szubjektum eleve elutasítja a világ értelmezésének igényét – a képet pusztá szerepalakítássá redukálja, az átalakítás legcsekélyebb igénye nélkül. Szó sincs transzcendenciáról: a jel növekvő hatalmának vagyunk tanúi, amely – minden természetes jelentését elvesztve – mesterséges fénynek ürességében csillog.

A misztikus látomásában a legcsekélyebb részlet megvilágosodása is az isteni intuíció fényéből ered, egy transzcendencia megsejtéséből, amelyet a részlet magában hordoz. Számunkra ellenben a világ megdöbbentő precizitása egy lényeg megsejtéséből fakad, amely folyton eltűnik belőle, egy igazságból, mely már nem található meg benne, a szimulakrum pillanatnyi megtapasztalásából, vagy – hogy pontosabbak legyünk – a médiák és az ipari szimulakrum megtapasztalásából. Ezt tükrözi Warhol és a kép sorozatos hiposztázisa, a kép tiszta és üres formájának hiposztázisa, az eksztatikus és jelentés nélküli ikonság. Új misztikánk és abszolút anti-misztikánk ez, hiszen a világ minden részlete, illetve minden kép kezdeti marad, de nem áll semminek a kezdetén.

A jeleknek és képeknek ez a fétissé alakítása választja el Warholt Duchamp-tól és többi előfutárától a művészet modern forradalmában. Duchamp, Dada, a szürrealisták és mindenki, aki az ábrázolás dekonstrukcióján és a műalkotás széttűzésén munkálkodott – mindannyian egy irányzathoz tartoznak és valamilyen módon egy kritikai utópia védelmezői. A modern művészet története egy utópia története, amelyben a művészet (persze maga a művész is) forradalmának, egy forradalom előfutárának vagy éppen hogy a forradalom felett állónak tartja magát. Akárhogy is, a modern ember számára a művészet megszűnt illúzió lenni, eszmévé és utópiává lett. Nem megistenülés vagy mesterségbeli tudás már, mert kritikaivá és utópikussá lesz, akkor

is és mindenekelőtt akkor, ha demisztifikálja tárgyát, de akkor is és mindenekelőtt akkor, ha mint Duchamp *Palackszárítója*, egy csapásra esztétizálja mindennapi valóságunkat.

Ugyanez vonatkozik az absztrakt expresszionizmusra és a pop art egy egész osztályára is, amely lírai látomás a pattogatott kukoricáról és a képregényről. A banalitás, mely Heidegger szerint, az ember második bűnbeesése a földi paradicsomból történt kiűzetés óta, itt ezzel szemben az esztétikai üdvözülés feltételévé, a művész kreatív szubjektivitásának felmagasztosító eszközévé lesz. A cél a tárgy megsemmisítése, hogy a művészet ideális tere és a szubjektum ideális pozíciója jobban kijelölhetővé váljék. Warhol nem tartozik egyik avantgarde vonulathoz és utópiához sem. És ha leszámol az utópiával, akkor közvetlenül az utópia szívébe helyezi magát, vagyis a semmi szívébe ahelyett, hogy – ahogyan mások – készenlétben tartaná az utópiát egy más alkalomra. Azonosul a semmivel, az utópia definíciójával, ő maga lesz a semmi helye – és így jut el oda, ahová az avantgarde szeretett volna elérkezni, vagyis a semmibe. De míg az avantgarde kerülőutat tett a művészetben és az esztétikán át, ő levágja a kerülőt, hogy egyből lezárja az esztétika körét. Eképpen szabadít meg végül bennünket a művészettől és kritikai utópiájától.

A modern művészet hosszú utat tett meg tárgya dekonstruálásában, Warhol jutott azonban a legmesszebbre a művészet szubjektumának, a művésznak a megsemmisítésében. Elment az alkotótevékenység visszazorításának legvégső határáig. Mondhatnánk, ez az ő sznobizmusa, de ennek olyan fajtája, mely teljesen felment minket a művészet színlelése alól, pontosan gépiességénél fogva. Picabia és Duchamp is bevezették a gépet a festészetbe és a festés mechanizmusába, de a gép ott a mechanisztikus szürrealizmus része, vagyis alapvetően kritikai funkciót lát el (még a ready-made is ennek a funkciónak felel meg), nem magát a gépiességet képviseli. Warhol ellenben tisztán és egyszerűen azonosul a gépiessel, ugyanúgy, ahogy az utópia semmijével tette, hogy ezeket valamint magát a modern világ automatikus valóságaként hirdesse.

Ez az azonosulás a gépiessel – ez az igazi sznobizmus. Képeinek ellenállhatatlan erőt kölcsönöz, míg más képek, ha a banalitás mechanikáját tükrözik is, egyedi tárgyak maradnak. A többiek nem váltak valódi gépekké, ennél fogva valódi sznobokká sem, művészek csupán. Művük megáll félúton a mesterséges, a feltétlen műtárgy felé. Jóllehet az ábrázolás titkát ők is elvesztették, mégsem vonják le azokat a következtetéseket, melyek a gépies sznobizmusban tulajdonképpen egyfajta öngyilkosságot jelenthetnek.

Warholnál a lét minimum igényével, a cél és az eszköz minimum stratégiájával találjuk szembe magunkat. „A semmi tökéletes, minthogy nem áll vele szemben semmi.” Olvassuk el Warhol naplóját, elejétől a végéig: a legszebb leírását adja ennek az áttetszőségnek, ennek a pedáns kifejezésnélküliségnek, ennek a könnyűségnek, a jelentésnélküliség akarásának, amely kétségtelenül a hatalom akarásának modern változata.

Amögül, amit megszállottságnak vagy nagyvilági könnyedségnek tartottak, „semmi nem hiányzik, minden ott van. Az érdektelen pillantás. A megtört báj. Az unalomba süppedő tehetetlenség, a feldúlt sápadtság, a sikkes bizarrság, az alapvetően passzív

rácsodálkozás, a lenyűgöző titkos tudás... A gyerekes, rágógumi-rágó naivitás, a kétségbeesésben gyökerező csillogás, az önmagát csodáló hanyagság, a tökélyre vitt másság, a könnyedség, a homályos, leskelődő, bizonytalanul fenyegető légkör, a halovány, halkán eluttogott mágikus jelenlét, a csont és a bőr...” – hogy magát Warholt idézzük (*The Philosophy of Andy Warhol – From A to B and Back Again*).

Ez lehet az oka annak, hogy Warhol képeit a végtelenségig lehet kicsinyíteni anélkül, hogy a részlet elmélyülne. Tudomásom szerint, más művészekkel ellentétben, még kiállítási katalógusban sem találhatunk egyetlen kinagyított részletet Warhol művéből. Minden műve már eleve hologramként működik, ahol rész és egész között nincs különbség, és ahol a pillantás a távolban egy szubsztancia nélküli tárgyban vész el, amíg össze nem olvad a tárgy virtuális jelenlétével.

Warhol maga is egyfajta hologram, akárcsak képei. A hírességek eljönnek a Factory-be, körüljárják anélkül, hogy bármi tanulsággal szolgálna számukra, tökéletesen feloldódnak virtuális jelenlétében, megpróbálnak áthatolni rajta, mint egy szűrőn vagy egy fényképezőgép lencsén – amivé Warhol valójában lett. Valeria Solanis megpróbált átkelni a hologramon, és megkísérelte szétörni ezt a lencsét, amikor rálőtt, arról akart kétségbeesett erőfeszítésében meggyőződni, vajon képes-e még vért hullatni. Ebben az esetben Warhollal együtt azt kell mondanunk: aki nálam felszínesebb, annak meg kell halnia. Warhol maga is kishíján belepusztult.

Warholnál minden utáncat. A tárgy utáncat, amennyiben nem függ többé a szubjektumtól, egyedül a tárgy vágyától. A kép utáncat, mert nem függvénye többé egy esztétikai követelménynek, kizárólag a kép vágyának (Warhol képei egymást kívánják és generálják, minthogy a képnek nincs más célja, mint maga a kép). Nincs már saját jelentésük, ezért nincsenek elidegenedve sem. Ebben az értelemben a fetiszizmus, a feltétlen szimulakrum stádiuma egy későbbi állapot, az elidegenedést követő stádium, mely megszünteti az elidegenedést. Ennélfogva Warhol az első nem-elidegenedett művész, a fetiszizmus radikális stádiumának művésze, amely – ahogy ő mondja – a tökélyre vitt másság (azaz, ami túl van az elidegenedésen).

Az elidegenedés forradalmi logikája után a szimuláció fetiszizáló logikája és a fetiszizmus radikális logikája áll előtünk. Warhol az első, aki képeivel megtestesíti ezt a mutációt. Ennek köszönheti különös varázsát, amely kizárólag a fétis sajátja, a fétis légkörét, amely az üresség különösségét övezi. A hírnév híres negyedőrája pedig, amelyről beszél, nem más, mint annak a képessége, hogy elérje ezt a szélsőséges jelentésnélküliséget, amely űrt támaszt maga körül, amely felé minden távollévő vágy vonzódik. Nem is olyan egyszerű ez a jelentésnélküliség. A belépésért a vágy üres terébe nagy árat kell fizetni.

A fétisnek megvan a maga élete. A fétisek a gondolkodás mindenhatósága által kommunikálnak, az álmok sebességével. Míg a jelek kapcsolata különbözőségükön alapul, tehát kapcsolatuk differenciált, a fétis (kép, fétis-tárgy) közvetlen láncreakciót követ, mert indifferens szellemi szubsztancia alkotja. Jól példázza ezt a divattárgyak fetiszizmusa: elterjedésük irreális és közvetlen, mivel nincs jelentésük. Az eszmék elterjedése is lehet irreális és közvetlen, csak fétissé kell válniuk.

Ne hagyjuk magunkat becsapni a warholi fetiszizmus hideg, végletekig leegyszerűsített, önmagukkal szemben indifferens formái által. Ez a gépies sznobizmus

valójában a tárgy, a kép, a jel, a szimulakrum növekvő hatalmát takarja. Az érték hatalmának megnövekedésével állunk szemben, és erre a legjobb példa maga a műkincspiac. Ezen a téren nem fenyeget az ár elidegenedésének veszélye, az ár itt még a dolgok valós mércéje. Belépünk az érték fetisizmusába, amely magának a piacnak a fogalmát kezdi ki, ugyanakkor pedig megsemmisíti a műalkotást mint olyat. Természetesen Warhol maga is bűnrészes az érték megsemmisítésében egyfajta túlkínálással, mely magát az értéket szünteti meg. Az ő célja is az, hogy a kép által megsemmisítse valódit, a képek olyan mértékű túlkínálatával, amely felszámol minden esztétikai értéket. Ebben az értelemben téved H. Obalk, amikor azt mondja, hogy Warhol nem nagy művész: szerencsére Warhol egyáltalán nem művész. Éppen ellenkezőleg, Warhol műve antropológiai kihívás a művészetnek és az esztétika fogalmának.

Komolyan fontolóra véve, mit is csinál a modern művész? A modern művész úgy gondolja, műalkotásokat hoz létre, de nem lehetséges, hogy valami egészen más tesz? A Reneszánsz kort követő művészek úgy hitték, vallásos tárgyú képeket festenek, valójában azonban műalkotásokat hoztak létre. Műalkotásnak neveznénk-e azokat a tárgyakat, amelyeket a modern művész létrehoz vagy valami egészen másnak? Például fétis-tárgyaknak, de a varázslat alól feloldott fétiseknek, mindennapi használatra szolgáló, tisztán dekoratív tárgyaknak (Roger Caillois „hiperbolikus díszeknek” mondaná őket). Tárgyak, melyek a szó szoros értelmében babonások, hiszen már nem a művészet fenkölt voltából fakadnak, nem a művészetbe vetett mély hitet tükrözik, hanem a művészet babonáját örököltik meg annak minden formájában. Fétisek tehát, melyek ugyanazon az elven alapulnak, mint a szexuális fetisizmus, mely szexuálisan szintén indifferens: mikor tárgyból fétist csinál, tagadja mind a nemek, mind a szexuális gyönyör valóságát. Nem hisz a nemben, csak a nem eszméjében (amely természetesen nem nélküli). Ugyanígy már nem hiszünk a művészetben, csak a művészet eszméjében (melynek önmagában természetesen semmi köze az esztétikához).

A művészet észrevétlenül maga is eszmévé vált, és elkezdett eszmékkel foglalkozni. Duchamp *Palackszárítója* egy eszme, Warhol Campbell-konzervdobozja egy eszme, Yves Klein, amint egy galériában bianco csekkért levegőt árul, szintén egy eszme. Eszmék, jelek, utalások, fogalmak. Már egyik sem jelent semmit, de még van jelentése. Úgy tűnik, amit ma művészetnek nevezünk, gyógyíthatatlan ürességtől szenved. A művészetet megcsúfolja az eszme, az eszmét megcsúfolja a művészet. A transzszexualitásnak és a paródiának ez a formája – a mi formánk – a művészet és a kultúra egész területét uralja. A művészet az eszmétől, a művészet üres jeleitől és főképpen saját eltűnésének jeleitől átitatva a maga módján transzszexuális.

Az egész modern művészet absztrakttá vált abban az értelemben, hogy sokkal inkább a formák és szubsztanciák eszméje hatja át, mint azok képzelete. Az egész modern művészet konceptuálissá vált abban az értelemben, hogy a műben fetisizálja a fogalmat – a művészet egy intellektuális modelljének sztereotípiáját – ugyanúgy, ahogy az árunak nem a valós értékét fetisizálják, hanem az érték absztrakt sztereotípiáját.

A művészet megszűnt létezni, amióta elkötelezte magát ennek a fetisizáló ideológiának. Úgy is mondhatnánk, hogy a művészet mint specifikus tevékenység teljesen eltűnőben van. Ez vagy odavezet, hogy a művészet ismét tiszta technikává és

mesterségbeli tudássá válik, és áttevéődik az elektronika területére, ahogy az napjainkban mindenütt megfigyelhető, vagy egy elsődleges ritualizálódáshoz, amelyben az esztétika eszközeként szolgálhat bármi, így a művészet az egyetemes giccsben végződik, ahogy a vallásos művészet Saint-Sulpice giccseiben ért véget. Ki tudja? Talán egy nap majd kiderül, hogy a művészet nem volt más, mint zárójel, fajunk egyfajta múltó luxusa. A probléma az, hogy a művészetnek ez a válsága azzal fenyeget, hogy soha nem ér véget. A művészet válsága Warholnál lényegében lezárult, ellenében másokkal, akik otthonosan érzik magukat ebben a végeláthatatlan krízisben.

Az elgépiesedésnek, önelgépiesítésnek ezen a pontján – mely Warhol sznobizmusának lényege – igazából nem beszélhetünk sem válságról, sem kritikai térről, kizárólag paradox térről. A kritikai tér a szubjektum és az objektum, a művész és a világ mindenkori jelenléte a világ átalakításának perspektívájában a szimbolikus hatalom birtoklása által. A paradox tér esetében ezzel szemben a szubjektum és az objektum eltűnnek, és átadják helyüket valami még rejtélyesebbnek. Hogy világossá váljék előttünk, gondoljunk csak az élenjáró tudományok jelenlegi állására: az objektum objektivitása és a szubjektum (a tudás) kritikai pozíciója egyidejűleg megszűnik, és az objektum valósága a számítógép képernyőjén megjelenő nyoma lesz. A bizonytalanságnak ez az új tere a tudományban szintén paradox tér. Ebből a szempontból kell szemügyre vennünk Warholt is és az egész kortárs művészet paradoxonát. Warhol képei mögött éppúgy nincs valódi univerzum, mint a részecskék pályáját bemutató képernyő mögött – a hatás mögött nincs ott Warhol mint szubjektum. Van a látszatnak, és van az ábrázolásnak egy virtuális felszíne, amely a dolgok jelen állásánál a legeredetibb (a „legigazabb”), amit elérhetünk mind a tudományban, mind a művészetben (talán a művészet már nem is művészet és a tudomány sem tudomány, hiszen mi a paradox tudomány?) A kép virtuális, bizonytalan és paradox helyzete most a kép ideális helyzete, akárcsak a tudomány képernyőn megjelenő tárgyáé (akár tetszik, akár nem, művészet és tudomány képernyővé váltak). Véget kell vetni a pop arttal és Warhollal szembeni évtizedes alaptalan vádaskodásnak, a pop art és Warhol kritikai vagy kritikátlan szerepéről folytatott végeláthatatlan ideológiai vitának, ahogy a médiákkal és a kapitalista rendszerrel való cinkosság kérdését is le kell zárni. Természetesen Warhol nem vádol, hiszen valójában állítani sem állít semmit. De éppen ebben rejlik az ereje. Bármiféle kritikai jelentés csak gyengíteni képei paradox helyzetét és áttetszőségét. Bármiféle negativitás érvénytelenné tenné a képet mint paradoxont, mint szélsőséges jelenséget azzal, hogy leegyszerűsített célszerűséggé redukálja. A kritikai funkció kísértésbe hoz, arra csábít, hogy jelentést tulajdonítsunk annak, aminek nincs jelentése, esetünkben azonban felszínes radikalitásuktól és materiális ártatlanságuktól fosztanánk meg ezeket a képeket, üzenetkévé alakítva őket, miközben éppen az a lényegük, hogy minden értelmezést megtörjenek ürességükön. Akármilyen furcsán hangzik is, csak a világgal szembeni közömbösségüket megőrizve tartják meg a képek hatékonyságukat és intenzitásukat.

Egy tárgy nélküli kép paradoxona, amely ráadásul a szubjektum által elképzeltet is nélkülözi. Olyan ez, mint Lichtenberg kése, a híres penge nélküli kés, melynek nyele sincs – valójában ez az ideális kés: nem a nyél áll szemben a pengével, hanem a nyél hiánya a penge hiányával. Ez a kés paradox tökéletessége, ahogy Warhol univerzumáé is, ahol semmi nem áll szemben semmivel. Warhol saját szavaival: ez a másság tökéletessége, ahol senki nem áll szemben senkivel, mert a jelentés-

nélküliség köti össze a dolgokat a dolgokkal, az embereket az emberekkel. Csodálatos filozófiája szöges ellentéte a konszenzus vulgárideológiájának.

Warhol agnosztikus, ahogy titokban mindannyian azok vagyunk. Az agnosztikus azt mondja: Isten létezik, de én nem hiszek benne. Ugyanígy Warhol azt mondja: a művészet (talán) létezik, de én nem hiszek benne. És pontosan mert nem hiszek benne, azért vagyok én a legjobb. Ez nem cinizmus és nem is nyilvánosság központú nárcizmus – ahogy tartják –, ez az agnosztikus logikája. Mondják, hogy az antikvítás idején, pontosabban a késő antikvítás idején, amely saját korunkhoz hasonlít a leginkább, az agnosztikusok testileg és intellektuálisan is a legjobbnak számítottak hitetlenségük ellenére, vagy éppen amiatt.

Warholnak talán így kellett volna fogalmaznia: ha bizonyos lehetnék abban, hogy minden, amit teszek, blöff csupán, rendkívüli dolgokat csinálnék. Ha tudnám, hogy minden, amit teszek, nem tőlem való, csodálatos dolgokat csinálnék. Ez a sznobizmus ugyanakkor kihívás az agnosztikusnak, a hitetlennek, hogy jobb legyen, mint azok, akik hisznek.

Warhol soha nem fárad hiába. Az agnosztikus nem fárasztja magát azzal, hogy Isten dicsőségéért munkálkodjon vagy, hogy Isten létét bebizonyítsa. Warhol nem terheli magát azzal, hogy a művészetért munkálkodjon vagy, hogy a művészet létét bebizonyítsa. Alapvetően nincs szükség erre. Nincs szükség a művészet pátoszára. Ez sztoikus vonás. Nem kell hozzátennünk a világhoz a világ pátoszát, sem a világfájdalmat. Warholban az a jó, hogy egyszerre sztoikus, agnosztikus, puritán és eretnek. Minden tulajdonságot megtalálhatunk benne, ahogy nagylelkűen ő is minden elismerést megad a világnak. A világ van és kitűnő. Az emberek vannak és rendben van velük minden. Nincs szükség rá, hogy higgyenek abban, amit tesznek, így tökéletesek. Mindenki zseni, de ő a legjobb. Soha nem volt még a teremtő, a művész, a zseni privilégiuma így derékba törve efféle maximalista iróniával. Ráadásul mindez megvetés nélkül és demagógiától mentesen: bizonyos hétköznapi ártatlanságot, a privilégiumok felszámolásának kegyes formáját mutatva. Van benne valami a katharokból és a kiválasztottak teóriájából.

Ez a warholi demokrácia, mely oly sok vonatkozásban különbözik a művészet és a művészek kasztszellemtől, nem egyszerűen az emberi jogokon alapul. Ellenkezőleg: a gonosz elvén nyugszik. A gonosz elve a világnak mint totális illúzióknak az elveként jelentkezik (mint az ördög műve). Paradox módon a katharok a földön megvalósított tökéletességgel egyetemben, ezt az elvet is elismerték (az egyház szemében ez számított a két alapvető eretnekségnek meg még ma is annak számít minden politikai és morális ortodoxia szemében). Nos, ahogy a katharoknál láthatjuk, az illúzió elve a legdemokratikusabb, a leegalitáriusabb elv, hiszen mindannyian egyenlők vagyunk a világ mint illúzió előtt, ám távolról sem vagyunk egyenlők a Jó és az Igazság világa előtt, ezek előtt a mindenfajta egyenlőtlenlenség gyökerét képező elvek előtt.

Ily módon lehet Warhol egy tökéletes, mindenkit kielégítő ábrázolás forgatókönyvírója. Mindegyik kép jó, mert mindegyik ugyanúgy illuzórikus. Mindenki egyszerű – mondja –, csak használd ki az alkalmat, egy fényképet se mulassz el. Ez az ábrázolás egyetemes demokráciája. Warhol sem tesz mást. Csak szerepet alakít. Még Marilyn, a sztár is csak szereplő: ő azért tehetett szert ekkora hírnévre, mert betört a tiszta szerepek szférájába. Amikor Valeria Solanis Warholra lő, akkor egyik

szereplő a másik szereplőre. A segédei is szereplők, akik neki dolgoznak – helyette. Az egész világ – és nemcsak a film világában, hanem politikai és erkölcsi téren is – az ábrázolásnak kötelezte el magát. Ez nem esztétikai kérdés, nem a *Nouvelle Figuration* vagy a *Figuration Narrative* kérdése, hanem a modern világ metafizikai állapota, amely ismét a feltétlen szimulakrumhoz vezet, amiről már beszéltem. A különbség az, hogy Warhol ezt az állapotot lelkesen és boldogan üdvözi ahelyett, hogy sajnálkozna, netalán elidegenedett és lesújtó állapotként élné meg.

Újra elérkeztünk ide a sznobizmuson keresztül, de az örömteli sznobizmuson keresztül. Hogyan lehetne egy gép boldog? Abszolút boldogtalannak kellene lennie, hiszen tökéletesen elidegenedett. De nem így van. Warhol feltalálja a gép boldogságát, hogy a világot még illuzórikusabbá tegye, mint amilyen volt. Mert a technika sorsa az, hogy a világot még illuzórikusabbá tegye. És ez Warholnál örömmel, színlelés nélkül történik. Hogyan lehetne egy gép mesterkelt? Warhol élvezi az ábrázolásnak ezt az állapotát, mintha második természete lenne. Van, aki ebben határtalan naivitást lát, én inkább rendkívüli tisztánlátást, amely szégyenbe hozza naturalisztikus világ-szemléletünket és a szimulakrumról alkotott lesújtó véleményünket. Warhol megértette, hogy a gép a modern világ teljes illuzióját teremti, és amennyiben boldogan részt vállal ebben a mechanikus szerepalakításban, elmegy az alakítás legvégső határáig, akkor eljut egyfajta átalakításhoz, míg a művészet, amely magát művészetként határozza meg, csak vulgáris szimulációként jelenik meg.

Ugyanez vonatkozik a körülöttünk lévő világra is, főként a hírességek világára, amelynek annyi figyelmet szentelünk. Ami a hírnevet illeti, Warhol álláspontja rop-pant egyszerű. A hírnév alapja az unalom, ahogy a képek sikere jelentésnélküliségükön alapszik. A hírnév és a hírnév unalma összetartoznak. Az egyik a másik alapja. Warhol naplója figyelemreméltó leírását adja, hogyan kíséri hírnevének gondos ápolását saját élete iránti közönye. A hírnév a vetítő véletlen fénysugara, amely bevilágítja az önkéntelen színész életét, és ez minden rendkívüli történésként felfogott lét légköre, amelyet a mesterséges megvilágítás kivételesnek tüntet fel. Mindez megvilágítás kérdése. A zseni természetes fénye ritka, de a mesterséges fényből, mely modern világunkat övezi, kétségkívül jut mindenkinek. Akár egy gép is híressé válhat, és Warhol soha nem is kért mást, csak ezt a gépies hírességet, a következmény nélküli hírességet, amely nem hagy nyomot maga után. Ez az hírnév se nem historikus, se nem esztétikai, hanem fotogén, a modern világnak azt az elvárását tükrözi, hogy minden legyen látható, minden közszemlére legyen kitéve. Ma minden dolgot, minden történést le kell fényképezni. Azt hiszed saját kedvtelésedre fényképezel, valójában azonban a látvány kívánja a fényképezést, te csak szerepet alakítasz. Ez az, amit Warhol tesz: csupán a dolgok ironikus látszatának ügynöke. Azt mondják, nyilvánosságot csinál magának, de nem – ő ennek a gigantikus nyilvánosságnak a médiuma, amit a világ teremt önmagának a technika és a képek segítségével, amennyiben arra kényszerít bennünket, hogy kiüresítsük képzeletünket és fedjük fel szenvedélyeinket, és összetöri a tükröt, amelyet álszentül feltartottunk, hogy a képeket a magunk számára összegyűjtsük.

A képeken keresztül és – különösképpen – Warhol képein keresztül a világ meggyőz minket diszkontinuitásáról, töredékességéről, torzításáról, mesterséges közvetítetlenségéről.



Warhol ezért nem része a művészettörténetnek. Egyszerűen a világ állapotának része – a mi világunké. Nem ábrázolja a világot, egészen egyszerűen csak töredéke, a töredék tiszta állapotában.

A művészet felől nézve Warhol kiábrándító lehet. Ha azonban úgy tekintjük, mint töredéket, mint a világ tükröződését, maga a tökéletes bizonyosság. Akárcsak a világ. Egészként szemlélve, és a jelentését kutatva meglehetősen kiábrándító – részleteiben azonban, meglepő módon, maga a tökéletes bizonyosság.

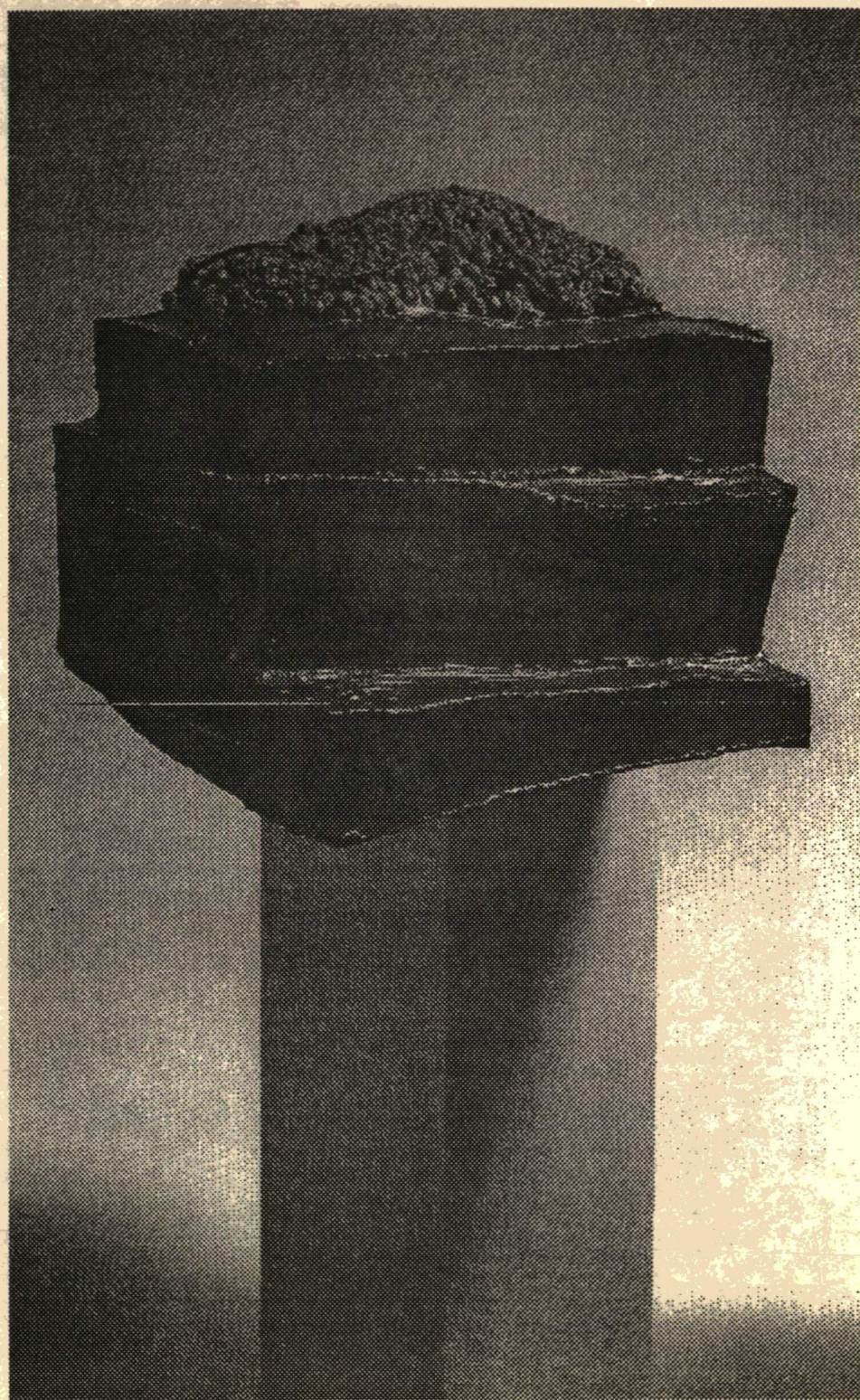
Való igaz, hogy magasztalhatjuk, szidhatjuk Warhol egyik másik képének a szépséget, illetve jelentéktelenségét. A szépség mindenütt ott van a művében szabadon eltékozolva. A lényeges számomra azonban a gép-Warhol bizonyossága, ennek a rendkívüli gépnek a bizonyossága, mely képes a világot megszünni anyagi bizonyosságában.

Nem törekedtem arra, hogy leírást adjak Warholról. Nem is törekedhet erre senki, mert ez a szó szoros értelmében bűnrészességet, gépies bűnrészességet jelentene Warhollal. És nincs mindenkinek olyan szerencséje, hogy gép legyen.

*fordította Ivacs Ágnes*



BOTOND: Thomas Bernhard, Auslöschung 1992, beton



BOTOND: Három könyv, Tudományos kutatási módszerek 1993, vaslemez és beton