

Túl alantas, hogy alantas legyen

– az art pop és a Sex Pistols –

Mi teszi a *Never Mind the Bollocks* című albumot oly egyedülállóan kimagaslónak a populáris zene történetében? Mi teszi az *Anarchy in the UK* című dalt, Greil Marcus szavait idézve, 'mindennél erőteljesebbé, amit csak ismerek'? Talán az, hogy bennük a pop addigi teljesítményének legautentikusabb, 'legvalódiabb' formája öltött testet, hogy a rock'n'roll leglényege nyilvánult meg? Vagy a punk túllépett a popon, valami mássá alakult át, mondjuk performance művészetté? Vagy a punk a mindenütt jelenlévő posztmodern trópus, a 'crossover' jelenség egyik példája volt, művészi gondolatok áthelyeződése a pop világába, így kölcsönözve magának valami szubsztanciát, egyfajta öntudatot, amely különben hiányzott volna belőle? A fenti kérdésekre adott válaszok közül egyik sem tűnt kielégítő magyarázatnak arra nézvést, hogy több mint húsz éve miért képes az 'Anarchy' még mindig egy nyugtalanítóan rezonáló él érzetét kelteni bennünk? Meglehet, nincs is olyan egyszerű eszköz, amellyel körülírhatnánk a punkot mint jelenséget, viszont ami világosnak tűnik, az az, hogy a Pistols valahonnan máshonnan énekel, egy olyan helyről, amely korábban nem létezett, és az idő csak azon röpké pillanatában volt életképes. Egy zóna, nem is odafönt, nem is alant; tér a művészet és a pop között. Valószínűleg közelebb helyezkedett el a pophoz, mint akármilyen máshoz, ugyanakkor valami, ami példa nélkül állt. Ez tette oly egyedivé a punkot, aminek terében az olyan bandák, mint a Sex Pistols olyasmit produkáltak, amely sem a művészet, sem a pop berkein belül, sem máshol nem képződhetett volna meg. Ha a punkhoz akár művészeti, akár pop jelenséggént viszonyulunk, redukáljuk, ahogy egyúttal a művészet és a pop specifikumát is. Ám ha művészet és pop síkjain beszélünk róla, ki tudjuk mutatni egyszeri voltát.

A punk lángjának ellobbanása után maradt a művészet meg a pop, közöttük pedig egy egészen másfajta úr. A punk pillanata nem egyszerűen csak azért múlt el, mert a kulturális ipar elismerte létét vagy feldolgozta és visszahódította, azért tűnt le, mert élettere bezárult. Ha pusztán visszabilentették volna a helyére a punkot, akkor nem hatna még mindig úgy az emberekre, ahogy. Miután a punk tere elillant, az 'Anarchy'-hoz hasonló dolgokat már nem lehetett megcsinálni többé, és semmi, hozzá hasonlóan súlyosat, abject-szerűt, azóta sem. Immáron húsz év telt el, s a popélet talán még soha nem volt ennyire konzervatív, mint mostanság, a 'komoly' viták száma a zenei sajtóban elenyésző, a popipart pedig sokkalta jobban uralja az adminisztráció, mint korábban bármikor; értékelhető párbeszéd úgy tűnik csak a popüzlet kritikai szárnyán belül bontakozik ki – a kultúr tudományok iparában. Így most talán alkalmas a pillanat, hogy újfent megvizsgáljuk művészet és pop kapcsolatát. Ennek érdekében szükséges néhány pillantást vetnünk a punk vizuális aspektusaira, ráadásul szerencsés is, hogy Jamie Reid munkáiban létezik a Pistols zenéjének egy majdnem tökéletes képi hasonmása. Műveit mostanában művészeti galériás környezetben állítják ki, de – akárcsak a Pistols dalai – munkái egy másik térben születtek meg, távol a művészet meg a grafikai formatervezés intézményesített tereitől. Születésük pillanatában, ha mindezt művészetnek tekintjük, talán mindössze reménytelenül naiv, szubdadaista zsenéknak tűnhetnek; ám, ugyanakkor, Reid a grafika formatervezés kliséit is félrelökte, azaz munkái tökéletesen ebbe a kategóriába sem sorolhatók be. Az 'Anarchy'-hoz hasonlóan művei valahol máshol készültek, s kapcsolódási pontjaiknak illetve információszerezési módjaiknak köszönhetően elnyerték saját nehézségi erejüket: gondolatok, történetek, praktikák konstellációjában, még ha csak rövid időre is. Amikor e tér elpárolgott, Reid művészetté vált, máshová nem is mehetett, ha nem akart a popipar egyik szakmabelijévé lenni. De mindaz, amit Reid a Pistolsnak megtervezett, nem valósulhatott volna meg

ugyanezen a módon a művészetben belül; a művészet akkor is, most is egy elkülönült, specializálódott diszkurzus.

A popkultúraipart érintő punk kritikán keresztül egy jelentős, választókerületnyi tömeg tudott szert tenni némi kritikai előnyre nemcsak a popban, hanem – nagyjából – a kultúrában is. Viszont igen nehéz lenne hasonló igényeket megfogalmazni a popkultúra jelenlegi irányzatainak bármelyikével szemben, ugyanis a popipar jelenleg túlságosan körülhatárolt ahhoz, hogy benne megnyíljon bármilyen tér, amelyben állva meg lehetne fogalmazni működésének kritikáját. Ha ez a kritikusság tűnik a punk legfontosabb tulajdonságának, akkor a punknak ezen öröksége csak a kultúra egyéb területein létezhet tovább, a popon kívül. A mostanság a punkhoz hasonlított tendenciák egyike az úgynevezett 'új' vagy 'fiatal brit művészet', amely az utóbbi tíz évben nőtte ki magát Londonban. Az új brit művészeti szcéna – a punkhoz hasonlóan – egyfajta térbeli-időbeli montázsként gondolható el. Egy másik párhuzam, hogy ezen irányzat tekintélyes számú alkotása az uralkodó művészet világának margóján készült el, mint a legjobb punk művek, noha nem állt szándékukban ott is rekedni. Ezen művészek generációja számára a punk megkerülhetetlen kulturális tény, része annak, ami meghatározza a kulturális szokások paramétereit – ugyanolyan fontos, mint bármely jelenkori művészeti irányzat. Újfont visszatérve a hasonlóságokhoz, az alkotások többsége itt is szándékoltan low-tech, vagy ugyanannyira gyanakvó a nyolcvanas évek művészetével kapcsolatos grandiózus igényekkel szemben, amennyire a punk lenézte a hetvenes évek zene iránti áhítóságát. De a punk legjavához hasonlóan, az 'új brit művészet' ezen jellegzetessége egyféle metahulladék-esztétika felé mozdul el, amely tudatosan az alantáról, a hitványról és a profánról szól. Minden másnál jobban megvan ez abban a módszerben, amellyel az 'új brit művészet' teret nyitott az akadémiai magas művészet meg a populáris kultúra birodalma között, kijelenthetően megformálva a punk örökségének egy részét. És, ha így áll a helyzet a punkkal, egyedisége csak akkor értékelhető, ha ezt a magas és mély kategóriái bevonásával tárgyaljuk.

Művészet a pop felé?

A punk 1976-ban tűnt föl, nagyjából egyidejűleg a Posztmodernizmus szó fölemelkedésével az intellektuális kultúrában. A punk tapasztalata az volt, hogy a magas művészet és a populáris zene közötti érintkezési pontok újraképzése először vált irányítottá. A populáris kultúra első szemiotikus perspektívájú analízise Dick Hebdige *Subculture: the Meaning of Style* (1979) című műve. Hebdige túlmint a populáris kultúra konvencionális szociológiai elemzésén, és a szubkulturális alakzatokat szemiotikai ellenpraktikákként teoretizálta – olyan gyakorlatokként, amelyek aktívan működnek a hegemon kultúra irányával szemben, kisajátítva és újrakódolva ennek jeleit és tárgyait, így fordítva őket a rendszer ellen. Hebdige-nek később visszakoznia kellett ebből a pozícióból, belátva, hogy elméletéhez premisszaként hibásan ruházta föl túlzott ellenzéki potenciállal azokat a stratégiákat, amelyek – a popkultúra iparának kontextusán belül – lényeges kutatási és fejlesztési osztályokként működnek azon célból, hogy az új és újabb életstílusok profitot termeljenek ki.

Mindenesetre a *Subculture* úttörő műnek bizonyult, és bemutatta azokat a módokat, amelyekkel a punk alkalmassá alakította a populáris zenét létrehozó eljárásokat. Azonban a 'posztmodern' nyolcvanas évek kultúrakutatásán belül a pop koncepciója hadilábon állt a punkkal. Ami megragadt, az nem a pop punkos tagadásának folytatása, hanem magának a popnak egy megerősítő, populista teoretizációja. Ezen megközelítés paradigmatis példája Simon Frith és Howard Horne *Art into Pop* (1987) című szövege. Munkájuk alapja a kultúra mostanra teljesen posztmodernizált, relativista fogalma – jelölői gyakorlatok vízszintes tere, amelyben a magas művészet és az alantas kultúra nagy elkülönülése (popzene, formatervezés, divat) mostanra jóra vált. Frith és Horne amellett érveltek, hogy a művészet újabban már nem egyéb, mint 'tömegkulturális mítosz, amelyet egy különleges helyzet, a tömegkulturális erők, egy jellegzetesen kispolgári tömegmédiá, a múzeumok

és a kiállítások hoztak létre majd tartottak fön'. 'A művészet kommercializációja,' állították, 'azt jelenti, hogy a művészet elvesztette a kritikai távolságot', és bármiféle kísérlet egy avantgarde ellenstratégia kialakítására már 'kudarcrá ítéltetett, mert attól függ, hogy fenn tudja-e tartani a művészi 'különbség' érzetét, amit a tömegpiac feltételei megtagadnak'. Ha a művészet üzlet, mondják ki a következtetést, 'az üzlet lehet művészet'. A művészet halott, jön részükről az egyszerű célzás – sokáig éljen a rock'n'roll!

Mindamellet, a művészet akkor is, most is eléggé élő ahhoz, hogy a kutatás fő tengelyéül szolgáljon, amely hatására központi vita alakult ki róla. Ennek alapja az volt, hogy a brit pop életképességét a 'művészeti iskolai kapcsolatoknak' köszönhetette – az artistikus gondolatok áthelyeződése a popba a művészeti iskolán keresztül eredményezte a popstílus jelentéseinek és funkcióinak egy sokkal hevenyebb érzékelését. Érvelésükben a művészet által informált pop gondolata csak látszólag működött a magas művészet meg a popkultúra praktikai közötti különbségtétel egyfajta 'dekonstrukciójaként' vagy 'szublációjaként'. Erre példa a The Whoé, akik 1967-es, *The Who Sell Out* című albumukon megelőlegzik – tudatos 'pop art' stílusban – a piaci termék státuszát azáltal, hogy minden szám között a rádiókban elhangzó, reklámot jelző dallamok paródiái csendülnek föl. Véleményük szerint a pop art a hatvanas évek végére elveszítette eredeti jelentését, magas művészetté épült ki és intézményesült; a The Who a pop artot 'alkalmazva' megteremtette a 'pop art popot'. Ám ez utóbbi neologizmus sokkal kevésbé számolja föl a művészet és pop közötti különbségeket, mint újfent életre kelti a magas/alantas oppozíciót magán a popon belül.

További probléma az efféle érveléssel kapcsolatban, hogy előfeltételként rendkívül felszínesen ragadja meg a művészet kritikai, történeti diszkurzusának komplexitását, illetve a művészettörténet sajátos dinamikáját. A művészet és a populáris kultúra terminusai nem oly könnyen fölcserélhetők egymással, mint ebben a gondolatmenetben: művészet és populáris kultúra viszonyában diszkontinuitás, aszinkronia mutatható ki. Művészeti szakkifejezések a populáris kultúra kontextusába áthelyezve sokkal gyakrabban redukálódnak metaforákká, mint nem, igen keveset tartva meg eredeti jelentéseikből. Az *Art into Pop*, a legtöbb népszerű kulturális vizsgálódáshoz hasonlóan, megkísérli elvitatni a művészet különállását, kategorizálási hibát követ el, ezért hiányzik belőle bármiféle immanencia önnön, művészetet érő 'kritikája' vonatkozásában, így pedig eredményül alig kapunk többet a művészet félautonómiájának reduktív, közgazdasági, szociológiai elfizójánál. Ez nem teljesen meglepő, tudva, hogy a szerzők – a legtöbb kulturális tanulmány írójához hasonlóan – akadémikusok, szociológusok.

Az immanencia hiánya miatt omlik össze az *Art into Pop* érvrendszere, hiszen – ahogy Adorno is emlékeztet rá – az a gondolat, amely nem képes alámerülni a jelenségekbe, amikre épül, kilöködik tárgyaiból, amik már maguk is gondolatok. És amit Frith és Horne érveivel – számos, a magas/mély szembenállást számbavevő posztmodern munkához hasonlóan – lemásol, az inkább a nem posztmodern bináris gondolkodás maradék formája. Az *Art into Pop* nem igazán a művészi és 'populáris' oldalát erősíti meg, amely következetesen túlprivilegizált, így a szembenállás megerősítést nyer. Az ilyen munkák olvasása közben nem nehéz leleplezni a 'posztmodern' álarc mögé nyúlva egy rossz helyen lévő, ellensovínisztikus, az esztétikával szemben megnyilvánuló előítéletet: nem a nyolcvanas évek 'Új idők'-jét, hanem a régi baloldalét – e kivételes esetben nem a szocialista realizmust kérjük számon, hanem a popzene és a divatcultúra 'tömegművészetét'. A nyolcvanas évek a divat többé már nem 'önkénturalom', ahogy Barthes nevezte egyszer, hanem – legalábbis az olyan 'haladó' akadémikusok szerint, mint Elizabeth Wilson – 'performance art'; a divatmagazinok, mint a *The Face*, többé már nem divatmagazinok, hanem a sikken keresztül megnyilvánuló transzgresszió radikális közvetítő közegei.

Mégha az efféle beszámoló elfogadhatónak is tűnhetnek a nyolcvanas években, a 'dizájn évtizedé'-ben, természetesen nem veszik számításba a punkot. Ami után a punk utoljára érdeklődést mutatott, az a 'fogyasztás esztétikája' volt, s visszatekintve rá a jelen kontextusából, meglepő látni, hogy jellegét tekintve mennyire adornói módon viszonyult a popkultúraiparhoz. Természe-

tesen Adorno az utolsó figura, akivel kapcsolatban az ember elvárná, hogy megemlítsék a brit kultúrtudományi vitában, és gondolatait mindaddig figyelmen kívül is hagyták – szükségszerűen, legalábbis ami a populistákat illeti –, amíg a posztmodern iránti bizalom csökkenni nem kezdett a kilencvenes évek kezdetén. Azon kevesek egyike, aki bármiféle kapcsolatot teremtett a punk és Adorno között, Greil Marcus volt, aki fölkapott klasszikusában, a *Lipstick Traces* című, a punkról szóló mesteri tanulmányában azt állítja, hogy 'a punk valamilyen módon úgy volt a legkönnyebben fölismerhető, mint a régi frankfurti iskola tömegkultúráról alkotott kritikájának egy új verziója...., ám mostanra a kritika premisszái kirobbantak egy pontból, amit senki a frankfurti iskolából, sem Adorno, sem Herbert Marcuse vagy Walter Benjamin soha föl nem fedeztek: a tömegkultúra popkultuszos szívéből.'

És, valamilyen módon, Marcusnak igaza van, hiszen amíg többnyire bejárták azokat az utakat, amelyekből nézve a punk a szituacionista elmélet átültetése a gyakorlatba, addig a szituacionizmus az utóbbi években túl könnyedén vált a főntebb vázolt posztmodernizációs technikák prédájává, amiken belül minden kulturális gyakorlatot 'látványosság'-gá homogenizálnak. A punkot Adorno a kultúraiparról adott klasszikus elemzésének kontextusán belül tárgyalva, számos hátránya ellenére, legalább megengedi a punk negativitásának hangsúlyozását, és megkülönböztethetővé teszi a 'pop-szituacionizmus' fajtáitól, amelyek a punk óta föllendültek, és amelyeken belül a 'kisajátítás/felhasználás', a 'művészi plagizálás' vagy a 'paródia' bármely eleme megmutatkozik olyasféle praxisban, amelyik felszínesen olvasható ugyanazon gyakorlat 'elterel(őd)és'-eként. Viszont, amint azt Debord ismertette, a paródia és a plagizáció már eleve részei bármiféle művészi tevékenységnek – vagy legalábbis minden kiemelkedő műalkotásnak, amely a történeti avantgarde föltűnése óta létrejött. Az 'elterel(őd)és' mint koncepció a hetvenes évek vége óta értelmetlen klisévé szorult viszsza a pop kontextusában, ugyanúgy, ahogy a művészeti szakkifejezések, hipotézisek is elvesztették lábuk alól a talajt, amikor áthelyezték őket a populáris kultúra kontextusába. E munka egyik alapvetése, hogy a popzenében előfordult 'elterel(őd)és' igazán hatásos példája, az egyetlen 'pop elterel(őd)és' jelzőt megérdemlő eset a Pistols tevékenysége 1978-ig. Hatásos volt, mert amit a Pistols levezényelt, az a pop tagadása, megvalósításával vállalva – ha egy tömegforma illetően elterel(őd)ése hatásos volt –, hogy önmagát lecsérelve tömegessé kell válnia, tömeghatást kell generálnia. 1977-ben, a királynő ezüstjubiläumával egyidőben vették föl a '*God Save the Queen*' című dalt, amelyet nemcsak a rádióból és a tévéből tiltottak ki, hanem közönség előtt sem mutathatták be. Mindazonáltal a szám No.1 lett a listákon, és a pop történetében először a lista elején nemcsak az együttes neve és a nóta címe szerepelt, hanem két vastag, sötét fekete csík is.

Egy másik út ezen elterel(őd)és leírására az lenne, ha ezt a pop tagadásaként magyaráznánk el, mert amit a Pistols – és a Pistols közreműködésével; úgy érteve, hogy nemcsak a banda vagy McLaren, hanem az egész kontingens konstituálta a jelenséget – produkált, az, Adornóra utalva, a popkultúraipar immanens, transzcendens kritikájává válhatott. Sokkal messzebb merészkedve, kihasználható a popstílusban rejlő transzgresszív potenciált, a Pistols az általa elfoglalt teret aknáztta ki, hogy innen utasíthassa el maga a popipar illuzórikus gyönyöreit, csalóka mítoszait. Az elutasítás kiterjedtsége minősítette ezt a pop elterel(őd)ésévé. Túlmutatva a hippioptimizmus egyszerű inverzióján: a Pistols szó szerint a szemébe vágta bármelyik korábbi rockos radikalizmus követeléseit. A popüzlet paródiái, mint például Frank Zappa *We're Only in it for the Money*ja és az ezt követő állítólagos elhajlásai a rockban valamennyien nagyobb ellenállás nélkül nyelődtek el a West Coast kultúra experimentalista 'bizarrság'-ában. A Pistols mellett a Velvet Underground túl öntudatosan és fontoskodón 'művészien' szólít úgy, hogy az irányt mutatott new yorki punk utódainak elbizakodott poeticizmusa felé, Patti Smith, a Television és mások felé; míg, másrészt, a Stooges túlságosan egydimenziósan, eldobhatóan hangzott. Összehasonlítva a Pistolst kortársaival, csak az derül ki, hogy ténylegesen milyen hibás konfláció is a punk kategóriája, minden egyébnél inkluzívabb osztály a pop történetében, valóban magába foglalva a divat felé mutató attitűdök, stílusok és tendenciák kölcsönösen exkluzív tömegét.

Ami a punk maradékától a Pistols elkülöníti, az szándékolt kilépésük mindabból, amit a pop korábban reprezentált. A Pistols zenéje még mindig nem illeszthető be a Klasszikus Rock kategóriájába, ellentétben más punk együttesekkel, mint például a Clash, akik más jelentős punkeredményekhez hasonlóan (Ramones, Buzzcocks) húsz éve üzemelnek, hitelesítve az 'eredet helyeit' a 'vissza az alapokhoz' pop-nosztalgizáló gitárt markoló új generációja számára. A Pistols, ahogy Greil Marcus írta, 'megsértette a popkultúrát', s így nem illeszthető be 'A Rock'n'Roll Történeté'-nek szakadás nélküli narratív folyamatába.

Talán mostanra már világos, ha azt mondom, 'a punk legjava', a Pistolsra utalok. S itt nem bármiféle minőséget meghatározó értéktétele hangzik el a Pistols felsőbbrendű zenei 'minősége' értelmében; egy efféle ítélet amúgy is ellentmondásos volna, egyszerűen nem illik össze azzal, ahogyan a Pistols az ilyen kritériumok érvényességét tagadta. Amit tehát mondani akarok, az az – ha egyáltalán a punk elkülönült mindattól, ami a popban számára például szolgált –, hogy a Pistols még ennél is távolabb vette föl a pozíciót. Nekik máshol létezett a felségterületük, valahol máshol éltek; volt néhány közeli szomszédjuk, de csak kevesen kerültek olyan közel hozzájuk, hogy áthaladjanak az általuk kijelölt kiindulóponton. Úgy tűnik, a Pistols testesíti meg legenergikusabban mindazt, amik jelenkori, punkkal kapcsolatos asszociációink. Ézt pedig az tanúsítja, hogy bármikor is tesznek említést a punkról, az első együttes, amire a legtöbb ember gondol, a Sex Pistols.

A punk és a vizualitás

Ha a Sex Pistols az első együttes, amelyik bevillan az emberek agyába a punk szó említésekor, nyilvánvalóan az első képek, amelyek ugyanezt a hatást váltánák ki, Jamie Reid Pistols számára készített munkái lennének. Reid munkássága nemcsak azért fontos, mert ez a legkomolyabb egyéni hozzájárulás a punk vizuális identitásának kialakításához, hanem azért is, mert artikulálta a Pistols popkritikájának legalapvetőbb aspektusait. Ezért több volt egyszerű népszerűsítő anyagnál, posztergyűjteménynél, lemezborítónál és rölapoknál. Reid munkái többé lettek a zene egyszerű képi megfelelőinél; képei túlléptek a zenehallgatás tapasztalatán olyan értelemben, hogy ennek részévé váltak. Azok a módok, ahogyan vizuális és aurális viszonyba kerülnek, a popzene egyik legkevésbé vizsgált részlete. Ám a Pistols-jelenség egyedisége adekvát módon nem ragadható meg szinesztesztikus elemeinek elemzése nélkül.

A legegértelműbb mód, ahogyan Reid képei utalnak a Pistols zenéjére, a montázs-technika, a popkulturális törmelék fragmentumainak ellenőrizetlen fosztogatása. A Pistols riffjeit a szabvány rock'n'roll prototípusok raktárából lopta, ezáltal szó szerint a szemébe vágta ezeket az 'autentikusság', 'kompetencia', 'eredetiség', 'értelem', 'művészség' és 'jelentőség' maradványainal egyetemben. Reid a bulvárlapokkultúra és a bővli piac reklámaiból merítette alapanyagait, mindehhez pedig hozzátette az 'alternatív', vagy (a kor nyelvén megszólalva) az 'agit-prop' politikai sajtónyelv egyéni alkalmazásának alapelvét. Ez utóbbiba közvetlenül Reidet is bevonták némi időre, hiszen 1970-ben társalapítója a *Suburban Press*nek Croydonban. A *Suburban Press* (SP) egy mikropolitikai közösségen alapuló lap volt, amit Reid úgy írt le, mint 'egyfajta szarkavaró formáció, ami alaposan beleásta magát a helyi politikába és a tanácsi korrupcióba, mindez vegyítve grafikákkal meg néhány szituacionista szöveggel'. Szituacionista előlétele egyfajta különös élességet, reflexivitást kölcsönzött az SP-nek, tekintettel agit-propszerű használatára. Akárcsak '68 jelszógyártását, az SP hat alap gondolatát a humor öntudatos használata és a dadaista értelemben vett abszurd jellemezte. Előzményeivel együtt az SP visszautasította, hogy ugyanazt a játékot játssza, ugyanazt a nyelvet beszélje, mint a hagyományos politikai aktivizmus. Helyette az 'agit-prop' nyelvezete idéződik meg vagy artikulálódik gúnyosan, közvetve – így inkább kifigurázódik mintha közvetlenül tenné – szóal meg első személyben. Például az 1972/73-as 'Plakát Kampany'-ban Reid és az SP olyan plakát-sorozatot tervezett tele képekkel, feliratokkal vagy szlogenekkel, mint például: „Kapcsoljatok be

valamit a bányászokért” vagy „Tartsátok melegen a telet – csináljatok botrányokat”, szembeszállva az akkori kormányzati kampánnyal, amely olajmegtakarításokra buzdított az olajválság idején. Egy másik, finoman felforgató taktika részeként London közlekedése ellen címkéket vetettek be – olyan hitelesnek tűnő külsejű, információs célokat szolgáló falragaszokat, amelyeken szerepelt a londoni tömegközlekedés logója, illetve a földalatti szerelvényein használt betűtípus. Amíg ez a jellegzetes kontextusokba behatoló szituacionista stratégia így visszatekintve nem nagyon tűnhet többnek fájdalommentes csínytevéseknél, mégis bizonyítékkal szolgál arra, hogy Reid előrelátóan és kifinomultan gondolkodott a hagyományos alternatív/radikális aktivizmus korlátairól. A Sex Pistols az agit-prop retorika ‘a pofádba’ módszerét aknáztá ki, ugyanakkor pedig ki is figurázta ezt; szemben álltak az autoritáriánus, univerzalizáló politikai üzenettel teli prédikációs magatartással, és tiszteletlen módon tartózkodtak a konvencionális aktivizmusra jellemző érdemesség támogatói pózától. Mindez előre megmutatta a Pistols egyik legfontosabb aspektusát: ahogyan a szemébe hajították a ‘politikailag’ elkötelezett rock, punk vagy akármilyen más elbizakodott követeléseit. Következésképpen Reid rálátása az agit-prop retorika alakzataira volt az, ami – ennek kontextusán túl és ez fölött – megkülönböztette őt a kor többi radikális/politikai formatervezőjétől vagy alkalmazott grafikusától. Amikor Reid 1976 őszén megkapta Malcolm McLaren fölkérését, miszerint dolgozzon a Sex Pistolsnak, megragadta az alkalmat, hogy a fenti eljárásmodokat átültesse a gyakorlatba a popkultúra sokkal több lehetőséget biztosító kontextusán belül. Itt már minden komolyra fordult, és a montázsbaiban lévő nagyjerejű kollízióknak ugyanúgy komoly utóhatásuk volt. Addigra Reid már ‘elvesztette illúzióit a baloldali politizálással kapcsolatban, amely olyan értelmetlenül fecsegővé s diplomatikussá lett’. Mindamellett még mindig – ahogy kijelentette – ‘égett benne a spiritusz’, amelyet olyannyira vonzóknak talált a hatvanas-hetvenes évek baloldali politikájában, és úgy tekintett a Pistolsra, mint ‘tökéletes eszköze gondolatok kommunikálásához, amelyek abban a korszakban fogalmazódtak meg, és ahhoz, hogy ezeket rendkívül közvetlen módon juttassák el az emberekhez, akik akkoriban nem vették a baloldali politika üzenetét’. Amikor a Pistols-jelenség kezdett szárnyra kapni, Reid rájött, hogy ‘nagyon magas díjakért játszik’.

Noha a tét lehetett volna sokkalta kisebb, ám nem amiatt, mert a tét, amelyben Reid működött – amint azt kommentárjai is sugallják –, olyasfélének tekinthető, amelyekben ‘68 szelleme még nem foszlott szerte teljesen. Amíg, feltehetőleg, többé már nem mutatkozott ‘valós’-nak a ‘lehetetlen követelése’, elképzelésének emléke nagyon is kitapintható maradt. Talán ez indukálta a punk ‘politikáját’. Reid, elmondása szerint, ‘vitába szállt McLarennel a Pistols „politikusságát” illetően’, aki eredendően úgy tekintett az együttesre, mint valami átvarázsolt Bay City Rollers fiúbandára, amelyik fölhasználható butikja, a Sex föllendítéséhez. Reid viszont azt forgatta a fejében, hogy grafikáin keresztül a Pistols meg a Glitterbest attitűdjét átszervezi egyetlen stílusba – vagy, inkább, egy szarkavart antistílusba.

Reid önmaga számára kimunkált helyzete nyomán aligha akad olyan a művész Pistols-munkái között, amelyik ne működne, amelyik ne lenne szigorúan elhatározott, tökéletes csúcspont, mégha többségük mindössze egy ad hoc, rögtönzött munkamódszer eredménye is. Ámde, ha valamelyik kiemelkedik, az – mostani céljainknak megfelelően – a ‘*Pretty Vacant*’ kislemez borítója: főleg azért, mert majdnem mindenre utal, ami oly hatásossá tette Reid és a Pistols munkásságát. A kislemez B oldala a Stooges ‘*No Fun*’-jának földolgozása, amely egy új keretet, kontextust kapott, így nyerve értelmet. Ezt a hatást még növelik a hátsó borítón Reid SP korszakának ‘szituacionista buszai’ – két turistabusz kollázsa, amelyek úticélja a ‘semmi’ és az ‘unalom’. Az elülső borítón egy képkeretet láthatunk összetört üvegével, amely alatt a váltságdíjakat követelő levelekben látható, kivágott betűkből összerakott szavak az együttest és a szám címét dicsőítik. Semmi sem artikulálta ilyen életszerűen, hogy mit jelentett hallani a Sex Pistols: a rock’n’roll mitológia épületének romba döntését; pontosan, mintha betörne egy üveg valahol – és nem lehetett tudni, merre repülnek az üvegszilánkok.

Amikor megindult a leülepedés, Reid közvetlenül a popkultúraipar ellen indított támadást; a reflexivitás és az ironia mentette meg az ócska propagandává válástól. A szlogenek újfent retorici-

kailag 'beágyazottak', hiányzik belőlük mindenféle színlelt komolyság, ami ezáltal elválasztja őket a párhuzamos folyamatok beszédmódjától, amilyen a *Combat Rock* vagy a *Rock Against Racism*. Miközben talán Reid szimpatizált is az ez utóbbi közvetítésével megnyilvánuló nézetekkel, úgy tűnik, nem sok bizalmat szavazott nekik; túl szigorú volt a politikai rock modorral, a sztárrendszerrel, a velejáró hatalmi kapcsolatokkal meg a fogyasztás módozataival szemben – mindazzal, amit a konvencionálisan 'radikális' vagy a 'lelkismereti' rock kihasznál, s oly makulátlanul, sértetlenül meghagyott. Reid, akárcsak a Pistols, több kockázatot vállalt, és kései műveinek legjava egyetlen szimbólum problematikus alkalmazásán alapult, amely addigra enyhén szólva telítődött: a szvasztikáén. De Reid oly módon vette elő, ahogy kevésbé intelligens, felelőtlen használóinak többsége nem. Első munkái gitár alakú szvasztikák kollázsai voltak összekapcsolva katonák, vagy a gyűlölt személy, Richard Branson képeivel, ezek jól helyezve pedig olyan mondatokat olvashattunk, mint a 'Csatlakozz a rock'n'roll hadsereghez' vagy 'A zene ellenőrzés alatt tart'. Az 1979-ben a Dead Kennedys számára készített *'California über Alles'* poszter szélén cannabis levelekből formázott szvasztikák láthatók, benne egy Woodstock típusú rockfesztivál tömegének képe, felirata pedig a dal címe és a 'Soha ne bízz egy hippiben'. Bizonyos értelemben mindez tisztán olvasható a teljesen irányítottá vált rockkultúra és autoritáriánus hatalmi kapcsolatainak adornói, mikrokozmoszok vádirataként, ám ezt a mű retorikája újfent ironizálja. Mindezeket túl van egynéhány hely, ahol a kései kapitalizmus hatalmi viszonyainak ellentmondásai sokkal nyilvánvalóbbak, mint egy rockfesztivál. Viszont volt és van is egy nürnbergi tömeggyűlés típusú aspektusa a nagy szurkolói massa látványának, ahol az emberek passzívan szívják magukba az elérhetetlen, félisten roksztárok auráját, akik egy leendő, főlzabadító hippi mitológiáról papolnak, miközben az egész eseményt biztonsági őrök ugyanakkora tömege ellenőrzi. Viszont az ilyen tömegrendezvények a közösségiség tapasztalattát is kínálják, időleges elszakadást az anómiából, atomizáltságból; egy illuzórikus, de intenzív, testileg érzett állapotot, amelyik egy utópia pillanatnyi látványát ajánlja. Ha némi kritika érheti Reidet, az az, hogy a kiábrándulás, mint Adornót, arra készíti, hogy az egészet egyszerűen tovább összesítse/totalizálja.

Azonban Reid és a Pistols kritikájukon keresztül képesek voltak fölismereni valamit, amit más punk bandák korántsem: támadásuk rövid időre demisztifikálta a rockot. Így hoztak létre egy 'köztes tere', egy 'hasadékot', amin belül egy jelentős választói csoport ért el némi kultúrkritikai előnyt, ezáltal nyerve fölhatalmazást. A mítosz szétrombolása után megszűnt passzív fogyasztói státuszuk, 'elgondolkodhattak önmagukról'. Véleményem szerint ez a 'Csináld magad' igazi jelentése. Működési terük bezárulása után, miután a megnyílását lehetővé tevő kapcsolatot elszakította a történelem, a 'Do It Yourself' csak egy másik thatcheri eszközzé lett, hogy 'fölszállj a biciklire' és megtaláld – önmagadat fejlesztve – a kivezető utat a Munkanélküliség Városából.

Konklúzió: az Art into Pop revíziója

A punk halála óta a neo-punk jelzőt egy sor jelenségre ráakasztották. De, remélhetőleg, ez a tanulmány bemutatta, a punk nem ismételtető meg. A történelem adta tere eltűnt és jónéhányan kiemelkedő képviselői közül hiába próbálkoztak máshol, akárcsak Reid; mások vagy föladták, vagy mindent fölégetve maguk mögött rendkívül sikeres popszakmabeliekké váltak. Egyébként, a népszerű posztmodernizmus ellentétes következtetései ellenére, még mindig lehetséges létrehozni hasonló tereket, és ez az, amiért a történelmi avantgarde 'köztes tere' soha nem szívódott föl igazán. Természetesen sokrétű változásokon ment keresztül, de 'a régi dolgok művészete' – amire Barthes utalt – még mindig nagyon is él.

A művészet az, főleg az 'új brit művészet'-ként aposztrofált jelenség, amely vonzotta az összehasonlíthatóságokat a punkkal. Számos kultúrkritikus kísérelte meg bizonyítani, hogy az olyan művészeti munkái, mint Damien Hirst, Sarah Lucas, a Chapman testvérek és sokan mások 'leegyszerűbben

a punkon keresztül újratanult provokatív szituacionista stratégiáknak és a pop art esztétikájának új-jáéledéseként láttamoztathatók.' Ám ez, tekintet nélkül néhány világos, művészet és punk közötti párhuzamra, téves párbáallítás. Az a műalkotás, amely mindezt értelmesen demonstrálja – miközben megfelelően elmondja e tanulmány gondolatait –, az új brit művész, Gavin Turk 'Pop' című munkája 1993-ból. A 'Pop' a Sid Viciousre emlékeztető művész életnagyságú, valóságshű, üvegszálból készített szobra. A figura a *Great Rock'n'Roll Swindle* című film *My Way* jelenetén alapul, amelyikben Sid fegyvertartó póza Warhol 1963-as Elvis alkotásait ismétli. Ezek viszont az Elvis western, a *Love Me Tender* képeit vették elő. Így alakul ki az utalások tömör kapcsolata a pop artra, a popkultúrára, az identitásra és a testre. A 'Pop' sokrétű munka és mint ilyen, tökéletesen példázza a művészet határozott ontológiáját. Egyrészt a munka, akárcsak 'tárgya', azokat a módokat veszi alapul, amelyeken keresztül kritikusan befogadható. A 'fiatal brit művészet' csúcstan keletkezett alkotás előrelátóan előzi meg azokat a kísérleteket, amelyek ezt a 'punkon keresztül újratanult provokatív szituacionista stratégiák újraéledése'-ként látják. Az efféle olvasatok problematikusává válnak – lehet, hogy el is vethetők – annak a ténynek ismeretében, hogy a figura egyértelműen egy műanyag játékpisztolyt markol – egy 'pop' fegyvert. Hasonló stratégia bármilyen megvalósulása, ahogy a szellemes duchampi szójáték sugallja, valamivel nagyobb gravitációs mezőt generálna a mű címénél. Így, az újsituacionista sokk-taktika egyik példája helyett az alkotás ezek hiábavalóságáról 'szól'. Ez pedig azért van, mert – amint a mű veszi is a fáradságot ennek demonstrálására – ez egy műalkotás, hermetikusan bezárva egy intézmény üvegdobozába.

De többé már nem tekinthetünk úgy a művészetre, mint valamire, ami távol áll az alantastól, a populáristól meg a mindennapitól; többé már nem írhatjuk le a Modernitást tisztán adornói szemzőből. Ez a mű, akárcsak a történeti avantgarde hagyományaihoz kötődő legjobb alkotások, a nagybetűs Művészet és a mindennapi 'élet' birodalma fölött nyit teret. Ez a tér nem tűnt el a pop art hatvanas évekbeli sikerével, ahogy Frith és Horne ezt naivan sejtetik, de már nincs is csak úgy egyszerűen: ezt a teret újra meg újra létre kell hozni. Ez gerjeszti a művészettörténet dinamikáját a modern (és a 'posztmodern') érában. Meg az a tér, amelyben Turk 'Pop'-ja megképződött, ahol megvitathatjuk a mindennapi gyakorlatokba és örömökbe való befektetések, illetve az ezekkel való azonosulások ellentmondásait, miközben érezzük a kényszert a velük szembeni kritikára; kiélvezni az 'alantas' örömeiket, miközben tudjuk, rosszra fordulhatnak.

A legnépszerűbb kultúrelméletek egyszerűen kihagyják e teret, elposztmodernizálva ezt minden implicit ellentmondásával egyetemben. Sokkal életerősebb, termékenyebb munkák születtek a gyönyör politikáját tekintve, viszont itt már utaltam arra, hogy ezekben túl gyakran hagyják figyelmen kívül a populáris negatív tapasztalásait. Sok szó esik a stílusról és a testről, sokkal kevesebb a test fasizmusáról, továbbá a divatkultúra visszajára fordult, reflexszerű exkluzivitásáról, elitizmusáról. A média folyton Londonnak a világ divatfővárosaként betöltött szerepét ünnepli, a 'legfaszább város'-t a földkerekségen, azonban a kultúrelmélet, mint önálló diszciplína fölemelkedése óta keveset vitáznak azokról a szociális és gazdasági feltételekről, amelyek a brit ifjúságot üzték generációról generációra, hogy megtalálják – jobbat akarva – saját, kevésbé elavult 'szubkultúráikat'. Az egyik generáció kicsiny csoportja viszont fölismerte, mi a valós ára a belépésnek az öröm poppalotájába, s a pop történetében először úgy döntöttek, nem érdemes oda befizetni. És inkább, minthogy kint maradjanak a hidegben az alternatív és marginális fetisiztákkal egyetemben, betörték, majd a feje tetejére állították az egész épületet. Néhány napon belül az üzlet visszatért a régi kerékvágásba. Ám ha mindez nem következett volna be, talán soha nem tudhattuk volna meg, mi is ment igazából odabent, a legelső helyen.