

Performa 2015. I. szám
kultúratudományi és társadalomfilozófiai folyóirat

Főszerkesztő: Vajda Mihály

Szerkesztők:

Antal Éva

Kicsák Lóránt

Nemes László

Szabó Csaba

Olvasószerkesztő: Kalcsó Gyula

Technikai szerkesztő: Varga Attila

Webmester: Faa Balázs

Kapcsolat:performa@ektf.hu

Kiadja:

Eszterházy Károly Főiskola

Bölcsészettudományi Kara

ISSN xxx

Péter Szabina
Ideiglenes autonóm tűnődések
(Kiasztikus olvasatok Ai Weiwei munkásságának mentén)

„Kell egy üres szó, hogy megtölthessem”¹

Írásomban a performanszművészet és a performatív objektum által létrehozott, a művész, a mű és a befogadó közötti megváltozott viszony artikulálására teszek kísérletet egy kortárs kínai művész, Ai Weiwei művészeti tevékenységének elemzésével, valamint Gilles Deleuze, Hakim Bey, Maud Hagelstein és Jacques Rancière a témában adekvát filozófiai töprengéseinek megidézésével.

Deleuze értelmezésében „a filozófiának szüksége van nem-filozófiai olvasatokra: nem-filozófiai”², hanem művészi és hétköznapi megértésekre is, olyanokra, amelyek nem az intellektus, hanem – ahogy ő fogalmaz – perceptek és affektek révén mennek végbe. Olvasatában „a filozófiát éppen határainak átjárhatósága érdekli, az a mezsgye, amely a gondolattal együtt a rajta kívül esőt is revelálva fordítja ki a gondolkodás dogmatikus képét”.³ A deleuze-i *létrejövés* (*devenir*) terminus e jelenség művészetben belüli megragadásakor különösen hasznunkra válhat, mivel lehetőséget ad arra, hogy a művészetet transzformatív tapasztalatként artikuláljuk, de a szubjektifikáció aktusát is értelmezhetjük a segítségével, mely a kortárs művészet egyik esszenciális mozzanataként jelenik meg. A *létrejövés* a változás egy nem-lineáris dinamikus folyamatát jelöli. Amikor esztétikai természetű problémák esetében próbáljuk meg alkalmazni, akkor nem csupán arra ösztönözhet, hogy a művészeti objektum mint objektum látszólagos stabilitását rekonfiguráljuk általa – melyet a teljesen koherens szubjektum ideájának ellentétéként vagy kiterjesztéseként szoktak meghatározni –, hanem sokkal inkább maga a művészet létrejövésének fogalmát lehet négyeszeres létrejövés-ként: a művész, a néző, a műalkotás és a kontextus közös létrejövésékként értelmezni.⁴ Ebben az értelemben a performansz arra invitál, hogy a művészet befogadását és létrehozását a klasszikus szubjektum-objektum distinkción kívül is értelmezzük, mely felfogás egészen a hatvanas-hetvenes évekig meghatározó volt.

¹ Idézet Sylvie Blocher *I we are* című projektjének dokumentációjából.

² Gyimesi Tímea: *Szökésvonalak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2008. 38.

³ Gyimesi Tímea: *Szökésvonalak*. 38.

⁴ Adrian Parr (szerk.): *The Deleuze Dictionary. Revised Edition*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010. 30.

E korszaktól kezdődően napjainkig a performanszművészetben a művészi érték a kölcsönös *létrejövésben* valósul meg, ami nem egyfajta absztrakt értéként értendő, mely a létrehozás kreatív aktusán kívül létezne. Így azzal szembesülünk, hogy az ilyen típusú művészi gyakorlat állandóan radikális kihívás elé állítja a kapitalista kontextusban értett munkát. Az érték nem a profithatárok és a piac által körvonalazódik, inkább partikuláris típusú szociális szerveződések által. Vegyük például Beuys 1974-es performanszát, mely során a New York-i René Block Galériában hét napig egy vad kojottal élt egy kiállítóterben. Az eseményben megmutatkozó művészeti gesztus hangsúlya immár abban rejlett, hogy miként épített ki egyfajta bizalmat a prérifarkas felé egészen addig a pontig, míg végül egymásba gabalyodva töltötték az éjszakákat. Az ilyen művekben megjelenő jelentések már nem univerzálisak és nem is abszolút relatívak, a bennük rejlő művészet a szociális formálódás fogalmainak különös fúziójában mutatkozik meg, a kölcsönös *létrejövésben*. A performansz egy olyan művészeti gyakorlatként jött létre, amely a szignifikáció határain *kívül* jelent meg. Így mindez azt bizonyítja, hogy a performanszművészet kérdéseessé teszi a nézés és a tevés közti ellentétet és szakít a domináns optikai beállítódással, ami a művészetben belül egészen a modernitás koráig a néző és az alkotó státuszát az aktív és passzív radikális ellentétének előfeltevése szerint az uralom és az alávetetés struktúrája szerint tagolta. Ezzel szemben ez a gyakorlat egy találkozás vagy *esemény* létrehozására törekszik, ami elemek és erők egész sorát kívánja egymással kapcsolatba hozni. A performanszművészet nem írható le a szubjektum-objektum felosztáson alapuló esztétikai paraméterek mentén, e probléma feltérképezésében a *létrejövés* fogalmi apparátusa sokkal inkább a segítségünkre lehet, mivel általa könnyebben megragadható a performanszművészetre jellemző változás folyamata, egy olyan esemény leírása, mely a maga szingularitásában is egyszerre fejezheti ki viszonyok, erők, affektumok és perceptumok sokaságát.

A szubjektum-objektum felosztáson alapuló esztétikai paraméterek, valamint a mű és a néző rancière-i és hagelsteini értelemben vett felszabadulásának momentumához a *Temporary Autonomous Zone* (a továbbiakban TAZ), azaz az „ideiglenes autonóm terület” fogalmát hívom segítségül.⁵ Hakim Bey avantgárd költő-filozófus hasonló címet viselő munkájában a TAZ-t a hatalom, az Állam által szabadon hagyott vagy alacsony intenzitással őrzött terekben és résekben időlegesen megnyíló, aztán eltűnő autonóm térként ragadja meg. Bey szerint TAZ-nak tekinthetők például a 17. században létrejövő kalózköztársaságok, de valamelyest ide sorolhatók például a graffitiművészek tevékenységei is. A TAZ egy olyan gerilla-

⁵ Hakim Bey: Ideiglenes Autonóm Terület. Fordította Nagy Imola. *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 2008/4. 396–417.

hadművelet, mely miután (a fizikai vagy a virtuális térben, az időben vagy a képzeletben) felszabadított egy területet – még mielőtt a hatalom szétzúzhatná –, felszívódik, csak azért, hogy másutt/máskor újra létrehozassa önmagát. Mivel az Állam a tartalom helyett inkább a látvánnyal törődik, a TAZ jó ideig viszonylagos békében rejtőzködhet és megtelepedhet ezekben a terekben. A TAZ legnagyobb ereje a láthatatlanságában rejlik, az Állam sosem képes tökéletesen felismerni, mert nincs rá jó definíciója. Amint a TAZ-t megnevezik és közvetítik, rögtön felszámolja magát, és egy üres vázat hátrahagyva új helyen tűnik fel újra, láthatatlanul, mert aligha megragadható a látvány fogalmai szerint.⁶

A művészet területén felbukkanó TAZ filozófiája egy olyan „problémával” képes szembesíteni, amelynek megválaszolása vagy explikálása – bár bizonyos politikai és kultúrtörténeti implikációi megmaradnak – új referenciatér berendezését teszi szükségessé, amely a klasszikus értelemben vett filozófián *kívülre*, a filozófia *kívülébe* esik. A TAZ által kirajzolódó probléma párhuzamosságokat mutat Deleuze központi problematikájával, nevezetesen a platonizmus szubverziójának tervével, így felfogható annak a területnek, amelyen belül az itt megidézett alkotók és szerzők a szimulákrum „állama”, a reprezentációkritika égisze alatt érvényt szerezhetnek maguknak. Ez a terület pedig nem más, mint a művészeté, hiszen sem Deleuze, sem a TAZ filozófiájáról vagy esztétikájáról nem lehet a művészetek kísérőjegyei, azaz perceptek és affektek nélkül beszélni.

Maud Hagelstein vezeti be a *nem-performatív performansz* fogalmát⁷, hogy ezzel – Jacques Rancière *A felszabadult néző* című munkájának idevágó fejezeteit rekapitulálva – a befogadás megújult elméletének kidolgozását készítse elő, s ezáltal a nem-performativitás kritikai viszonyulását megkísérelje egyesíteni a néző emancipálásával és a képzelőerővel. Az általam elemzett munkákban megjelenő kreatív cselekedetek mint a képzelet bensőségességének külső eredményei nem közvetítettek és nem elidegenítettek; mindenféle intenciót nélkülözve⁸ egy olyan befogadásra invitálják a nézőt, amiben képzeletével részt kell

⁶ Hakim Bey: Ideiglenes Autonóm Terület. 396–397. A Hongkong és Kína között az 1997-es hatalomátadást megelőzően létezett senki földjén létrejött Kowloon Walled City (KWC) alig 100 éves története talán az egyik legjobb történelmi példa a Bey által említett TAZ-ra. „A hat és fél hektáros területre beszüföldött 35-50 000 ember az 1899-es, Hongkong sorsát rendező brit-kínai megállapodást követően ténylegesen sem a kínai sem a brit uralom alá nem tartozott. Az időről időre megkísérelt brit rendőri beavatkozásokat a közösség rendre kivédte és túlélte, az autonómiát sikerült fenntartaniuk. A falakkal körbevett város lakói mindeközben sikerrel teremtették meg maguknak a túléléshez szükséges infrastruktúrát: a kiismerhetetlen utcarendszerben hatékonyan működő postai szolgáltatást, a személyszállítást, az egészségügyi ellátást, az ételmezést és a rendfenntartást.” In: Bodó Balázs: Színtelen szinterek. *Enigma Folyóirat*, 12/45. 2005. 32–58. 35.

⁷ Maud Hagelstein: *A nem-performatív performansz*. Fordította Kicsák Lóránt. In: Antal Éva, Kicsák Lóránt és Széplaky Gerda (szerk.): *Performatív fordulatok*. Eger, Líceum Kiadó, 2015. 233–244.

⁸ Mind Bey, mind Rancière értelmezése szerint Artaud *Kegyetlen Színházában* a túlzott művészi intenció okozta a nézőre gyakorolt túlzott erőszakos hatást. Olvasatukban az alapvető problémát az jelentette, hogy Artaud a kísérletet az arisztotelészi színház (színész/közönség) keretén belül hajtotta végre, és belülről próbálta meg

vennie a műalkotás műalkotássá válásának aktusában, a saját kreatív ereje tárházából kell előhívnia a képeket, hogy befejezze, vagy épp végtelenítse az így létrejövő töprengését. Ezek a műalkotások potenciálisan magukban hordoznak valamit abból, amit Walter Benjamin „utópikus nyomnak” nevezett, azaz az elidegenedés elleni impulzus utolsó nyomát, a képzelet megmaradt illatát.⁹ Ezek a munkák abban az értelemben sorolhatók a művészet kritikai aspektusának képviselői közé, amennyiben az általuk létrejövő TAZ-ok esszenciájából fakadóan tisztában vannak azzal, hogy politikai hatásaik csupán az esztétikai távolságuk következtében közvetetten nyilvánulnak meg. Mindemellett azt is tudják, hogy ez a hatás nem garantálható, és mindig marad benne egy eldönthetetlen és megragadhatatlan rész. Ugyanakkor felismerhető bennük számos politika egymásba fonódása, melynek következtében új alakzatokat lehet adni a szövetnek, fel lehet tárni annak feszültségeit, s így ki lehet mozdítani a lehetőségeket és a képességek felosztását a látszólag fennálló egyensúlyi helyzetből.¹⁰

E bevezető tükrében szeretném megvizsgálni talán a legismertebb kínai (képző)művész, Ai Weiwei munkásságát, akinek munkáit jelen vizsgálódás keretében a következő szempontok szerint sorolom a performanszművészetbe. Rendszerint az élet és a művészet határmezsgyéjén tartózkodik, életének majdhogynem minden fontosabb pillanatát megosztja az interneten, ebben az értelemben az életvitele a legfontosabb alkotása. Tevékenységének célja mégsem a totális mű életre keltése, amit a közönség a művészet mint életforma apoteózisaként is értelmezhetne. S bár elsőszámú kommunikációs felületnek a világhálót használja, mégsem vádolhatjuk a művészeti eszközök „hibridizációjának” gondolatával, amely oly jellemző a szerepek és identitások, realitás és virtualitás, élet és mechanikus, illetve digitális protézisek fáradhatatlan csereberéjének posztmodern valóságára. A művész szándékosan olyan helyzetekbe hozza magát, hogy az általa keltett effektusok kikerüljenek uralma alól. Művészi intenciója szerint a tevékenységeihez általában hozzákapcsolt hatások fölötti ellenőrzést teljes mértékben felszámolja, ennek következtében rendre olyan eseményeket hív életre – saját testét is a művészet elsődleges platformjaként használva –, melyek kritikai hordereje nem elhanyagolható, s olyan autonómiával bíró

tönkretenni vagy megváltoztatni azt. Ezzel egy olyan kísérletsorozatot indított el, ami a színészekre és nézőkre felosztott színház korlátozottsága elleni sorozatos támadásában nyilvánult meg, egy szó szerinti támadásban, amely megpróbálta a közönség tagjait arra kényszeríteni, hogy „részt vegyenek” a rítusban. Noha ezekből a kísérletekből nagyszerű színházak születtek, legfontosabb céljának megvalósítása egyiknek sem sikerült. Egyik sem győzte le az Artaud által is kritizált elidegenedést.

⁹ Hakim Bey: Immediatizmus. Fordította Deák Ágnes és Koronczay Dávid. *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 2008/4. 360–395. 382.

¹⁰ Vö. Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Fordította Erhardt Miklós. Budapest, Műcsarnok Kiadó, 2011. 58.

művészi etapokat generál, melyekbe a képzelőerő szabadon beolthatja magát és féktelen tombolással élvezheti hatalmát.

Ai Weiwei elsősorban a Nyugat által magasztalt képzőművész, Kínában még sosem volt önálló kiállítása.¹¹ A „harmonikus társadalom” jelszavával alapvető emberi szabadságjogokat korlátozó kínai kormány összes akciója, mely elhallgattatására irányult, eddig csak növelte népszerűségét és befolyását. „Minden fiatal, aki eddig nem annyira kedvelt, ma már azt gondolja, hős vagyok” – nyilatkozta egy szintén nagyszabású, két évvel ezelőtti washingtoni kiállítása kapcsán. Ezt tükrözi művésztársai véleménye is: munkáit az életveszélyes rendőri zaklatások, a letartóztatások tették hitelessé, erőteljessé és tiszteletre méltóvá pályatársai előtt. E tény teljes tudatában Ai Weiwei képek formájában – mintegy a montázs új „politikai” művészetének megnyilvánulásaként – mindent dokumentál kézi kamerával, telefonnal, *tweetekkel* és bloggal. Gyakran enged maga mellé fiatal külföldi filmeseket is, így készült el Alison Klayman *Never Sorry* című filmje, mely az elszánt aktivista Weiweit örökíti meg középpontba állítva a szecsuanai adatgyűjtést, illetve Andreas Johnsen *The Fake Case* című munkája, mely a szabadulás utáni próbaidős év és az adóelkerülés miatt időközben zajló per eseményeit rögzíti. A filmben Weiwei egyszerre önironikusan és bölcsen kijelenti: addig számít igazán érdekesnek a világ szemében, amíg nem engedik ki Kínából.

Nemcsak képzőművészeti alkotásokat, hanem épületeket és emberjogi akciókat is létesít – lételeme a kommunikáció, a publicitás, a láthatóság.¹² Nemzetközi ismertségének köszönhetően csak akkor került igazán bajba, amikor a legtöbb hozzá képest kevésbé ismert aktivista művészt már elhurcolták, vagy amikor az általában személytelenül „kínai hatóságoknak” nevezett hatalomból felelős személyeket tudott néven nevezni. A 2008-as szecsuanai földrengésben elhunyt sok ezer kisdíák tragikus halála után nyomozva

¹¹ A továbbiakban Ai Weiwei műveinek leírásában Nagy Mercédesz következő írásaira hagyatkozom: A mániákus kommunikátor – Ai Weiwei. http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/a_maniakus_kommunikator__ai_weiwei.1173.html Letöltési idő: 2015-06-13, Szökés az Alcatrazba. Ai Weiwei és a börtöntematika Műértő, 2014. december-2015. január http://hvg.hu/hvgmuerto/20150322_Szokes_az_Alcatrazba__Ai_Weiwei_es_a_bor Letöltési idő: 2015.02.23.

¹² Ai Weiwei weboldalán a meghirdetett koncepciója mátrixának közepén Kína áll. Tőle jobbra és balra az élet/kultúra, illetve a politika. Kína alatt és felett a művészet és az építészet. Ezek a fő csomópontok aztán számtalan függelékkal rendelkeznek, néhány ponton pedig érintkeznek is: ilyen például az „élet” és „Kína” közt elhelyezkedő „halál” és „vallás”. Ai Weiwei valójában mindenre érzékeny, és minden tekintélyt – legyen az politikai, gazdasági vagy művészeti – provokálni igyekezik. Az irányt többek közt a 1995 és 2003 között készült *Perspektívanulmányok* című fotóprojektjével tette nyilvánvalóvá, melyen szintén nemes egyszerűséggel a saját kinyújtott középső ujját fotózta olyan távolabbi hátterek előtt, mint a Fehér Ház, az Eiffel-torony vagy a Tienanmen tér. 2000-ben a Sanghaji Biennálé idején, de természetesen a biennálé keretein kívül, Feng Boyival (Feng Poji) közösen megszervezték a *Fuck off* – kínai címén *Nem-kooperatív megközelítés* – nevezetű botránybiztos művészeti show-t. A szinte azonnal betiltott eseménynek óriási híre lett, a nemzetközi média rögvest Ai Weiwei felé fordult. Ld. Nagy Mercédesz: A mániákus kommunikátor – Ai Weiwei.

önkénteseivel konkrét korrupciós építésügyi csalást térképezett fel. Alkotói műhelye a FAKE nevet viselő iroda (amit később a kínai kormány ledózerolt), ahol több munkatársával dolgozott többek között a katasztrófa kisiskolás áldozatainak név szerinti dokumentálásán. A bíróság elé került ügy tárgyalásakor tanúként érkezett a déli tartomány központjába, de szállodai szobájában fogva tartották azért, hogy megelőzzék a tárgyalásra való eljutását. Az eljárás közben agyi vérömleny keletkezett a koponyájában, amelyet néhány hónappal később Münchenben egy kiállítás installálása idején távolítottak el életmentő beavatkozással. Ai és csapata szokásához híven mozgóképen és fotón is dokumentálta a szobában töltött napot, amit aztán az interneten is közzétettek. Közöttük a fejsérülésről készült fotót is. Betiltott blogja után a Kínában szintén hivatalosan elérhetetlen, de a cenzúrát megkerülő proxyn keresztül használható *Twitterre* helyezte át virtuális főhadiszállását, ahol rengeteg követőre talált. Majd 2009 októberére elkészült élete addigi leggrandiózusabb installációja. A *So Sorry* című kiállítása részeként a müncheni Haus der Kunst oldalát kilencezer élénk színű iskolatáskával borította be. A táskákból az egyik gyászoló anyától kölcsönzött kínai mondat volt kiolvasható: „Boldogan élt e földön hét évig”.¹³ Mivel az ideografikus írásjelek egyesítik magukban a képet és a szót, Rancière-rel szólva, a szavak nem a képek helyett jelentek meg, hanem maguk is képek, azaz a reprezentációs elemek újraelosztásának formái. „Alakzatok, amelyek az egyik képet a másikkal, a szavakat vizuális formákkal, vagy a vizuális formákat szavakkal helyettesítik. [...] Ebben az értelemben politikaiak – ha a politika mindenek előtt a testek helyének és elszámolásának megváltoztatása. A *par excellence* politikai alakzat ilyen értelemben a metonímia, amely az okozatot mutatja az ok helyén, vagy a részt az egész helyén.”¹⁴ Alkotómunkájából a művészet, a politika és az elmélet olyan kortársi megnyilvánulásait olvashatjuk ki, amelyek a kritikai hagyomány sajátos leíró és demonstrációs módozatainak inverziójáról tanúskodnak, míg művei, prezentációik révén a világ állapotán való egyfajta globális tűnődés keretébe illeszkednek.

A főntebb vázolt művészeti aktust – azt, ahogyan a minden fikciót nélkülöző művészeti tevékenységéből kifolyólag súlyos testi sérüléseket szenved – egyaránt értelmezhetjük művészeti performanszként és performatív objektumként¹⁵. A világhálón történő folyamatos tevékenységével és fotódokumentációival a nézőkben nem mindennapi cselekedeteket váltott ki, és blogjának követőit sajátos viselkedésre sarkallta. Gondoljunk

¹³ Nagy Mercédesz: A mániákus kommunikátor – Ai Weiwei.

¹⁴ Rancière: *A felszabadult néző*. 67.

¹⁵ A továbbiakban a felosztás értelmezésében Maud Hagelstein *A nem-performatív performansz* című tanulmányára támaszkodom, melyben a performativitás fogalom austini elméletének a művészetekre vonatkozó alkalmazását boncolgató fejtegetéséből arra a következtetésre jut, hogy egyfajta eredendő ellentmondás feszül a művészi performansz és a performatív logika között.

csak a kínai kormány felől érkező megtorlásokra és bántalmazásokra, vagy nyugati híveinek nem mindennapi rajongására. Ebből a szempontból alkotói folyamatában nem választható el olyan egyértelműen egymástól a művészeti performansz és a performatív objektum, hiszen munkáira a kortárs művészethez igazodva performatív műként is tekinthetünk, mert műalkotásai – noha tiszta és valós cselekvéseket eredményeznek – mégis tetszőleges viszonyban állnak a konkrét cselekvési formákkal. Azonban e performatív jelleggel és a performansszal való különös játékban a performativitás a befogadó oldaláról hozzáadott értéként járul az adott tárgyhoz vagy képhez, azaz egy reprezentációhoz, még hozzá úgy, hogy folyamatos reakciókat vált ki posztjainak követőiből, akik így folyamatosan valamilyen viszonyt tartanak fenn a művész cselekvéseivel.

Munkáiból rendre kitűnik az igény, hogy a műalkotás befogadásakor ne erőszakoljon rá a nézőre egyetlen értelmezői utat sem. Arra törekszik, hogy ne lépjen fel pedagógiai céllal, azt feltételezve, hogy egy pontos tartalom helyénvaló viselkedést vagy értelmezést válthat ki a befogadóban.¹⁶ Munkáit szemlélve könnyen arra a megállapításra juthatunk, hogy a bennük megjelenő „performativitás valójában semmi egyéb, mint annak a performansznak a neve, melynek révén az egész társadalmi és kulturális rend fenntartja magát, és amely egyáltalán nem itt és most, sokkal inkább mindenütt és mindig zajló történés”.¹⁷

Ai Weiwei virtuális és dokumentarista „képregényével” nem próbál hatalmat gyakorolni a néző képzelete fölött, hanem mintegy kihasználva korunk virtuális képimádatát, pusztán tényeket oszt meg a világhálón, s ebből kifolyólag a látottakra adott reakció kizárólag a néző saját ügyeként kerül értelmezésre. Éppen abban áll e műfaj lényege, hogy mindig és szükségképpen szubjektív olvasatokat hívjon életre, s hogy arra ösztönözze a befogadót, hogy „emelkedjen fölébe a művész feltételezett intencióinak és hozza működésbe a saját elemzőképességét”.¹⁸ Munkamódszerével következetesen azt a hagyományt követi – amit Jacques Rancière már említett munkájában is kiválóan kifejtett –, hogy megnyissa a jelentést a befogadó számára, és munkára fogja gondolkodását, felkérve és arra ösztönözve a nézőt,

¹⁶ 1995-ös „*Dropping a Han Dynasty Urn*” című performanszában – az erről készült fotósorozat szinte a művész *ars poeticájává* vált – felemel egy Han-dinasztia korabeli agyagedényt (értéke kb. 1 millió dollár) és nemes egyszerűséggel elengedi azt. A tulajdonában levő hasonló vázákat pedig színes mázzal vonta be illetve „*Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo*” című munkájában a nyugati fogyasztói kultúra üdítőitalának emblémájával díszítette azoknak egyikét. A fotó maga valószínűleg nem fejez ki semmiféle elutasítást sem a kínai hagyományokkal, sem a nyugati kultúrával szemben. Úgy ironizál mindkét kultúrával, hogy mindeközben mindkettő életének munkásságának szerves részét képezi. Ami az évezredek során megváltozott, nem feltétlenül minőségbeli változást jelent, nem egy értékesebb korszak eltűnését jelenti. Sokkal inkább azt, hogy a mintázatok továbbra is fennmaradnak, és az idő folyamán más tartalmakkal telítődnek.

¹⁷ Hagelstein idézi David Zerbib: *La performance est-elle performative?* című művét. Hagelstein: *A nem-performatív performansz*. 239.

¹⁸ Hagelstein: *A nem-performatív performansz*. 240.

hogy oltsa be magát a megnyilvánulásokba, és személyes olvasatot vonjon ki belőlük. Ennek következtében felborul a művészt a befogatótól elválasztó autoritásbeli viszony:

Ám ahelyett, hogy megpróbálná átfordítani a néző állítólagos passzivitását a cselekvés lehetőségébe, ahogy azt gyakorlatilag ellentétes stratégiai okok miatt Bertold Brecht vagy Antonin Artaud tette, a néző felszabadítására valóban gondot fordító művészek elemi érdeke, hogy egyszerűen el- és felismerje a néző eleve működő értelemteremtő érzéki és értelmi aktivitását. A performansz atipikus médiumának politikai hozadéka, hogy biztosítva a teremtő tevékenységben az egyenlőséget, megszünteti azokat a művi hierarchiakat, melyek a nézőket a passzivitásukra és tudatlanságukra emlékeztetik.¹⁹

E művelet kibontakozásához kiváló terepet biztosítanak a *tűnődő* képek, amelyek nem egy kigondolt gondolatot rejtegetnek, hanem egy olyan gondolatot, amely nem írható a képzet előállító szándék számlájára, és amely anélkül hat a nézőjére, hogy egy meghatározott tárgyhoz kötné. Rancière értelmezése szerint a tűnődés/gondolkodás tehát egyfajta meghatározatlan állapot aktivitás és passzivitás között. A *tűnődő* kép fogalma egy meghatározatlan zóna létre hívja fel a figyelmet; e fogalom használatával tehát valami meghatározatlan zónát tételezünk gondolat és nem gondolat, aktivitás és passzivitás, sőt, művészet és nem-művészet között; az ilyen képek esetében a vizualitás logikája többé nem kibővíti, hanem felfüggeszti, vagy inkább megkettőzi a cselekményt.²⁰ Eszerint a befogató valódi felszabadítása akkor teljesül, ha a művész nem számít annak helyes megértésére, és nem vet számot a képességeivel. Az így létrejövő „közösön konstruált művészeti eseményként a performansz nem kizárólagosan a művész tulajdona, értelme korántsem egyszer s mindenkorra rögzített. Újra van gondolva még a pedagógiai viszony logikája is. A performer művész semmiképpen nem akar valamire tanítani vagy nevelni, Rancière éppen azt a

¹⁹ Ld. Hagelstein: *A nem-performatív performansz*. 240–241.

²⁰ 2010-ben a londoni Tate Modern Turbine Hallját mintegy 10 centi vastagságban kitöltő *Napraforgómagok* című munkájában százmillió, kézzel készített, életnagyságú szotyolát installált. A projekt előkészületeivel 1600 főnek adott jól fizető munkát a porcelán fővárosként is ismert délkeleti Jingdezhenben (Csingtöcsen). Az individualizmusról, termelésről, társadalomról és főleg Kínáról számos kézenfekvő kérdést implikáló alkotás eredetileg egyik fontos tulajdonsága volt, hogy a látogatók fizikailag is beletemetkezhettek a műbe. Sétálhattak rajta, beleülhettek, magukra szórhatták, játszhattak vele és főleg hallgathatták az apró porcelánmagok súrlódásának finom zaját. A megnyitó után tíz nappal azonban a Tate a porcelántörmelék egészségkárosító hatására hivatkozva úgy döntött, hogy megszünteti a bevonódás e lehetőségét, egyúttal megkérték a közönséget, hogy ne vigyenek haza a magokból egyet sem. Erre a művész egyébként azt nyilatkozta, hogy a látogatók helyében ő biztosan zsebre tenne néhány szemet, ami az eredeti intenció szerint nyilván az alkotás interaktivitását képezte volna. Ld. Nagy Mercédesz: *A mániákus kommunikátor – Ai Weiwei*.

törekvését dicséri, hogy túl akar lépni a művészet területén oly gyakran megjelenő »elbutító pedagógus logikáján«²¹.

A főntebb vázolt antipedagógiai szemléletmód egyik radikális megnyilvánulási formájaként tekinthetünk a TAZ működésére, ami magában hordozza a műalkotás „közömbössége” körül kiformalódó elképzelést. A performanszművészet alkotásain belül fel- és eltűnő TAZ-ok – hasonlóképp Rancière fogalomhasználatához – közömbösek a világ ügyei iránt, látszólag hátat fordítanak a politikai ügyködéseknek, és emiatt a valóságban óriási kritikai erővel bírnak.²² Ezért a TAZ egy tökéletes fel- és eltűnési taktika egy olyan korban, amikor az Állam, repedésekkel és hiátusokkal telve, talán mindenhol jelen van. Noha a kínai kormány által rendszerkritikusnak bélyegzett művészeti tevékenységéért koncepciós perben elítélt és meghurcoltatott Ai Weiwei számára a térkép abban az értelemben bezárult, hogy nem hagyhatja el országát, de az általa jól kiaknázott autonóm területek nyitottak maradtak, az interneten megosztott adatokkal továbbra is folyamatos mozgásban tartotta és tartja magát. Munkásságának szerteágazó vektorai olyan földrajzi, társadalmi, kulturális és képzeletbeli helyeket jelölnek ki, amelyek a kiváló időzítésnek köszönhetően autonóm területekké válhatnak. Műalkotásai tágabb értelemben azt a könnyen elfogadott evidenciát ingatják meg, amely szerint az érzékelés a befogadás, a passzivitás oldalán áll, miközben az ésszerűséget kizárólag a társadalom tevékeny tagjai gyakorolják. Az így létrejövő uralmi rend kijátszásához a mű autonómiája, idegensége, magányossága, használhatatlansága, közömbössége az emancipáció ígéretét hordozza. A TAZ általi *létrejövésekbe* minden érzékszervet be kell vonni, s Weiwei tevékenységében a web bizonyos értelemben olyan, mint egy új érzékszerv, amit úgy kell hozzáadni a többihez, hogy az ne helyettesítsen másokat. Munkásságában a TAZ-komplexum megvalósulása lehetetlen lenne a világháló nélkül, de az önmagában nem cél, hanem pusztán egy „fegyver”.

Művészete abban a tekintetben mondható politikusnak, hogy felmutatja az uralom okozta stigmákat, s mert kilép a maga helyéről, hogy társadalmi gyakorlattá váljon, azonban mindezt a tűnődés „eszköztárával” éri el. Így képes helyt adni napjainkban az

²¹ Ld. Hagelstein: *A nem-performatív performansz*. 241.

²² Ezen a ponton adekvát említést tenni ama művészeti csoportok tevékenységéről, amelyek gerillaakcióikat a direkt – sokszor politikai – véleménynyilvánítás nevében valósítják meg. Gondoljunk csak az orosz Vojna művészeti csoport botrányos és radikális művészeti akcióira, Banksy Disneylandben elhelyezett guantanamoi fogolyra emlékeztető gumibabájára, vagy az anonim európai művészekből szerveződött 0100101110101101.org művészecsoport tevékenységére, akik mind az autenticitással és az autenticitás látszatával játszanak, s művészetükben kilépnek a művészeti diskurzusból, és aktívan politizálni kezdenek. E művek rendre kikezdi a hagyományos hatalmi struktúrákat, semmibe veszik a fennálló rendet, újra és újra átlépik az aktuálisan kijelölt határokat. A fizikai terekben vagy a média terében lázadással és felforgatással teremtik meg saját autonómiájukat, amivel tükröt kívánnak tartani a fennálló hatalmi és társadalmi berendezkedésnek.

információáramlás olyan módjainak és a politikai közbeszéd olyan formáinak, amelyek megpróbálnak szembehelyezkedni az információ és a közügyekről való beszéd uralkodó módozataival, ezzel az esztétikai törés révén a hatékonyság egyedi formáját hozza létre: „a művészi módszerek és a meghatározott társadalmi célok előállítása közötti, illetve az érzékelhető formák, a belőlük kiolvasható jelentések és a lehetséges hatásuk közötti viszony”²³ megbontásával, megszakításának hatékonyságával a *disszenzus* hatékonyságát teremti meg.²⁴ A TAZ – Ai Weiwei munkáihoz hasonlóan – áthelyezi a határvonalakat, új válaszvonalakat húz a valóság konszenzuális szövetébe, s ugyanezzel a mozdulattal összezavarja azokat, amelyek a valóság konszenzuális mezejét határolják. Az így létrejövő kép nem a dolog megkettőződéséeként, hanem viszonyok – a látható és a láthatatlan, a látható és az elbeszél, a kimondott és a ki nem mondott – összetett játékaként ragadható meg, azaz nem egyszerű reprodukciójaként annak, ami már az alkotó tevékenysége előtt megmutatkozik. Ebben az esetben a kép valami módosulás, amely képek láncolatán belül jelentkezik, és amely válaszul a képet is módosítja.²⁵

Így elképzelhetővé válik egy olyan művészetszemlélet vagy esztétika, amely nem avatkozik be, hanem távolságot tart – vagy legalábbis megpróbál távolságot tartani, például, a piaccal szemben –, ami a reprezentáció helyett sokkal inkább a jelenlétben kialakuló *létrejövéseket* választja, mindezt úgy, hogy közben e *létrejövések* kialakulásához mégis a

²³ Rancière: *A felszabadult néző*. 36.

²⁴ Vö. Rancière: *A felszabadult néző*. 37.

²⁵ Ai Weiwei, miután évekig nem hagyhatta el Kínát, hosszú ideig házi őrizetben előtte pedig a pekingi rendfenntartás egyik fegyintézetének magánzárkájában töltött hónapokat. Próbaidejének lejárta után azonnal dolgozni kezdett börtönélményei szemléletes feldolgozásán, az elkészült alkotásokat pedig távirányítással, több csatornán és médiumon keresztül juttatta el a világ különböző virtuális és valóságos kiállítótereibe. A fogva tartás alatti emlékek művészi rögzítésének manifesztumait a legendás börtönszigeten, az Alcatrazban rendezte be 2014-ben. Politikai meditációját kevésbé gyanús, ártalmatlannak tűnő médiumokon keresztül igyekezett kicsempészni Pekingből. Így talált rá a kínai papír- és selyemsárkányok, valamint a porcelánvirágok mellett a LEGO építőköcskékre. A tárlat központi eleme a hat nagyméretű, politikai okokból elítélt 175 fogoly arcképeiből összeállított LEGO-szőnyeg: a *Trace* (Nyom). Ai Weiwei a Human Rights Watch közreműködésével harminc ország elítéltjeinek ábrázolásából alkotta meg az arcképcsarnokot. Legtöbbjük Kínában és a Közel-Keleten raboskodik, de Kuba, Dél-Afrika, Oroszország, Egyiptom, Vietnam és Chile politikai foglyai is szerepelnek az installációban. Szuggesztívek a hanginstallációk is: kisebb cellákban zene, versek, szónoklatok hallhatók emberjogi harcosok szájából, Martin Luther Kingtől a Pussy Riotig. A börtön kórházában hopi indiánok éneke keveredik a tibeti buddhista kolostorok kürtjeinek mély hanghatásaival. A tibeti vonal külön teremben is helyet kapott: a hegyvidéken tipikus, alufóliával borított teamelegítő lemezekből Ai Weiwei hatalmas madárszárnyat állított össze, az apró hófehér porcelánvirágokkal csurig töltött, sokat látott mosdó, kád és vécé szintén nehezen feledhető látványt nyújt. Ld. Nagy Mercédesz: Szökés az Alcatrazba. Ai Weiwei és a börtöntematika. E munkákban, Rancière-t követve, képnek egy olyan apparátus elemét nevezzük, amely a valóság egy bizonyos olvasatát alkotja meg, egyfajta közös érzéket. „A »közös érzék« mindenek előtt az érzékelhető közössége: dolgoké, melyeket elvileg mindenki láthat, melyek észlelési módjai és a nekik tulajdonított jelentések mindenki számára adottak. A közös érzék továbbá az együttlét olyan formája, amelyben emberek és csoportok a szavak és a dolgok ezen elsődleges közössége alapján kötődnek egymáshoz. [...] A művészet képei nem fegyverek a csatában. Segítenek kirajzolni a látható, a mondható és az elgondolható új konfigurációit, s ezáltal a lehetséges új tájképét. Ám csak azzal a feltétellel, hogy nem előlegezzük meg sem a jelentésüket, sem a hatásukat.” Rancière: *A felszabadult néző*. 71–72.

reprezentáció eszközéhez fordul. A TAZ az egyetlen olyan hely és idő, ahol a kreativitás pusztá élvezeteként felfogott művészet megvalósulhat, amely művészet maga hozzájárul azokhoz az erőkhöz, amelyeknek köszönhetően a TAZ létezhet, ami egy állandóan növekvő „életművészetként” is felfogható: vad, de ugyanakkor gyengéd, csábító, de nem erőszaktevő, és sokkal inkább csempész, mint véres kalóz, egy táncos, és nem az eszkatológia szolgája.²⁶

Azonban, a filozófiához hasonlóan el is szomoríthat. S ez a filozófia, ami a TAZ filozófiája is egyben, arra szolgál – többek között Deleuze felfogásában –, hogy „kárt okozzon a butaságnak, szégyenletes dologgá tegye a butaságot”.²⁷ A művészetben belül létrejövő TAZ-ok észlelésének alkalmával a *kívüli* megtapasztalása nem a külvilág relációjában létesül, „nem kinti kívüli”²⁸, mivel észlelése percepteken és affekteken keresztül történik. E művek így történő észlelésekor, azaz a gondolkodásnak a gondolatot kiváltóval való találkozásakor *ab ovo* azzal szembesülünk, amivel a gondolkodásunk még nem került kapcsolatba, azzal, amit korábban *képtelen* volt elgondolni. A befogadás e „nem-kinti, interiorizált”²⁹, *kívüli* állapota csak addig maradhat a gondolkodás középpontjában, amíg a befogadó *képtelen* annak felismerésére. Amint az ismeretlen egy-egy pillanatra megragadhatóvá válik, a befogadó rögtön a józan ész és a közérthetőség szerint próbálja csatornázni azt, követve és rögzítve ezzel a gondolkodás hagyományos mechanizmusát. A TAZ egyik legfontosabb tulajdonsága mintha a deleuze-i barokk hajtás, a pliszé implikáló működésének mintázatát követné, s mintha már az értelmezés előtti állapotában is teret kínálna az azt követő lehetséges jelentéseknek, ami Deleuze fogalomhasználata szerint a virtuálshoz köthető. Ugyanakkor az így létrejövő implikáló mozgás egyszerre enged szabadon egy explikáló műveletet is, s általa a TAZ önvédelmi mechanizmusa „rossz irányba» vezet, pervertálja, szüntelenül kijátssza a reprezentáció logikáját”.³⁰ Egy olyan háborús gépezetként is megragadható – mint a (pszichikai) nomádok nagy találmánya³¹ –, ami mindig kívülről jön, az Államapparátus szükségszerű *kívülije*, az, ami még nem integrált, nem interiorizált, s amire a szuverén állam még nem terjesztette ki a szuverenitását.³²

²⁶ Hakim Bey: Ideiglenes Autonóm Terület. 417.

²⁷ Gyimesi Tímea: *Szökésvonalak*. 39.

²⁸ Gilles Deleuze-Félix Guattari: *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Ed. de Minuit, 1991. 59. Idézi Gyimesi Tímea: *Szökésvonalak*. 39. (Magyarul: G. Deleuze/F. Guattari: *Mi a filozófia?* Ford. Farkas Henrik, Budapest, Műcsarnok, 2013.)

²⁹ Gyimesi Tímea: *Szökésvonalak*. 39.

³⁰ Gyimesi Tímea: *Szökésvonalak*. 41.

³¹ Ezt a jelenséget tárgyalták a következő művek: Deleuze – Guattari: *Nomadology: The War Machine*. New York, Semiotext(e), 1986; Lyotard: *Driftworks*. New York, Semiotext(e), 1984; Lotringer, Sylvere (ed.): *Oasis*. New York, Semiotext(e), 1984.

³² Ld. még Gyimesi Tímea: *Szökésvonalak*. 38–41.

Miközben Ai Weiwei folytatja munkájának nyilvános részét, addig közvetlenül valami mást hoz létre, valamit, ami szabadon megosztható, de passzívan nem fogyasztható, amiről lehet nyilvánosan beszélni, de amit sohasem fog mindenki ugyanúgy szemlélni, ami nem bír üzleti potenciállal, viszont megfizethetetlenül értékes lesz, és a mindennapok szövetébe fonódik. Gondoljunk itt a *Moon* című projektjére, ami meghaladja a művészet termékként való közvetítését, s egy olyan kreatív játékként is felfogható, aminek végtelen számú résztvevője lehet, akik maguk játszanak maguknak és egymással, amiben minden nézőnek – noha virtuális jelenléttel, de mégis a közvetlen kommunikációval és az érzékekkel operálva – egyben alkotónak is kell lennie. A 2013-as, véleménynyilvánításra ösztönző közösségi (Olafur Eliassonnal közös) projektjének keretein belül megalkotott virtuális tér csupán egy keretet nyújt, tartalmát a felhasználók alkotják meg rövid regisztráció és bejelentkezés után egy digitális toll segítségével. Lényegében bárki bármilyen rajzot, szöveget létrehozhat, az rákerül, belekerül a *Hold* testébe, annak szövetét alkotja. Az ott így kirajzolódó palimpszeszt testébe bárhol belenagyíthatunk, hogy a bejegyzések, rajzok között keresgéljünk. A mű végtelennek tűnő online üzenőtábla, rajztömb, jegyzetfüzet, amely mindenki minden bejegyzését megőrzi, mindenféle cenzúra, szelekció nélkül. E mű esztétikai hatékonysága a távolság és a semlegesítés hatékonysága, a művész egyedüli szándéka nem más, mint minden meghatározható viszony felfüggesztése, a művészetként bemutatott érzéki forma, a néző képzelete, tekintete és a közösség állapota között. Az esztétikai hatékonyság tulajdonképpen a művészeti formák előállításából, és annak hatékonyságából ered, ahogyan minden közvetlen viszonyt felfüggeszt egy meghatározott közönségre való meghatározott hatás előállítása között.

Ai Weiwei *ars poeticája* mintha a *tong* hagyományát próbálná továbbra is életben tartani, hiszen akcióit és projektjeit olyan emberek kölcsönösen hasznos társulásának köszönhetően hozza létre, akiknek közös érdekeik sokszor a hatalom szemében illegálisnak, vagy a társadalom szemében veszélyesen szélsőségesnek tűnnek.³³ Ai és csapata olyan egyének szabad társasága, akik azon dolgoznak, hogy minél több részt és teret töltsenek ki, kívül minden közvetett struktúrán és ellenőrzésen.³⁴ A *tong* tradíciója szerint a titkos társaság

³³ Sok kínai *tong* alapult „a csempészetben, adókerülésben, vagy a kereskedelem bizonyos területeinek titkos irányításán (megkerülve az Állam kontrollját), vagy lázadó, esetleg vallási célokra (például a mandzsu uralkodók megbuktatása, az 1911-es forradalom során sok *tong* együttműködött az anarchistákkal). A *tongok* közös célja volt, hogy a beszédett tagdíjakat és belépési díjakat biztosítási alapokba fektessék a nélkülöző, a munkanélküli, az elhunyt tagok özvegyei és árvái részére, temetési kiadásokra stb.”. Ld. Hakim Bey: *Immediatizmus*. 386.

³⁴ A 2007-es egyik szociálisan mélyen involvált munkájában a Documentára Kasselba utaztatott 1001 kínai állampolgárt, akik közt olyan kisebbséghez tartozók is voltak, ahol a nőknek gyakran nincs hivatalos, formális neve. Tehát volt, akit először el kellett nevezni ahhoz, hogy útlevelet kaphasson. Az expedíció minden részletét a

az Állam által tiltott időben és helyeken jelent meg, vagyis ott és akkor, ahol és amikor az embereket a törvény tartotta távol egymástól. Mindennapjaink egyik kiemelkedő távoldató ereje leginkább az elidegenedés és a mediáció, ám Ai Weiwei alkotói tevékenységében pont ezt a jelenséget használja ki, amikor a virtuális térbe helyezi annak esszenciáját, utat engedve ezzel a képzelet szabadságának.³⁵ E szempontból nézve az eredetileg a világhálón megosztott „szelfik” múzeumi keretek között való bemutatása automatikusan a felszabadító erő pusztá (elidegenítő) reprezentációjává válik, ami az újra-kontextualizálás folyamatának természetes velejárója. Ebben az értelemben bemutathatóak és dokumentálhatóak lesznek a művészetvilág kontextusában, galériákban vagy múzeumokban, annak ellenére, hogy céljuk és hatásuk éppen az lenne, hogy felbomlasszák ezeket a struktúrákat, és „kiszivároghat” a mindennapi életbe, olyan többletet hozzanak létre, amit az árugazdaság képtelen elnyelni.

A műalkotások csak akkor tudják befolyásolni a valóságot, ha nem csupán a pusztá nézésre kényszerítik a nézőket, hanem cselekvésre sarkallják (legyen az akár értelmezői, megfigyelői cselekedet). Véleményem szerint a valódi művészet játék, mely Weiwei tevékenységének az egyik szerves része. Műveiben a játék – sokszor a tűrhetetlen és a töprengő képek közötti határmezsgyén – az egyik legközvetlenebb tapasztalatként mutatkozik meg, amit nem hajlandó feladni még egy politikai intés kedvéért sem. S ennek következtében a művészet, a kapitalizmusnak köszönhető elidegenedése ellenére sem áll le, sohasem szűnik meg. A műalkotást szemlélve a néző emancipációja akkor veszi kezdetét, amikor kérdésessé válik a nézés és a tevés közti ellentét, és nyilvánvalóvá válik, hogy az evidenciák, melyek a kimondás, a látás és a tevés viszonyait az aktív és passzív radikális ellentétének előfeltevése szerint strukturálják, maguk is az uralom és az alávetetés struktúrájának részei. Ekkor a gondolkodásban bekövetkezik az a transzgresszív mozzanat, aminek köszönhetően egyértelművé válik, hogy maga a nézés is tett, amely a pozíciók ilyen felosztását igazolja vagy módosítja.

Eszerint talán nézőként azt tanuljuk meg a művésztől, amit ő maga nem tud, mindezt annak a közöttük álló harmadik dolognak, a műalkotásnak köszönhetően, mely mindkettejüktől idegen, s amelyre hivatkozva közösen igazolhatják, amit a befogadó lát, amit

bőröndöktől a ruhákon át az 1001 Csing-dinasztiabeli széklél felszerelt dormitórium ágytakarójáig pontosan megtervezték. Az „invázió”-nak is titulált kirándulásról a résztvevők reakcióival együtt folyamatos filmdokumentáció készült, melynek – utalva a Grimm fivérek kasseli kötődésére – Ai Weiwei a *Tündérmese* címet adta. Ebben az akciójában az esztétika azon politikai aspektusát emeli ki, ami mindenekelőtt a meghatározatlan testek azon képességének kérdése, amellyel magukévá teszik sorsukat. Különös látképet ad a testek tehetetlensége és hatalma közötti viszonyról, konfrontálja az életet a lehetőségeikkel.

³⁵ Weiwei kiválóan kihasználja a képeken túl a világháló médiumában, az új technikában és hordozókban rejlő lehetőségeket annak érdekében, hogy művészetét a hétköznapokkal keverje, hogy új alakzatokat hozzon létre, újraélesztve azokat az érzéki lehetőségeket, melyeket azok kimerítettek.

róla mond és gondol. A műalkotás nem a művész tudásának vagy ihletének átvitele a befogadóra, „hanem az említett harmadik dolog [...], amelynek értelmét senki sem birtokolja, amely mindig kettejük között marad, távol minden egyenes átviteltől, ok és okozat mindenfajta azonosságától”.³⁶ Ebben az értelemben a műalkotás képes arra, hogy adott esetben kritikai élel lépjen fel, és hogy létrehozza azt a rövidzárlatot és összeütközést, amely lerántja a leplet a titokról, melyet a képek kirakata eltakar előlünk.

Elemzésemben különböző kifejezési rendszerek keresztezték egymást és próbálták létrehozni a csere, a fúzió és a távolság különös kombinációit. E kombinációk alkotják a képi és a képekről való tűnődés különböző formáit. A megidézett szerzők és alkotók segítségével megpróbáltam tartalmat adni annak a (művészeti) jelenségnek, amit Deleuze a *létrejövés*, Rancière a *tűnődő kép*, Hagelstein a *nem-performatív performansz* fogalmával, Bey pedig a *TAZ* koncepciójával jellemez. Reményeim szerint Ai Weiwei munkáin keresztül sikerült az ellenállás néhány olyan formáját bemutatni, amelyekben ezek a fogalmak nem a képek természetéből adódó alaptulajdonságainál fogva rögzítettek, hanem az egyazon felületen megjelenő számos funkció és kép közötti különbségek mulékony játékával lendülnek működésbe, a művészetben belül és azon kívül egyaránt.

Bibliográfia:

- Bey, Hakim: Ideiglenes Autonóm Terület. Fordította Nagy Imola. *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 2008/4. 396–417.
- Bey, Hakim: Immediatizmus. Fordította Deák Ágnes és Koronczay Dávid. *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 2008/4. 360–395.
- Bodó Balázs: Színtelen színterek. *Enigma Folyóirat*, 12/45. 2005. 32–58.
- Deleuze – Guattari: *Nomadology: The War Machine*. New York, Semiotext(e), 1986.
- Gyimesi Tímea: *Szökésvonalak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2008.
- Hagelstein, Maud: *A nem-performatív performansz*. Fordította Kicsák Lóránt. In: Antal Éva, Kicsák Lóránt és Széplaky Gerda (szerk.): *Performatív fordulatok*. Eger, Líceum Kiadó, 2015. 233–244.
- Lotringer, Sylvere (szerk.): *Oasis*. New York, Semiotext(e), 1984.
- Liotard, Jean-François: *Driftworks*. New York, Semiotext(e), 1984.

³⁶ Rancière: *A felszabadult néző*. 15.

Nagy Mercédesz: A mániákus kommunikátor – Ai Weiwei. Ai Weiwei.
http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/a_maniakus_kommunikator__ai_weiwei.1173.htm
/ Letöltési idő: 2015.06.13.

Nagy Mercédesz: Szökés az Alcatrazba. Ai Weiwei és a börtöntematika. Műértő, 2014.
december – 2015. január
http://hvg.hu/hvgmuerto/20150322_Szokes_az_Alcatrazba__Ai_Weiwei_es_a_bor
Letöltési idő: 2015.02.23.

Parr, Adrian (szerk.): *The Deleuze Dictionary. Revised Edition*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010.

Rancière, Jacques: *A felszabadult néző*. Fordította Erhardt Miklós. Budapest, Műcsarnok Kiadó, 2011.