

**annars
vegar**

PHILIPPE CAZAL

**hins
vegar**

ÁRITUN

Allt frá 1985 hefur Philippe Cazal ráðið grafiska hönnunarfyrirtækið Minium til að skapa hans eigin áritun.

VÖRUM ERKI

Ljósmyndaverkin sem báru þetta áritunarkerki voru sýnd á einkasýningu í Galerie des Arènes í Nîmes (1985), undir hinum almenna titli L'ARTISTE DANS SON MILIEU.

Árituninni og vörumerkinu hefur verið bætt við nær öll verk Philippe Cazal síðan - annað hvort í sitt hvoru lagi eða saman.

FYLGIHLOTUR

Kampavínglasið hefur þróast í að vera hinn ómissandi fylgihlutur myndar nútímalistar — tákni munaðar og hverfuls augnabliks birtunnar.

MINNI

Listamaðurinn hefur tekið yfir myndrænt minni sem á sína sjálfstæðu tilveru - gyllta skrautpappírinn sem hylur tappann og hálsinn á kampavínglaskum. Þegar það er ljósmyndað og stækkað verður þetta minni mjög sérstakt í útliti. Sjónrænu minni okkar tekst ekki alveg að rifja upp hvaðan það kemur og hvaða eiginleikum - bragði og gæðum - það tengist. Sem sjónrænt verkfæri er þetta minni aðeins „til uppfyllingar“ (eitt enn merki listamannsins). Bæði vegna hins ómerkilega uppruna (þetta er eftir allt saman aðeins málpappír, jafnvel þó hann tengist jafn mikilsmetnum drykk og kampavíni) og vegna þess hvernig það er notað (sem rifrildi, eingöngu vegna yfirborðsins), hefur það nægilegan kraft til að spilla þeim afar fastmótuðu gildum sem eru notuð til að skilgreina list, þar á meðal allar samtímamyndir hennar.

STÍLL

Með því að nýta sér kosti þeirrar merkingarfræði sem hefur verið rakin að ofan (og sem á ef til vill eftir að þróast enn frekar), þá ná stílfræðileg gildi L'ARTISTE DANS SON MILIEU ® yfir:

— „Merki“ (þ.e. myndrænar hugsanir) sem tekin eru af götunni, úr daglegri tilveru, fjölmiðlunum... og líka úr listasögunni, sem geta verið samstæður eða andstæður;

— möguleika á flokkum af listrænum æfingum (verkum) sem nýta sér mikla fjölbreytni fjölmiðla (hið prentaða orð, grafík, hönnun, ljósmyndun, málverk, höggmyndir...);

— að sýna á ákafan hátt, en jafnframt ætíð með ákveðinni hlédægri, myndrænt efni (í tveimur eða þremur viddum) sem hefur til að bera frumlega og listfræðilega eiginleika, sem virðast ekki alltaf eiga við í listheiminum.

Philippe Cazal á safni?

Annars vegar er hann vissulega listamaður sem ástundar óheiðarlega samkeppni við safnstjóra með því að setja sjálfur upp sýningar og semja sýningarskrár. Árið 1989 notaði hann tímarit sitt *Public* með aðstoð Nadine Descendre til að kynna *Il n'y a pas d'art français*, *une exposition dans une revue* (Það er ekkert til sem heitir „frönsk list“, sýning í tímariti). Svo að það er á vissan hátt ógrandi að bjóða honum að halda sýningu. Viðfangsefni hans eru listamenn og listaheimurinn — og það samsafn af kenjum og klisjum, sem þar er að finna. 1985 lét hann gera áritun sína að vörumerki og tók upp slagorðið *L'artiste dans son milieu* (*Listamaðurinn í umhverfi sínu*). Hvað getur verið meira endurnærandi en að lúta í lægra haldi fyrir andriki og kímniáfu? Leiðir þetta af sér að verk Philippe Cazal séu aðeins ætluð fáeinum sérfræðingum (okkur þar á meðal)? Alls ekki. Ljósmyndir og áritanir listamannsins draga áhorfandann inn í heim listarinnar og bjóða honum að uppgötva þennan heim, á sama hátt og auglýsingastofa mundi kynna nýja vöru. Það dulmál sem Philippe Cazal leysir úr, greinir og setur á svið er listaverkið og hin listræna reynsla sem slík.

Hins vegar eru verk og viðhorf Philippe Cazal hluti af ákveðnum kafla í sögu lista og forma. Með því að gera auglýsingatæknina að viðfangsefni sínu getur hann þróað greiningu sína á myndinni mjög mikið. Líkt og málarar hefðbundinna málverka lætur hann ekkert í uppbyggingu sinna verka vera háð tilviljun — hvorki lýsingu, búninga, fyrirsætur, stellingar né texta. Það sem hann leggur til er „eitthvað sem virkar“, eitthvað sem í fagaðri fagurfræði sinni er hannað til að vera aðlaðandi. Þó að allt virðist fullkomlega eðlilegt, þá eru verk hans í raun fast njörvuð niður. Þau eru sett saman á þann hátt að þau skapa hans eigin sérstaka heim. Þessi aðferð frá hendi samtimalistamanns er í fullkomnu samræmi við hina miklu hefð málralistarinnar og gerir umræðu um hana samhliða eldri list mögulega.

Þrátt fyrir allt er safn ekki aðeins staður til að geyma gömul listaverk. Þar á einnig að stunda „menningarstarfsemi“, svo notað sé orðatiltæki sem er nú í tisku og undirstrikar samfélagslegt og uppeldislegt gildi þess starfs sem safnstjórar þurfa að vinna nú á dögum.

Því getum við lært mikið af hvernig Philippe Cazal notar prentlistina og vörumerki, og af hve mikilli hugkvæmni hann leggur áherslu á hversu mikilvægt það er að orð og hlutir öðlist merkingu. Þannig er leyndardómurinn á bak við stórfengleg sýnishorn af arabísku letri á tveim stórum málverkum óleysanlegt þar til maður les titlana á myndunum: *Joli* (Fallegt) og *Laid* (Ljótt) — sem eru bókstaflegar þýðingar á hinum arabísku orðum. Tjaskipti eru ekki eins einfalt mál og menn vilja gjarna halda.

Allt þetta samanlagt gerir að verkum að það eru fjölmargar góðar ástæður til að skapa rými fyrir Philippe Cazal í söfnum okkar.

Evelyne-Dorothee Allemand
Blandine Chavanne
Gunnar B. Kvaran
Marie-Noëlle Maynard
Jean-François Mozziconacci

Sjálfsmyndir Philippe Cazal

eftir

Christian Besson

Við fyrstu sýn gera verk Philippe Cazal ekkert til að losa fólk við þá gremju sem margir finna fyrir vegna þess hve listheimur samtímans er orðinn samtengdur auglýsingamennsku og almennri kynningarstarfsemi. Þetta á við þau störf sem standa til boða í listheiminum og þær aðferðir sem þar eru notaðar, en einnig fyrst og fremst við listaverkin sjálf — hina augljósu gróðafíkn, efnisvalið, hvernig rými er notað, gerð fágæðra, glansandi en mjög hefðbundinna listaverka sem eru á engan hátt frábrugðin vel heppnuðum markaðsvörum. Hins vegar væri ef til vill viturlegra að biða með andstöðuna og fresta öllum dómum til þess að geta tekið með í reikninginn þá staðreynd að hér er um að ræða list sem tekur sér þessa stöðu af algjörlega ásettu ráði. En það þýðir ekki að það verði að greina á milli mögulegrar gagnrýni sem felst í listinni og einfaldræ hæðnislegra tilrauna til að afneita þeim visbendingum, sem verkin bera með sér, því eins og í allri list, þá er hinn siðferðilegi boðskapur einstakra verka á endanum ávallt umdeilanlegur (þar sem það er hægt að meta þau frá algjörlega andstæðum sjónarhornum).

Það er í sannleika sagt heldur ekki hægt að taka yfirlýsingar listamannsins sjálfs fullgildar (vegur mistakanna er varðaður góður fyrirætlunum). Slíkar yfirlýsingar ætti í raun að meta sem ákveðinn hluta af því ferli sem Philippe Cazal hefur sett í gang. Samhliða verkinu sjálfu er bæði „fylgi-textanum“ (svo notað sé orðtak Genette) og sögunni (því sem hægt er að segja um verkið) vandlega stjórnað. Þetta stjórnar merkingu verksins með tilvisun til „almennra gilda“, sem eru grundvallaratriði í listaheiminum. Því er það að þegar hann hlustar af mikilli þolinmæði á Jean-François Bory útskýra að „listin er lífið og lífið er list af því að þetta fer allt saman“, og heldur því fram að hann sé „á ystu mörkum listarinnar“ og notar orð eins og „hliðarspor“ og „aðstaða“, eða þegar hann lýsir því yfir að „það sem skapar list er sú ákveðni sem listamaðurinn leggur í að risa gegn kverkatakni hins dagslega lífs“, þá gerir Philippe Cazal ef til vill of auðveldlega ráð fyrir að hann geti losnað undan kerfisbundnum höftum og haft stjórn

á aðstæðum. Það á eftir að sýna sig að hann geti í raun staðið utan við allt umhverfi sitt á þann hátt sem þessi astaða gefur í skyn.

Það eru margir þættir í list Philippe Cazal sem virðast laga hana að auglýsingum. Það er ekki aðeins að Cazal deili vissum hugtökum og aðferðum með auglýsingaiðnaðinum, heldur gefur hann í skyn að hann noti hæfileika listamannsins til að velja og meðhöndla efni til einfaldrar solumennsku og sjónræna kunnáttu sína til hagkvæmrar notkunar á hönnun. Er það til dæmis ekki staðreynd að með því að hafa aðgang að táknrænni persónu (sjálfum sér) og með því að nota vörumerki (nafnið) og slagorð (sem dreifast um verk hans) þá er hann að nota sér grundvallaratriði auglýsinga? Er það ekki líka rétt að hugtakið „lífsstill“ — sem auglýsendur tilbiðja öðru fremur — liggur að baki mörgum þáttum í hans list, sem er ætlað að vera list „afstöðunnar“ og sem í sinni mikilvægustu stefnuyfirlýsingu — „listamaðurinn í umhverfi sínu“ — setur fram spegilmynd tisku og hins ljúfa lífs í stað hefðbundinnar myndar af listamanninum á vinnustofu sinni? Er það ekki einnig rétt að tjáningarform hans — tímarit (*Public*), límmiðar, leturgerð og veggspjöld (J. & J. Donguy Gallery, 1984; Barbican listamiðstöðin, London, 1988), fylgihlutir (glös, borð), umbúðir fyrir rétthyrndar höggmyndir (!) sem eru huldar með áletrunum („Collection“ og „Philippe Cazal“) — hunsa striga, pensla og allt sem minnir á nokkurn minnsta hátt á lyktina af terpentínu? Og er það að lokum ekki einnig rétt að hæfni hans liggur fyrst og fremst í að vera hönnuður eða grafiklistamaður sem ber af í leturgerð og við uppsetningar (á blað eða vegg) og sem leggur fram fullkomna „línu“ af framleiðsluvörum (sem eru auðþekkjanlegar vegna stafagerðar, notkunar grunnlita og samröðunar jákvæðra og neikvæðra gilda), setur upp virkilega glæstar sýningar, notar vörumerki á klókan og mótsagnakenndan hátt, setur texta inn í verk sín, og réð einu sinni félaga sinn í faginu (auglýsingastofuna Minium) til að hanna „Philippe Cazal“ tákn („PC“ til styttingar), og fullkomnaði það með ®, sem er notað til að

tákna skrásett vörumerki?

Þó er ómögulegt að meta þessa breytingu frá list sem er gerð af listamanni til sköpunar frá hendi hins tvöfalda persónuleika grafíska listamannsins og auglýsandans, sem einfalda áherslubreytingu. Til samanburðar gæti persóna El Lissitsky (rússneska konstruktivistans sem beitti hæfileikum sínum í þjónustu byltingaráróðurs) hjálpað til við að útskýra hvað Philippe Cazal er að gera. El Lissitsky var fyrsti meiriháttar sýningahönnuður tuttugustu aldarinnar og hann hikaði heldur ekki við að hanna veggspjöld (t.d. fyrir Pelikan); „Proun-“ umhverfi hans undirstrikar áhuga hans á mikilli notkun rýmisisins. Hins vegar var markmið nútímalistamanna eins og El Lissitsky að nota niðurstöður hreinna listrænna athugana á víðari grundvelli, en Philippe Cazal byggir á þeirri kenningu að skemmtiðnaðurinn, fjölmiðlar og auglýsingar hafi tekið yfir svið (samtima-) lista. Verk hans eru ekki dæmi um þetta, heldur eru þau spurningar. Þetta er allt þjappað saman í gripandi orðatiltæki — „listamaðurinn sem auglýsandi“ — sem er enn nokkuð óráðin gáta (því það er í raun lítil hjálp að segja að ekki sé hægt að taka mark á þessu). Cazal notaði þetta orðatiltæki fyrst sem skipulagða fullyrðingu í viðtali við Jean-François Bory árið 1983:

P.C. - Ég kaus að takast á við sjálfan mig og mín verk með því að kynna mig sem auglýsingaefni í formi bæklinga sem notar alla mögulega grafik, liti og ljósmyndir (. . .)

Þetta er ekki sýningarskrá.

J.F.B. - Það er mynd af listamanninum, ef svo má segja.

P.C. - Já, mynd af listamanninum sem auglýsanda.

Þjálfun Philippe Cazal í skreytilist og starf hans snemma á ferlinum með hópnunum *Untel*, sem snerist um nokkuð sem kalla má félagsfræðilega list, svo ekki sé minnst á slagorð hans og yfirlýsingar, geta auðveldlega orðið til þess að afvegaleiða þá sem fjalla um list hans, það er að segja ef þeir velja þægindi hins félagsfræðilega mats á listaheiminum og kjósa að fjalla einfaldlega um einkenni samtímans. Til að forðast að endurtaka sömu gömlu hugmyndirnar um umhverfi listamannsins eða um frama og áritanir, og til þess að bergmála ekki notkun listamannsins sjálfs á tungutaki auglýsinganna („almannatengsl“, „vöru-merki“, „P.C. línan“) gæti

verið gagnlegt að taka betur eftir upphafi fullyrðingarinnar sem var vitnað til hér að ofan — með öðrum orðum, að athuga betur hugmyndina um sjálfsmynd.

Í bæklingnum „Kysstu mig, bjáni“, sem var gefinn út 1984, voru undraverðir tengimöguleikar grafiklistarinnar notaðir til að blanda saman menjum um fyrri gjörninga, raunverulegum auglýsingum og ljósmyndum af listamanninum sjálfum, og á hverri síðu var kröftugur titill eða orðatiltæki á skærletum grunni. Á forsiðunni má sjá listamanninn liggja í hægindastól reykjandi sigarettu, þar sem hann snýr sér við til að horfa á ljósmyndarann. Hann starir á sama hátt á áhorfandann í öðrum myndum, þar sem hann heldur á kampavinsflösku eða hangir í öðrum hægindastól og virðist þó nokkuð drukkinn af innihaldi viskiflöskunnar sem hann heldur á í vinstri hendi (ímyndir af þessu tagi eru nokkuð algengar í samtímalist og finnast til dæmis í verkum Urs Lüthi og Jacques Charlier). Hinu ljúfa lífi og siðspilltri framkomu er fylgt eftir með skopmyndum af hefðbundinni hegðun — ungum föður sem heldur á barni sínu, vel klæddum listamanni sem heldur á klukku-laga litaspjaldi, ungu pari sem situr í Marcel Breuer-stólum. Áletranirnar á bolunum þeirra — „efnahagskreppa“, „félagsleg kreppa“ — virðast benda til textans fyrir aðra ljósmynd — „lausar“ — þar sem listamaðurinn sést sitjandi með spenntar greipar við hliðina á litlu hringlaga borði, sem hefur að geyma ljósmyndavélar og bakka með glösum. Önnur áletrun — „Tómleiki festist við mig“ — endurómar innsetningu í Pierre et Marie Curie (Paris, 1983), þar sem tveir ferðastólar stóðu andspænis orðinu „Leyndarmál“ sem var ritað á vegginn með risastöfum, og kastljós féll stutta stund á hvorn stól fyrir sig. Loks sjást ferðastólar (auðir, eins og hinir fyrri), sem bera á ósvífinn hátt með sér hina tvíhliða spurningu — „Jæja þá, þið úrvalsfolk, útskýrið nú“ — og þá er ómögulegt annað en að gera sér grein fyrir að allar þessar sjálfs-myndir falla inn í afar langa hefð.

Í stuttri rannsókn sinni á ímynd listamannsins segja Ernst Kris og Otto Kurz „Það er hægt að lýsa yfirburðum listamannsins yfir samtímamenn sína á marga mismunandi vegu (. . .) Almenn talað eru andríki og hnittni talin merki um hæfileika til að varpa óvæntu ljósi á venjulega atburði.

Það eru talin merki um getu til að hafa stjórn á aðstæðum (. . .) Eitt af því sem gamanleikir og skopleikir sýna eru yfirburðir listamannsins.“ Á sumum ljósmyndum brosir Philippe Cazal háðslega. Það er freistandi að telja þetta glott vera djöfullegt, og þannig enduróma það heiti sem Théophile Gautier notaði sem undirtitil fyrir *Les Jeunes France* („djöfullegar skáldsögur“).

Snúum þá að upphafi bóhemhugsunar nútímans, og þeim „öfgafullu, afmynduðu myndum sem listamenn höfðu gaman af að gefa af ásettu ráði af sjálfum sér og sjálfu ástandi listanna (a.m.k. síðan á tímum rómantikurinnar). Útkoman var sjálfsmynd í grimubúning, og áhrif hennar voru meiri en af sársaukafullri eða meinfyndinni skopmynd“. Gautier varð fyrstur til að tengja leiðindi og framtaksleysi („Ég er ekkert, ég geri ekkert; ég er ekki lifandi, ég einfaldlega tóri“) við hugarástand kæruleysis: „Án þess að hugsa um aldagamlan dauðleika, Glötuð börn þessarar orlagatíma, Við daufan undirleik fortíðarinnar er hún verður að engu, Dönsum við glaðlega á brún gapandi hengiflugsins.“ Þessa sömu tilfinningu fyrir tómarúminu („Tómleiki festist við mig“), sömu vitundina um kreppu og sama svarið, allt þetta er hægt að finna hjá Philippe Cazal. Önnur myndin í bæklingum sem var lýst hér að framan sýnir listamanninn dansa!

Daniel Jouvard, hetja þriðju skáldsögunnar í *Jeunes France* flokknum, er þrugaður af þörfinni fyrir að skapa sér nafn („hann fann oft fyrir tilhneigingu til að skrifa nafn sitt á hvern einasta vegg [. . .]); Cazal notar einfaldlega eigin nafn sem umbúðir fyrir „vörumerkis höggmyndir“ sínar. Af einstakri tilfinningu fyrir rómantískri (sjálfs-)hæðni spottar Gautier löngun Jouvard í frægð; Cazal er eldfljótur að afhjúpa háðulegan afrakstur þessarar sömu löngunar.

Í *Les Scènes de la Vie de Bohème* greinir Henri Murger á milli „böhema sem enginn sér, sem er fjölmennasti hópurinn“ og „hins opinbera bóhem-lífs, sem svo er kallað vegna þess að þátttakendurnir eru þekktir á opinberum vettvangi, og þátttaka þeirra í þessu samfélagi byggist ekki á fæðingum, giftingum eða dauða; og líka, svo notað sé eitt af orðatiltækjum bóhema, vegna þess að nöfn þeirra sjást á auglýsingaspjöldum og þeir eru þekktir í bókmenntaheiminum og

listaheiminum þar sem vörur sem bera sérstakan stimpil þeirra eru í umferð, en þó á höflegu verði“. Verðið hefur örugglega hækkað! En að því atriði frátöldu er áberandi hversu sönn þessi lýsing er enn í dag. Hún segir allt sem segja þarf um opinbera hlið hins óvenjulega listamanns — eða frekar um þá opinberu mynd, sem fæst af honum.

Sá meinyrti og kærulausi náttþrafn samkvæmislífsins sem Philippe Cazal virðist í ljósmyndum sínum („Órói í klúbbnum“), endurlifgar í heild sinni þá mynd bóhemlífsins sem Chamfleury (*Les Aventures de Mlle Mariette*, Paris, 1853) og Concourt höfðu brennimerkt.

Þar sem peningar eru annars vegar eru kampavín og konur („Töfrar góðs gengis“) að minnsta kosti eins góð tjáning og myndir — raunar áritanir og slagorð — sem sett voru í gluggann á banka, í sambandi við *Nouvelles Scènes* (Dijon, 1988). Þetta er viðhorf eyðsluseggsins til peninga, eins og Gauthier og Murger lýsa því: „(. . .) hvenær sem þeir komast yfir peninga, er undir eins hægt að sjá þá flýta sér á geysilegan eyðslutúr; þeir elska yngstu og fallegustu konurnar, drekka bestu og elstu vínin, og finna aldrei nógu margar leiðir til að kasta peningum á glæ.“ Þegar Cazal er sýndur lyfta kampavínsglasi með fallega konu slengda um hálsinn minnir það á Shaunard í *La Bohème* eftir Puccini, þar sem hann strunsar sigri hrósandi inn á sviðið með alla vasa úttroðna af seðlum og hrópar: Frakklandsbanki til þjónustu reiðu-búinn!

Gull og peningar eru meira en bara til að sýnast; þau sýna á opin hátt þjód-félagsstöðu hins nýrika, sem mun aðeins vara einn dag. Gylling — á málmpappírnum á kampavínslöskustútum, sem Cazal endurnýtir vegna áferðarinnar eða sem veggfóður — dregur hið and-efnahagslega gildi þessa alls saman á viðeigandi hátt. Jafnvel þótt listheiminum (sýningarsölum; markaðinum) sé vandlega stjórnað af efnahagslegum hagsmunum, þá sækist hann líka eftir hugsjóninni um sæluvist í samfélagi án vinnu, samfélagi sem er ekki aðeins starfsumhverfi („*Listamaðurinn í umhverfi sínu*“) heldur einnig samfélag vina: „*Ýttu aðeins við mér svo að askan falli af sígarettunni minni*.“ Þetta er frá Jean Genet og þetta er nákvæmlega það sem mér finnst . . . Það sem ég vænti af fólki, það sem ég leita eftir í vínáttu, í sam-bandi

minu við aðra, í sambandi mínu við Listina."

Það má segja að gyllti pappírinn í kringum tappann á kampavinsflöskum sé hluti sýndarmenskunnar — sem þýðir að hann er vissulega hluti af því misvægi milli fegurðar og ljótleika sem hefur verið til staðar í listasögunni síðustu tvær aldir. Eins og Philippe Cazal segir: „Það veltur allt á þessari tvíræðni milli glæsileika og lélegs smekks, tigurleika og ákveðins durgsháttar. Þessi öfugsnúningur liggur að baki öllum þeim formum og efnum sem ég nota.“ Flaubert, sem vissi allt sem var hægt að vita um leiðindi („ég fæddist leiður“) og varð fyrir sama tótleika („Ljóðlistin hefur ef til vill horfið af leiðindum einum saman og skilið mig eftir einan og yfirgefinn“), blandaði saman ímynd listamannsins sem sýningarmanns og formlegum smekk á hvað væri sýndarmennska: „Innst inni og hvað sem hver segir hef ég til að bera eðli leikandans (. . .) Formið er samt það sem skiptir mig mestu máli (. . .) Ég dáist jafn mikið að sýndarmennsku og ég dáist að gulli. Í raun er ljóðræna sýndarmenskunnar æðri vegna þess dapurleika, sem felst í henni.“

Brummell lagði einnig sitt til að höfð voru endaskipti á smekk og smekkleysu með því að skapa persónu spjátrungsins. Samkvæmt ævisögu Barbet d'Aurevilly, sem einnig var rituð á rómantíska tímabilinu, þá hafði Brummell (nýrikur) fundið andsvarið við stjórn hins nýrika (Napóleons) í stjórn tiskunnar. Brummell gerði heldur ekki upp á milli tigurleika og durgsháttar. Hann dróst á ómótstæðilegan hátt að tómarúminu, og gerði sjálfan sig að hetju tiskunnar. Hins vegar leiddi meinfyndni hans einnig í ljós að hann var meðaumkunarverður trúður í leit að ímynd sem var þó sífelldum breytingum háð. Allt þetta tengist yfirlýsingu Philippe Cazal sem segir: „Ég verð fyrir áhrifum af öllu“, og óteljandi tilvisunum hans í tiskuheiminn. Bæði ópersónulegt viðmót hans og yfirlýstur smekkur hans fyrir öllu nýju og spennandi („tilfinningarnar fela sig á bak við minnið“) bera keim af léttúð og gera ráð fyrir „bærilegum léttleika merk-ingarinnar“. Eins og Gilles Lipovetsky hefur bent á, þá „er hið herskóa lagt til hvíldar undir stjórn tiskunnar.“ Ungu parið sem situr í Marcel Breuer-stólunum er því aðeins að nafninu til í tengslum við þær kreppur, sem eru nefndar á bolunum þeirra.

Bæði tiskan og fina fólkið beina

listamanninum aftur að sínu *milieu*. „Stjórn tiskunnar, sem er orðið hið almenna ástand, er endanleg tjáning ráðgátu samkenndarinnar á lýðræðistímum“. Hinir skammlifu hlutir tiskunnar eiga rót sína að rekja til þess sem er husjónalaust, einstaklingsbundið og sérstakt. Þeir eiga sér eins konar leti-lif (Hegel), og hið neikvæða eðli þeirra grefur undan tilverunni almennt. Þannig er „harmleikur léttúðarinnar“ settur inn í þjóðfélagskerfið, þáttur harmleiks sem ekki er hægt að bæta úr á grundvelli persónuleika einstaklingsins (. . .) fögnuður tiskunnar er jafnaður út af einmanakennd, hryggð og tilvistarangist.

Þegar veldi hins skammlifa nær inn í tilveru einstaklingsins, smýgur inn og mótar hana, getur maður aðeins sett eigin sjálfsmynd fram sem vel frágengið auglýsingarefni, og breytt þannig eigin nafni og sérkennum í eitthvað sem hægt er að ganga í. Með öðrum orðum þá býr maður til fullkominn en lokaðan hlut — sem er afar fágaður og dularfullur, eins og vel innþökkuð páskalilja sem hefur ekki tapað neinu af aðdráttarafli sínu. Listamaðurinn sem auglýsandi veit hvað tími tiskunnar (tími dagsins í dag) þýðir. Hans harmleikur er ekki í framtíðinni, það er ekki hægt að lesa hann í hauskúpu eða í dauðatákni, sem er vandlega komið fyrir á borði úti í horni á málverki eftir hann. Hann mun kynnast hégómanum áður en ævi hans er öll og hefur enga þörf fyrir viðkvæma hluti — kristalglas eða blóm — til þess að vekja þá kennd. Hégóminn er þegar fullkomlega til staðar í veldi hins skammlifa, í almennri úreldingu hluta. Uppsetning ljósmyndarinnar sem sýnir Cazal standa með klukku í formi litaspjalds minnir mjög svo á sjálfs-myndina með litaspjald, þar sem toll-vörðurinn Rousseau ritaði nöfn beggja eiginkvenna sinna á spjaldið (nafn fyrri konunnar er látið líta út eins og það hafi verið máð af). Baudelaire, sem einnig var maður síns tíma, gat þó að minnsta kosti sýnt af sér nokkra ólund. Cazal sýnir sjálfan sig sem glæstan ungan mann sem er greinilega „á réttum tíma“ eða „með á nótonum“, og gerir þannig dauft afbrigði af *vanitas* [hégóma-myndum] — sem ég freistast til að skilja sem afneitun. Hið rétthyrnda vörumerki Cazal tengir einnig saman sjálfsmynd og *vanitas* í sársaukafulla mynd af persónu sem hefur breyst í verslunarvöru. Þessi aðferð til að endurlífga og tengja saman tvær myndrænar hefðir — sjálfsmyndina og *vanitas* (sem hafa í raun aldrei verið mjög

fjarlæggar hvor annarri) verður að teljast síðasta endurfæðing þeirrar sjálfs-ihugunar, sem ætíð hefur verið hluti af myndlist og bókmenntum (hún einkennir jafnvel samtímann). En í þessu tilfalli er sjálfsihugun til staðar nánast sem aukaatriði; það vantar algjörlega allar augljósar sjálfs-ævisöguleg tilvísanir. Undir eftirlíkingu Philippe Cazal af solumennsku má greina tilraun til að hreinsa burt yfirlagið; undir gamanleik hans leynist harmleikur; í aðferð hans við að sökkva sér í „hið ljúfa líf“, felst þíslarvætti; og loks, í hvernig flett er ofan af þessu öllu, felst ákveðinn hetjuskapur.

KJARVALSSTAÐIR
Listasafn Reykjavíkur

31. 8. – 6. 10. 1991