

A gyakorlattól a diszkurzusig

Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény

Szerkesztette

Kékesi Zoltán ■ Lázár Eszter ■ Varga Tünde ■ Szoboszlai János

Magyar Képzőművészeti Egyetem
Képzőművészet-elmélet Tanszék
2012

A kötetet lektorálta: György Péter

A szövegek kiválasztásában nyújtott segítségért külön köszönet:
Hock Bea, Molnár Edit, Erőss Niolett, Angela Harutyunyan, Sándor Bea

fordítások© Beck András, Erhardt Miklós, Erőss Nikolett, Hock Bea, Hornyik Sándor
Sándor Bea, Orbán Kati, Molnár Edit, Szakács Eszter

fotók© Mieke Bal, Daniel Baker, Del DaGrace Volcano, JA Nicholls

A szövegeket gondozta: Kékesi Zoltán

Tervezte: Albert Ádám

Felelős kiadó: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2012



Vizuális művészeti és művészettörténeti tananyagok fejlesztése

a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, valamint az Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészettörténeti Intézetében

TÁMOP-4.1.2-08/2/A/KMR-2009-0052

TARTALOM

MÚZEUMI PARADIGMÁK: A MOUSEIONTÓL A HIPERMODERNIG.....	4
Jeffrey Abt A nyilvános múzeum előtörténete	4
Tony Bennett A kiállítási komplexum	24
Mieke Bal A beszélő múzeum	51
Nick Prior A kecske is, meg a káposzta is: A múzeum alakváltozásai a hipermodernben	87
KRITIKAI MŰVÉSZET	105
Miwon Kwon Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról	105
Grant Kester Életképek: A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben	125
Gregory Sholette Hírek Seholországból: Aktivista művészet és ami utána van...	138
John Roberts A művészet, az immateriális munka és az értékkritika	155
Julian Stallabrass A művészet ára és haszna	176
IDENTITÁS ÉS (NEM CSAK) KULTURÁLIS REPREZENTÁCIÓ	199
Griselda Pollock Kánon és kultúrharc	199
Judith Halberstam Technotópiák. Transznemű testek reprezentációja a kortárs művészetben	217
Jean Fisher A szinkretikus fordulat. Kultúrákon átívelő gyakorlatok a multikulturalizmus korában	256
Sean Nazerali A romák és a demokrácia: egy állam nélküli nemzet	265
KURÁTORI SZEREPEK	280
Walter Grasskamp Például a Documenta, avagy hogyan készül a művészettörténet?	280
Marion von Osten Hozzáállás kérdése: változó módszerek, átalakuló diskurzusok, formálódó közönség és kiállítás-rendezés	290
Claire Doherty Új intézményesség és a szituatív kiállítás	303
Mick Wilson A diszkurzív fordulat	312
Paul O'Neill A kurátori fordulat: a gyakorlattól a diszkurzusig	325
Daniel Baker Kitörni a lokálisból: egy kiállítás funkciója	341
MELLÉKLET	351
Daniel Buren A kiállítás funkciója	351
Daniel Buren A múzeum funkciója	354
Daniel Buren A műterem funkciója	358
A KÖTETBEN SZEREPLŐ TANULMÁNYOK FORRÁSAI	365

Múzeumi paradigmák: a Mouseiontól a hipermodernig

Jeffrey Abt A nyilvános múzeum előtörténete

A nyilvános múzeum történetét általában az Ashmolean Museum alapításához (1683) vagy a Louvre nagytermének megnyitásához (1793) szokták visszavezetni. Az Ashmolean volt az első múzeum, amelynek létrehozásakor kikötötték, hogy a nagyközönség is látogathatja. A Louvre pedig azért mérföldkő, mert kapuinak megnyitása a francia forradalom idejére esett, és ekképpen a nemzeti örökség birtokbavételét és a francia nép politikai hatalmát szimbolizálta. Tévedés volna azonban azt hinni, hogy a „nyilvános” és a „múzeum” szavak a 17. és a 18. században merőben új jelentést kaptak. Ellenkezőleg, az Ashmolean és a Louvre csupán két nevezetes pont abban a csaknem kétezer éves történetben, melyet a közösségeknek, a tárgyak használatának, a bemutatás tereinek és a tanulás módozatainak kölcsönhatásai jelölnek ki. Mielőtt azonban e fogalmakkal és jelentéstartalmukkal foglalkoznánk, a modern muzeológiában való összefonódásukat szeretném megvilágítani.

A „nyilvános múzeum” a kortárs muzeológiai diskurzus egyik leggyakrabban használt és legkevésbé megkérdőjelezett kifejezése. A *public* szó melléknévi használata a *museum* előtt olyan, mintha „nyilvános” előtag módosítaná a „múzeum” alapjelentését, mintha azt sugallná, hogy a „nyilvános” múzeum története mondjuk az Ashmoleannal kezdődik. Csakhogy a „nyilvános” (vagy „köz-”), akárcsak a „múzeum” jelentése és osztályozása a használók, a helyek, illetve a gyűjtés és a bemutatás közönségének vonatkozásában több, mint kétezer éves múltra tekinthet vissza. Ezért az alábbiakban a nyilvános múzeum születésének vizsgálatakor a „nyilvános(ság)” és a „múzeum” fogalomtörténetét tartom szem előtt, melyek összefonódása a klasszikus antikvitás és a reneszánsz idején kezdődött. Ezután érkezem vissza a felvilágosodás korához, az Ashmoleanhoz és a Louvre-hoz, majd röviden kitérek ezek 19. századi európai és amerikai utódintézményeire.

Klasszikus antikvitás és *Res Publica*

A múzeum történetét legtöbbször a görög múzeum szó etimológiájával – *mouseion*: a múzsák szent helye – vagy a kr. e. 280 táján alapított híres alexandriai múzeummal kezdik. Holott a „múzeum” összetársításának kezdetei a tárgyak módszeres gyűjtésével és tanulmányozásával valahol a kettő közé tehetőek – alighanem Arisztotelésznek a Lesbos szigetén tett utazásának idejére, vagyis a kr. e. 340-es évek közepére. Arisztotelész, tanítványa Theophrasztosz kíséretében itt gyűjtött, tanulmányozott és osztályozott először növényfajtákat, és ennek során egy olyan empirikus módszertan alapjait vetette

A *public museum* kifejezés bevett magyar megfelelője a közgyűjtemény, mivel azonban a szöveg történeti megközelítésében a *múzeum* szó etimológiájára illetve a múzeumi gyűjtemények *nyilvánosságára* esik nagy hangsúly, fordításomban többnyire a nyilvános múzeum formát használom – a ford.

meg, mely összefüggést teremtett a társadalmi és a fizikai világ struktúrái, valamint a tudós vizsgálódás és az ehhez szükséges bizonyító anyag között.

Arisztotelész módszertanának adott kifejezést és formát a Lyceum intézménye, melyben egy tudósokból és tanítványokból álló közösség többek közt a biológia és a történelem rendszerezett tanulmányozásával foglalkozott. Minden Lyceumnak megvolt a maga *mouseionja*, amit valószínűleg ebben az időben kezdtek összekapcsolni a tudományos vizsgálódással. Egyes források szerint I. Ptolemaiosz Szoter Alexandria építéskor, kr. e. 331 körül meghívta udvarába Theophrasztosz, hogy legyen az uralkodó segítségére birodalma új fővárosának megteremtésében. Mivel Theophrasztosz nem vállalta a megbízatást Ptolemaiosz Szoter Demetriusz Phalereuszt, Athén korábbi kormányzóját kereste meg, aki jól ismerte Theophrasztosz Lyceumát. Demetriusz Phalereusz volt az, akinek javaslatára az uralkodó kr. e. 280 táján létrehozta az alexandriai *Mouseiont*. Ptolemaiosz Szoter nyilvánvalóan Nagy Sándor dicsőségével akart versenyre kelni Alexandria létrehozásával: ennek részét képezte egy olyan intézmény alapítása, amely hasonlít a Nagy Sándor híres nevelője, Arisztotelész által inspirált Lyceumhoz.¹

Az alexandriai *Mouseion* a klasszikus antikvitás egyik legnevezetesebb intézménye, melynek vívmányai különösen nagy hatást gyakoroltak a későbbi korok tudósaira. A *Mouseion*hoz kapcsolódó kulturális emlékezetben azonban sokszor összemosódik ezen intézmény két különálló aspektusa: egyfelől a bentlakó tudósok közössége és a kultusz középpontja, amely helyet ad tevékenységüknek (a *Mouseion*), másfelől a szövegek gyűjtése, megszerzése, gondozása, rendszerezése és – bizonyos esetekben – görög nyelvre fordítása, valamint az ezzel foglalkozó írástudók tevékenységének színtere (a Könyvtár). Noha a *Mouseion* és a Könyvtár részletekbe menő jellemzéséről máig viták folynak, sok dologban konszenzusra jutottak a *Mouseion* történetének kutatói. Az ókori világ számos nagy gondolkodója vett részt a *Mouseion* munkájában, az itt kidolgozott szöveggondozási és katalogizálási gyakorlat átalakította a nyugati tudomány jellegét, és a Könyvtárban összegyűjtött művek – melyek számát, fénykorában félmillióra becsülik – képezték ama klasszikus irodalom alapját, mely túlélte a hellenisztikus civilizáció felbomlását. Épp ilyen jelentőségű az is, hogy Ptolemaiosz Szoter a *Mouseion* alapítója és utódai, akik az intézményt fenntartották, az uralkodói pártfogás új formáját teremtették meg.² Minthogy az államot az uralkodó tulajdona, hatalma és érdekei formálták, az alexandriai *Mouseiont* alapító Ptolemaiosz Szoter a tudás elsajátításának és eszközeinek intézményét oly módon kötötte össze az állam céljaival, hogy növelje az uralkodó presztízsét, kiterjesztve hatáskörét a tudás kevésbé kézzelfogható, de annál jelentősebb területére. Volt „valami imperialista vonás abban, ahogy a *Mouseionban* a könyvekkel bántak – ahogy rendszerezték, katalogizálták, rendbe tették őket.”³ A

¹ M. El-Abbadi, *The Life and Fate of the Ancient Library of Alexandria*, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Paris, 1990.

² P. M. Fraser, *Ptolemaic patronage. The Mouseion and Library*, in: *Ptolemaic Alexandria*, Clarendon Press, Oxford, 1972, 305-35.

³ A. Erskine, *Culture and power in Ptolemaic Egypt. The Museum and Library of Alexandria*, in: *Greece and Rome*, 42 sz., 1995/1, 38-48, 45.

Mouseion intézménye jól illeszkedik a korabeli ceremóniák és a többi a hasonló szimbolikus aktus közé, melyek Ptolemaiosz Szoternek az egyiptomi birodalom, végső soron pedig a hellenisztikus civilizáció fölötti uralmát voltak hivatottak megjeleníteni.

Noha vannak, akik szerint az alexandriai *Mouseion* gyűjteménye a szövegek mellett később más tárgyakkal, többek közt növény- és állattani példányokkal is kiegészült, erről csupán kevés és kétes hitelű bizonyíték áll rendelkezésünkre. Más volt a helyzet Pergamonban, abban a könyvtárral és tudós közösséggel rendelkező városban, amely versenyre kelt Alexandriával. Pergamon városa és intézményei I. Attalosz Szoter, az attalida dinasztia első királyának uralkodása alatt tett szert igazi jelentőségre. Attalosz begyűjtötte az általa irányított és meghódított területeken található szobrokat és festményeket, és ezek egy részét az attalidák ambiciózus építési munkálatai során Pergamon terein és utcáin helyezték el, másik részüket pedig a múzeum-szerű épületekben állították fel, hogy a helyi művészek és mesteremberek másolhassák őket.⁴ Bár az erre vonatkozó adatok csupán utalásszerűek, figyelemre méltó változást jeleznek a görög uralom és befolyás, illetve ennek római fajtája között: míg az előbbi idején ezek a tárgyak a vallási kultuszt szolgálták, utóbb a hódítások hadizsákmányaként és kulturális emlékeként tartották őket becsben. Minthogy a rómaiak terjeszkedésének első szakaszában, kr. e. 211 és a 60-as évek eleje között, a leigázott területek zsákmányolt szobrainak és festményeinek hazaszállítása jelentős építkezési munkálatokkal esett egybe, a görög szobrokat díszítőelemként építették be az ókori Róma új épületeibe és emlékműveibe. Jerome Pollitt megfogalmazásában: „Róma a görög művészet múzeuma lett.”⁵

Noha mai mércével mérve Pollitt túlságosan tág értelemben használja a múzeum szót, ráirányítja figyelmünket arra, hogy a rómaiak milyen széleskörű és intézményes módon asszimilálták a görög szobrokat és építményeiket a maguk hétköznapi életébe és vizuális kultúrájába. Ennek egyik útja a hivatalos felügyelet volt, vagyis az állami épületeken (beleértve a templomokat és a szentélyeket) vagy azokon belül elhelyezett szobrok és más értékes tárgyak állami kezelése. A meglévő hivatali szervezetet kibővítették, úgyhogy az kiterjedt a köztéri szobrok ápolására és védelmére, ami az *aedilisek*, a *ensorok*, később pedig a *curatorok* hatáskörébe tartozott.⁶ Másik útja a tulajdonlás volt, ami a köztéri (értsd szabadtéren felállított) görög szobrok használatával kapcsolatos vitában nyert kifejezést. A vita alapját végső soron az adta, hogy néhány nagy hatalmú ember a saját erejének és gazdagságának demonstrálására használta a görög szobrokat a központi hatalommal szemben. A vitára Augustus tett pontot annak kihirdetésével, hogy „a görög műalkotások mostantól fogva *köztulajdonnak* tekintendők és ily módon kizárólag *állami célokra használhatók*” (kiemelés az eredetiben).⁷ Az a szimbolikus potenciál, amellyel ezek a szobrok a római vizuális kultúrában rendelkeztek, jól mutatja a *res publica* tereivel és

⁴ E. V. Hansen, *The Attalids of Pergamon*, 2nd ed., Cornell University Press, Ithaca, NY, 1971.

⁵ Jerome J. Pollitt, *The Impact of Greek Art on Rome*, in: *Transactions of the American Philological Association*, 108. sz. 1978, 155–74, 157.

⁶ D. Strong, *Roman museums*, in: *Roman Museums. Selected Papers on Roman Art and Architecture*, szerk. Uő., Pindar Press, London, 1994, 13–30, 16.

⁷ J. J. Pollitt, *l.m.*, 165.

tulajdonjogával kapcsolatos kérdések iránt megnyilvánuló általános érzékenységet. Ebben a kontextusban tehát a „nyilvános” („köz”) a római polgárjog által összekovácsolt *civitas* (polgárok közössége) jelentette, melyet egy ezzel ellentétes „privát” szféra határol, vagyis olyan környezet, amelyben a dolgok sokak számára láthatók, ellentétben azzal a környezettel, amelyben a látás csak kevesek kiváltsága. Itt egy rövid kitérőt kell tennünk arról, hogy az ókori Rómában mit tekintettek „nyilvános” („köz”), illetve „privát” térnek, és hogyan gondolkodtak róluk.

Vitruvius Róma felemelkedése idején, kr. e. 30-20 körül írta *Tíz könyv az építészetéről* című híres művét, lefektetve a város várható terjeszkedésének építészeti normáit. Elképzeléseinek kifejtésekor Vitruvius különbséget tett „Középületek” (Ötödik könyv) és „Magánházak” (Hatodik könyv) között. Ezt a várostervezésről szóló Első könyvben alapozta meg azzal, hogy a köztereket olyan nyitott térségként jellemezte, melyek templomok, piacterek, színházak és más, sokak számára jól megközelíthető építmények elhelyezésére alkalmasak. Vitruvius az Ötödik könyvben, a „Középületek”-hez sorolja a csarnokokat, oszlopcsarnokokat, fürdőket és kikötőket is. Fontos megjegyezni azonban, hogy a „köz” és a „magán” fedésbe került a könyvtárak esetében:

„A magánkönyvtárak többnyire nyitva álltak a patríciusok pártfogoltjai előtt, és Rómában az első »nyilvános« könyvtárak megnyitásáig, vagyis nagyjából Vitruvius könyve megírásának idejéig, alighanem ezek voltak a könyvekhez való hozzáférés első számú forrásai a nem tehetősek számára. (...) Ezek a nyilvános könyvtárak lényegében kibővített magánkönyvtárak voltak, és csak egy kicsit tárták szélesebbre kapukat a nagyközönség előtt, mint a »magánkönyvtárak« (...). Rendeltetésük az volt, hogy a kr. e. 30-as, 20-as évek kompetitív pártfogói környezetében személyes politikai reklámul szolgáljanak a patrónusok számára. A »nyilvános« könyvtár ezt az előjogot terjesztette ki (...) az egész nagyközönség klientúrájára.”⁸

Amikor a Hatodik könyvben Vitruvius a magánházakkal foglalkozik, amibe ő a különféle villáktól kezdve (ide sorolta a gazdasági épületeket is) a szerényebb házakig (*domus*) mindent beleért, kiderül, hogy a lakóhely szintén olyan határterület, ahol a „nyilvános” tér és a „magánszféra” találkozik. Ennek oka az volt, hogy számos római patrícius a saját házában bonyolította üzleteit, ezért aztán Vitruviusnak különbséget kellett tennie a „saját helyiségek” (ahova „nem akárkinek, hanem csakis a meghívottaknak szabad belépni”) és ama „közös helyiségek” között, „ahová a közhivatalnokok hívás nélkül is beléphetnek”⁹. Ahogy John Clarke írja: „Az otthont az ókori rómaiak sohasem a magánélet menedékének tekintették (...) ahol nincs helye a kereskedelmi tevékenységnek és az idegeneknek (...) A ház volt a kereskedés elsősorú helyszíne. Minthogy a *pater familias*hoz napi rendszerességgel érkeztek ügyfelek,

⁸ T. N. Howe, I. D. Rowland, *Introduction*, in: Vitruvius, *Ten Books on Architecture*, ford. I. D. Rowland, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, 2 és 10. jegyzet.

⁹ Vitruvius, *Tíz könyv az építészetéről*, ford. Gulyás Dénes, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1988, 173.

a háznak nyitva kellett állnia mindenki előtt.¹⁰ A házon belüli „nyilvános” tér differenciálásáról különösen világosan tanúskodik a festmények elhelyezésére vonatkozó rész.

Ebben a korszakban megszorodtak a képtárak (*pinacothecae*) a római lakóépületekben. A görög *pinakes* (festett tábla) szóból származtatott *pinacotheca* olyan szobát jelölt, melyben hordozható festményeket és/vagy freskókat helyeztek el, táblakeretbe foglalt jeleneteket vagy *trompe l'oeil* képeket akasztottak fel vagy építettek be a falba.¹¹ Akárcsak a római könyvtárak, a képtárak is társadalmilag nehezen besorolható teret képeztek, mert ugyan a házban kaptak helyet, a társadalmi konvenciók jórészt azt diktálták, hogy sokak számára legyenek hozzáférhetők:

„A nemeseknek pedig, akiknek, ha tisztséget és hivatalt viselnek, állami kötelezettségeik vannak (...) könyvtárakat, képtárakat, bazilikákat kell építeni, amelyek ugyanolyan módon készüljenek, akárcsak a nagyszerű középületek, mivel az ő házaikban gyakran tartanak tanácskozást közügyekben, s magánügyekben is ítélik és döntenek”.¹²

Az egész ház azonban nem tárult fel könnyen az idegen előtt. Olyan térként funkcionált, „melynek egyre intimebb zónáiba léphet be a látogató, aszerint, hogy milyen szoros kapcsolat fűzi a családhoz”. Ez az „intimitásfok”, mely a közönséges ügyfelektől, a kiemelten kezelt ügyfeleken és nemeseken át a közeli barátokig és rokonokig terjedt, határozta meg, hogy a látogató milyen mélyen hatolhat be a római ház különféle képpen kialakított tereinek sorába.¹³

Végül még egy adalék Rómához, mint „múzeumhoz”: a háborúk és hódítások zsákmányaképpen római köztereken felállított görög szobrok az állam erejéről és nagyságáról tanúskodtak, nem csak a *res publica*, hanem a birodalom hatalmi központján áthaladó külföldi követek és kereskedők számára is. A hellenisztikus kultúra széleskörű tiszteletét, aminek köszönhetően a rómaiak mindenekelőtt görög szobrokkal díszítették fővárosukat, megboltygatta a hatalomra jutó kereszténység. Amikor Constantinus és utódai a bizánci „új Róma” felépítésén fáradoztak, utánozni próbálván a római építészet pompáját, a bizánci birodalom immár keresztény fővárosának közterein felállított pogány (görög) istenszobrok látszólag nem fértek össze az államvallás által hirdetett pogányellenességgel. A Lausos Gyűjtemény számos hellenizmus korabeli híres szobrának (köztük pogány istenábrázolások) felállítása azonban az 5. századi Konstantinápoly egyik forgalmas útvonalán azt mutatja, hogy nem tiltották az ilyesmit. Lausos, II. Theodosios udvarának ez a magas rangú tisztviselője nem állíhatta volna fel a szobrokat ilyen prominens helyen, ha ez ellentétben áll a császár által hirdetett birodalmi és keresztény-politikával.

¹⁰ John R. Clarke, *Art in the Lives of Ordinary Roman. Visual Representation and Non-elite Viewers in Italy, 100 BC-AD 315CA*, University of California Press, Berkeley, 2003, 221.

¹¹ A.W. van Buren, *Pinacothecae, with special reference to Pompeii*, in: *Memoirs of the American Academy in Rome*, 15. sz., 1938, 70-85.

¹² Vitruvius, *I.m.*, 173.

¹³ Clarke, *I.m.*, 222.

Sarah Bassett szerint a hellenisztikus kultúra e híres műveinek prominens helyen való fölállítása arról tanúskodik, hogy a bizánciak tisztelettel tekintettek az általuk leigázott nagyhatalmú elődeikre. Ami a szobrok pogány jellegét illeti, Bassett egy rendeletet idéz, mely a bizánci fennhatóság alatt álló templomok pogány ábrázolásait hozzáférhetővé teszi a látogatók számára: „Kinyilvánítjuk, hogy a templom (...) az emberek közös használatára való, és a benne található ábrázolások (...) művészi értékük, nem pedig isteneik szerint ítélandók meg (...). Annak érdekében, hogy ez a templom láthatóvá váljon a városi csoportok és a tömeg számára (...) kapuinak nyitva kell állnia előttük”¹⁴. Ily módon a Lausos Gyűjtemény kiállítása Konstantinápolyban ama birodalmi politika „vizuális kiegészítéseként” szolgált, mely a görög-római múlt kitartó csodálata és a pogányellenes, keresztény doktrína között teremtett kapcsolatot. „A kultikus ábrázolások esztétikai jegyeinek hangsúlyozása semlegesítette vallási tartalmukat és ekképpen a profán esztétikai kontempláció legitim tárgyává avatta a keresztény néző számára” – vagyis kiállításuk egyszerre tükrözte a Bizánci Birodalom dominanciáját, Lausos személyes kiválóságát és az uralkodó iránti engedelmességét. A szimbolikus és értékes tárgyak nyilvános térbe helyezése, akár politikai akarat, akár személyes presztízsszemponatok játszottak közre közszemlére tételük mögött, jelentékeny önálló retorikai erőre tett szert.

A civil tér reneszánsza és reformációja

A klasszikus műveltség feléledése, mely nagymértékben meghatározta a reneszánsz kultúráját, ismét érdeklődést keltett Arisztotelész írásai és módszerei iránt. Az az erőfeszítés, ami az 1400-as években az arisztotelészi szövegek görög eredetiből való lefordítására és a könyvnyomtatás új médiumán keresztül való elterjesztésére irányult, az 1500-as években Arisztotelész empirikus módszertanának ambiciózus újrafogalmazásaihoz vezetett. Ezek közé tartozott a természet elemeinek tanulmányozása és rendszerezése, mely gyakran Arisztotelész írásaira hivatkozott, igazolva vagy kommentálva tanításait. Az a vizsgálódás, ami kezdetben a közvetlen környezetben fellelhető tárgyakra vonatkozott, hamarosan kiterjedt azokra a tárgyakra és példányokra is, melyeket a felfedezők, vagy a távoli országokból hazaérkező kereskedők hoztak Európába az Újvilágból. Az 1500-as évek végére felhalmozott anyag feldolgozásához tartozott ezek többé-kevésbé rendszerezett elhelyezése kis szekrényekben, tárlókban, fiókokban és más erre a célra készített bútordarabokban, melyek sokszor külön helyiséget kaptak a gyűjtők és a tudósok otthonaiban vagy munkahelyén. Ehhez társult ama nagy számú könyv kiadása, melyek katalogizálták, osztályozták és képeken ábrázolták a leleteket.

Az említett gyűjtemények megnevezésére – elhelyezésüktől, létrehozóik enciklopédikus ambíciójától és a gyűjteményben szereplő tárgyak jellegétől függően – számos szót használtak: *pandechion*, *studiolo*, *gabinetto*, *Wunderkammer*, *galleria*, *Kunstammer*, *Kunstschränk*. Hamarosan

¹⁴ S. G. Bassett, „Excellent offerings”. *The Lausos Collection in Constantinople*, in: *Art Bulletin*, 2000/1, 6-25, 19.

azonban a *musaeum* vált a leginkább elfogadottá és elterjedté a gyűjtőtevékenység fizikai megtestesülésének leírására, akár tárgyakkal teli térről, akár leírásokkal teli könyvekről lett légyen szó. Amiképpen Paula Findlen megjegyzi:

„A *musaeum*, mely a privát tér és a nyilvános tér, a kontemplatív tevékenységként felfogott stúdium monasztikus fogalma, a gyűjtés textuális stratégiának tekintett humanisztikus fogalma és a gyűjtemény, mint a társadalmi presztízs és reprezentáció eszköze között közvetített, olyan episztemológiai struktúrát jelentett, mely a késő reneszánsz kultúra számos központi jelentőségű eszméjét, képzetét és intézményét foglalta magában.”¹⁵

Mindazonáltal nem volt véletlen az, hogy a *musaeum* vált az első számú megnevezéssé. A klasszikus műveltség újrafelfedezésével együtt járt a hajdani alexandriai intézmények iránti intenzív érdeklődés is: a sajnálkozás mind a miatt, ami elpusztult, és a vágy az újjáteremtésére.¹⁶ A reneszánsz tudósok számára tehát „a szavaknak az a csapása, mely a múzsák és otthonának görög eszményétől, a nevezetes alexandriai könyvtártól indult ki, azt jelezte, hogy a múzeum költői konstrukcióból olyan fogalmi rendszerré alakult át, amelynek segítségével a gyűjtők értelmezték és feltárták a világot”.¹⁷

Európában a 16. és 17. század folyamán egyre növekvő gyakorisággal és mindinkább enciklopédikus keretekben találkozunk a tárgyak és a tanulmányozás egymáshoz rendelésével az építészeti vagy textuális terekben. A tárgyak beszerzése a felfedezőktől és a kereskedőktől drága mulatság volt, ezért számos tudós/gyűjtő fordult támogatásért a királyi családhoz vagy az egyházi méltóságokhoz. A támogatók megnyerésének egyik figyelemre méltó retorikai stratégiája az Arisztotelészt támogató Nagy Sándor példájának felemlgetése volt, és annak hangsúlyozása, hogy az előbbi milyen elévülhetetlen szerepet játszott az utóbbi emlékének megőrzésében – ezzel finoman céloztak arra, hogy a reneszánsz fejedelem, aki Nagy Sándor örök hírnevére és dicsőségére pályázik, milyen sokat nyerhet azzal, ha korának Arisztotelészeit támogatja. E patrónusi rendszer *kiépítése* nem csupán a gyűjtemények létrehozását és gyarapítását tette lehetővé, egyszersmind az európai udvari társadalom körébe vonta őket (valamint a gyűjteményeket alapító tudósokat/gyűjtőket), ennek épülésére és szórakoztatására szolgáltak. Az utazók beszámolóinak és a gyűjtők vendégkönyveinek tanúsága szerint a klerikusok, a tudósok és más személyek viszonylag széles köre tekintette meg a gyűjteményeket, akik közül sokan messze földről érkeztek. A bolognai egyetem professzora, a természetbúvár Ulisse Aldrovandi 1566 és 1605 között csaknem 1600 látogató nevét és foglalkozását jegyezte föl, de bizonyára ennél jóval többen voltak, minthogy csupán a nemeseket vette jegyzékbe és azokat, akik valamilyen okból köztiszteltben álltak.¹⁸

¹⁵ Paula Findlen, *The museum. Its classical etymology and Renaissance genealogy*, in: *Journal of the History of Collections*, 1989/1, 59–78, 59.

¹⁶ D. Heller-Roazen, *Tradition's destruction. on the Library of Alexandria*, in: *October*, 100 (2002), 133–53.

¹⁷ Paula Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, University of California Press, Berkeley, CA, 1994, 49.

¹⁸ Findlen, *Possessing Nature*, 352kk, 137kk.

Míg a reneszánsz gyűjtemények többnyire vegyítették a természeti (*naturalia*) és az ember által készített (*artificialia*) példányokat, gyűjtőkörük eltérései céljaik eltéréséről tanúskodtak. A *naturalia*-gyűjtemények azért jöttek létre, hogy elősegítsék a tudósok kutatásait, azt a területet körvonalazva, amelyet a későbbi századokban majd „természettudományoknak” fognak nevezni; az *artificialia*-gyűjtemények – különösen a régi pénzek, érmék és feliratok – a történelmi tanulmányokhoz járultak hozzá. A festmények és szobrok gyűjteményei azonban külön alcsoportot képeztek, melyek funkciója a gyűjteményben szereplő munkák jellegétől függően más és más volt. Megtestesíthették tulajdonosaik gazdagságát, ízlését és hatalmát, ahogy pl. a Mediciek vagyona, vagy tükrözhatték speciális szellemi érdeklődését, mint Paolo Giovio portrégyűjteménye. Noha a festmény- és szoborgyűjtemények környezetének megnevezésére, többnyire a galleria szót használták, különösen Itáliában, ugyanitt a „museum” szó általánosabb jelenést kapott, és azokat a gyűjteményeket jelölte, amelyek gyűjtőkörét valamilyen tematikus vagy kutatói érdeklődés határozta meg. Giovio például a gyűjteményét, mely későbbi történelmi tárgyú kötetéhez szolgált forrásul, egy külön erre a célra kialakított térben helyezte el, amit „museo”-nak nevezett. A *museo*, akárcsak a Giovio-féle Elogia-kötetek, mintaként szolgáltak a kortárs és a későbbi gyűjtők és életrajzírók számára.¹⁹

Míg a római és bizánci korszakban a szobrok és a festmények szabadtéri alkotások voltak, és bárki megtekinthette őket, a reneszánsz idején ezek a művek az épületek belső terébe, nehezebben megközelíthető helyre kerültek. Ennek megfelelően a népesség nagyobbik része elől ezek a gyűjtemények rejtve maradtak. De akárcsak a klasszikus antikvitás idején, a nyilvános terek és a privát terek között átfedés volt a palotákban, az egyházi intézményekben, az egyetemeken, valamint a tudósok és a kereskedők otthonaiban. Amikor Aldrovandi *naturalia*-gyűjteménye számos Itáliából és Európa különböző részeiből érkező látogató számára afféle zarándokhellyé vált, a magángyűjteményből az írástudók, az érdeklődők és a kor hírességeinek félig-meddig nyilvános találkozóhelye lett. Az Aldrovandi-féle múzeum a róla szóló legkorábbi dokumentumok szerint a tudós *studio*-ja vagyis dolgozószobája mellett kapott helyet. A reneszánsz dolgozószoba azonban általában a lakás legintimebb részében volt található, sokszor közvetlenül a házigazda hálószobája mellett. Amikor, mint az gyakran megtörtént, a *studio* átalakult a gyűjteménynek helyet adó térré vagy a szomszédos helyiség töltötte be ezt a szerepet, az itt megforduló látogatók – és az itt folyó beszélgetések – a gyűjteményt a szó klasszikus értelmében vett *mouseion*ná változtatták át, értékes tárgyakkal körülvevő tanult emberek diskurzusának színterévé. Mivel ez a fajta beszélgetés nagyon fontos eleme volt a reneszánsz polgári társadalom létrejöttének, a gyűjteményekre mindinkább úgy tekintettek, mint félig-meddig nyilvános fórumokra. Nem csoda, hogy amikor Aldrovandi 1603-ban Bologna városának adományozta

Elogia virorum bellica virtute illustrium (A háborúban bátorságukról elhíresült emberek dicsérete, Firenze, 1554), életrajz-gyűjtemények – a ford.

¹⁹ L. S. Klinger, *The portrait collection of Paolo Giovio*, Unpublished doctoral dissertation, Princeton University, 1991.

gyűjteményét, a bolognai szenátus világosan látta ennek közösségi értékét, és „nagy örömmel” állította ki azt.²⁰

A reneszánsz idején a gyűjtemények és az állam kapcsolata új és egyértelmű formákat öltött, vagy inkább olyan formákat, amelyek nem voltak nyilvánvalóak a klasszikus antikvitás idején. Francesco de' Medici *studiolója* a Palazzo Vecchióban, a firenzei kormányzat központjában, a Mediciek rezidenciáján volt, közvetlenül a *sala grande* mellett, mely a hivatalos látogatók fogadására szolgált. A *studio* adott helyet mind a *naturalia*-, mind az *artificialia*-gyűjteménynek, melyeket bonyolult tárlórendszerekben állítottak ki, valamint az ezekhez ikonográfiailag kapcsolódó, ide készített falfestményeknek és díszítőelemeknek. Noha elsősorban a magányos és elmélyült gondolkodásra adott módot, egyszersmind arra is szolgált „hogycsiben magába foglalja és újraalkossa a valóság teljességét, olyan helyet hozva létre (...) ahonnan a nagyherceg szimbolikus hatalma alá vonhatta az egész természeti- és ember alkotta világot”.²¹ Meglehető, *studiolójának* ez a magánszféra és közszféra közötti határhelyzete adta az ötletet Francesco de' Medici számára (aki I. Ferenc néven Toszkána nagyhercege lett), hogy az (akkoriban a Nagyhercegség adminisztratív hivatalait magába foglaló) Uffizi emeletét galériává alakítsa át. A *studio* mellett itt kaptak helyet a Medici-gyűjtemény válogatott darabjai, festmények, szobrok valamint más értékes tárgyak és tudományos eszközök, itt tekinthették meg mindezeket a firenzei elit tagjai és a külföldi előkelőségek.²² A Medici gyűjteménynek ez a nagyszabású újjászervezése, Olmi szerint, összefüggésben lehet a toszkán politizálás dinamikájával:

„A nagyherceg és dinasztiajának legitimációja megkövetelte, hogy a fejedelem magasztalása, tetteinek ünneplése és családjának hatalma folytonosan az emberek szeme előtt történjen, azért hogy mélyen beleívódjon minden alattvalójának tudatába.

Ez a magánszféra és közszféra közti átmenet (...) a gyűjtemények új elrendezését vonta maga után (...) melyben a műalkotások és a régiségek fokozatosan státusszimbólummá és a propaganda eszközeivé váltak...”²³

A korszak többi gyűjteménye is hasonló funkciót látott el, már ami az uralkodói hatalom kivetítését illeti. II. Rudolf császár gyűjteményének diplomáciai felhasználásáról igen sok 16. század végi, 17. század eleji dokumentum maradt fenn. A gyűjtemény, amely *naturaliát* és *artificialiát* egyaránt tartalmazott (többek közt számos festményt, szobrot és az udvar művészei és mesteremberei által készített egyéb művet), a korszak egyik legnagyobb és leghíresebb gyűjteményének számított, és a Habsburg uralkodó prágai palotájának egész szárnyát elfoglalta. II. Rudolf ebben a környezetben fogadta az őt felkereső

²⁰ Findlen, *Possessing Nature*, 24.

²¹ G. Olmi, *Science – honour – metaphor. Italian cabinets of the sixteenth and seventeenth Centuries*, in: *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-century Europe*, szerk. O. Impey, A. MacGregor, Clarendon Press, Oxford, 1985, 5.

²² *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, 2 vols., szerk. P. Barocci és G. Ragionieri, Olschki, Florence 1983.

²³ Olmi, *I. m.*, 10., lásd még Findlen, *Possessing Nature*, 113-14.

uralkodókat, követeket és magas méltóságokat, és itt látta el instrukciókkal saját követeit is, mielőtt útjukra bocsátotta volna őket a külhoni udvarokba. Bár a gyűjtemény nem volt nyilvános a közemberek számára, ily módon mégis sokan látták.

II. Rudolf gyűjteményének elhelyezésével, összetételével és ikonográfiai programjával kapcsolatban Kaufmann azt mondja, hogy a császár gyűjteménye „akárcsak az uralkodása hatókörébe tartozó művészeti alkotások és nyilvános ünnepek, a reprezentáció egy formájának tekinthető, és a birodalmi önreprezentációt szolgálta”. II. Rudolf nem egyszerűen a diplomácia eszközének tekintette gyűjteményét, hanem „közvetítő közegének”; egyik legfontosabb üzenete pedig az volt, hogy általa „Rudolf a világot, mint mikrokozmoszt birtokolta (...) a tágabb világ fölötti szimbolikus hatalmát fejezte ki”²⁴. A gyűjtemények hasonló használatával találkozunk a 17. századi Rómában is. Amiképp Patricia Waddy megjegyzi: „A festmény- és szoborgyűjtemények nem pusztán tulajdonosaik gyönyörködtetésére szolgáltak, hanem részét képezték nyilvános reputációjuknak is.” Jellemző módon, ahogy II. Rudolf udvarában, itt is megjelenik a különálló helyiségeknek és galériáknak az adott célnak megfelelő építészeti kialakítása, melyek „úgy voltak elhelyezve a palotában, hogy a látogató megtekinthesse őket, de közben ne kelljen keresztülmennie a palota többi termén és szobáján”, és ekképpen ezek a terek „mindinkább nyitva álltak a művészek, utazók és más érdeklődők előtt”²⁵.

A múzeum közönségének formálódása és felvilágosítása

A múzeumnak, mint valóságos közintézménynek a létrejötte, akár a hozzáférhetőséget, akár a tulajdont tekintjük mérvadónak, ahhoz a „tekintély-válsághoz”, a társadalmi idealizmusnak ahhoz a virágzásához köthető, mely a 17. századi Angliából indult ki.²⁶ A sérelmeknek az a kavargó gyúanyaga, mely lángra lobbantotta az angol forradalmat, majd az amerikai és a francia forradalmakban vetett visszhangot, legjobban a közjóról, a gazdasági lehetőségekről és a politikai szuverenitásról alkotott víziók kontextusában érthető meg, melyekben egymás mellé került a tarthatatlan valóság és az utópikus eszmény. Az egymásra következő forradalmak, visszarendeződések és végső sikerek folyamán a gyakorlati megfontolások és az idealista látomások ütköztek meg, és hol az egyik, hol a másik kerekedett felül.

Ezek a viták, ahogy az várható volt, kiszélesedtek és kiterjedtek a kulturális örökség tulajdonlására és használatára vonatkozó elképzelésekre is, melyek azon angol és európai individuumok szerteágazó céljait formálták, akiket a gyűjteményeknek a következő nemzedékekre való átruházása, illetve az ehhez kapcsolódó lehetőségek foglalkoztatták. Amikor Ulisse Aldrovandi Bologna városára hagyta a gyűjteményét, nem csak azt akarta biztosítani, hogy továbbra is „a keresztény világ valamennyi

²⁴ T. D. Kaufmann, *Remarks on the collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a form of representation*, in: *Art Journal*, 1978/1, 22–8, 27.

²⁵ Patricia Waddy, *Seventeenth-century Roman Palaces. Use and Art of the Plan*, MIT Press, Cambridge, MA, 1990, 58-59.

²⁶ E. Cochrane, *General introduction*, in: *University of Chicago Readings in Western Civilization*, vol. 6: *Early Modern Europe. Crisis of Authority*, szerk. E. Cochrane, C. M. Gray és M. A. Kishlansky, Chicago, University of Chicago Press, 1987, 1.

tudósának rendelkezésére álljon”, hanem ily módon gondoskodott saját hátrahagyott műveinek kiadatásáról is.²⁷ Ez a tranzakció jól példázza azokat az ügyleteket, melyek során az, aki gyűjteményét valamilyen intézménynek adományozta valamit kapott is cserébe, jelen esetben azt az ígéretet, hogy a gyűjtemény a jövő tudósnemzedékei számára is hozzáférhető lesz, valamint olyan könyvkiadói támogatást, melyre a bolognai kormányzat feltételezett szilárdsága és gazdagsága szolgált garanciául. Ezt a modellt mutatja John Tradescant gyűjteményének története is, ha némiképp átszínezték is az angol forradalmat követő évek változó politikai és gazdasági körülményei.

Az („ifjabb”) Tradescant, angol természetbúvár és I. Károly udvari kertésze, állását és érdeklődését épp úgy apjától örökölte, mint *naturalia*- és *artificialia*-gyűjteményét. A gyűjteményt főleg Algírból és Virginiából származó példányokkal gyarapította, aminek következtében mind méretét, mind kvalitását tekintve Anglia egyik legjobb korabeli gyűjteményének tekintették. A kollekció, melyet Noé bárkájára és a benne összezsúfolt különböző fajok sokaságára utalva „Lambeth bárkája”-ként emlegettek, Londontól nem messze kapott helyet: itt keresték fel a kontinensről és a brit szigetekről érkező látogatók. 1649-től 1662-ig, vagyis halálának évéig Tradescant, akárcsak Aldrovandi, személyesen kalauzolta végig a gyűjteményen látogatóit, és mindenkit szívesen fogadott, aki kíváncsi volt rá, beleértve a gyerekeket is. 1649-től kezdve hat penny belépődíjat szedett tőlük: ez a dátum egybeesik I. Károly kivégzésével, aminek következtében Tradescant állás nélkül maradt.²⁸ A gyűjteményt megtekintette Elias Ashmole is, aki összebarátkozott Tradescanttal és segítségére volt a gyűjtemény katalógusának összeállításában.²⁹ A gyűjteményt Tradescant az egyszerű származású Ashmole-ra hagyta, aki ügyvédként, kincstárnokként és a király tanácsadójaként a brit társadalom politikai és gazdasági elitjének tagjává vált. Ashmole, aki régiségbúvár, asztrológus és a – természettudományok kutatóit összefogó – londoni Royal Society alapítótagja volt, létrehozta a saját gyűjteményét, és számos történelmi, alkímiai és más tárgyú könyvet adott ki. 1675-ben vetette fel, hogy gyűjteményét, a Tradescanttól örökölt darabokkal együtt, alma materére, az Oxford Egyetemre hagyná. Az egyetem erre a célra 1677-ben elkészítette egy felállítandó épület tervét, mely egy „laboratóriumot” is tartalmazott. Az épület alapkövét 1679-ben fektették le, 1683-ban pedig megnyitotta kapuit.³⁰ Az Ashmolen Museum tíz szobában adott helyet a gyűjteménynek, három nagyobb termet pedig „nyilvános” használatra jelölték ki, ezek „a természetfilozófia tanulmányozását szolgálták, a kísérleti kutatások számára nagyszerűen felszerelt laboratóriummal, csodálatos előadóteremmel és a múzeum karnyújtásnyira lévő tárgyaival, amelyek a tanulmányokhoz nyújtanak példákat és segítséget”³¹. Az eredeti épület még ma is áll Oxfordban, noha a gyűjtemény 1845-ben új épületbe költözött.

²⁷ Findlen, *Possessing Nature*, 109.

²⁸ A MacGregor, *The Tradescants as collectors of rarities*, in: *Tradescant's Rarities. Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum, 1683*, szerk. Uő., Clarendon Press, Oxford, 1983, 22-3.

²⁹ John Tradescant, *Musaeum Tradescantianum. Or, a Collection of Rarities, Preserved at South-Lambeth near London*, [London: John Tradescant.], 1656.

³⁰ C. H. Josten, *Elias Ashmole (1617-1692)*, 5 vols., Clarendon Press, Oxford, 1966, vol. 1, 205, 218.

³¹ R. F. Ovenell, *The Ashmolean Museum, 1683-1894*, Clarendon Press, Oxford, 1986, 22kk.

A múzeum irányításának, működtetésének és bevételi forrásainak kérdéseivel Ashmole 1682-es ajándékozási memoranduma, továbbá 1686-os *Törvények, rendeletek, szabályozások* című szöveg-összeállítása foglalkozik. Noha tulajdonosa az Oxford Egyetem volt és működését egy egyetemi felügyelőbizottság kontrollálta, az Ashmolean kezdettől fogva nyitva állt a nagyközönség előtt, működésének költségeit pedig – beleértve a gondnok fizetésének 2/3-át (aki a fennmaradó 1/3-ot, mint az Oxford Egyetem tanára kapta) és a két részmunkaidőben foglalkoztatott kiségitő bérét – teljes egészében a belépődíjakból fedezték. A múzeum a vasárnapok és ünnepnapok („hacsak nincs valamilyen különleges esemény”) kivételével egész évben nyitva volt, reggel 8-tól 11-ig és délután 2-től 5-ig „a nyári félévben”, illetve 2-től 4-ig a „téli” félévben. A látogatókat egyesével a gondnok vagy az egyik kiségitő kísérte végig a gyűjteményen.³² A belépődíj többször változott: 1683 és 1697 között a legtöbben egy schillinget fizettek, de volt aki csak hat pennyt, „egy külföldi főúr” és más notabilitások pedig öt-tíz schillinget adtak. Az 1683 és 1687 között vezetett elszámolás szerint a bevétel évről évre csökkent, úgyhogy a munkatársak bérét is csökkenteni kellett.³³ Arra, hogy a múzeumot mennyien látogatták, egy német tudós, Zacharias Conrad von Uffenbach 1710-es beszámolójából következtethetünk. Amikor először akarta megnézni a múzeumot, a szobák annyira tele voltak vidéki nézelődőkkel (*Manns- und Weibsleute vom Lande*), hogy elnapolta a látogatást. A következő alkalommal ezt jegyezte fel: „különös, hogy a tárgyakat legalább úgy-ahogy sikerül megóvni a pusztulástól, minthogy az emberek, az angoloktól megszokott módon, gátlástalanul kézbe veszik őket, és (...) hat penny ellenében még a nőket is beengedik, akik ide-oda rohangálnak, mindent összefogdosnak, hiába utasítja őket rendre a gondnok.” Mint azt Martin Welch megjegyzi, a látogatók egyenkénti beengedésének szabályát alighanem a belépődíjakból származó bevétel növelése érdekében hagyták figyelmen kívül.³⁴

Ashmole azért adományozta gyűjteményét az Oxford Egyetemnek, hogy mindörökre biztosítsa fennmaradását. Egy 1674-es keltezésű levelében, melyben a dán királytól kapott kitüntetéséről ejt szót, ezt írja: „halálom után egy közgyűjteményre hagyom, hogy az utódaink is tudjanak róla...” Minthogy ebben az időben – az adományozását megelőző évben – Angliában nem létezett közgyűjtemény, Josten szerint Ashmole alighanem arra gondol, hogy létrehoz egyet, ami aztán gyűjteményét megőrzi azt „utódaink” számára.³⁵ Ekképpen a múzeum olyan intézményi formát kínált, amely az adományozónak módot adott arra, hogy az örökkévalósággal ruházza fel örökségét, az egyetemnek pedig arra, hogy az ókori *mouseion*hoz hasonlóan, saját keretein belül hozzon létre egy olyan helyet, amelyet a vizsgálódás és a vizsgálódás tárgyának integrációja jellemez. Ashmole a belépődíjakra épülő gazdasági önfenntartás módszerének kialakításával pénzügyi jártasságát arra használta, hogy az új intézmény működtetése ne jelentsen semmiféle anyagi terhet az egyetemnek. Mindazonáltal felmerül a kérdés, hogy Ashmole miért

³² Ovenell, *l. m.*, 26kk, 50kk.

³³ Josten, *l. m.*, 278.

³⁴ Martin Welch, *The Ashmolean as described by its earliest visitors*, in: *Tradescant's Rarities. Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum, 1683*, szerk., A. MacGregor, Clarendon Press, Oxford, 1983, 62-63.

³⁵ Josten, *l. m.*, vol. 4., 1395.

nem az államra hagyta gyűjteményét, ahogy azt egy másik, hasonlóképp jó kapcsolatokkal rendelkező gyűjtő, Hans Sloane tette, mintegy hatvan évvel később. Végére is Ashmole állami hivatalnok volt, egy időben pedig a király tanácsadója. A különbség talán a korszak politikai környezetének jellegével, illetve Ashmole ebben betöltött szerepével magyarázható. Az angol polgárháború és a forradalom idején a „királypártiak” körében találjuk, I. Károly és a monarchia támogatójaként, szemben a parlament támogatóival, akik a király fejét akarták, és fel akarták számolni a királyság intézményét. Noha I. Károly kivégzése és a rákövetkező nyugtalan időszak után megtörtént a királyság restaurációja, a parlament megőrizte viszonylagos függetlenségét. A királypártiak ellenzékéhez tartozók közül sokan megtartották parlamenti széküket, és nyilvánvalóan élénken tiltakoztak volna egy royalista gyűjteményének helyet adó múzeum közpénzből való létrehozása ellen. Ebben az összefüggésben tanulságos megnézni, hogyan viszonyult a parlament egy nemzedékkel később Hans Sloane gyűjteményéhez.

Sloane „népszerű” londoni orvos, természetbúvár és gyűjtő volt, akinek betegek közé szép számmal tartoztak arisztokraták és a királyi család tagjai is. Gyűjteményét naturáliával kezdte, melynek példányait saját maga gyűjtötte Jamaicában. Anyagát később vásárlásokkal gyarapította, beleértve három másik természetbúvár teljes gyűjteményét. Élete végére Sloane gyűjteménye több ezer régi pénzt, érmét, és antik műtárgyat (a Mediterráneumtól a Közel-Keletig), régi mesterek rajzait, orvosi és természetrajzi könyveket és kéziratokat tartalmazott. Amikor Sloane elhatározta, hogy gyűjteményét az utókorra hagyja, egy intéző bizottságot felállításáról rendelkezett, mely az adományozás folyamatát felügyeli, és elsőként az Angol nemzetre esett a választása, azzal a feltétellel, hogy a kormány 20 ezer fontot fizet örökösének, valamint gondoskodik a gyűjtemény megfelelő elhelyezéséről és fenntartásáról.

Amikor örökségének kezelői – 1753-ban bekövetkezett halála után – a királyhoz és a parlamenthez fordultak a hagyaték ügyében, Sloane népszerűsége és gyűjteményének hírneve ellenére, mindkét helyről finom, de határozott elutasításban részesültek a kormányzat korlátozott pénzforsáira hivatkozva. A terv csak akkor került jóváhagyásra, amikor Sloane ajánlatát összekapcsolták a rossz állapotban levő Cottonian Library renoválásával – amire a parlament az 1700-as évek elején már felelősséget vállalt – továbbá a Harleian gyűjtemény több mint 20 ezer kéziratának ügyével. A parlament 1753-ban törvénybe iktatta a tárgyaknak és szövegeknek helyt adó közgyűjteményeként funkcionáló British Museum megalapítását, mely angol állami intézményként, a kormányzat által kijelölt tanácsadó felügyeletével működik.³⁶ Ez töltötte be az angol nemzeti múzeum és -könyvtár szerepét egészen 1973-ig, amikor az intézmény könyv- és kéziratállománya az újonnan kialakított British Library kezelésébe került (majd 1997-98-ban más helyre is költözött). A természetrajzi gyűjteményeket 1881-ben leválasztották és egy külön Natural History Museum adott nekik helyet. Míg a British Museum gyűjteményei képzőművészeti alkotásokkal is gyarapodtak, elsősorban a világ minden tájáról

³⁶ E. Miller, *That Noble Cabinet. A History of the British Museum*, Athens, Ohio University Press, OH, 1974, 28-63.

összehordott ókori műalkotásokkal (köztük a híres Elgin-márványokkal), gyűjtőkörét korlátozta az 1824-ben megalapított National Gallery, mely egy parlamenti döntés folytán megvásárolt, főleg festményeket és grafikai alkotásokat tartalmazó magángyűjteményre épült.

Sloane gyűjteményének és annak az épületnek a megszerzését, amelyet megfelelőnek és elég nagyknak ítélték a könyv- és kéziratgyűjteménnyel kiegészített állomány elhelyezésére a parlament egyik megbízható, de visszaélésre is könnyű lehetőséget adó pénzügyi eszköze, a lottójáték segítségével finanszírozták. A múzeum éves működési költségét a felhasználatlan lottóbevételek kamatából biztosították, majd ezt a szerény összeget 1762-től a parlament egészítette ki. Noha az intézőtanács tagjai között vita folyt arról, milyen tágan értelmezzék a „nyilvánosságot”, végül arra jutottak, hogy a múzeum „ugyan elsősorban az iskolázott és tudós emberek, legyenek azok hazánk fiai vagy külföldiek, szerteágazó tudományos kutatásainak előmozdítására hivatott, nemzeti intézmény lévén (...) joggal elvárható, hogy a lehető legszélesebb közönség épülésére is szolgáljon.”³⁷

A múzeum kezdetben minden nap nyitva volt, szombat és vasárnap, karácsony, a húsvétot követő hét, pünkösdvasárnap, nagypéntek „és minden kijelölt (...) hálaadás- vagy ünnepnap” kivételével. Reggel 9-től délután 3 óráig tartott nyitva, nyáron pedig bizonyos napokon délután 4-től este 8-ig. A belépést azonban, a felügyelőbiztosok legjobb szándéka ellenére a jegyigénylés 2-3 napig is elhúzódó processzusával kontrollálták, valamint azzal, hogy óránként csak 10 embert léphetett be a múzeumba. Csoportos látogatásra egy múzeumi alkalmazott vezetésével volt mód, aki egyszerre legfeljebb öt csoportot kalauzolhatott el. A korlátozások ellenére 1762-re a múzeumnak évi 10 ezer látogatója volt, a jegyigénylők heti várólistáján pedig olykor 300-an szerepeltek. Úgy tűnik, hogy a felügyelőbiztosok hezitálása azzal kapcsolatban, hogy a múzeum sarkig tárja-e kapuit a nyilvánosság előtt, részleges kifejeződésre talált a múzeum beléptetési gyakorlatában. Ugyanakkor az is szembetűnő, hogy egyre nagyobb számban szolgálta ki a tudós kutatók igényeit – a felügyelőbizottság e réteg szükségleteire ismételten hivatkozott, amikor a parlamenthez költségvetési kiegészítésért folyamodott.³⁸ Az Ashmolean és a British Museum alapítása és működtetése körüli diskurzus árnyalatnyi, de fontos változásokat tükröz a gyűjtés és a kiállítás intézményesülésében. Miközben a „múzeum” továbbra is szorosan összefüggött a tudományos kutatással, mind többen részesülhettek az általa kínált tudásanyagból is. Akár nagyrészt anyagi megfontolások vezettek ehhez a nyitáshoz, mint az Ashmolean esetében, akár a polgárok iránti kormányzati felelősségérzet, mint a British Museumnál, az angol múzeumok nemcsak fizikai, hanem társadalmi értelemben is olyan térré váltak, amely alkalmas volt a nagyszámú és változatos háttérű, különféle társadalmi osztályhoz tartozó látogató befogadására.

E fejlődési szakaszt Európa-szerte a királyi gyűjtemények fokozatos megnyitása jellemzi. II. Landgrave Frederick gyűjteménye annyiban hasonlított a British Museumra, hogy egy természettudományi

³⁷ *Statutes and Rules Relating to...British Museum, 1759*, idézi Miller, *l. m.*, 61.

³⁸ Miller, *l. m.*, 62-3, 66-71.

gyűjtemény, egy szoborgyűjtemény és egy könyvtár anyagát ötvözze. A kasseli Museum Fridericianum 1779-ben nyílt meg, és heti négy nap állt a látogatók rendelkezésére, egy órára délelőtt és egy órára délután.³⁹ Sokkal jellemzőbbek voltak azonban a hercegi festmény- és szoborgyűjtemények, mint például az Uffiziben helyet kapó Medici-gyűjtemény, amelyet 1743-ban részlegesen, 1769-ben pedig nagyobb mértékben tettek látogathatóvá. A hozzáférésnek ez az egyre növekvő lehetősége, különösen a képtárak esetében, elválaszthatatlan volt az Európában és a Brit-szigeteken végbemenő társadalmi és kulturális változásoktól. Ezek közül az egyik legfontosabb az udvar és a nagyközönség közötti érintkezési felületek megszorodása, ami részben a képtár-paloták, és a növekvő számú zenei és színházi előadásoknak helyet adó építészeti terek közös látogatásának köszönhető, valamint a művészeti akadémiák igényének, hogy műveikkel a világ elé lépjenek, továbbá a vizuális kultúra színterei és piaca kiszélesedésének.⁴⁰ A díjazással egybekötött festészeti kiállítások, mint az 1737-től megrendezett Párizsi Szalonok vagy a Royal Academy 1768-ban induló kiállításai rengeteg embert vonzottak, és ezekről az eseményekről beszámoltak a korabeli újságok is, később illusztrációk kíséretében.⁴¹ Ahogy arra Sheehan és McClellan rámutatott, ama „közönség” összetételéről, amely utat talált az uralkodók galériáihoz, múzeumaihoz és kiállításaihoz, nem sokat tudunk. Általában azonban elmondható, hogy a kontinens legjelentősebb gyűjteményeinek látogathatóságáról azok az uralkodók rendelkeztek, akiknek a tulajdonában voltak. Amikor a látogatást lehetővé tették – művésztanoncok, külföldi előkelőségek, az elit vagy a népesség nagyobb szegmense számára –, az csaknem mindig az uralkodó érdekeit szolgálta: alattvalói iránti nagylelkűségét demonstrálta, a kiállított műalkotások pedig erkölcsi tekintélyét növelték, arról tanúskodtak, hogy milyen fontos számára a művészet pártolása és előmozdítása a köz érdekében. Mindazonáltal az abszolutizmus a 18. század közepére gyengülni kezdett, a gazdasági és politikai reform nyomása pedig egyre több helyen érezte hatását az európai kontinensen.

Franciaországban a nemzeti szépművészeti múzeum létrehozására irányuló törekvés kiindulópontját azok a XV. Lajos gyűjteményéből kiválogatott festmények képezték, melyek a Luxembourg Palota termeiben kaptak helyet. A Luxembourg Palota 1750-ben nyílt meg, és egy héten kétszer volt látogatható, a kiállított festmények egyrészt a francia festők képzéséhez nyújtottak segítséget, másrészt arról tanúskodtak, hogy az uralkodó nagy becsben tartja a gyűjteményt. Amikor a képtár 1779-ben bezárta kapuit, hogy a királyi család egyik részének szállásául szolgáljon, már megszülettek a tervek egy nagyobb és átfogóbb képtár létrehozására, melyet a Louvre palotába szántak. Ez az épület két évszázadon át szorosan összefonódott a francia uralkodócsaláddal, és addig, amíg XIV. Lajos udvarát át nem költöztette versailles-i kastélyába a Louvre adott otthont a Királyi Akadémia festmény- és szoborgyűjteményének. Noha a tervet XIV. Lajos támogatta, heves vita folyt a megvilágítás

³⁹ J. J. Sheehan, *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, Oxford University Press, Oxford, 2000, 36-39.

⁴⁰ Sheehan, *l. m.*, 14-26.

⁴¹ Andrew McClellan, *A brief history of the art museum public*, in: *Art and its Publics. Museum Studies at the Millennium*, szerk Uő., Blackwell, Oxford, 2003, 4.

és a képtár jobb kihasználásának kérdéseiről, valamint a kiállított művekről és azok elrendezéséről. Ezek a viták, amelyek bizonyos tekintetben a monarchia talajvesztését tükrözték egészen 1792-ig, a francia forradalom harmadik évéig folytatódtak, amikor is a király palotáit elfoglalták, az uralkodót pedig foglyul ejtették. A múzeum ügye így módon az Alkotmányozó Nemzetgyűlés meghatalmazottjainak hatáskörébe került. Zárójelben megjegyezzük, hogy 1789-ben a forradalmárok rátették a kezüket az egyházi tulajdonra majd a király, az emigránsok és a királyi akadémiák tulajdonát is elkobozták, beleértve festmény- és szoborgyűjteményeiket is. Ezekkel az intézkedésekkel a hatalmat átruházták a népre, és a nép nevében, a lefoglalt gyűjteményekből hozták létre a nemzeti vagyont. Ennek szimbolikus aktusára 1793 augusztusában került sor, amikor az elkobzott műkincsek egy részét a Louvre palota képtárában állították ki, melyet Muséum Français-ra kereszteltek át. A hivatalos megnyitót a nemzeti ünnephez, a királyság megdöntésének és a forradalom győzelmének évfordulójához igazították.

A korábban csupán kevesek számára nyitva álló Louvre átalakítása után valódi közintézménnyé vált, amelyben a nép ellenségeinek műkincseit már mindenki megcsodálhatta, oly módon testesítve meg a forradalom vívmányait, amelyre nincs sok más példa. A múzeumban, Andrew McClellan szavaival, „elegáns urak és nagyvilági hölgyek vegyültek el művészekkel és egyszerű parasztemberekkel, akik közül néhányan öntudatosan feszítettek a termekben, másokat a tudásvágy hozott ide és volt, aki beérte azzal, hogy bámészkodik és őt is megbámulják.”⁴² A körül viták folytak, hogy milyen műveket állítsanak ki. Az egyik problémát a művek egy részének vallási tartalma jelentette, akárcsak egy évezreddel korábban a Lausos-gyűjteménynél. Ezúttal azonban nem a kereszténység tanításainak propagálása volt terítéken, épp ellenkezőleg, az új kormányzat a vallásos lelkesültséget kívánta alárendelni „az ész kultuszának”. Minthogy nem bíztak abban, hogy az esztétikai érték önmagában képes semlegesíteni a művek zavaró vallásos tartalmát, a múzeumi szervezői azt remélték, hogy a művészettörténeti jellegű kiállítás szigorú időrendje és az egyes nemzeti iskolák szerinti csoportosítása, majd erről is gondoskodik. Ideális esetben „a múzeum azon képessége, hogy az eredeti jelentéstartalmak helyébe új esztétikai és művészettörténeti jelentőséget állítson” azt eredményezte volna, hogy a festészet szerepe is megújul a jövő francia köztársaságában.⁴³

A művészet Louvre-beli közszemlére tételének kérdését tovább bonyolította a Franciaországban elkobzott művek – később pedig az Európa országait egymás után meghódító Napóleon hadizsákmányainak – áradata. Ez a mérhetetlen mennyiségű műkincs teremtette meg a lehetőségét annak, hogy a Louvre Európa művészeti ékköve legyen, szimbolikusan pedig Franciaország kulturális és katonai szupremáciáját testesítse meg. Ugyanakkor számos kisebb értékű mű, melyeknek a múzeum többé nem tudott helyet biztosítani, fölöslegessé vált. Erre a helyzetre a kormány 1801-ben tizenöt új

⁴² Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

⁴³ McClellan, *Inventing the Louvre*, 108-14.

tartományi közgyűjtemény alapításával válaszolt, és az említett művek ide kerültek. Ezt hamarosan követték Bordeaux és Marseille (1804) Rouen és Caen (1809) múzeumai. Ezek többnyire már létező épületekbe költöztek be, melyeket aztán új múzeumépületek váltottak fel.⁴⁴ A Napóleon által megszállt területeken a francia hatóságok törekvése a központosított igazgatásra, amihez az egyházi, királyi és nemesi vagyonoknak a meghódított területeken való lefoglalása társult, számos a Louvre mintájára létrehozott központi múzeum alapításához vezetett: ilyenek voltak a velencei Galleria dell'Accademia (1807), a milánói Pinacoteca di Breara (1809), a Rijksmuseum elődje (1808) Amszterdamban, és a madridi Museo del Prado (1809). Noha a franciáknak végül is vissza kellett vonulniuk a meghódított területekről, a közgyűjtemények olyan időtálló modelljét hagyták maguk után Európában, ami az egyes országok politikai megpróbáltatásai ellenére, ezeket a múzeumokat – a holland Rijksmuseumot vagy spanyol Pradót – mindmáig a nemzeti örökség szimbólumává és tárházává teszi.

A közönség privatizálása a 19. századi Amerikában

A múzeumok története azután vett éles fordulatot, hogy a 18. század végén „a furcsaságok gyűjteményét átültették az Újvilágba”⁴⁵. A 19. század folyamán számos kezdeményezés történt olyan múzeum-jellegű magánvállalkozások létrehozására, amelyek célja a szórakoztatás és a mulattatás volt, beleértve az úgynevezett „filléres múzeumokat” (*dime museum*) és P.T. Barnum American Museumát, azokat a szemléltető gyűjteményeket, melyek a helyi tárgyi segédeszközökre építő oktatási irányzat szolgálatába álltak, illetve az európai intézmények itteni megfelelőit, mint a Brooklyn Museum (New York, 1823) és a Wadsworth Atheneum (Hartford, Connecticut, 1842).⁴⁶ Ám az amerikai demokrácia általános jellege, kiváltképp jogi- és gazdasági rendszere a feje tetejére állította a gyűjtés és a közszféra Európában meghonosodott viszonyát.

A gyűjteményekre az állami, az országos, vagy az önkormányzati hivatalok többnyire ügyet sem vetettek. Országos szinten az egyik kivétel, amely erősíti a szabályt a Washingtonban lévő Smithsonian Institution. Az Amerikai Egyesült Államok mondhatni véletlenül ismerte el a gyűjtést és a gyűjtemények hozzáférhetővé tételét olyasminek, ami az állam hatáskörébe tartozik, amikor 1835-ben a francia születésű angol tudós, James Smithson hagyatékával kapcsolatban arról rendelkezett, hogy „létre kell hozni Washingtonban egy Smithsonian Institution nevet viselő intézményt az emberi tudás gyarapítása és megismertetése céljából”⁴⁷. A tizenkét év múlva hivatalosan mindenképp a tudományos kutatás központjaként meghatározott Smithsonian mintegy mellékesen kiegészült egy természettudományi gyűjteménnyel, amelyet különböző washingtoni kormányhivatalok raktáraiban halmoztak fel, majd

⁴⁴ D. J. Sherman, *Worthy Monuments. Art Museums and the Politics of Culture in Nineteenth-century France*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1989.

⁴⁵ J. J. Orosz, *Curators and Culture. The Museum Movement in America, 1740–1870*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, 1990, 11 k.

⁴⁶ A. S. Dennett, *Weird and Wonderful. The Dime Museum in America*, New York University Press, New York, 1997.

⁴⁷ P. H. Oehser, *The Smithsonian Institution*, 2nd ed. Westview Press, Boulder, CO, 1983, 15.

fokozatosan terjesztette ki gyűjtési és kiállítási körét az etnológiára, a régészetre, a tudomány és a technika történetére, valamint a művészetre.

De a Smithsonianhoz hasonló elszigetelt esetektől eltekintve az amerikai múzeumok létrehozását és irányítását magánemberek tartották kézben, olyan polgárok, akiket közös célok vezettek. Mint azt Alexis de Tocqueville *Az amerikai demokrácia* című könyvében (1835; 1840) megjegyezte: „Az amerikaiak körében folyvást társulnak a legkülönbözőbb korú, létfeltételű, szellemű emberek.” E társulások látványos példái a múzeumalapítások. A 19. század utolsó évtizedeire a nyugati terjeszkedés, az ásványkincsek kiaknázása és az ipari növekedés nyomán soha nem látott vagyonok halmozódtak fel a városokban a kereskedők, iparmágnások és bankárok kezében. Sokan közülük mérhetetlen összegeket költöttek különféle gyűjtemények létrehozására, melyekben kiemelt helyet kaptak a műalkotások, az értékes tárgyak, valamint a ritka könyvek és kéziratok. Azok, akik kellő vagyonnal rendelkeztek nagy gyűjtemények létrehozásához, befolyásukat felhasználva és a társadalom hasonlóan gondolkodó vezetőihez fűződő kapcsolataikra támaszkodva számos kulturális intézményt alapítottak az európaiak mintájára.

Azt, hogy ezek között aránytalanul sok múzeum volt a más típusú intézményekhez képest, a véleményformáló vezetőknek az amerikai kultúra múltnélküliségéről és elmaradottságáról vallott nézeteivel szokták magyarázni. A múzeumalapítási hullám az 1870-es években kezdődött: Museum of Fine Arts, Boston (1870), Metropolitan Museum of Art, New York (1870), a Philadelphia Museum of Art elődje (1876), Art Institute of Chicago (1879), Detroit Institute of Arts (1885). Ezek mindegyike nem állami és nem profit orientált intézmény volt, melynek működését egy üzletemberekből, valamint a társadalom, az oktatás és a kultúra mértékadó személyiségeiből összetevődő támogatói kuratórium felügyelte. Az egyes államok olykor úgy vették ki a részüket mindebből, hogy ezeket az önkéntes társulásokat törvényi rendeletekkel a „nem-profit alapú” vállalkozások közé sorolták, így módon teremtve lehetőséget számukra anyagi erőforrásaik egyesítésére, hogy földeket vásárolhassanak, épületeket emeljenek és folyamatosan működő alapítványokat hozhassanak létre, miközben nem terhelik őket a közönséges vállalkozásokat és magánszemélyeket sújtó adók. A múzeumok néha állami vagy, és ez fordult elő gyakrabban, önkormányzati támogatást kaptak földadomány vagy éves pénzalap formájában. Ez a támogatás azonban többnyire csupán a töredékét fedezte az intézmények szükségleteinek, műtárgyvásárlásra pedig csak a legkritikább esetben fordíthatták. Ennek megfelelően az amerikai múzeumok túlnyomó része magánkézben volt és magánemberek irányítása alatt állt. Az, hogy az amerikai múzeumok szorosan kötődtek a helyi választókhoz, abból származik, hogy jogilag a közbizalom elvére épülő közintézménynek számítottak, továbbá abból, hogy alapítóirataikban kiemelt szerepet kaptak létrehozóik céljai.

A 19. és a 20. századi múzeumokról állapította meg Andrew McClellan: „a nyilvánosság, a közönség kérdése immár nem arra vonatkozik, hogy kinek a számára állnak nyitva a múzeum kapui, hiszen lényegében mindenki látogathatja őket, hanem hogy a múzeumok milyen szerepet vállalnak a közönség formálásában politikai és társadalmi szükségletek függvényében”⁴⁸. Az amerikai múzeumok alapítóiratai kivétel nélkül erről a változásról tanúskodnak, amennyiben a köz szolgálatával, az oktatás és a társadalmi stabilitás közösségi értékeivel azonosították őket. Konkrétan az olyan különböző célú közösségi nevelés fontosságát hangsúlyozták, mint a kézműves mesteremberek képzése az általuk készített termékek jobbá tételének érdekében, az újonnan érkező bevándorlók terelgetése, formálása egy egységesítő kultúra lobogója alatt, valamint a szokások és erkölcsök általános színvonalának emelése. A fő szempont az állampolgárok erényes életének előmozdítása volt, és a múzeumokat a vallási intézmények pótlékeként, a családi- és társadalmi értékek fenntartójaként képzelték el.⁴⁹ E meggyőződés szerint a társadalmi fejlődés szükséges eleme azoknak a múltbeli és örökkévaló, főként vallási igazságoknak a megismerése, melyeket a múzeumokban felhalmozott, és az emberi fejlődés vizuális történetévé összeálló nagy műalkotások közvetítenek.

Összegzés

A közgyűjtemény fogalma számos forrásból alakult ki több mint kétezer év során, intézményi kialakulása az egyéni érdekek és az egyre szélesedő társadalmi igények véletlenszerű találkozásának folyamánya. Ez a fejlődés azonban nagy lendületet kapott a múzeumi tevékenység 19. század végére kialakuló szakosodásával.⁵⁰ Amikor a múzeum specializált tevékenységi területté válik, és annak teljes fegyverzetével lép elének, a maga folyóirataival, konferenciáival és társadalmi hatókörével, akkor a „közgyűjtemény” egyfajta platonikus formát kap – idealizált mércévé válik, amelyhez képest egyes intézmények megméretnek.

Hamarosan virágozni kezdett egy olyan tudományos megközelítésmód, amelyik az eszmények és a valóság közötti hasadékot mérte fel és kísérelte meg csökkenteni. E tanulmányok közül a legjobbak képezik a közgyűjtemény 20. századi, új fogalmának kezdeteit. Ezek egyre inkább a „teljesítményre” fókuszáltak, szinte mindent ideértve a látogatottságtól kezdve (melyet a helyi demográfiai adatok függvényében vizsgáltak; a hatékonyságig (a múzeumok összehasonlítása működésük különféle kritériumai alapján).⁵¹ Ha ezeket a tanulmányokat ma olvassuk, némi fogalmat alkothatunk a társadalmi változások szüntelen dinamizmusáról, ennek hatásairól a tárgyak gyűjtésére és bemutatására, valamint arról, hogy miképpen tükrözte a változások ütemét a múzeumi tevékenység professzionalizálódása. Bár

⁴⁸ McClellan, *A brief history of the art museum public*, 7.

⁴⁹ D. M. Fox, *Engines of Culture. Philanthropy and Art Museums*, Transaction, New Brunswick, NJ, 1995.

⁵⁰ G. Lewis, *For Instruction and Recreation. A Centenary History of the Museums Association*, Quiller Press, London, 1989.; Spiess, *l. m.*

⁵¹ P. M. Rea, *The Museum and the Community. A Study of Social Laws and Consequences*, The Science Press, Lancaster, PA, 1932., L. V. Coleman, *The Museum in America. A Critical Study*, 3 vols., American Association of Museums, Washington, DC, 1939.

a közgyűjtemény gyökerei az ókorba nyúlnak vissza, olyan állandóan változó intézményről van szó, melyet továbbra is a tárgyak társadalmi szükségletek számára történő megőrzésének igényei formálnak.

Fordította: Beck András

A fordítást ellenőrizte: Hornyik Sándor

Tony Bennett **A kiállítási komplexum**

Foucault-nak az elmeorvosintézetéről, a klinikáról és a börtönről, mint a hatalom és a tudás relációinak intézményes megnyilvánulásairól kifejtett gondolatait elemző írásában Douglas Crimp felvetette, hogy „az elzárásnak van még egy intézménye – a múzeum –, és van még egy felügyeleti diszciplína – a művészettörténet –, amely megérett arra, hogy Foucault fogalmainak segítségével elemezzük.”¹ Crimp kétségtelenül rátapintott valamire, de érvelésének keretei félrevezetően szűkre szabottak. Hiszen a művészeti múzeum megjelenése szorosan összekapcsolódik egy sor, igencsak eltérő intézménnyel – történeti- és természetrajzi múzeumok, diorámák és panorámák, nemzeti-, majd később nemzetközi kiállítások, árkádok és áruházak –, amelyek maguk is hozzájárultak ahhoz, hogy új diszciplínák (történelemtudomány, biológia, művészettörténet, antropológia), hozzájuk tartozó diszkurzív formációk (a történeti múlt, az evolúció, az esztétika, az ember), valamint a látvány és a láttatás új technológiái alakuljanak ki és kerüljenek forgalomba. Ráadásul bármily termékeny legyen is az a felvetés, hogy ezen egymást keresztező intézményi és diszciplináris kapcsolatok rendszerét a tudás és a hatalom konkrét megnyilvánulási módjaiként elemezzük, az az elképzelés, hogy az elzárás intézményeinek kell tekintenünk őket, kissé furcsa. Ez ugyanis azt sugallja, mintha korábban a műalkotások úgy tünedeztek volna fel Európa utcáin, ahogy Foucault *Felügyelet és büntetésében* a Bolondok Hajója; vagy mintha a geológiai és természetrajzi példányokat úgy tárták volna a világ szeme elé, mint a vérpadon az elítélteket, és nem úgy állt a dolog, hogy ezek rejtve maradtak a nagy nyilvánosság tekintete előtt, a hercegek *studioláinak* mélyén, vagy csak a kiválasztott kevesek láthatták őket a *cabinets des curieux* arisztokrata gyűjteményeiben. Igaz, hogy a műtárgyakat a múzeum falai között tartja elzárva, de a 19. században megnyitotta kapuit a nagyközönség előtt – és a nézők jelenléte épp olyan lényegi elemét adta a hatalom demonstrációjának, mint a bábáskodó tömeg jelenléte a 18. század látványosságzámba menő kivégzéseiben.

Ezek az intézmények, melyek tehát nem az elzárás, hanem a kiállítás intézményei, bonyolult diszciplináris, fegyelmező és hatalmi viszonyokat hoznak létre, melyek formálódását érdemesebb a Foucault-féle „büntető szigetek” mellé állítani, mintsem azok mintájára elgondolni. Minthogy a *Felügyelet és büntetésben* Foucault által nyomom követett folyamat jellemzője, hogy azok a tárgyak és testek – a vérpad és az elítélt teste –, melyek korábban részét képezték a hatalom nyilvános demonstrációjának, eltűnnek a közönség tekintete elől, párhuzamosan azzal, ahogy a büntetés egyre inkább a bebörtönzés formáját ölti. Az elítélt testét, mely már nem íródik bele a hatalom nyilvános dramaturgiájába, a hatalmi relációk kívülről láthatatlan hálójába ejti foglyul. Az alávetett test, melyre a

¹ Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, in: *The Anti-Aesthetic; Essays on Postmodern Culture*, szerk. Hal Foster, Bay Press, Washington, 1985, 45.

felügyelet mindenütt jelenlevő formái immár közvetlenül viszik át a hatalom üzenetét és teszik ily módon engedelmessé, többé nem a hatalom erőfitogtatásának mindenki számára kiolvasható felületeként szolgálnak, melyre a megtorlás jeleinek rendszerét az uralkodó nevében vésték rá:

„A vérpadot, ahol az uralkodó rituálisan kinyilvánított erejének szolgáltatják ki a megkínzott testet, és a büntetés színházát, ahol szünet nélkül folyt a bűnhődés megjelenítése a társadalmi test szeme láttára, felváltotta egy zárt, bonyolult és hierarchizált nagy építmény, amely az államapparátus testébe ágyazódik be.”²

A „kiállítási komplexumot” alkotó intézmények ily módon részei annak a szélesebb folyamatnak, amely a tárgyak és testek korábban elzárt és privát területre korlátozott körét, melyek láthatóak voltak (de csak egy szűk közönség számára), egyre inkább nyitott és nyilvános színhelyekre helyezi át, ahol – a rájuk szabott megjelenítési módok révén – annak eszközeivé válnak, hogy (egy másfajta) hatalom üzeneteit széleskörűen elültessék és elterjesszék a társadalomban.

Adva van tehát az intézmények, valamint a hozzájuk kapcsolódó tudás/hatalom relációk két különböző köre, melyek története, ebben a tekintetben, ellentétes irányba halad. Történetük mégis párhuzamos történet. A kiállítási komplexumnak és a büntetés szigeteinek kialakulása nagyjából ugyanarra a korszakra esik – a 18. század végére és 19. század elejére – és az általuk megtestesített új elvek csaknem ugyanabban az évtizedben nyerik el kiérlelt megjelenési formájukat. Foucault a Mettray-ben létrehozott új börtön 1840-es megnyitásában látja a büntetési rendszer kiépülésének meghatározó mozzanatát. Miért éppen Mettray-re esett a választása? Azért, mondja Foucault, mert „ez a fegyelmezés formájának legintenzívebb foka, az a modell, amelyben a viselkedés valamennyi kényszerítő technológiája – a zárda, a börtön, a kollégium és a kaszárnya – egy helyen koncentrálódik, és mintaként szolgál a jövőbeli büntetőintézmények számára.”³ Angliában gyakran a Pentoville börtön megnyitására (1842) tekintenek hasonlóképpen. Alig egy évtizeddel később az 1851-es első világhiállítás hoz egy fedél alá egy sor diszciplínát és kiállítási technikát, melyek a múzeumok, panorámák, az ipariskolai kiállítások, művészeti galériák és árkádok korábbi története során öltöttek formát. Ezzel pedig egyúttal át is alakították az említett kiállítási formákat, amelyek azáltal, hogy egyszerre tárták a tárgyak rendezett együttesét a nézők vizsgálódó tekintete elé és terelték rendezett sorokba a vizsgálódó nézők tömegeit, mély és tartós hatást gyakoroltak a múzeumok, művészeti galériák, kiállítások és áruházak elkövetkező fejlődésére.

De a két intézmény története nem is független egymástól. Bizonyos pontokon átfedik egymást, és gyakran a jelentések és a hatások csereforgalma is jellemzi őket. Kölcsönhatásaik megértéséhez

² Michel Foucault, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, ford. Fázsy Anikó és Csűrös Klára, Gondolat, Budapest, 1990, 157-158.

³ Foucault, *I. m.*, 405. *(A fordítást kissé módosítottam, B. A.)*

azonban nélkülözhetetlen lesz átértelmezni azokat a Foucault-tól kölcsönzött fogalmakat, amelyeket ő a hatalom/tudás relációknak a modern korszak formálódása során való fejlődésének vizsgálatához javasolt. Ezek a kiállítási komplexum kialakulásához társítható kapcsolati viszonyok ugyanis azon általánosító következtetések tesztelési terepéül szolgálhatnak, melyeket Foucault a büntető rendszer vizsgálatából vont le. Közelebbről, ezek a viszonylatok megkérdőjelezik azt a felvetését, hogy a büntetőintézet csupán tökéletesített változata a megfigyelési és fegyelmező mechanizmusok ama individualizáló és normalizáló technikáinak, amelyek a hatalom új – és mindenre kiterjedő– politikai gazdaságtana nyomán hatották át a társadalmat. Ezzel nem azt akarom sugallni, hogy a felügyelet technikáinak nincs helye a kiállítási komplexumban, hanem azt, hogy a látványosság új formáival való társulása a hatalom tömegek fölötti – és részben a tömegek általi – gyakorlásának és áthelyezésének szövevényesebb és finomabb összefüggéseit eredményezte annál, mint amit Foucault elemzése kínál.

Természetesen Foucault mindenekelőtt a rend problémájával foglalkozik. A felügyelet és az őrizet új formáinak létrejöttét úgy tekintette, mint – Jeffrey Minson megfogalmazásával – „kísérletet arra, hogy egy kormányozhatatlan *tömeget (populace)*, sokszorosán differenciált *népességgé* változtasson”, egy olyan történeti folyamat részeként, mely „arra irányul, hogy a mély szakadékokat eredményező gazdasági ellentéteket és a politikai zavargás formáit a társadalom adminisztrációjának kvázi-technikai vagy erkölcsi problémáivá alakítsa át.” Ez a mechanizmus azt feltételezi, folytatja Minson, „hogy a tömeg társadalmi és politikai fegyelmezetlenségének valamint e fegyelmezetlenség megzabolázásának problémája azon fordul meg, hogy a tömeg »átláthatatlan« a rend erői számára”⁴. A kiállítási komplexum szintén a rend problémájára adott választ, de ez más srófra járt, hiszen a rend problémáját kulturális problémává változtatja át – olyan mechanizmussá, melynek tétje egyfelől a szívek és fejek meghódítása, másfelől a testek fegyelmezése és dresszúrája. Ekképpen a részét alkotó intézmények megfordították a fegyelmező apparátusok mechanizmusának irányát, minthogy – az itt néppé, polgárokká átváltoztatott – tömeg számára láthatóvá kívánták tenni a ráhatások és elvek rendjét, nem pedig vica versa. Nem a társadalmi test feltérképezését célozták, annak érdekében, hogy a tömeget láthatóvá téve tegyék megismerhetővé a hatalom számára. Ellenkezőleg, a hatalomgyakorlás példaszerű leckéit kínálva – a tárgyak és testek nyilvános megmutatására szolgáló irányítás és elrendezés hatalmával – arra törekedtek, hogy az embereket, ne egyénenként, hanem *en masse* hozzák a megismerő, nem pedig a megismerendő dolog helyzetébe, hogy a tudás alanyává, ne pedig tárgyává váljanak. Ugyanakkor ideális esetben az is céljuk volt, hogy az emberek megismerjék és ekképpen meg is regulázzák önmagukat; hogy, magukra véve a hatalom rájuk vetett tekintetét, egyszerre váljanak a tudás tárgyává és alanyává, megismerő hatalommá és azzá, akit a hatalom ismer, a hatalmi megismerés

⁴ Jeffrey Minson, *Genealogies of Morals: Nietzsche, Foucault, Donzelot and the Eccentricity of Ethics*, Macmillan, London, 1985, 24.

(ideális) alanyaiként interiorizálják annak tekintetét, úgy is mint az önmaguk fölötti ellenőrzés és önmaguk megregulázásának princípiumát.

A kiállítási komplexum, mint az állampolgárok önkéntes önregulázására szolgáló kulturális technológiák halmaza tehát az a képződmény, amelynek kialakulását a következőben vizsgálat alá kívánom venni. Ennek során a modern állam etikai és nevelési funkciójának Gramsci-féle perspektívájára támaszkodom, hogy számot adjak e komplexum és a demokratikus polgári társadalom kialakulásának összefüggéseiről. Miközben el szeretném kerülni a célt tévesztett általánosításokat, melyekre Foucault oly nagy hajlandóságot mutat, mégis az ő műve szolgál számomra iránymutatóul a láttatás ama – tudás/hatalom relációk által eszközölt – technológiáinak szétszalazásában, mely a kiállítási komplexum architekturális formáiban ölt testet.

Felügyelet, őrizet, látványosság

A 19. századi büntetőrendszer reformtervezeteinek tárgyalásakor Foucault megjegyzi, hogy miközben a büntetés a társadalomhoz, mint sértett félhez rendelt „olvasható lecke” maradt, úgy képzelték, hogy inkább „iskola legyen, mintsem ünnep, mindig nyitott könyv és nem ceremónia.”⁵ Ekképpen úgy gondolták, hogy a közmunkára fogott elítélt kétszeresen fizeti vissza tartozását a társadalomnak: egyszer az általa végzett munkával, másodsor pedig az általa létrehozott jelekkel, vagyis az elítélt a profitok és jelzések középpontjául szolgál, azáltal, hogy mindig és mindenki számára látható módon emlékeztet a bűn és a büntetés kapcsolatára:

„Meg kellene engedni a gyerekeknek is, hogy eljöjjenek a büntetést végrehajtó helyekre; ott járnak ki állampolgári iskoláikat. S a felnőtt emberek időről időre újratanulnák itt a törvényeket. A büntetések helyszínét fogjuk fel a Törvények Kertjeként, amelyet a családok vasárnaponként meglátogatnak.”⁶

A büntető szigetek kialakulásával aztán a büntetés más irányt vett. A büntetés az *ancien régime* alatt, akárcsak a 18. század végi reformtervezetekben részét alkotta a reprezentációk nyilvános rendszerének. Mindkét rezsim azt a logikát tartotta szem előtt, mely szerint „a titkos büntetés félig elvesztegetett büntetés.”⁷ A büntetőrendszer kialakulásával azonban a büntetést elrejtették a nyilvánosság tekintete elől, a börtön zárt falai között került rá sor, és nem a társadalom felé közvetített jelek létrehozását tartották szem előtt, hanem a törvénysértő megjavítását. A büntetés immár nem a közönségre tett hatás művésze, hanem az elítélt viselkedésének megváltoztatását célzó kalkuláció. A bűnös teste,

⁵ Foucault, *l. m.*, 152.

⁶ *Uo.*

⁷ *Uo.*

amely többé már nem a hatalom üzenetértékű jelzéseinek médiuma, cellába kerül, és olyan fegyelmező technikák tárgyává válik, amelyek az ismétlés révén próbálják módosítani a magatartását.

„A test és a lélek mint a viselkedés alapelvei alkotják azt az elemet, amelyet most a büntető közbeavatkozásnak felkínálnak. A közbeavatkozás nem a képzetek művészetén nyugszik, sokkal inkább az egyén átgondolt manipulálásán....A felhasznált eszközök már nem a képzetek mozgásai, amelyeket felerősítenek és továbbítanak, hanem a kényszerítés formái, az alkalmazott és ismételt kényszerűség sémái. Gyakorlatok, nem pedig jelek...”⁸

Nem maga ez a leírás az, ami kérdéses itt, hanem azon általánosabb kijelentések némelyike, melyeket Foucault erre alapozva kifejt. A „fegyelmező mechanizmusok sokaságát” tárgyalva azt mondja, hogy a büntető rendszerben kifejlődött fegyelmező mechanizmusok és megfigyelési formák – mindenekelőtt a panoptizmus elve, mely mindent láthatóvá tesz a hatalom tekintete számára – tendenciájukat tekintve „hajlamosak az »intézményjelleg megszüntetésére«, arra, hogy kilépjenek a zárt erődítményekből, ahol működnek, és »szabadon« áramoljanak.”⁹ (Az őrizet ezen új rendszerei, melyek feltérképezik a társadalmi testet, hogy megismerhetővé és formálhatóvá tegyék a társadalmi szabályozás számára, azt jelentik, mondja Foucault, hogy „egy olyan, fegyellemmel átítatott társadalom kialakulásáról van szó (...) amely a zárt, társadalmi »karantén«-szerű fegyelmezéstől a »panoptizmus« végtelenségig általánosító mechanizmusáig vezet.”¹⁰ Olyan társadalomhoz, amely a Juliust egyetértőleg idéző Foucault szerint „nem a látványosság, hanem a felügyelet társadalma”:

„Az ókori civilizáció a látványra épített. A templomok, színházak és cirkuszok építészete egyetlen igényre válaszolt: »Emberek sokasága számára lehetővé tenni kisszámú tárgy megtekintését« ... Amikor már nem a közönségből és nem a nyilvános életből tevődnek össze a társadalom fő elemei, hanem az egyik oldalon a magánszemélyekből, a másik oldalon az államból, a kapcsolatok csak olyan formában szabályozhatók, amely épp ellentéte a látványnak: »A modern korban, amikor az állam befolyása nőttön nő és napról napra mélyebben áthatja a társadalmi élet valamennyi részletét és kapcsolatait, felvetődött a biztosítékok bővítésének és tökéletesítésének a gondolata, egyidejűleg nagyszámú ember felügyeletére szánt épületek felépítésével és elosztásával igyekezték elérni e nagy célt.«”¹¹

A felügyeleti társadalom – a hatalom modalitásának ez a modern társadalomra vonatkoztatott általános jellemzése – a Foucault-mű egyik legnagyobb hatású elemének bizonyult. Csakhogy ez elhamarkodott

⁸ Uo., 174.

⁹ Uo., 287.

¹⁰ Uo., 293.

¹¹ Uo., 294. (A fordítást kissé módosítottam – B.A.)

általánosítás, mely egy sajátos tendenciózusság folyamánya. Abból a tényből ugyanis, hogy a büntetés többé már nem látványosság formáját ölti, semmiképp sem következik, hogy a hatalom kinyilvánításának funkciója – mindenki számára láthatóvá tétele – maga is letűnt a történelem színpadáról.¹² Ami azt illeti, a Kristálypalota – mint arra Graeme Davison rámutatott –, azon építészeti alkotások sorának emblémája, melyek célja – szemben az elmegyógyintézetrel, az iskolával és a börtönnel – változatlanul az, hogy a nagyközönség szeme elé tárja a dolgokat:

„A Kristálypalota megfordította a panoptikus elvet azáltal, hogy a tömegek tekintetét a bámulatra méltó árúk együttesére irányította. A Panopticonot úgy tervezték, hogy mindenki láthatóvá váljon benne; a Kristálypalotát pedig úgy, hogy mindenki részesüljön a látványban.”¹³

Igaz, ez az ellentét egy kissé túlfeszített, hiszen a Kristálypalota egyik építészeti újdonsága a közönség és a kiállítási tárgyak viszonyának elrendezéséből fakadt, abból, hogy miközben mindenki részesülhetett a látványban, bizonyos pontokról mindenki láthatóvá is vált, ekképpen keveredtek benne a látványosság és a felügyelet funkciói. Mindazonáltal a hangsúlyeltolódást érdemes nyugtázni, annál is inkább, mert ennek érvényesítése korántsem korlátozódik a Kristálypalotára. Elég belepillantani Richard Altick *The Shows of London*-jába ahhoz, hogy meggyőződjünk, a 19. század soha nem látott társadalmi erőfeszítéseket tett azért, hogy egyre nagyobb számú és egyre differenciálatlanabb közönség számára látványosságokat szervezzen.¹⁴ E fejlemény számos aspektusa érdemes arra, hogy vázlatosan áttekintsük.

Elsőként magának a társadalomnak – alkotórészeinek épp úgy, mint egészének – az a tendenciája, hogy látványossággként mutakozzon. Ez különösen tisztán kivehető a város totalitásának láthatóvá és ily módon megismerhetővé tételének törekvéseiben. Miközben a városi élet sűrűjét áthatották a felügyelet kialakuló hálózatai, a város mindinkább láthatóvá tette a benne végbemenő folyamatokat a nyilvános ellenőrzés számára, és nem csak a hatalom tekintete előtt tárta fel titkait, hanem lényegében mindenki előtt; úgy is mondhatnám, hogy mindenkire kiterjesztette a hatalom szemének reflexív dominanciáját. Dean MacCannell megjegyzi, hogy a század végére a Párizsba látogatóknak „túránkon mutogatták a csatornarendszert, a hullaházat, a vágóhidat, a dohánygyárat, az állami nyomdát, a szövőműhelyt, a pénzverdét, a tőzsdét és a legfelső bíróság üléseit.”¹⁵ Nem kétséges, hogy az efféle túrák csupán imaginárius uralmat kínáltak a város fölött, a látvány pusztán illuzórikus,

¹² Ezt a gondolatot szépen fejti ki MacArthur, aki szerint Foucault érvelésének ez az aspektusa nincs összhangban műve egészének szellemével, ez ugyanis olyan „történelmi felosztást sugall, mely szerint a színház és a látványosság a letűnt világ tartozéka” John MacArthur, *Foucault, Tafuri, Utopia: Essays in the History and Theory of Architecture*, kézirat, University of Queensland, 1983, 192.

¹³ Graeme Davison, *Exhibitions, Australian Cultural History*, Australian Academy of the Humanities and the History of Ideas Unit, A.N.U., Canberra, 1982/3. sz., 192.

¹⁴ Richard D. Altick, *The Shows of London*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass. and London, 1978.

¹⁵ Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Schocken Books, New York, 1976, 57.

nem pedig valóságos kontrollját, ahogy azt Dana Brand a panorámák korábbi esetében megmutatta.¹⁶ A túrák által megtestesített elv mindazonáltal kellőképpen valódi volt, és azzal, hogy a városok megismerhetővé tételére törekedtek az őket szervező intézmények működésének megmutatásával példa nélkül állnak a korábbi rezsimek látványosságai között, amelyekben a hatalomra vetett pillantás mindig „alulnézetet” jelent. Egy totalitás fölötti reflexív dominancia ezen ambíciója még nyilvánvalóbb a világiállítások ötletének esetében, amelyek legszebb napjaikban arra törekedtek, hogy az egész világot, a múltat és a jelent metonimikusan hozzáférhetővé tegyék a kiállított tárgyak és az egybeverődő látogatók kavalkádjában, miközben tornyaikból mindez feltárul egy ellenőrző tekintet előtt.

A második figyelemre méltó mozzanat az állam egyre nagyobb részvétele ezen látványosságok létrehozásában. A britek, és még inkább az amerikaiak esetében ez a részvétel jellemzően áttételes.¹⁷ Mint azt Nicholas Pearson megjegyzi, a kultúra szférája a 19. század második felében ugyan mindinkább kormányzati szabályozás alá esik, a múzeumok, művészeti galériák és kiállítások igazgatásának legkedveltebb módja a felügyelőtestületi forma volt (és az is maradt). Az állam a tanácsadók kinevezésének kontrollja révén hathatósan tudja érvényesíteni irányítását, mégis anélkül, hogy beleszólna a napi ügymenetbe, és a kultúra gyakorlati követelményeknek való alárendelésével megszegné a kanti elvet (*imperative*).¹⁸ Noha az állam kezdetben csak vonakodva terjesztette ki tevékenységét erre a körre, a szerep fontossága, amelyet végül is ez a szféra betöltött, aligha vonható kétségbe. A múzeumok, a galériák – és időről-időre – a kiállítások kulcsszerepet játszottak a modern állam formálódásában, és jelentőségük alapvető abban, hogy az államot – egyebek mellett – oktatási és civilizatórikus funkciók rendszereként fogjuk fel. Ezek a funkciók a 19. század utolsó negyede óta minden fejlett nemzetállamban a legfőbb prioritások között szerepeltek és a kultúra rendkívül nagy hatású technikáinak bizonyultak, amennyiben felkeltették a polgárok érdeklődését, arra készítve őket, hogy vállaljanak részt benne.

A kiállítási komplexum végül a hatalom/tudás megmutatkozása számára kínált *állandó* kontextust. Foucault a hatalom megnyilatkozásainak *ancien régime*-beli formáját elemezve ennek epizodikus jellegét hangsúlyozta. A vérpad látványa egy olyan hatalmi rendszer részét képezte, „amely megszakíthatatlan felügyelet híján arra törekszik, hogy rendkívüli megnyilvánulásainak fényében megújítsa befolyását; olyan hatalomét, amely többethatalma valóságát rituálisan felragyogtatja.”¹⁹ Nem mintha a 19. század mindenestől maga mögött hagyta volna azt az igényt, hogy időről időre túlzó megnyilvánulások révén fokozza hatalmát, hiszen épp erre szolgáltak a kiállítások. Ezt azonban olyan intézményi hálóra hagyatkozva tette, amely a hatalom megnyilvánulásának állandó mechanizmusát

¹⁶ Dana Brand, *The Spectator and the City: Fantasies of Urban Legibility in Nineteenth-Century England and America*, University Microfilms International, Ann Arbor Mich, 1986.

¹⁷ Az amerikai állam szerepéről a múzeumok illetve a kiállítások vonatkozásában lásd: K. E. Meyer, *The Art Museum: Power, Money, Ethics*, William Morrow & Co., New York, 1979, ill. Badger Reid, *The Great American Fair: The World's Columbian Exposition and American Culture*, Nelson Hall, Chicago, 1979.

¹⁸ Nicholas Pearson, *The State and the Visual Arts: a Discussion of State Intervention in the Visual Arts in Britain, 1780-1981*, Open University Press, Milton Keynes, 1982, 8-13, 46-47.

¹⁹ Foucault, *l. m.*, 76-77.

biztosította. Ez a hatalom már nem korlátozódott periodikus hatásaira, hanem épp a tárgyak és testek, élők és holtak folyamatos uralmának, organizációjának és ellenőrzésének képessége által mutatatta meg magát.

A vérpad ceremóniájáról a börtön fegyelmező rendelkezéseire való átváltás mellett van egy másik fejlemény is, amelyet Foucault vizsgál. De ez a fejlemény bizonyos tekintetben a társadalmi-jogi apparátus másik szegmensében, a bünvádi eljárásban tükröződik, ebben találja meg modelljét. A modernség korai korszakában a per és a büntetés ellentétes utat járt be, és eközben keresztezte egymást. Párhuzamosan azzal, hogy a büntetés már nem a nyilvánosság tekintete előtt, hanem a büntetőintézet zárt falai között zajlott, a per és az ítélet procedúráját – ami Anglia kivételével, eddig nagyrészt titkos és „nemcsak a közönség, de a vádlott számára is átláthatatlan” volt²⁰ – nyilvánossá tették egy olyan új büntetőjogi igazság rendszerének részeként, melynek ahhoz, hogy igazságként funkcionálhasson, mindenki számára megismerhetőnek kellett lennie. Ha e fejlemények aszimmetriája szembeűnő, épp ilyen szembeűnő az a szimmetria is, ami a bünvádi eljárás és a múzeum között mutatkozik, nevezetesen abban, hogy mindkettő a zárt és korlátozott formától a nyitottság és a nyilvános kontextus irányába mozdul el. Társadalmi funkciójuk gyökeres átalakulásának részeképpen végül is ezek az intézmények – nem pedig az utcán végrehajtott büntetés látványa, és nem is, ahogy Bentham gondolta, a börtönök nyilvánosság általi ellenőrzése – adtak módot arra, hogy a gyerekek és szüleik kijárják az állampolgári ismeretek iskoláját.

Ráadásul ezek a leckék nem egy olyan hatalom megnyilvánulási formáját öltötték magukra, amely terrorra tör és az embereket a másik oldalra állítja, mint a hatalom potenciális objektumait, hanem arra irányultak, hogy az emberek egy nemzet polgáráiként a hatalom oldalára álljanak, és egyszerre legyenek annak kiszolgálói és haszonélvezői. Azt akarja, hogy azonosuljanak a hatalommal, hogy magukénak érezzék, ha nem is közvetlenül, legalább közvetve, olyan erőt lássanak benne, amelyet a társadalom vezető csoportjai szabályoznak és irányítanak, de mindenki javát szolgálja: ez volt a kiállítási komplexumban testet öltött hatalom retorikája – azé a hatalomé, melyet nem a szenvedés kiszabásának képessége tett láthatóvá, hanem a dolgok rendjének kialakítása és koordinálása, és egy olyan hely létrehozása, ahol a nép kölcsönhatásba kerülhet ezzel a renddel. Ennek megfelelően a 19. századi kiállítások részletekbe menő tanulmányozása szervezőelveik ideológiai gazdaságtanát világítja meg, mely a gépesítés és az ipari termelés kiállított termékeit, a tárgyakat és a műalkotásokat, a haladás materiális jelölőivé változtatja – olyan haladás jeleivé, mely a nemzet kollektív teljesítménye, elsőszámú koordinátora pedig a tőke.²¹ Kedvező fénybe állított, s ekképpen megszelídített hatalom ez, mely a nép oldalán állóként tünteti fel magát azáltal, hogy teret nyújt számára működésében; olyan hatalom, mely

²⁰ *Uo.*, 50.

²¹ Debora Silverman, *The 1889 Exhibition: the Crisis of Bourgeois Individualism*, in: *Oppositions: A Journal of Ideas and Criticism in Architecture*, 45. sz. 1977, Robert W. Rydell, *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*, University of Chicago Press, Chicago, 1984.

az embereket maga mögé állítja, minthogy nem megfélemlítésükre apellál, hanem cinkosságra csábítja őket. Ez a hatalom a hatalom alanyai és tárgyai közti megkülönböztetést nem a nemzet testén belül teszi meg, hanem, az imperializmus szervezett retorikai eszköztárával, a néptest és a többi „civilizálatlan” nép között, akikkel szemben a hatalom olyan féktelen erővel és teatralitással érvényesül, ahogy korábban a vérpad látványosságában. Másképpen szólva, ez a hatalom nem valamilyen fegyelmezési mód, hanem a másság reprezentációja révén törekedett a megfelelő retorikai hatásra.

A kiállítási komplexummal mégsem pusztán ideológiai ökonómiája miatt kell foglalkoznunk. Miközben a múzeumok és a világkiállítások arra vállalkoztak, hogy látogatóik szívére és eszére hassanak, e látogatók magukkal cipelték testüket is, ezek tömege pedig legalább olyan zavarba ejtő építészeti problémákat vetett fel, mint a büntető szigetek kialakulása. Ez utóbbi létrejötté, mondja Foucault, új építészeti problematika megjelenésével járt együtt:

„egy olyan építészettel, amely immár nem egyszerűen a látványosságra törekszik (mint a paloták pompája) vagy a külső tér szemmel tartására (mint az erődök geometriája), hanem egy belső, egymásba kapcsolódó részletes ellenőrzést tesz lehetővé, hogy szem előtt legyenek az ott tartózkodók; még általánosabban, egy olyan építészetről van szó, amely az egyének átalakítását célozza: hatni akar a benne lakókra, befolyást biztosítani a magatartásuk fölött, éreztetni velük a hatalom állandó jelenlétét, kiszolgáltatni őket a megismerésnek és az átalakításnak.”²²

Ahogy Davison megjegyzi, a kiállítási komplexum kialakulása új szükségletet szült: mindenkinek a maga szemével kell látnia, és nem csak a hivalkodóan impozáns homlokzatokat, hanem azt is, ami mögöttük rejlik. Ez megint egy sor építészeti problémát teremtett, melyek végül csak a „részletek politikai gazdaságtana” révén nyertek megoldást, mégpedig olyat, ami hasonlóságot mutat a test-, a tér- és az időviszonyok börtönökben alkalmazott szabályozásával. A 18. század végén és a 19. század elején Angliában, Franciaországban és Németországban egymást érték az államilag támogatott építészeti pályázatok olyan múzeumok tervezésére, amelynél a hangsúly a hercegek vagy az arisztokraták élvezetét szolgáló kiállítási terek megszervezésétől egyre inkább eltolódott a tér és a látvány olyan megtervezése felé, amely a múzeumokat a közönség nevelésének eszközévé tette.²³ Mégis félrevezető volna, ahogy azt már jeleztem, úgy tekinteni a kiállítási komplexum építészeti problematikájára, mint ami egyszerűen megfordítja a panoptikusság elveit. Ezen elvek következménye Foucault szerint az, hogy megszüntetik a tömeget, mint „tömbszerű sokaságot, amely többszörös csere színhelye, egymásba mosódó egyének halmaza, kollektív hatásrendszer, s helyébe az elkülönített egyének gyülekezete lép.”²⁴

²² Foucault, *I. m.*, 236.

²³ H. Seling, *The Genesis of the Museum*, in: *Architectural Review*, 131. sz., 1967

²⁴ Foucault, *I. m.*, 274.

De, mint azt John MacArthur megjegyezte, a Panopticon nem egyszerűen technika, és önmagában véve nem is fegyelmező rendszer vagy annak lényegi eleme, és a többi technikához hasonlóan ennek potenciális hatásai sem merülnek ki abban, ahogy ez vagy az a rezsim történetesen a maga szolgálatába állítja.²⁵ A kiállítási komplexum sajátosságait nem a Panopticon elveinek megfordításában kell keresnünk. Inkább a Panopticon és a panoráma bizonyos elveinek egyesítésében, melynek eredménye a látás olyan technológiája, amely nem atomizálja és szétszórja a tömeget, hanem rendszabályozza, mégpedig úgy, hogy önmagát teszi láthatóvá saját maga számára, magát a tömeget téve meg ily módon a legfőbb látványossággá.

Az 1901-es Pánamerikai Kiállításra kiadott *Rövid prédikáció a látogatókhoz* egyik instrukciója ekképpen szól: „Kérem, ne felejtsek el, hogy amint belépnek a kapukon, Önök is a kiállítás részévé válnak.”²⁶ Ugyanez a múzeumokra és az áruházakra is érvényes, melyekben – akárcsak a kiállítások központi termeiben – gyakran galériákat találunk, ahonnan kitűnő kilátás nyílt az egész elrendezésre és jól megfigyelhető volt a többi látogató mozgása.²⁷ Ezt a jellegzetességet azonban a világkiállítások fejlesztették tovább olyan kilátópontok kialakításával, ahonnan az egész terület áttekinthetővé vált: jól példázza ezt az 1889-es párizsi világkiállításra emelt Eiffel-torony. Látni és látva lenni, megfigyelni és folytonosan megfigyelés alatt állni, kitéve egy ismeretlen, ellenőrző tekintetnek: a világkiállítások, azáltal hogy a mikrovilágokat folytonosan láthatóvá tették önmaguk számára, megvalósították a panoptikusság egynémely eszményét, az önmagát megfigyelő, önmagát megregulázó, és ahogy a történelmi forrásokból kiderül, mindig rendezett közönséggé váló tömeget, állandó megfigyelés alá helyezve, önmagára felügyelő társadalommá avatva.

A börtönbeli tekintetek hierarchikus tagolású rendszerében, ahol a tekintetek minden szintjét egy magasabb szintről pásztázzák, a rab kínálja azt a pontot, amelyen ezen tekintetek mindegyike összetalálkozik, ő azonban nem képes viszonyozni ezeket a saját pillantásával, sem pedig átlépni a látás egy magasabb szintjére. Ezzel szemben a kiállítási komplexum a tökélyre vitte a tekintetek önmagukat pásztázó rendszerét, melyben felcserélhető az alany és a tárgy pozíciója, melyben a tömeg önmagába mélyed és önmagának a hatalom ellenőrző tekintete előtt feltáruló, ideális és rendezett látványát – a látvány mindenki számára hozzáférhető helyét – interiorizálva magamagát regulázza meg. Ekképpen demokratizálva a hatalom tekintetét a világkiállítások valóra váltották azt, amire Bentham vágyott, a tekintetek rendszerét, amelynek központi pozícióját a közönség bármikor elfoglalhatja, az állampolgárok nevelésének modelljét, amelyben a társadalom önmaga megfigyelése révén regulázza meg önmagát. De természetesen az önmegfigyelésnek is megvan a maga perspektívája. Ahogy Manfredo Tafuri írja:

²⁵ John MacArthur, *I. m.*, 192–193.

²⁶ Idézi Neil Harris, *Museums, Merchandising and Popular Taste: the Struggle for Influence*, in: *Material Culture and the Study of American Life*, szerk. I. M. G. Quimby, W. W. Norton, New York, 1978, 144.

²⁷ A rotundák és a galériák hasonló jellegű áruházi használatáról lásd: John William Ferry, *A History of the Department Store*, Macmillan, New York, 1960.

„A párizsi árkádok és áruházak, a nagy kiállításokhoz hasonlóan, kétségkívül olyan helyek voltak, ahol maga a tömeg vált látványossággá, találta meg a tér és a vizualitás eszközeit ahhoz, hogy a tőke nézőpontját magáévá téve nevelje önmagát.²⁸

Erről azonban nem kizárólag az építészet gondoskodott. Számításba kell vennünk azokat az erőket is, amelyek, a kiállítási komplexumot formálva, alakították a közönséget és annak retorikáját.

Látni a dolgokat

Ha forradalomra kerülne sor, nem valószínű, hogy bárkinek is eszébe jutna, rohammal bevenni a British Museumot. Talán régebben sem volt ez másképp. De az attól való félelem, hogy a múzeum kiváltja a csőcselék haragját, történetének kezdeti szakaszában eléggé valóságos volt. 1780-ban, a Gordon-lázadások napjaiban csapatokat szállásoltak el a parkban és az épületben, 1848-ban pedig, amikor a chartisták menete a Nép Kartáját akarta eljuttatni a Parlamentbe, a hatóságok olyan éberen vigyázták a múzeumot, mintha legalábbis börtön volna. A múzeum munkatársait feleskették, mint speciális rendőri alakulatot; sáncokat építettek az épület köré, a múzeumi dolgozókból, katonákból és veteránokból verbuválódott őrség puskákkal, lándzsákkal és vadászkésekkel felfegyverkezve, három napra való élelmiszerral bevette magát a múzeumépületbe; a tetőre pedig köveket hordtak, hogy azzal dobálják a chartistákat, ha sikerülne áttörniük a külső védelmi gyűrűt.²⁹

Ez a félelem a tömegektől egy jó évszázadig ott kísértett a múzeum politikájáról folytatott vitákban. Noha a világ egyik első nyilvános múzeuma volt, a közönségről alkotott fogalmi igencsak korlátozottak voltak. A látogatókat csak tizenöt fős csoportokban engedték be, és a belépés előtt átvizsgálták személyi okmányukat, s csak akkor nyertek bebocsátást, ha nem találtak semmi kivételalót bennük.³⁰ Amikor később javaslatot tettek e rendelkezés megváltoztatására, a múzeumi felügyelőbizottság tagjai – akárcsak a kurátorok – tiltakoztak, attól tartva, hogy a megregulázatlan tömeg tönkretenné a kultúra és a tudás rendezett bemutatását. Amikor a múzeum alapítása után nem sokkal felvetődött, hogy legyenek olyan nyilvános napok, amikor az emberek minden korlátozás nélkül bejöhettek, a javaslatot arra hivatkozva vonták vissza, hogy, mint azt az egyik felügyelőbizottsági tag megfogalmazta, az utcáról érkező látogatók némelyike óhatatlanul „italos” lesz és „nem lehet rendre utasítani”. Ha bevezetnék a nyilvános napokat, folytatta Dr. Ward:

²⁸ Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1976, 83.

²⁹ Erről részletesebben: Edward Miller, *That Noble Cabinet: A History of the British Museum*, Ohio University Press, Athens, Ohio, 1974.

³⁰ A. S. Wittlin, *The Museum: Its History and Its Tasks in Education*, Routledge & Kegan Paul, London, 1949, 113.

„akkor szükséges volna, hogy a felügyelőbizottsági tagok egy csoportja személyesen jelen legyen, legalább két békebíróval és a Bloomsbury rendőrkapitányság szolgálatoisaival együtt (...) megtámogatva olyan teremőrökkel, akiket a színházakban látni, és a balesetek még így is elkerülhetetlenek lennének.”³¹

Hasonló aggályok merültek fel 1835-ben is, amikor a múzeum vezetésének vizsgálatára felállított testület azt találta javasolni, hogy a múzeum húsvétkor tartson nyitva, hogy ily módon könnyítsék meg a dolgozó osztályok látogatását. Néhány évtized múltán azonban a kérdés végül a reformerek javára dőlt el. Az állam múzeumpolitikájában a South Kensington Museum 1857-es megnyitása jelezte a legfontosabb változást. Ez a múzeum, mely az oktatási tárca alá tartozott, deklarálta a tágran értelmezett és differenciálatlan közönség szolgálatában állt, olyan nyitva tartási idővel, szabályozással és belépőjegyekkel, amelyek a látogatást minden tekintetben megkönnyítették a dolgozó tömegek számára. És valóban, a múzeum rendkívüli sikereket tudott felmutatni: 1857 és 1883 között 15 millió látogatója volt, ebből több mint 6 és fél millióan az esti órákban, ez volt a legnépszerűbb napszak a munkások számára, akik, úgy látszik, jórészt józanságukat is megőrizték. Henry Cole a múzeum első igazgatója és lelkes szószólója annak, hogy a múzeumnak szerepet kell játszania egy racionális, nyilvános kultúra formálódásában, határozottan visszautasította a zabolátlan csőcselékkel szemben megfogalmazódó vádakot, melyek a korlátok nélküli látogatás bevezetése ellen szóltak. Az alsóházi bizottság tájékoztatásául 1860-ban elmondta, hogy mindössze egy embert kellett kitiltani a múzeumból, mert alig állt a lábán, majd megjegyezte, hogy a büfékben árusított alkohol átlagolt mennyisége „2 és fél kupicányi bor, 14-15-öd kupicányi borpárlat és fél üveg sör, per fő.”³² Ahogyan gyűltek a bizonyítékok a múzeumlátogatók újonnan kiterjesztett körének fegyelmezett viselkedésére, még a British Museum is engedett, és 1883-ban nekiláttak a villanyáram bevezetéséhez, amely lehetővé tette az estébe nyúló nyitva tartást.

Ily módon a South Kensington Museum fontos fordulópontot jelzett az angol múzeumpolitika történetében: világosan képviselte azt az elvet, miszerint a modern múzeum a népoktatás hathatós eszköze. Ez volt az a tengely, amely köré a század hátralevő részében kiépült a londoni múzeumok komplexuma, jelentős hatást fejtve ki a vidéki kis- és nagyvárosok múzeumainak fejlődésére. Ezek a (korábban viszonylag ritkán szem előtt tartott) 1845-ös Múzeumi Törvényre támaszkodtak, amely a múzeumok és művészeti galériák létesítésének jogát a helyi hatóságokra ruházta. Így az angol közhasználatú múzeumok száma 1860-tól 1900-ig 50-ról 200-ra növekedett.³³ A South Kensington Museum számára viszont a döntő lökést az 1851-es világkiállítás adta, amely az állam és a nép közötti új pedagógiai kapcsolat kimunkálásával egyszerre a tömegetől való félelem érzését is temperálta. Ez

³¹ Idézi Edward Miller, *l. m.*, 62.

³² Altick, *l. m.*, 500.

³³ David White, *Is Britain becoming one big museum?*, in: *New Society*, 20. sz. 1983, October

a félelem azokban a vitában kapott ismét tápot, amely a kiállítás ingyenessé tételét szorgalmazó javaslat körül bontakozott ki. Amennyiben a belépés ingyenes volna „őfelsége, a csócselék” számára – írta a *The Times* egyik levélírója –, ne csodálkozzunk rajta, ha az illem és a tulajdonjog csorbát szenved. Ezeket a félelmeket erősítették meg az 1848-as forradalmi felkelések, melyek nyomán számos európai uralkodó azt követelte, hogy a közönség ne vehessen részt a (május elsejére tervezett) megnyitó ünnepségen, attól féltek ugyanis, hogy ez lángra lobbanthatná a lázadást, ami futótűzként terjedne végig Európán.³⁴ Aztán ott volt még a társadalmi fertőzés fenyegetése is, amennyiben a munkások tömegei szabadon vegyülnének el a felsőbb osztályokkal.

Az 1851-es világkiállítás végül is átmeneti formának bizonyult. Miközben mindenki számára nyitva állt, osztályozta is a közönséget azáltal, hogy a különböző társadalmi réteghez tartozó látogatóknak különböző napokat jelöltek ki, és a belépti díjak is eszerint változtak. E korlátozás ellenére a kiállítás döntő lökést adott a nyitottság politikájának. A több mint hat millió nézőt vonzó rendezvény nagyban növelte London fő történelmi nevezetességeinek és múzeumainak látogatottságát is: a British Museumnak például 1850-ben 720 643 látogatója volt, míg ez a szám 1851-ben már 2 230 242-re növekedett.³⁵ De talán még fontosabb volt a nézők civilizált viselkedése, akik az 1000 extra rendőr és a 10 000 készenlétben álló katona ellenére kellőképpen érdeklődőnek, méltóságteljesnek és teljesen apolitikusnak bizonyultak. Viktória királynő, a megnyitó ünnepségről alkotott benyomásait papírra vetve, külön kitért arra, milyen örömet jelentett számára egy ilyen nagy, ilyen fegyelmezetten viselkedő, egy helyen összegyűlt békés tömeg látványa: „A Green Parkot és a Hyde Parkot ellepő emberek sokasága egyetlen, sűrű tömeget alkotott, melyet a vidámság és a lelkesültség jellemezett. Sohasem láttam még a Hyde Parkot ilyennek, teli emberekkel, ameddig csak a szem ellát.”³⁶

Mindez azonban nem volt egészen előzmény nélküli tapasztalat. A kiállításra ellátogató munkások az ipariskolai kiállítások korábbi története során már elsajátították az illő viselkedés formáit. Ezek a túlnyomó részt ipari tárgyakat és eljárásokat bemutató kiállítások, az olcsó belépő jegyek és a késő délutáni nyitva tartás politikájának élharcosai voltak, ekképpen ösztönözve a munkásosztály részvételét, jóval azelőtt, hogy ezeket az elveket a kiállítási komplexum adoptálta. Ezzel egyszersmind arra is vállalkoztak, hogy látogatóiknak megtanítsák a belépéshez szükséges megfelelő viselkedés szabályait. Brosúrák okították a munkásosztálybeli látogatókat arra, hogyan jelenjenek meg, külön hangsúlyozva, hogy cseréljék le munkaruhájukat és öltözzenek tiszta ruhába – részint azért, hogy ne piszkítsák be a kiállítás színhelyét, de azért is, hogy ne csökkentsék az élvezetet, amit a látványosság egésze nyújtott, váljanak inkább maguk is annak részévé:

³⁴ Audrey Shorter, *Workers under glass in 1851*, in: *Victorian Studies*, 1966, 10. sz.

³⁵ Altick, *l. m.* 467.

³⁶ Idézi C. H. Gibbs-Smith, *The Great Exhibition of 1851*, HMSO, London, 1981, 18.

„Íme egy másik fajta látogató; a munkás, aki néhány órányi szabad időt és pihenést szabott ki magára; hátra hagyta a »szutykos műhelyt«, a koszos padot, magára öltve szombat esti ruháját, melyben élénk járul – milyen tiszteletre méltó és méltóságteljes látvány.”³⁷

Röviden, a Világkiállítás és a nyomában létrejött nyilvános múzeumok egy olyan közönség örökösének tekinthették magukat, melynek alapját a Gramsci által önkéntes szerveződéseknek nevezett pedagógiai viszonylatrendszer teremtették meg, és ezt követően még mélyebben áthatották a társadalmat, mint az állami irányításnak való alávetés eszközei.

Ezt a fejlődési irányt – tehát nem az elzárás, hanem a dolgok közszemlére tételének történetét a megfigyelés és a láthatóság nyilvánosabb kontextusaiban – testesíti meg a kiállítási komplexum kialakulása. Azt a folyamatot, mely egyszerre járult hozzá egy új nézőközönség formálódásához és véste bele abba a látvány és a látás új viszonylatait. Természetesen az angol fejlődésnek ezt az útját Európa más részein nem követték szolgáian. Mindazonáltal a fejlődés általános iránya ugyanaz volt. Míg a korábbi gyűjteményeket (akár a tudományos objektumok, kuriozitások gyűjteményeire, akár a műalkotásokra gondolunk) a legkülönbözőbb nevekkel illeték (*múzeum, studiolo, cabinet des curieux, Wunderkammer, Kunstkammer*) és különféle funkciókat láttak el (a tudás tárháza és terjesztése, a fejedelmi és főnemesi hatalom kifejezése, a hírnév és a karrier előmozdítója), két alapelv csaknem mindegyikben közös: a magántulajdon és a korlátozott hozzáférés.³⁸ A kiállítási komplexum létrejöttével mindkettővel szakítást jelentett, minthogy a kultúra és tudomány tulajdonának jelentékeny részét a privátszférából a közsférába vitte át, állami intézmények tulajdonába helyezte, hogy haszonélvezője a szélesebb publikum legyen.

Ebből a perspektívából szemlélve a kiállítási komplexum kialakulásának jelentősége az volt, hogy új eszközöket kínált a munkásosztály erkölcsi és kulturális felügyelete számára. A múzeumok és a kiállítások a közszemlére tétel és a pedagógiai viszonylatok technikai és retorikai arzenáljának a 19. század korábbi kiállítási formáiban kimunkált eszközeit felhasználva olyan kontextust teremtettek, mely egyesíthette a munkásosztálybeli és a középosztálybeli közönséget, és az előbbit – miután elsajátította az alkalomhoz illő viselkedési formákat – kitehette az utóbbi jótékony hatásának. Ebből tehát egy új közönség története rajzolódik ki, illetve annak története, miképpen hatja át ezt a közönséget a hatalom és a tudás új viszonylatrendszere. De fut emellett egy párhuzamos történet is, amely a népi kiállítások korábbi hagyományainak és az ezek által implikált és létrehozott közönségnek a felszámolására irányul. Angliában ez, többek között, a népi vásárok elleni összehangolt támadásban jelentkezett, minthogy az emberek fejében ezek összekapcsolódtak a felforgatással és a karnevállal, a szörnyszülöttek és emberi

³⁷ Toshio Kusamitsu, *Great Exhibitions Before 1851*, in: *History Workshop*, 1980, 9. sz., 77.

³⁸ E korábbi formákról átfogó bevezetést ad *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, szerk. Olive Impey, Arthur MacGregor, Clarendon Press, Oxford, 1985, Gemaine Bazin, *The Museum Age*, Universal Press, New York, 1967.

furcsaságok mutogatásával, amire, mivel nem élvezték többé az elit támogatását, most már úgy tekintettek, mint az átstrukturált kiállítási komplexum racionalizáló hatásának gátló tényezőjére.

Mindazonáltal a század végére már aktívan támogatták a vásárokat, mivel azok ekkor már nem fenyegetést jelentettek a nyilvános rendre, hanem elősegítették azt. Ez részben annak volt köszönhető, hogy a mechanikai eszközök térhódításával a vásárok által nyújtott szórakozás egyre inkább összhangba került az ipari civilizáció értékrendjével és maguk is a haladás mellett tettek hitet.³⁹ De épp ennyire belejárt a vásárlátogató közönség magatartásának megváltozása is. A század végére, Hugh Cunningham szavaival, „a vásárok látogatása többé-kevésbé megszokott és bevett részévé vált a szórakozás világának”, a vásárokat „nem nézték rossz szemmel, nem jelentettek fenyegetést, idővel pedig a nosztalgia tárgyává váltak és új reneszánszukat élték.”⁴⁰ A vásárok és a vásárlátogatók viselkedésének ezen átváltozásához – mely ugyan soha nem volt olyan teljes körű, ahogy azt Cunningham sugallja – a 19. század végi kiállítások vásározó területei szolgáltatták az elsődleges terepet. Itt érintkezett, itt kapcsolódott össze a két kultúra, a vásárterületek egyfajta ütköző zónát képeztek a hivatalos és a tömegkultúra között, ahol az előbbi áthathatta és temperálhatta az utóbbit. Ezek a vásári övezetek a hivatalos kiállításoktól és azok szervezőbizottságaitól függetlenül jöttek létre. A vásári mutatványosok és a kiállítások vásárlóközönségét kihasználni akaró magánkereskedők kezdeményezésére szerveződő vásárokat a szórakoztatás új (mechanikus körhinták) és régi (szörnyszülöttek stb.) formáinak ad hoc keveréke alkotta, ami gyakran olybá tűnt, mintha a komoly hivatalos kiállítás paródiája lett volna. Burton Benedict a következőképpen foglalja össze kiállítások és a hozzájuk kapcsolódó szórakoztató övezetek (*amusement zones*) kapcsolatát a 19. század végi Amerikában:

„A szórakoztató övezet számos kiállítási technikája a hivatalos vásár paródiájának tűnt. A gigantizmusból hatalmas játékszerek vagy groteszk szörnyek lettek. A lenyűgöző magas épületek le-föl emelkedő vagy körbeforgó „járművekké” változtak, amelyekre fel lehet ülni. A nemzeti jelképként szolgáló allegorikus nőalakokat (Miss Liberty, Britannia) vicces férfi figurák (Uncle Sam, John Bull) helyettesítették. A Köztársaság aranyozott női szobrának, melyet a Tisztelgés udvarán állítottak fel az 1893-as chicagói világkiállításon a Midway nagy mechanikus Uncle Samje adta az ellenpárját, mely negyenezerszer mondta el a Hub Gore elasztikus cipők dicséretét zengő előadását. Amott komoly propagandistáikkal találkozhattunk, akik a gyártókat és a kormányt képviselték, emitt vásári kikiáltókkal

³⁹ Ezeket a kérdéseket másutt érintettem. Lásd: Tony Bennett, *A Thousand and One Troubles: Blackpool Pleasure Beach*, in: Uő., *Formations of Pleasure*, Routledge & Kegan Paul, London, 1983, ill. Tony Bennett, *Hegemony, Ideology, Pleasure: Blackpool*, in: *Popular Culture and Social Relations*, szerk. Tony Bennett, Colin Mercer, Janet Woollacott, Open University Press, Milton Keynes, 1986.

⁴⁰ Hugh Cunningham, *Leisure in the Industrial Revolution*, Croom Helm, London, 1980, 163.

és kereskedelmi ügynökökkel. A látogatók kibújhattak az ámuldozó nézők szerepéből: maguk is frivol szereplőkké válhattak. A rendet felváltotta a zűrzavar, az oktatást a szórakozás.”⁴¹

Az ebből származó feszültség a nem-hivatalos vásár és a hivatalos kiállítás között, mint Benedict hozzáteszi, gyakran arra készítette „a kiállítás szervezőit, hogy a szórakoztató övezetet a nevelés eszközévé próbálják tenni, de legalábbis szabályozzák a kiállítási látványosságok típusait.” Ebbéli törekvésük sohasem járt teljes sikerrel. A szórakoztató övezet a 20. században is a tiltott örömök – a burleszk előadások és a prostitúció – helye maradt, olyan örömöké, amelyeket maguk a kiállítások kíséreltek meg kiszorítani. Az Altick-féle „torzszülött-kufárok és a hasonszőrű látványosságok kínálgatói” épp annyira jelen voltak az 1915-ös Panama Csendes-óceáni Kiállításon, mint egy évszázaddal korábban a Wordsworth-féle Szörnyszülöttek Parlamentje a Bertalan-napi vásáron.⁴² Mindazonáltal e szórakoztató övezetek ideológiai ökonómiájában jelentős átstrukturálódás vált szembeűnővé, mégpedig annak függvényében, hogy a kiállítások szervezői – az ellenőrzés és a szabályozás szigorúbb formáit alkalmazva –, mennyire voltak képesek e vásárok koncepcióját hozzáigazítani magának a hivatalos kiállításnak a koncepciójához, és ekképpen a kiállítási komplexum egészéhez. Az adatok azt mutatják, hogy a múzeumok főleg a középosztálybelieket, a szakmunkásokat és a munkásosztály jóra való részét vonzották, és valószínűleg ugyanez mondható el a kiállításokról is. A kiállítások és a körjük szerveződő vásárövezetek közötti kapcsolat azonban olyan utat kínált, melynek révén a kiállítási komplexum, a retorikáját formáló diszciplínákkal és tudásokkal együtt jóval szélesebb és kiterjedtebb társadalmi befolyásra tett szert.

A kiállítási diszciplínák

A kiállítási komplexum létrehozta reprezentációs teret egy sor új diszciplína – történelemtudomány, művészettörténet, archeológia, geológia, biológia, antropológia – kölcsönhatásai alakították ki. Miközben a büntető szigetekkel társított diszciplínák fő gondja az volt, hogy a tömeget egyénekre bontsa le, s ily módon láthatóvá és felügyelhetővé tegye a hatalom számára, e diszciplínák – a kiállítási komplexumban jelentkező – törekvését a „mutasd és mond” elve summázhatja legjobban. Ezenkívül célul tűzték ki tárgyuk általános kiterjesztését is. Muzeológiai alkalmazásukban e diszciplínák mindegyike egy típus reprezentációját tartotta szem előtt, valamint e típus demonstratív beillesztését egy fejlődéstani sorba a nézők okulására.

Az osztályozás és a bemutatás ezen elvei ismeretlenek voltak a 18. században. Sir John Soane múzeumában például az építészeti stílusok bemutatását nem változásuk és fejlődésük, hanem lényegi

⁴¹ Burton Benedict, *The Anthropology of World's Fairs*, in: *The Anthropology of World's Fairs: San Francisco's Panama Pacific Exposition of 1915*, szerk. Uő., Sclar Press, New York, 1983, 53-54.

⁴² Edo McCullough, *World's Fair Midways: An Affectionate Account of American Amusement Areas*, Exposition Press, New York, 1966, 76.

állandóságuk demonstrálásának szándéka motiválta.⁴³ Tehát az ember által készített tárgyak bemutatásának historizáló kerete, mely a 19. század elején jelent meg, jelentékeny újjátásnak számított. De nem volt elszigetelt jelenség. Mint arra Stephen Bann rámutatott, a „történeti keret” megjelenése a múzeumi kiállítások prezentációjában párhuzamosságot mutat egy sor diszciplína és gyakorlat kialakulásával, amelyek egy autentikusnak beállított múltat reprodukáltak élethűen, illetve ennek reprezentációját kínálták a jelenhez vezető stádiumok sorozatának bemutatásával – vagyis a történetírás új gyakorlatával, mely összefügg például a történelmi regény és a történelemtudomány, mint empirikus diszciplína létrejöttével.⁴⁴ Ezek hozták létre a reprezentáció új terét, mely a népek, államok és civilizációk időbeli alakulását egy fejlődési sor előrehaladó állomásaiként mutatta be.

A francia forradalom, azáltal, hogy megszakította a dinasztikus utódlás láncolatát, mely korábban egységbe foglalta az idő folyását és rendszerét, Gemaine Bazin szerint kulcsszerepet játszott a reprezentáció terének megnövekedésében.⁴⁵ Kétségtelen, hogy először Franciaországban jöttek létre a múzeumi bemutatás historizáló alapelvei. Bazin kiemeli a Musée des monuments français (1795) példájának hatását abban, hogy a galériákban is különböző korszakokhoz tartozó műalkotásokat állítottak ki, ahol is a látogatók útvonala a korábbiaktól a későbbi korszakokig vezetett: ezáltal nem csak az egyes korszakokra jellemző festői konvenciókról kaptak képet, hanem ezek történeti fejlődéséről is. Bazin ugyanilyen jelentőséget tulajdonít Alexandre du Sommerard Hôtel de Cluny-beli gyűjteményének, amely, mint arra Bann rámutatott, az autentikus történelmi környezet benyomásának megteremtésével „egyfajta történelmi totalitás integrált konstrukcióját” akarta létrehozni, az egyes termekben kiállított, korszakonként osztályozott műalkotások lényegi és szerves kapcsolatát jelezve.⁴⁶

Bann szerint ez a két alapelv – a *galleria progressiva* és az egy terem–egy korszak elve, melyet hol külön, hol együtt alkalmaztak – adja a modern történeti múzeum poétikájának sajátosságát. Fontos azonban hozzátennünk, hogy ez a poétika markáns tendenciát mutatott a nemzetiesítésre. Ha igaz az, hogy a múzeum, mint Bazin mondja, „a modern állam egyik alapintézményévé vált,”⁴⁷ azt is látnunk kell, hogy ez az állam, mindinkább nemzetállamként határozta meg önmagát. Ennek jelentősége a két új történeti idő – a nemzeti és az egyetemes idő – viszonyában mutatkozott meg, maga a kettéválás pedig a történeti idő vertikális mélységének fokozódásából származott, ahogy egyfelől egyre inkább visszanyúlt a múltba, másfelől egyre jobban közelített a jelenhez. A franciáknak és az angoloknak a Közel-Kelet fölötti uralomért folytatott vetélkedése nyomán a múzeumok, a mind mélyebbre temetett múltat feltáró régészeti ásatásokkal szoros összefüggésben, kiterjesztették látókörüket a középkoron és a klasszikus antikvitás görög és római korszakán túl az egyiptomi és mezopotámiai civilizációk

⁴³ Colin Davies, *Architecture and Remembrance*, in: *Architectural Review*, 1984/február, 54.

⁴⁴ Stephen Bann, *The Clothing of Clio: a study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

⁴⁵ Bazin, *l. m.*, 218.

⁴⁶ Bann, *l. m.*, 85.

⁴⁷ Bazin, *l. m.*, 169.

maradványaira is. Ezzel egy időben historizálták a közeli múltat, minthogy az újonnan kialakuló nemzetállamok saját formációjuk tartósítására és időtlenítésére törekedtek, részeképpen népességük – fejlődésükhöz nélkülözhetetlen – „nemzetiesítési” folyamatának. Az elsőként említett fejlemény folyamánnyaképpen nyílt meg a gondolkodás számára a civilizáció egyetemes történelmének távlata és öltött anyagi formát a nagy 19. századi múzeumok régészeti gyűjteményeiben. A második fejlemény azonban oda vezetett, hogy a nemzeti történelmek anektálták ezeket az egyetemes történelmeket, mégpedig oly módon, hogy a nemzeti tárgyú gyűjteményt – az egyes nemzeti múzeum-komplexumok retorikája szerint – a civilizáció egyetemes fejlődéstörténetének folyamánnyaként és kicsúcsosodásaként mutatták be.

A 19. századi nyilvános múzeumok különféle előzményeiben a természeti vagy geológiai példányokat sem történeti rendben állították ki. A 18. század nagyobbik felében a tudományos osztályozás nem más, mint a teokratikus, a racionalista és a proto-evolucionista gondolatrendszerkelegye. Ezen elvek megfelelője a muzeológiai bemutatásban nem a sorozat, hanem a táblázat és a tárló volt, melyben az egyes példányokat külső megjelenésük kulturálisan kódolt hasonlóságai/különbségei alapján rendezték el, nem pedig előbbi/későbbi időbeli felbukkanásuk szerint. Ezen rendezőelvek számára a döntő kihívást a geológia és a biológia fejlődése szolgáltatatta, különösen azon területeik, ahol a kutatások átfedésbe kerültek a fosszilis maradványok rétegtani vizsgálatával.⁴⁸ E fejlemények részleteivel azonban itt nem foglalkozunk. Ami a múzeumot érintő implikációikat illeti, igazi jelentőségük abból származott, hogy lehetővé tették a szerves élet olyan felfogását és reprezentációját, mely az életet különféle, időben egymásra következő formák sorozataként láttatta, amelyben az átmeneteket nem külső megrázkódtatásokkal magyarázták (ahogy a 18. században), hanem magába az életről alkotott felfogásba bevésődött belső lendület következményének tekintették.⁴⁹

Ha a történelem és a régészet belső fejlődése az osztályozás és a bemutatás olyan új formáinak kialakulását tette lehetővé, melyek révén elmondhatóvá vált a nemzetek története és a nyugati civilizáció átfogóbb történetében találta meg a helyét, a 19. századi geológia és biológia diszkurzív formációi e kulturális sorozatokat tették beilleszthetővé a földtani és természeti idő hosszabb fejlődési sorába. A nemzeti és a nemzetközi kiállítások által kimunkált haladás-retorika örökösei, a tudományos- és technikai múzeumok teljessé tették az evolúciós képet, amennyiben az ipar és a termelés történetét az innováció olyan progresszív sorozataként mutatták be, amely az ipari kapitalizmus jelenkori diadalmenetéhez vezetett.

Mindazonáltal a 19. század végi imperializmus kontextusában vitathatatlanul az antropológia bevonása a kiállítás komplexumba volt az a mozzanat, amely központi jelentőségűnek bizonyult az

⁴⁸ Ezekről a kölcsönhatásokról részletesebben lásd Martin J. S. Rudwick, *The Meaning of Fossils: Episodes in the History of Palaeontology*, University of Chicago Press, Chicago, 1985.

⁴⁹ Lásd erről: Michel Foucault, *A szavak és a dolgok*, ford. Romhányi Török Gábor, Osiris, Budapest, 2000.

imperializmus ideológiai működésében. Ez játszott ugyanis döntő szerepet a nyugati nemzetek és civilizációk, illetve a többi népek történetének összekapcsolásában, de csak azért, hogy mindjárt szét is válassza őket, megteremtve a népek és fajok megszakíthatatlan láncolatát, melyben a történelemből mindenestől kimaradó „primitív népek” a természet és a kultúra közti alkonyzónát foglalták el. Ezt a funkciót a század első felében az anatómiai furcsaságok múzeumi bemutatása töltötte be, amely igazolni látszott az emberiség eredetének poligenetikus elméletét. A leghíresebb példa Saartjie Baartman, a „hottentotta vénusz” volt, akinek kidudorodó fara – melyet egy különutas fejlődés jeleként értelmeztek – a tudományos spekulációk egész sorának szolgált tárgyául, amikor Baartmant Párizsban és Londonban mutogatták. 1815-ben bekövetkezett halála után a boncolás genitáliájának állítólagos furcsa elváltozását tárta fel, egy orángután nemszervéhez hasonlítva azt. Ezt aztán ékes bizonyítékként idézték ama állítás igazolásául, hogy a feketék egy külön – természetesen alsóbbrendű, primitívebb, állatias – származási vonal termékei. Ehhez a felfogáshoz nem kisebb tekintély adta nevét, mint Cuvier, aki publikálta Baartman boncolási jegyzőkönyvét, genitáliáját pedig – „oly módon preparálva, hogy látható legyen a szeméremajkak jellege”⁵⁰ – a Francia Akadémiának ajándékozta, mely azt a Musée d’Ethnographie de Paris (mai nevén Musée de l’Homme) gyűjteményében állította ki.

A poligenezis Darwin-féle cáfolata azt eredményezte, hogy más eszközökkel próbálták megalapozni és bemutatni az emberi fajok megosztott egységét. Ezt főleg a „primitív népek” olyan bemutatásával érték el, mely szerint ezek a népek megrekedtek a fejlődésben, a fajfejlődés korábbi stádiumában, amelyet a nyugati civilizáció már messze maga mögött hagyott. Ezeket a népeket ténylegesen úgy is mutatták be, mint az emberfejlődés legkorábbi stádiumának élő példáit, a természet és a kultúra, a majom és az ember közötti átmenet képviselőit, az állatvilág és az emberi történelem közötti átmenet leírásához elengedhetetlen hiányzó láncszemet. Mivel tagadták, hogy volna saját történelmük, a „primitív népeknek” az a sors adatott, hogy kihulljanak az emberi történelemből, képletesen a történelem legalsó szintjét képezték, amelyre a többi épül – úgy erősítették a haladás retorikáját, mint annak ellenpontja, azt a pontot jelezték, amikor az emberi történelem kiemelkedik a természetből, de a szó szoros értelmében még nem veszi kezdetét.

Ami e népek tárgykultúrájának múzeumi bemutatását illeti, ezek elrendezése és kiállítása – mint például a Pitt-Rivers Museumban – a genetikai vagy tipológiai rendszer szerint történt, mely minden hasonló jellegű tárgyat – etnográfiai hovatartozásuktól függetlenül – egyetlen csoportba sorolt, vagyis az egyszerűtől a bonyolultig haladó fejlődéstani sorban rendezett el.⁵¹ De az emberi leletek bemutatása volt az a terület, ahol ezek az osztályozási elvek a leglátványosabb formában jelentkeztek. A 18. századi múzeumokban a fő hangsúlyt az anatómiai tulajdonságok bemutatására helyezték, és úgy vélték, hogy e

⁵⁰ Cuvier, idézi Sander L. Gilman, *Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-century Art, Medicine and Literature*, in: *Critical Inquiry*, 21. sz. 1985/ősz, 214–215.

⁵¹ David K. van Keuren, *Museums and Ideology: Augustus Pitt-Rivers, Anthropological Museums, and Social Change in Later Victorian Britain*, in: *Victorian Studies*, 28. sz. 1984/1.

sajátosságok mindenekeelőtt az egyetemes lét láncolatának nagyfokú változatosságáról tanúskodnak. A 19. század végére azonban az emberi maradványokat többnyire a fejlődéstani sorozatok részeként állították ki, melyekben a még élő népfajok maradványai kerültek a legkorábbi helyre. Jó példáját adják ennek az ausztráliai bennszülöttek emlékei. A gyarmati múzeumok az ausztráliai betelepülés korai éveiben alig vagy egyáltalán nem mutattak érdeklődést a bennszülöttek emlékei iránt.⁵² Ezt a helyzetet változtatta meg az evolúciós elmélet diadala a bennszülöttek szent helyeinek szisztematikus kifosztását eredményezve – amiből a brit, az európai, az amerikai és az ausztrál múzeumok egyképp kivették a részük –, olyan emlékek után kutattak, amelyek illusztratív módon támaszthatják alá az evolúció történetét, mégpedig – igencsak beszédes tényként – a természetrajzi kiállítások közegében.⁵³

Ekképpen a reprezentáció tere, melyet a kiállítási komplexumban felsorakozó diszciplináris tudások viszonylatai alkottak, lehetővé tette a dolgok és az embercsoportok temporálisan szervezett rendjének konstrukcióját. Ez a rend ugyanakkor totalizáló jellegű volt, vagyis metonimikusan magába foglalta a dolgok és az embercsoportok időbeli interakcióinak teljességét. Továbbá olyan rend volt, mely a bele tartozó nézőket – az imperialista hatalmak fehér állampolgárait – is egységbe fogta, egy olyan képletes „mi” tudat létrehozásával törölve el a politikai test minden megosztottságát, mely az evolúció folyamatát testesítette meg – persze csak az evolúció haszonélvezőinek szempontjából –, és írta le egységként, szembe állítva a gyarmatosított népek primitív másságával. Ez nem volt teljesen új jelenség. Ahogy Peter Stallybrass és Allon White megjegyzi, a 18. század végi 19. század eleji népi vásárok egzotizálták a karneváli tradíció groteszk látásmódját rávetítve azt az idegen kultúrákra. Az idegen embercsoportokat közszemlére tevő kiállítások tehát egy radikálisan eltérő Másság megkonstruálásával normalizáló funkciót tölthettek be: „a nemzeti nézőközönség nevelésére és imperialista felsőbbrendűség tudatának igazolására”⁵⁴ szolgáltak. További fejlődése során a kiállítási komplexum ezt a már korábban is meglévő reprezentációs teret aknáztta ki, de ki is egészítette valamivel: a történeti dimenzióval.

A kiállítási apparátusok

Miközben a reprezentáció – kiállítási diszciplínának alkotta – tere bizonyos fokú egységet adott a kiállítási komplexumnak, e komplexumot alkotó intézmények kissé másképp – és más következményekkel – lakták be azt. Bár a múzeum ezt a teret szilárdsággal és állandósággal ruházta föl, ennek ára is volt: az ideológiai rugalmasság hiánya. A nyilvános múzeumok a dolgok olyan rendjét hozták létre, mely hosszú időre szólt. Ezáltal a modern állam olyan mélyreható és folyamatos ideológiai hátterét alkották, amelyet, ha be akarta tölteni szerepét, nem lehetett a rövidebb távú ideológiai követelményekhez igazítani. A kiállítások viszont alkalmasak voltak erre: friss vért pumpáltak a kiállítási komplexumba, ideológiai

⁵² S. G. Kohlstedt, *Australian Museums of Natural History: Public Practices and Scientific Initiatives in the 19th century*, in: Historical Records of Australian Science, 1983, 5. sz.

⁵³ Erről a legalaposabb munka: D. J. Mulvaney, *The Australian Aborigines 1606-1929: opinion and fieldwork*, in: Historical Studies, 8. sz., 1958, 30-31.

⁵⁴ Peter Stallybrass, Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Methuen, London, 1986, 42.

körvonalait pedig képlékenyebbé tették azáltal, hogy az egyes nemzeti burzsoáziák konjunkturálisan egyedi hegemonikus stratégiáinak szolgálatába állították őket. Dinamikát vittek a dolgok rendjébe: jól megfontolt szándékkal a konkrét pillanat közvetlenebb ideológiai és politikai szükségletei szerint mobilizálták.

Ez részben a kiállításokat kísérő másodlagos diskurzusoknak volt köszönhető. Ezek a diskurzusok, a megnyitó- és záró ünnepek állami külsőségeitől kezdve az újságtudósításokon át, a kiállításokra összeseregülő tömeget célba vevő számtalan vallási, filantróp vagy tudományos szervezet tiszteletre méltó pedagógiai iniciatíváig, gyakran nagyon közvetlen és konkrét kapcsolatokat teremtettek a kiállítások haladás-retorikája és a konkrét társadalmi és politikai erők vezetésének igénye között. Maguknak a kiállításoknak a számottevő hatása azonban abból adódott, hogy a haladás-retorikát a nacionalizmus- és az imperializmus retorikájához kapcsolták, valamint abból, hogy a rájuk szerveződő népi vásárok kontrollja révén kiterjesztették a kiállítási diszciplínák alkalmazásának kulturális övezetét.

A kiállításokat természetesen a bemutatott ipari eljárások és termékek sokaságának rendezett bemutatása tette jelzésértékűen népszerűvé. Az 1851-es első világkiállítás előtt a haladás üzenetét olyan kiállítások közvetítették, melyek, Davison szavaival, azt mutatták be, hogy „az osztályok és alosztályok emelkedő sorozatain át miképpen jönnek létre a természet adta nyersanyagból a különféle előállított termékek és mechanikai eszközök közvetítésével az iparművészet és a szépművészet »legmagasabb« formái.”⁵⁵ E retorika megjelenítésének osztályszempontjában aztán volt bizonyos változatosság. Az ipariskolai kiállítások a termék előállításában a munkafolyamatok hozzájárulásának középponti szerepére fektették a hangsúlyt, ami időnként módot adott üzenetük radikális kisajátítására. „A jólét itt bemutatott gépezetét – írja a *Leeds Time* egy 1839-es kiállításról –, kalapácsos és papírcsákós emberek hozták létre, de ezek tiszteletre méltóbbak minden jogarnál és koronánál.”⁵⁶ Az 1851-es világkiállítás két olyan változást hozott, amely döntő módon befolyásolta a későbbi kiállítások jellegét.

Az első az volt, hogy a hangsúly az előállítás *folyamatáról* áttevődött a *végtermékre*, melyet elszakítva készítőik keze nyomától a tőke és az állam termékeny és összehangolt hatalmának jelzéseként tártak a nézők elé. Az 1851-est követő világkiállítások nem annyira a munkásosztályok technikai képzésének instrumentumai voltak, hanem saját munkájuk eldologiasodott késztermékei elé járuló csodálatuk eszközei, vagy ahogy Benjamin megfogalmazta, „az Áru fétisének zarándokhelyei.”⁵⁷

Másodszor, bár a korábbi haladáselvű osztályozáson, mely a gyártás stádiumaira épült, nem léptek túl mindenestől, alárendelték azt a nemzeti alapú, illetve a birodalmak és fajok nemzetek fölötti konstrukcióira épülő klasszifikációs elvek uralkodó befolyásának. A Kristálypalota nemzeti

⁵⁵ Davison, *l.m.*, 8.

⁵⁶ Idézi Toshio Kusamitsu, *Great exhibitions before 1851*, in: *History Workshop*, 9. sz, 1980, 79.

⁵⁷ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, New Left Books, London, 1973, 165.

kiállítótermeiben megtestesült alapelv később a résztvevő országok különálló pavilonjainak rendszerében öltött formát. Ehhez járult, hogy ezeket a pavilonokat, az 1876-os Philadelphiában megrendezett Centenárium Kiállítást követően, a népcsoportok szerinti zónákra osztották. A legkedveltebb címkék a „latin”, a „germán”, az „angolszász”, az „amerikai” és a „keleti” voltak; a feketék és a gyarmati területek bennszülött népessége nem kapott önálló helyet, és a fő imperialista hatalmak alárendelt és csatolt részeként jelenhetett csak meg. E fejlemények eredményeképpen a haladás retorikája a gyártási folyamat egyes állomásainak kapcsolatáról áttevődött a népfajok és nemzetek közötti kapcsolatokra, az előbbi ez utóbbiaknak rendelve alá. A birodalmi kiállítások kontextusában tehát az alávetett népek jelenítették meg a produktív civilizációk legalsó szintjét. „Primitív” tárgyaik és eszközeik bemutatására szorítkozva olyan kultúrákként reprezentálták őket, amelyekből – ha csak az imperialista hatalmak világjobbító törekvései nem ültetik el bennük –, hiányzik mindenféle ambíció. A keleti civilizációk köztes pozícióba kerültek: úgy jelentek meg, mint amelyek valaha képesek voltak az általános fejlődésre, de aztán egy szinten megrekedtek vagy olyan civilizációként, mint amelyek a maguk – európai mértékkel mérve alsóbbrendű – útját járják.⁵⁸ Röviden, a javak és gyártási folyamatok osztályozásának progresszivistá taxonómiáját rákasírozták a népek és fajok közötti viszonylatok durván rasszista teleológiai felfogására, melynek kicsúcsosodását a középponti hatalmak – mindig a rendező ország leglátványosabb pavilonjaiban megmutatkozó – eredményei jelentették.

Ily módon a kiállítások ideális nézőközönségük helyét a dolgok általuk teremtett kiállítási rendjének legtetején jelölték ki. Egyúttal azonban nagy eljövendő változások küszöbére is állították őket. Az 1851-es világkiállítás ebben is utat mutatott a munkások lakáskörülményeinek jobbítását célzó építészeti tervek bemutatásának szponzorálásával. A későbbi kiállítások ezt a vonalat vitték tovább a szociális körülmények jobbításának kidolgozott terveivel az egészségügy, a higiénia, az oktatás és a jólét területén – ezekkel a szándéknyilatkozatokkal, miszerint a haladás gépezetét az általános jólét eszközévé kell avatni. A kiállítások egésze tényleg egyfajta kötelezvényként kezdett el funkcionálni, testet adva, még ha csak egy idény erejéig is, a társadalomszervezés utópikus elveinek, amelyek, ha majd eljön az ígéretek beváltásának ideje, mindörökké valóra fognak váltani. Párhuzamosan azzal, ahogy a világkiállítások egyre inkább a modernizmus hatása alá kerültek, a haladás retorikája, Rydell megfogalmazása szerint, „egy jövőbe mutató, utópikus állítássá” alakult át, a társadalmi feszültségek közelgő eltűnését ígérve arra az időre, amikor a haladás foka lehetővé teszi áldásainak általános körűvé tételét.⁵⁹

Iain Chambers szerint 19. század végi Angliában – egy olyan urbánus és kommerciális tömegkultúra kifejlődésének köszönhetően, mely kívül került a vallás és a tiszteletreméltóság erkölcsi ökonómiájának hatókörén – élesen elkülönült egymástól a munkásosztály és a középosztály kultúrája.

⁵⁸ Neil Harris, *l. m.*

⁵⁹ Robert W. Rydell, *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*, University of Chicago Press, Chicago, 1984, 4.

Ennek eredményeként, mondja, „a hivatalos kultúra nyilvános szerepe a város központjában található műemlékek – az egyetem, a múzeum, a színház, a koncertterem – retorikájára szorítkozott; ezeket leszámítva csak a viktoriánus otthonok »privát« terében fejtette ki hatását.⁶⁰

Anélkül, hogy vitatnám e megállapítás általános érvényét, látnunk kell, hogy teljességgel figyelmen kívül hagyja a kiállítások szerepét a hivatalos kultúra és az újonnan létrejött tömegkultúra közötti masszív hídfőállások kiépítésében. Hogy csak a legszembetűnőbbet említsem, a kiállítások hivatalos területe olyan terepet kínált a kiállítási diszciplínák számára, melyben szélesebb közönséghez érhettek el, mint rendszeren a nyilvános múzeumok rendszerében. A múzeumok és a kiállítások közötti kapcsolat megszokott és visszatérő eleme volt a dolgozók és a kiállítási tárgyak kölcsönös cseréje, mely az intézményes tengelyt szolgáltatta a diszciplínák újfajta együttesének szélesebb társadalmi alkalmazásához. A kiállítási diszciplínák, ily módon, még a kiállítások hivatalos területén belül is olyan nagy publikummal kerültek kapcsolatba, amivel a tömegkultúra legkommerciálisabb formái sem büszkélkedhettek: az 1889-es Párizsi Világkiállításnak 32 millió nézője volt; az 1893-as Chicagói Columbian Expositionre 27 és fél millióan látogattak el, az 1933-34-es Century of Progress Expositionre pedig csaknem 49 millióan; az 1938-as Glasgow-i Empire Exhibition 12 millió látogatót vonzott, és több mint 27 millióan nézték meg az 1924-25-ös Empire Exhibitiont Wembley-ben.⁶¹ Ráadásul a kiállítások ideológiai hatóköre gyakran jóval nagyobb volt, minthogy kiterjedt a tömegszórakoztatási övezetekre is, melyeket a kiállítások szervezői kezdetben ugyan rossz szemmel néztek, később azonban már a hivatalos kiállítási terület kiegészítéseként számoltak velük, és olykor be is kebelezték őket. A múzeumok intézményes közkultúrája ezeken a kapcsolati hálókön keresztül eljutott a kialakuló városi tömegkultúrába, alakította és egyengette fejlődésének útját azáltal, hogy a tömegszórakoztatás ideológiáját alárendelte a haladás retorikájának.

Ebben a vonatkozásban a legkritikusabb mozzanat az antropológia diszciplináris területének kiterjesztése volt a szórakoztató övezetre, hiszen itt került sor arra a döntő átváltozására, mely magukat a nem-fehér népfajokat – nem csupán leleteiket vagy tárgyaikat – tette meg az evolúciós elmélet demonstrációs eszközévé és példatárává. Itt Párizs járt az élen az 1889-es kiállítás gyarmati városának megépítésével. Ez az ázsiai és afrikai emberekkel benépesített szimulált, „bennszülött” falvakból álló gyarmati város volt a francia antropológia kirakati darabja, és a kiállításához kapcsolódó 10. Nemzetközi Antropológiai és Prehisztórikus Régészeti Kongresszus résztvevőire tett hatásán keresztül döntő módon alakította a diszciplína társadalmi alkalmazásának jövőbeli módzatait. Noha nemzetközi tekintetben ez igaz, Rydell tanulmánya az amerikai világkiállításokról részletekbe menően tanúskodik arról az aktív szerepről, amellyel a múzeumi antropológusok a kiállítások köztes tereit az evolúciós elmélet eleven szemléltető eszközeivé alakították át azáltal, hogy a nem-fehér népeket a barbár népektől a majdnem

⁶⁰ Iain Chambers, *The Obscured Metropolis*, in: *Australian Journal of Cultural Studies*, 3. sz. 1985/2.

⁶¹ John M. MacKenzie, *Propaganda and Empire: the Manipulation of British Public Opinion, 1880-1960*; Manchester University Press, Manchester, 1984, 101.

civilizáltakig „az emberiség csúszó-skáláján” helyezték el, vagyis a haladás kiállítási retorikáját a haladás diadalmas menetelésének látható ellenpontját felmutatva tették még nyomatékosabbá. Ez volt az a terep, ahol sor került a korábbi szörnyszülött- és embercsoda attrakciók terének kolonizálására, ahol a tudás és a hatalom viszonylatai továbbra is áthatották a testek nyilvános bemutatását, megszemélyesítve a reprezentáció új rezsimjének igazságait.

A kiállítások és a vásárövezetek összekapcsolódásai tehát a dolgok és az emberek olyan rendjét alkották, amely visszanyúlva a történelemelőtti időkhöz és átfogva a földgolyó minden szegletét metonimikusan a világ egészét jelenvalóvá tette, alávetve a nagyvárosi hatalmak, a fehér ember, a nagypolgár és (bár ez egy másik történet) a férfi domináns tekintetének. De a hatalom olyan tekintetének, amelyet a látás kiállítási tornyokhoz társított technikája és e tornyok látványának magukban a kiállításokban, mint miniatűr ideális városokban való pozícionálása tett demokratikussá, mindenki számára hozzáférhetővé. Természetesen a korábbi időkben is számos kísérlet – pl. a camera obscura és a panoráma – történt a város fölötti spektakuláris uralom megteremtésére, melyek sok esetben fantasztikus képalkotó technológiákkal éltek. Ráadásul az egész világ láthatóvá tételének törekvése, amelyet a nézők vizslató tekintetének alárendelt árúk csoportozatai reprezentáltak, az első világkiállítások óta jelen volt. Ezt jelenítette meg szinekdochikus módon az 1851-es világkiállításon Wylde nagy földgömbje, ez a téglából épített rotunda, melynek látogatói a földrészek és az óceánok gipszöntvényeit csodálhatták meg. Az 1889-es párizsi világkiállításra építetett, és számtalan későbbi kiállításon utánzott Eiffel-torony e két elv egyesítését testesítette meg: olyan magaslati kilátópont létesítésével valósította meg a tükörszerű dominancia projektumát, mely egy nagyobb egység reprezentációjára tartott igényt.

Barthes ragyogóan összegezte a látás – Eiffel-toronyban – testet öltött technológiáját. Kijelenti, hogy a torony „túllép a *látni* és *látszani* megszokott elválasztásán,”⁶² és azt mondja, hogy a látás e két funkciója közötti oszcilláció képessége ruházza föl rendkívüli hatalommal: „tárgy – hogyha nézzük, de ha benne járunk – tekintet, és mint ilyen, egyszerre szétterülő és maga köré rendezett tárgygyá változtatja azt a Párizst, amely imént még őt nézte.”⁶³ Látványosság, ami maga is a látás színterévé válik; olyan hely, ahonnan látni, és amit látni kell, amely felkínálja az egyén számára a város és lakói fölött uralkodó tekintet alanyi és tárgy pozíciója közötti oszcillációt. Ezzel az eltávolító hatással, mondja Barthes, „a Torony a várost természetivé változtatja; tájjá alakítja a városi nyüzsgést, romantikus dimenzióval, harmóniával tehermentesítve a nagyváros nemritkán komor mítoszát (...) [a Torony] közvetlen kiteljesedése annak az emberinek, amelyet az emberi alkotást térré alakító tekintet varázsol természetivé.”⁶⁴ Ennek az uralkodó tekintetnek köszönhető, folytatja Barthes, hogy a látogató számára „a

⁶² Roland Barthes, *Az Eiffel torony*, ford. Ádám Péter, in: Café Babel, 1996, 2. sz., 24.

⁶³ *Uo.*

⁶⁴ *Uo.*, 25.

Torony az első építmény, amelyet (...) kötelességszerűen meg akar tekinteni; a Torony – Kapu, valamiféle tudás kapuja.⁶⁵ És kapuja annak a hatalomnak is, ami ehhez a tudáshoz társul: a hatalomnak, mely a tárgyakat és az embereket megismerésre váró világgá rendezi el és kiteríti ama tekintet előtt, mely képes arra, hogy totalitásként fogja át.

The Prelude című versében Wordsworth olyan kilátópontot keresve, ahová nem hallatszik el a város lármája, arra kéri az olvasót, kaptasson vele együtt fölfele „Above the press and danger of the crowd / Upon some showman' platform” a Bertalan-napi vásáron, melyet ostromhoz, lázadáshoz és kivégzéshez hasonlít, vagyis olyan alkalmakhoz, amikor a városi lakosságból féktelenül törnek ki szenvedélyei. Ez a kilátópont azonban nem kínál kontrollt:

All moveables of wonder, from all parts,
Are here – Albinos, painted Indians, Dwarfs,
The Horse of knowledge, and the learned Pig,
The Stone-eater, the man that swallows fire,
Giants, Ventriloquists, the Invisible Girl,
The Bust that speaks and moves its goggling eyes,
The Wax-work, Clock-work, all the marvellous craft
Of modern Merlins, Wild Beasts, Puppet-shows,
All out-o'-the-way, far-fetched, perverted things,
All freaks of nature, all Promethean thoughts
Of man, his dullness, madness, and their feats
All jumbled up together, to compose
A Parliament of Monsters.
(VII, 684-5; 706-18)

Stallybrass és White szerint Wordsworth látószöge tipikus példája a 19. század eleji művelt közönség késztetéseinek, amely távol tartotta magát a népi vásároktól, és e távolság révén próbált ideológiai kontrollt gyakorolni fölötte, olyan valóságos kilátópontokat hozva létre, melynek magasából megfigyelhette. A század végére a mutatványosi emelvény kínálta képzeletbeli uralom a város fölött átváltozott öntöttvas valósággá, és a vásár többé már nem a káosz szimbóluma volt, hanem egy rendezett totalitás elsőszámú látványossága. Az a lehetőség pedig, hogy részvevőből megfigyelővé

⁶⁵ Uo., 26.

„Távol a tolongó és fenyegető tömegtől / Valami mutatványos emelvényére.”

Nyers fordításban: „Mindenféle vándorló csoda, a világ minden tájáról, / Mindegyik e helyen – albínók, festett képű indiánok, törpék, / az okos ló és a tanult malac, / Ember ki követ eszik, tűznyelő, / Óriások, hasbeszélők, a Láthatatlan Lány, / Szobor, mely beszél és düledt szemét forgatja, / Viaszfigurák, mechanikai szerkezetek, a modern Merlinek / minden csodálatos műve, vadállatok, bábjátékok, / Mindenféle furcsa, fantasztikus, kifacsart dolog, / A természet valamennyi szörnyszülöttje, az ember minden prométeuszi gondolata, restsége, őrülete és tettei / egymásra hánnyva – ez alkotja / A rémségek parlamentjét.”

váljon, immár mindenki előtt nyitva állt. A látványosság elve – vagyis, mint Foucault mondja, a dolgok szűk körének láthatóvá tétele a sokaság figyelő tekintete előtt – nem tűnt le a 19. századdal: új formát kapott a látás technológiáinak kifejlődésével, mely a sokaság számára lehetővé tette, hogy elmerüljön önmaga megfigyelésében.

Konklúzió

Ebben a fejezetben megpróbáltam összekötni Foucault és Gramsci államról alkotott felfogását, anélkül, hogy elmosnám a köztük levő különbségeket valamilyen szintézisük megalkotása érdekében. Efféle szintézisre nincs is szükség. Az állam fogalma nem más, mint egy sor kormányzati tevékenység praktikus rövidítése, melyeket – mint tudjuk, Gramsci az elsők közt értelt amellet, hogy különbséget kell tenni az állam kényszerítő apparátusai és azok között, melyek a jóváhagyás rendszerét szolgálják – nem kell szükségképpen egységesnek elgondolnunk sem funkciójuk, sem az általuk megtestesített hatalom modalitása tekintetében.

Ehhez azt tenném hozzá, hogy vitám ha van, főleg Foucault-val van. Már említett tanulmányában Pearson a 19. századi államnak a művészet és a kultúra támogatásában játszott szerepe szerint különbséget tesz a „kemény” és a „lág” megközelítés között. Az előbbit a tudás és a szakértelem „rendszerezett halmaza alkotja, melyet szisztematikus módon ismertetnek meg a célközönséggel”. Tevékenységi területét azok az oktatási intézmények adják, amelyek erős befolyást vagy bizonyos mértékű korlátozást gyakorolnak tagjaik felett, és amelyekben kétségkívül megjelentek az önmegfigyelésnek a büntető szisztémában kifejlesztett technológiái. Ezzel szemben a „lág” megközelítés módszere „a példamutatásra (nem pedig nevelésre), a szórakoztatásra (nem pedig szigorúan vett oktatásra), az érzékenységre és a bátorításra épül”⁶⁶. Alkalmazási területei azok az intézmények, amelyeknek a közönségre tett hatása önkéntes részvételen alapul.

Nincs értelme tagadni az ezekben az ellentétes megközelítésekben testet öltő tudás/hatalom viszonylatok különbözőségét vagy összebékítésükre törekedni valamilyen közös alapelv égisze alatt. Ugyanis eltérő szükségletekre adtak eltérő válaszokat. A kérdés, amire a „fegyelmező mechanizmusok nyüzsgő tömege” volt a válasz, a nagyszámú népesség irányíthatóságára vonatkozott. De a polgári demokratikus politizálás fejlődése nem csak a népesség irányíthatóságát tartotta szem előtt, hanem azt is, hogy ez a népesség hagyja is jóvá ezt az irányítást, ily módon teremtve meg az állam által dédelgetett célok aktív népi támogatásának igényét. Foucault világosan rámutatott a börtön szimbolikus hatalmára:

„A magas fal, de nem az, amelyik körülvesz és megvéd, s nem is az a másik, amelyik presztízsével, hatalmával és gazdagságával tüntet, hanem a gondosan zárt, bizonyos értelemben áthatolhatatlan fal

⁶⁶ Pearson, *l. m.*, 35.

lesz a büntetőhatalom egyhangú, anyagi, egyszersmind szimbolikus jelképe, mely körülveszi a büntetés immáron titokzatos munkáját a városok tőszomszédságában, sőt a 19. század derekáig olykor azok kellős közepén.”⁶⁷

A múzeumok többnyire ugyancsak a városok központjában helyezkedtek el, úgy álltak ott, mint a „mutasd és mond” elvének anyagi és szimbolikus megtestesülései: egy újonnan megalkotott nyitott és nyilvános térben arra vállalkoztak, hogy az embereket a retorika eszközeivel vonják bele az állam ügymenetébe. Bár a múzeum és a börtön ekképpen a hatalom Janus-arcát képviselte, azért a törekvések munkamegosztása is érvényesült – legalább szimbolikusán – köztük. Azok számára, akik nem tudták magukévá tenni az egyének fölötti gyámkodás rítusait, melyet a népoktatás képviselt, vagy akiknek szívét és eszét nem tette pallérozottabbá az állam és a nép új pedagógiai kapcsolata, melyet a múzeumok tágra nyitott kapui szimbolizáltak, ott volt a börtön zárt falainak fenyegetése a hatalom tanításának komorabb leckéivel. Ahol a nevelés és a retorika kudarcot vallott, színre lépett a büntetés.

Fordította: Beck András

A fordítást ellenőrizte: Hornyik Sándor

⁶⁷ Foucault, *Felügyelet és büntetés*, 158. (A fordítást kissé módosítottam, B. A.)

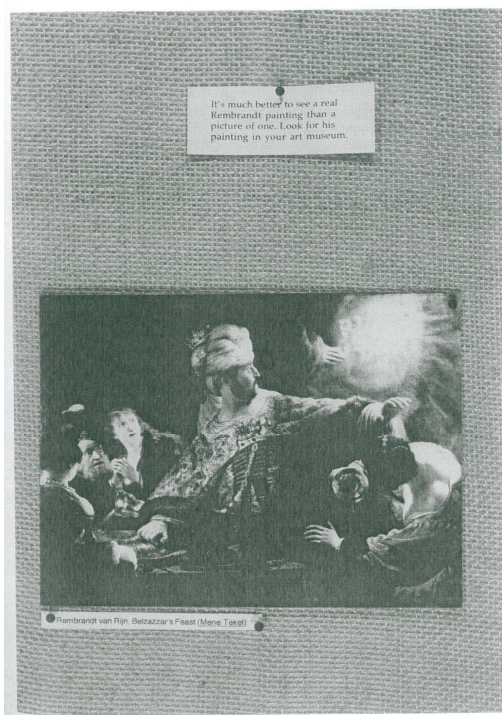
Mieke Bal **A beszélő múzeum**

ahol az egyik kép olvassa a mellette függő másikat, és ahol a papagájok utánzás nélkül tudnak beszélni, de ehhez az szükségeltetik, hogy a diszkurzus kiszabaduljon a nyelv fensőbbrendűségének szorításából.

Itt az idő, hogy a zajos vitáktól a kiállítási rutin és a múzeum fala felé forduljunk, és megnézzük, hogy mi is van odaírva, nemcsak a címkékre, hanem magukra a dolgokra, de nem elsősorban tollal és tintával, hanem kalapáccsal és szögekkel. A dolgok közötti kapcsolatok szintaktikaiak; úgy is mondhatnánk, hogy állításokat hordozó mondatokat hoznak létre. Mint már korábban említettem, ezeket a kapcsolatokat azon alapvető elképzelés segítségével elemzem, amely szerint a kiállítás kiállítási felületként (*display*) egy speciális beszédaktus. Mégpedig a konstatív beszédaktusok olyan sajátos integrációja, amelyből egy narratív diszkurzus épül fel. E hatás eléréséhez a kiállítás retorikai alakzatokat használ. A láthatatlan, mégis autoriter „egyes szám első személyű” narrátort az ilyen beszédaktusok szubjektumának nevezhetjük. A szubjektum „beszéde” jelentős mértékben formálja a nézők tapasztalatát. Így, úgy tűnik, arra kényszerülünk, hogy megtanuljuk a múzeumi felületek által feladott leckét, ha meg akarjuk érteni az olyan eltérő kiállítási aktusok implikációit, mint amilyen a bemutatni és a felmutatni, a rámutatni és a megmutatni, valamint a magasztalni és a kidobni. Megint más kiállítási aktusok nyilvánvalónak tekintenek valamit vagy éppen ellenkezőleg, megmagyaráznak valamit, vagy meg akarnak győzni valamiről. Más szóval azt ajánlom, olvassuk el a kézírást a falon.

Belszár lakomája, Rembrandt jól ismert festménye lehetne az allegóriája annak az olvasási póznak, amelyet ez a fejezet képvisel.

Nem az az érdekes, hogy a reprezentáció „mögötti” klasszikus történet a transzgresszióról, a veszélyről és az isteni megfélemlítésről szól. Amit látunk, az az ijedtség. A lakoma résztvevői úgy is olvashatók, mint akik hirtelen ráeszméltek környezetük természetellenességére, az általuk belakott világ fikcionális státuszára, és arra a hatalomra, ami a fikcionalitásban rejlik. A király rémült arca jól mutatja, hogy tudatában van annak, hogy a fal életre kelt és beszél. Kellemetlen dolgok lehetnek azok, amiket a fal – vagy az autoriter kéz, amely arra írt – mond, mivel arra kényszerítenek, hogy felelősséget vállaljunk és választ adjunk rájuk. Ám a király jóval előrébb tart a legtöbb múzeumi látogatónál, mivel tudja, hogy meg van szólítva, és ezért cselekednie kell. A következő elemzésekben a festmény ezen allegorikus olvasata lesz a vezérlő elv: a falak beszélnek, az olvasók pedig benne foglaltatnak ebben a beszédben.



1. kép Rembrandt van Rijn: *Méné Tekel* - (*Belszár lakomája*)

It is much better to see a real Rembrandt painting than a picture of one. Look for his painting in your art museum.

‘Sokkal jobb egy eredeti Rembrandt festmény néznie, mint egy arról készült képet. Nézd meg a képeit a művészeti múzeumokban’

Kezdetként rámutatok az új muzeológia és a múzeum mint a tudományos vizsgálódás tárgya közötti távolságra. Ehhez egy kötetnyi új muzeológiai reflexiót fogok megvizsgálni, párhuzamosan a múzeumi fallal, melyen a festmények függenek, azért, hogy e kötet saját vállalkozása allegóriájává válhasson. Ezen eset folytatásaként, és azért, hogy visszajussunk az érvelésben oda, hogy a múzeumok és a kiállítások olvasható diszkurzusok, nem csupán egyetlen mellérendelésbe fogok beleolvasni, hanem a múzeumi „szövegek” jó néhány fejezetébe.

Muzeológia versus múzeumok

Korábban azt feltételeztem, hogy a különféle trópusok sajátos szemantikai orientációval bírnak; kódként funkcionálnak. Ha a szinekdoché erőszakos ridegséget és fetisizálást gerjeszt, akkor a metafora az eszképzizmus és az univerzalizmus felé mutat. Tudatában lévén annak, hogy szükségszerű a művészet nyilvános prezentálásának újragondolása, a Hollandia Művészeti Hivatala megrendelt kétkötetnyi reflexiót a kiállítási praxisról. Az 1989-es első kötet a *L'exposition imaginaire* francia címét kapta, utalva Malraux falak nélküli múzeumára. A kötet szakértők gondolatait mutatja be két nyelven, angolul és

hollandul, avval kapcsolatban, hogy milyennek kellene lennie egy ideális kiállításnak. A második kötet 1991 őszén jött ki *A kiállítás művészete* címen. Ez jóval történetibb, csak Hollandiával foglalkozik, és egy nyelvű (holland), viszont két médiuma is van. Az egyik fele esszékből áll, a másik meg a közelmúlt kiállításainak fotografikus története. Mindkét kötet számos kérdést vet föl. Ebben a fejezetben az első kötetrel foglalkozom, a másodikkal majd a következőben.¹

A *L'exposition imaginaire* Courbet festménye, *A festő műterme* (1855) köré szerveződik, amely *Reális allegóriaként* is ismert hosszú alcíme okán. A kötet potenciális szerzői egy képeslapot kaptak a híres festmény reprodukciójával, és arra kérték őket, hogy az legyen reflexiójuk kiindulópontja. Mint ahogy a Michael Fried és Linda Nochlin közötti – a Brooklyn Múzeum 1988-as Courbet-kiállításának katalógusában közölt – eszmecsere mutatja, a festmény szinte kínálja magát a reflexiók és a többé-kevésbé polemizáló vita terepeként.² Miután a szerkesztők kifejtik, hogy a festmény éppen befejezetlensége, és ebből adódó nyitottsága, többféle jelentése, és gyakran említett komplexitása miatt nyerte el tetszésüket, így folytatják:

„Számunkra a festmény így különféle ideák katalizátoraként működik. A saját elképzeléseinket és kiindulópontjainkat vázoló levélben arra biztattunk mindenkit, hogy tekintsék azt modellnek, mérföldkőnek azon álláspontok és vélemények mentén, melyek a kiállítás felé konvergálnak. Egyszóval, gondolkodjanak azon, hogy nézhetne ki korunk »reális allegóriája«.” (12.)

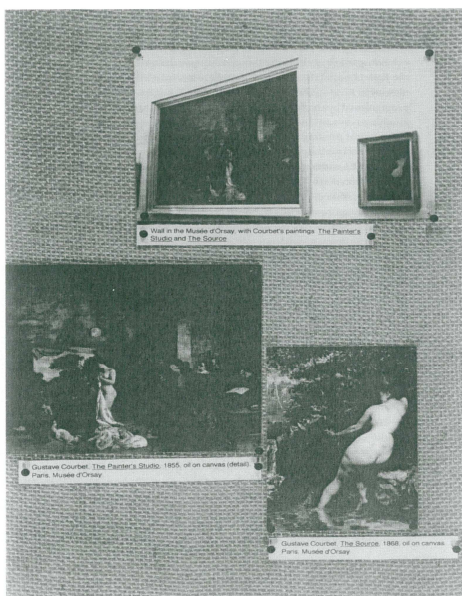
Vajon mit mond az új muzeológia projektjéről az, hogy ezt a különleges kötetet a művészet kereteiről ekként foglalják keretbe?

Néhány potenciális résztvevő lelkesebben, szellemesebben és nagyobb autonómiával viszonyult a felkéréshez, mint mások.³ Egyesek nyíltan megtagadták a részvételt, mások pedig a felállított keretet kritizálták, és elutasító válaszuk magyarázatával folytatták hozzájárulásukat a kötethez. Megint mások tudomást sem vettek az egésztől. Engem az lepett meg igazán, ami önmagában is egy *Mene Tekel*, hogy egy kiállítási praxisról szóló kötetben egyetlen szerző sem érintette a *Reális allegória* reális helyének problémáját, abban a valós múzeumban, a párizsi Musée d'Orsay-ban, ahol most ki van állítva.

¹ Vö. *L'Exposition Imaginaire: The Art of Exhibiting in the Eighties*, szerk. Evelyn Beer, Riet de Leeuw, s-Gravenhage: Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989.; Riet de Leeuw, *De kunst van het tentoonstellen. De presentatie van beeldende kunst in Nederland van 1800 tot heden*, Meulenhof, Amsterdam, 1991.

² Linda Nochlin a második, Michael Fried pedig a harmadik fejezetet írta a Brooklyn Múzeumban rendezett Courbet-kiállítás katalógusához, in: *Courbet Reconsidered*, szerk. Sarah Faunce, Linda Nochlin, Yale University Press, Cumberland, RI, 1988, 17-42, 43-54.

³ A szerkesztők összefoglalják azokat a válaszokat, melyek többsége komolyan kritizálta azt, ahogy a felkérő levél és a Courbet-képeslap keretbe foglalta a szövegeket (18-22.). Így Daniel Buren (nem meglepő módon) például nehezen tudta elrejtteni abbéli ellenérzését, hogy olyasmiről gondolkodjon, ami nincs jelen, Benjamin Buchloch pedig azt a tényt kritizálta, hogy „egy ideális kiállítás koncepciója egyenértékű azzal, hogy cinkosai leszünk a fennálló művészeti apparátus autoritásának”. (20.)



2. kép A Musée d'Orsay egyik fala Coubert A festő műterme és A forrás című festményeivel
 Gustave Courbet: A festő műterme, 1855, olaj, vászon (részlet), Musée d'Orsay, Párizs
 Gustave Courbet: A forrás, 1868, olaj, vászon, Musée d'Orsay, Párizs

Azt hiszem, ez a hiány, ez a vakfolt már bele van programozva magába a keretbe. És ennek éppen az allegorikus impulzushoz van köze. Meg ahhoz is, hogy miként definiálja magát az „új muzeológia”.

A túlértelmezéstől szenvedő festmények többségéhez hasonlóan e mű lenyűgöző hatása is – legalábbis részben – a koherencia problémájából fakad, vagy talán abból a vizuális játékból, amely a néző helyzetéhez és aktivitásához kapcsolódik. A kellemetlen érzést egészen konkrétan a keretezés reprezentációja kelti. A festmény a keretezésről szól, és egyfajta kényszeres ismétlésként a szerkesztők is keretként használják. Ennek eredményeként egyetlen résztvevő sem volt képes látni és olvasni *magának* a festménynek a keretezési aktusát, vagy még inkább azt, hogy annak felhasználásával mit tesznek a kiállító ágensek. Ebből adódóan a festmény olyan műként is olvasható, amely azt tematizálja, amit esetenként hiperkeretnek hívnak, vagyis a mesterkód vizuális megfelelőjét, amely mindenképpen egy speciális olvasási módszert igényel.⁴

Collins és Milazzo ezért adta a Courbet-képeslapra írott válaszában a *Hiperkeretek* címet, és kritizálta félreérthetetlen kifejezésekkel a projektet:

„Ismerve a *L'exposition imaginaire* premisszáit és a »nyitottság idealitását«, mely a modell helyzetéhez vagy szerepéhez társul a dolgok effajta sémájában, nem lenne nehéz hozzákapcsolni a Courbet festményen belüli festményéhez a hiperkeret jelentését.

⁴ Patricia Collins – Richard Milazzo, *Hyperframes: A Reply to the Netherlands Office for Fine Arts*, in: *L'exposition Imaginaire*, 168.

Figyelembe véve ennek előnyeit, éppen ellenkezőleg, az lenne meglehetősen problematikus, ha nem vennénk számításba a hiperkeretként megjelenő belső és külső világ – nagyon leegyszerűsítve: a valódi értékek világa, vagyis az Értékként kisajátított Igazság megkésett világa és a »gyermek mint az eredetiség allúziója« mostani világa – eltérő koordinátáit.”

E keretként felfogott festmény legerősebb retorikai effektusa talán az allegorikus jellege által keltett metaforikus olvasásmód lehet – még az ilyen kritikai befogadás számára is. Akármit is képviseljen a festmény, helyesen vagy helytelenül, mindig *valami mást fog képviselni*, nem pedig önmagát, ott helyben, a Musée d’Orsay egyik falán, ahol más művek is függnék mellette, és felelnek misztériumára. Az allegória már csak így működik.⁵ De vajon lehet-e a vizuális műveket és installálásukat anélkül olvasni, hogy újrajátszanánk az allegória eszképzimuszát?

Az értelmezés problematikája az eltérő ontológiai szintek folyamánya, amelyeken a festmény különféle, keretezett elemei elhelyezkednek. Ez egy koherencia-probléma. Úgy vélem, ez a probléma meghitt viszonyban áll az eszképzimussal, amely az allegória inherens elemének tűnik. Az allegória viszont kiterjesztett és radikalizált metafora; így tekinthetjük a metafora, avagy önmaga allegóriájának is. Ha „névértéken” nézzük a festményt, a perspektivikus realizmus megszokott módján, a probléma alig látható. Ha viszont egy jóval kézzelfoghatóbb névértéken is olvassuk, festett felületként, melynek értéke éppen felületként érvényesül, akkor egy egészen más képet kapunk. Egy felületen az egymás mellé helyezett dolgok összekapcsolódnak, akár csak a múzeum falán. Ekként, felületként tekintve, az ellenállhatatlanul allegorikus kép megmutatja saját olvasási metódusát, amely a falra és a falat alkotó egymás mellé rendelésre épül. Szigorúan, pusztán síkszerűségében olvasva a festményt a keret, amely lehatárolja a tájképet – az ábrázolt festményt, a festmény központi témáját, amely éppen készülőfélben van –, magába foglalja a művészt is, miközben a modell, aki nem jelenik meg a festményen, kívül kerül a kereten. Más szóval, a művész, a keretezés szubjektuma, egyúttal annak tárgya is.

A középpontba helyezett művésszel szemben a meztelen nő, a festészet klasszikus témája/tárgya a kiállítási felület (*display*) ideális objektumaként mozdulatlan. De érdekes módon így kikerül a festő vizuális fennhatósága alól is. Így, ha „szó szerint” olvassuk a felületet, akkor a nő nem szolgálhat modellként sem. Kiűzetett saját *helyéről* – modellként is, aki a művész előtt áll, és figuraként is az ábrázolt festményről, ahonnan effektíve is hiányzik. Ugyanakkor ez az elmozdítás nem kelti őt (valódi) életre, eléggé nyilvánvalóan festett alak marad. A nő ruha nélkül, a meztelenséget hangsúlyozó hagyományos fátyollal, a jelképes ellenállás pózában nem tartozik hozzá ahhoz a diegézishez, amely összeköti a többi figurát, és ezért csak az lehet, ami ő maga (*what she is*), nem-allegorikusan: magának a

⁵ Az allegória klasszikus elemzése: Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, Ithaca, 1964.; lásd még Walter Benjamin, *A német szomorújáték eredete*, ford. Rajnai László, in: Walter Benjamin, *Angelus Novus*, vál. Radnóti Sándor, Magyar Helikon, Budapest, 1980.; az allegóriáról a posztmodern művészetben: Craig Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, in: *October*, 12 (Spring 1980), 67-86, ill. *October* 13 (Summer 1980), 59-80.

festészetnek az allegóriája. Ő azonban, szigorúan véve, nem másolat és nem is modell, mivel a tájkép, amely a „festészetet” reprezentálja ezen a festményen, kizárja őt magából. Ez jelentőségteljesnek tűnik abban a hagyományban, ahol a realizmus a mimézis arisztotelészi fogalmához kötődik. A *mimeisthai* igéből eredő mimézis fogalmára kihatással volt maga ez a sajátos ige, melynek a modell és a másolat kettős tárgya. A festmény azonban e kettősséget egyesítő tendenciával szemben ellentmond a mimézis-fogalom bármiféle applikációjának.

Collins és Milazzo vonakodó résztvevőként hiperkeretként, avagy a *l'exposition imaginaire* projekt háttereként kritizálják a festmény felhasználását. Kritikájuk jelképeként rendes postával küldték vissza a képeslapot, azért, hogy legyen rajta szöveg és bélyeg. A szerkesztők erre a gesztusra úgy reagáltak, hogy reprodukálták a könyvben a különleges képeslap elejét és hátulját is. A képeslap postázásával, a ráíratással és a lebélyegeztetéssel, valamint azzal, hogy megint megváltak tőle, Collins és Milazzo térben és időben lokalizálták azt. De nem a művész, hanem a néző felől lokalizálták. Pozíciójukat „exponáltként” vitték színre, címettként, akihez a kiállító ágensek „beszélnek”.

A szerkesztők ezután egy másik (negatív) kontextusba helyezve újrakeretezték – a beállítás értelmében – Collins és Milazzo válaszát: reprodukálták azzal a levéllel együtt, amelyben kifejtik a válasz megtagadásának okait. De ezzel akaratlanul azt is megtették, amit eredeti felkérésükben nem: az allegorikus olvasatot semlegesítve egy konkrét *helyet* adtak a képnek. Mégpedig egy problematikus helyet, egy muzeológiai könyvben, amelynek koncepcióját a feladók nem fogadták el, és amelybe ők nem akarták volna magukat beleírni. És pontosan a hely a festmény problémája.

Collins és Milazzo kísérletéhez kapcsolódva, amely komolyan akarta venni a Courbet-kép keretező funkcióját, és ki akarta bontani annak ideológiai hatásait, a nő helye a festményen egy újabb jelentéssel gazdagodik. Története nem ér véget azzal, hogy kirekesztették a festő víziójából és művéből. Félreérthetetlenül kívülre került ugyan, egy másik világba, mint a kézírás Rembrandt festett falán, de az íráshoz hasonlóan áttörheti a világok közötti határokat. A festő viszont büszkén áll a középpontban. Kinyújtja kezét, és belefest a tájkép bokraiba; nem okoz neki problémát az általa teremtett világ határainak megsértése. Vajon lehet ez egy áthelyezett metaforája annak a penetrációnak, amelyet a nő képi ábrázolása oly sokszor allegorizál, ahogy erre Picasso is szeret utalni? Habár ez az értelmezés meglehetősen helyénvalónak tűnik, mégis szükséges hozzá egy ugrás, amely a metaforát annyira illékonyá teszi, hogy már szinte definíció szerint metafizikussá válik. Egy ilyen ugrás azonban nem létezhet az allegorikus eszképzizmus kritikáján belül.

Itt viszont – a muzeológia diszkurzusán túl, és azzal szemben – hasznos lehet számunkra a múzeum diszkurzusa, amelyet – paradox módon – az előbbi eltöröl. Ha a múzeum terét olyan diszkurzusként vesszük számításba, amely keretezi a keretezés szubjektumát, akkor azonnal tér nyílik a metaforikus értelmezésben egy másik alakzat, a metonímia számára, amely megalapozhatja ezt.

Közvetlenül a festmény mellett függ egy majdnem ugyanolyan híres Courbet-mű, a *Forrás*. Ez a mű, egy nagyon hasonló tájra fókuszálva, egy másik szinten mozog, nem ágyazza be a tájképet a reális allegória sztorijába, hanem a realiztikus fikció státuszába helyezi. Ez a mű a tájképen belülre helyezi az aktot, bekeretezi őt, miközben egy patak tör elő ugyanabból a sziklából, amelyre a festő rámutat ecsetjével az *Allegórián* ábrázolt tájkép háttérében. Így a festmény szinte felkínálja magát Michael Fried azon erőfeszítése számára, hogy ha törik, ha szakad, feminizálja az abszorpciót.⁶

A metafora most át kell, hogy adja helyét a metonímiának. A meztelen nő így az összeállítás diszkurzív hatásából adódóan visszakerül a festmény középpontjába. Az ugyanarra a falra helyezett két festmény effajta „szókapcsolata” feltöri mindkettő autonómiáját, és a néző számára is feltárja kapcsolataikat, aki nem áll egy helyben, hanem az egyiktől a másikhoz sétál, és a szeme sarkából mindig látja a másikat is. A séta narratíváján belül a művek „megérintik” egymást, sőt arra készítetik a nézőt, hogy az a metonímia alakzatát követve az *Allegória* aktjától a *Forrás* aktjához forduljon. Számomra ez a metonimikus kapcsolat a múzeumban megjelenő allegória igazi kvalitása, és hálás vagyok a kiállító ágenseknek a kiállítás e jelentőségteljes aktusáért. Ez a fajta metonímia retorikai szerszámosládánk nélkülözhetetlen darabja, mivel segíthet helyrehozni a metafora és a szinekdoché néhány hátulütőjét. Amíg a „tisztá”, vagy egyszerű metafora az eszképzizmus felé mutatva transzcendálja a láthatót, addig a szinekdoché magába olvasztja azt, és így az imperializmus felé mutat. Mindkettő hajlamos a fetisizmusra, miközben elrejtik annak mechanizmusait.

E hátulütők nem inherens részei maguknak a retorikai alakzatoknak, de hozzátartoznak az általuk felkínált olvasási attitűdökhöz. Egy fokkal erősebben fogalmazva: egy alakzat az, amit tesz, vagy az, amit az olvasó tesz miatta. A metafora csak akkor eszképzista, ha a helyettesítés naturalizált, és a benne foglalt hasonlóságok motivációja „feledésbe merül”. A szinekdoché pedig akkor imperialista, ha valaki elfeledkezik a reprezentatív rész kiválasztásának önkényességéről, és így elmulasztja a benne rejlő egész kibontását. A metonímia, azon összefüggés alapján, amely az indexikus kódot működteti, nem olvaszt magába semmit, és nem is mutat túl önmagán, hanem megmarad annak, ami, és így visszafordítja az áthelyezést. A két másik alakzattól eltérően a metonímia, amely helyettesítés, nem segíti elő annak elfojtását, ami eltűnik. Sőt a metonímia olvashatatlan is a behelyettesített másik ismerete nélkül. A metonimikus elv az olvasásban előtérbe állítja az index szerepét, mely megmagyarázza és motiválja mindhárom alakzatot.

Így miközben a metonímia megalapozza a retorikai analízis kiterjesztését, egyúttal helyreállítja azt a narratológiai perspektívát is, amely olyan narratívának mutatja a múzeumi sétát, amelyet

⁶ Ez egy kritikai lábjegyzet Fried a Brooklyn Múzeum Courbet-katalógusába írott tanulmányához (Michael Fried, *Courbet's Femininity*, in: *Courbet Reconsidered*, 43-53.). Szerintem, amikor Fried a „menstruációs vér kiömléséről” beszél a *Gabonaszedők* kapcsán, akkor éppen azt az igazi valóságot téveszti szem elől, amelyhez amúgy annyira vonzódik. Fried ebben a tanulmányában annak a betű szerinti Freud-értelmezésnek a szerencsétlen következményeit demonstrálja, amelytől már maga Freud is óva intett az *Álomfejtésben*. Ha minden ecsetet fallikus tárggyá és minden haját kiömlő vérré változtatunk, akkor az ecsetvonás túlságosan is könnyen feminizálható. (A nők tudják, hogy a menstruációs vér nem ömlik, vagy folyik, legföljebb csepeg.) Ez már csak azért sem szerencsés, mert Fried máshol tanújelét adta annak, hogy mennyire tisztában van az értelmezések korroborálásának szükségességével. Az abszorpció elméletéhez lásd: Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley and Los Angeles, University of California, 1980.

jelentésalkotó eseményként komolyan kell venni. Így egy retorikai alakzat paradox módon olyan újfajta realizmust vezet be, amely nem a reprezentáció naiv visszatükrözési elméletére támaszkodik, hanem kifejezetten olyan materiális keretnek tekinti a múzeumot, amely valódi hatással van a művészet szemiotikai értelemben vett befogadására.

Az olvasás metaforikus metódusának eszképzismusa felől nézve nagy szükség van a metonímia által bevezetett retorikai realizmusra, ahogy ezt a következő idézet is mutatja a *L'exposition imaginaire* egyik szerzőjétől:

már nem a meztelen, idealizált humanitás van a fókuszban, hanem a gyerek, a nő és a táj természetessége – a hajdanvolt állapot három metaforájaként.⁷

Ebben a metaforikus értelmezésben a menekülés gesztusa kettős. Egyrészt feledésbe merül a festmény fókuszpontja, a művész, másrészt nem érinti az említett három figura diegetikus „realitás-státuszának” eltéréseit, hogy találjon számukra egy állítólag közös, elvont jelentést: a „hajdanvolt állapot”-ot. Mindkét eszképzizmus emblematikusan jellemzi azt a gesztust, amely a kiállítás gerincét képezi: az „egyes szám első személy” elhomályosítását még egy félreérthetetlenül „egyes szám első személyű” festményen is; és a „harmadik személy” konstatív beszédaktuson belüli értelmezését: „nézd, ez így és így van”. És ez az „így” ős-öreg közhelyeket ismételtet.

Ez a szemantikai centralizálás megdöbbentő aktusa, melynek következményei több okból is problematikusak. Először is, a „hajdanvolt állapot” melletti szemantikai döntés a természet, a gyermekkor és a gender megkérdőjelezhető ideológiáját vonja maga után. Ez a destruktív ismétlés Rimmon-Kenan-féle koncepciójának egyik esete: az azonosság túlzott hangsúlyozása – a különösség semmissé tételével – „tönkre teszi” a metaforikus sorozat mindhárom elemét. Ez egy szemantikai-ideológiai probléma. Másodszer, az értelmezés figyelmen kívül hagyja a mű reprezentációs szerkezetét. A három említett elem a festményen nem három egymás mellé helyezett tárgyként „jelenik meg”, hanem csupán ontológiai szeparált tárgyak egymás mellé helyezett képeinek sorozataként. A falon lévő képektől eltérően az ábrázolásként felfogott festményen elválik egymástól a realitás-státuszuk. A festményen belül a tájkép festett, és így reprezentáció, nem pedig valóság. A gyermek pedig csak álldogál a mű fiktív univerzumán belül, valódi, és nem ábrázolás. A nő ezzel szemben két ontológiai szinten helyezkedik el. Egyszerre valós, mivel a kereten kívül áll, és fiktív, mivel a mesterséges póz attribútumával van felruházva, és pózából adódóan könnyen feledésbe merül. Ez a kétértelmű és ambivalens kettősség egy alapvető állításhoz vezethet a „nőről” a művészetben, egy reflexióhoz a

⁷ Werner Hofmann, *The Art of Unlearning*, in: *L'Exposition Imaginaire*, 34. Hofmann éppen azt a pozíciót foglalja el, amelytől Collins és Milazzo óva intenek.

nőiesség, és vizuális megtestesülése, az akt tradíciójának tekintetében, mely végighúzódik a nyugati művészet egész történetén.

Harmadszor, amellet, hogy egyszerre felület és leképezés, a festmény még narratíva is. A metaforikus értelmezés pedig semmibe veszi a mű narratív szerkezetét, és azon belül a fokalizáció jellegzetességeit. A fokalizáció itt a prózai értelemben vett nézés, a percepció aktusa, melyet a vizuális művészet táplál, miközben táplálkozik is belőle. E téren a nő pozíciója szintén kettős. A gyerek néz, a tájképet nézik, a nő azonban nem tárgy, és nem is néző. Habár azért van ott, hogy lássuk, de abban a fiktív univerzumban, ahol a festő a király, a nő nem a megszokott módon jelenik meg. Olyan, mintha a festmény éppen azért lenne allegorikus, mert próbára teszi a nő és a művészetben megjelenő „nő” számára általában kijelölt pozíciókat, alkalmazásokat, funkciókat és státuszokat. A próba pedig a narratív struktúrán keresztül zajlik. Így a nő, a gyermek és a természet egyesítése a rájuk kényszerített univerzalizmussal nem csak azt a komplex szemantikát veszi semmibe, amely így könnyedén háttérbe szorítható, hanem a festmény narrativitását is. Eltekint annak vizsgálatától, hogy a vizuális művészet legalább annyira diszkurzív, mint amennyire vizuális, és attól is, hogy az legalább annyira „beszél” és történetet mesél, mint amennyire „megmutat” egy (hajdani vagy nem hajdani) világot.

A nő festményen belüli ontológiai helyzetének elhanyagolásáért a metaforikus értelmezés a felelős, miként az egymás mellé helyezés a múzeum falán rá is irányítja erre a figyelmet. Így, a Musée d'Orsay által újrakeretezve, az allegória olyan hiperkeret lesz, amelyet a kötet szerkesztői elképzelték, majd mégiscsak elhanyagoltak, mivel visszaestek a mestermű, a reflexív realizmus és a metafora diszkurzusába: „hogy is nézhetne ki korunk reális allegóriája.”

Beszélő terek – olvasó szobák⁸

A Metropolitan Museum André Meyer Galériájának sokat vitatott új rendezése lesz az a „szöveg”, amelyen most végi fogok „siklani” egy még átfogóbb olvasási aktussal. A 19. századi európai festmények és szobrok új kiállítása 1993-ban nyílt meg. E szöveg vizsgálata magába foglalja a galéria architektúráját, és annak építészeti utalásait, a művek elhelyezését, és a hozzájuk kapcsolódó információs feliratokat is.

A galéria klasszikus stílusban épült a korra jellemző ornamentikával, de nincs túldekorálva. A színek kellemesek, nem harsányan világosak, de nem is homályosan sötétek. Az egyik teremből a másikba történő átlátás megnyitja a teret, miközben a tagolás zsúfoltságtól mentes intimitást biztosít. Szeretem az effajta múzeumi teret. De ez még nem jelenti azt, hogy ne bírna jelentéssel.

A tér alkotói ennek nagyon is tudatában vannak. A múzeumi szöveg részeként azt a füzetet is használni fogom, melyet az új kiállítás megnyitásakor adtak ki. Ez egy narratív kommentár, a rendezés és az installáció immanens költészetének kifejeződése. A füzet hangja lesz az én narratívám elbeszélője

⁸ Köszönettel tartozom Nanette Solomonnak a sok közös beszélgetésért a Metropolitan galériáiról. E szekció majd valamennyi elképzelése legalább annyit köszönhet az ő meglátásainak, mint az én megszálottságomnak.

is. A füzet szerzőjét, Gary Tinterow-t most itt a narrátor, a kiállító ágens rövidítésének tekintem. Az általam olvasott narratíva elbeszélője a történet olyan összefoglalását adja, amelyben a festmények epizódok, a festők pedig karakterek.

A kiállítás stílusa és a korstílus visszafogott megidézése felől nézve nem meglepő, hogy a kiállító ágens tisztában van a tér jelentésével:

„Úgy véljük, félrevezető lenne modern stílusú termekbe akasztani a 19. századi festményeket. Egy modern tér, függetlenül attól, hogy mennyire egyszerű vagy elegáns, nem láthatatlan; árnyalja a behelyezett dolgok percepcióját is.”⁹

Az érv jól ismert, ahogy Rosalind Krauss is kimutatta,¹⁰ maga a tér, és a tér önmagát hangsúlyozó vagy nem hangsúlyozó jellege részét képezi a benne lévő műalkotások jelentésének is. Ha a modern stílusú dekoráció megtévesztő, mert újraakasztja a műveket, akkor az ágensnek el kellene utasítania a történeti stílusok magától értetődő felidézését is. A korstílus alkalmazásának jelentése még pontosabbá válik, amikor Tinterow-az-elbeszélő ezt írja:

„A termek klasszikus kialakításával elutasítottuk a történeti ornamentika posztmodern megközelítését. Nem éreztük úgy, hogy meg kellene növelnünk a formákat, vagy másképp kellene eltorzítanunk a klasszikus kánont azért, hogy emlékeztessük a nézőt arra, hogy a modern mozgalmak már elvágták a múlthoz fűződő kötelékeinket.” (27.)

Ahogy ez az idézet is mutatja, a stílusválasztás prezentációjának hangvétele egy kissé defenzív („a Múzeum felhatalmazása”, „legitim módon és apológia-mentesen”). Ez a hangvétel vezeti be annak a szándéknak a poétikus megfogalmazását is, mely szerintem némiképp ellentmondásban áll az első idézettel:

„Elegáns tereket akartunk létrehozni, amelyek komolyak és visszafogottak, tereket, amelyek kellőképpen háttérbe szorulnak ahhoz, hogy nyugodtan, zavartalanul lehessen szemlélni a festményeket és a szobrokat.” (27.)

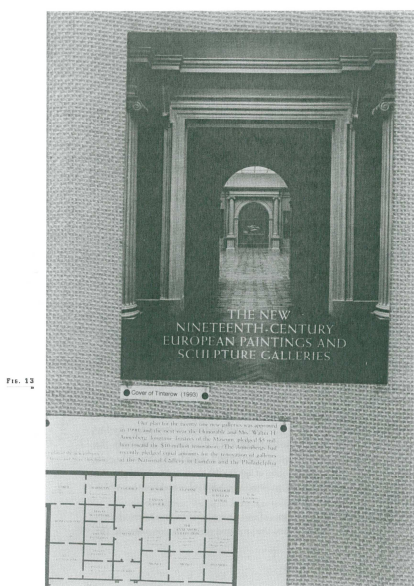
A „zavartalanul” arra utal, hogy a korstílus képes elrugaszkodni attól az éppen csak megállapított tényről, hogy a tér „függetlenül attól, hogy mennyire egyszerű vagy elegáns, nem láthatatlan”.

⁹ Gary Tinterow, *Nineteenth Century European Paintings and Sculpture*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1991, 26.

¹⁰ Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, October, 54 (1999), 3-17.

A füzet szerint a berendezett tér szándékolt jelentésének egy része csak minimálisan, nem toladóan válhat láthatóvá; a kiállító ágens, autoritásával együtt, így teszi magát is láthatatlanná. Tinterow úr stiláris döntése nyilvánvalóan nem hozott létre semleges vagy történetileg pontos teret, hanem a „harmadik személyű” fiktív elbeszélés ekvivalensét hozta létre, azt az irodalmi stílust, amelyben a rendezés és a fókuszálás, a kiemelés és az elrejtés, a válogatás és a rendszerezés ágense sajátos erőfeszítéseket tesz arra, hogy mindent „természetes” színben tűntessen föl.

De ez a relatív láthatatlanság igen is része a jelentésalkotásnak. A tér láthatósága nyilvánvaló, és ennek része az általa nyújtott nyugalom is. Egyetlen pillantás Tinterow publikációjának borítójára megerősítheti azt az érzést, amelyet a galériába lépve éreztem.



3. kép A Tinterow könyv borítója (1993)

A falak, amelyek kialakításuknak és díszítésüknek köszönhetően elválasztják, de össze is kapcsolják a termeket, valamiféle szent, templomi hangulatot árasztanak fokozatos emelkedéssel a csúcspont, a mestermű felé. A fotó a centrum felé vezető fényeffektusokkal hangsúlyozza a tér szent jellegét: egyrészt a sötétebb előtér és a fényesebb enyészpont közötti fokozatos átmenettel, mely a hátsó terem tetőablakának köszönhető, másrészt a szimmetrikus nézőponttal, amely lehetővé teszi, hogy a padló nagy része megmutassa a fény útját. A fény meghatározó szerepe a fotó hatásában kiemeli a kép háttérében található tárgyat is, amely ugyan nehezen kivehető, de alakja láthatóan különleges.

Ez a borító két szemiotikai eseményre is szép példa: a narrátori vezetés retorikai hatékonyságára, és a fikció-mint-igazság mélységes hatására. A borítókép pontosan tárja elénk, realiztikusan fogalmazva nem is szükségképpen magát a teret úgy, ahogy van – az is egy dolog, hogy soha nem

látható így üresen, látogatók nélkül –, hanem inkább az én elsődleges, zsigeri reakciómat. A fotográfia üressége a nyugalom és a csendesség érzését jelöli, a maga fiktív módján, melyre még akkor is szert tehet az ember, ha a galéria zsúfolt. A kép az általam érzett hierarchiát is közvetíti, hasonlóan fiktív módon. Három egymást követő terem, okosan festett falak, és a fény ösvénye a padlón: mindezek a harmadik fal közepéhez vezetnek. Az irányultság és a lényegiség érzésével együtt jön a szentség érzése is, melynek okán az előbbieknél is nehéz ellenállni. A kép, amely itt látható, a kiállítás harmadik rétegének centrumában, minden bizonnyal a legjelentősebb és a legfontosabb mű. Úgy tűnik, mintha kegyeleti okokból állították volna oltárra a hódolók számára. Jelentőségét már akkor is éreztem a lellem mélyén, amikor még azt se tudtam, hogy valójában milyen festmény is az, és ugyanez a helyzet a könyv borítóján is: hacsak nem tudja valaki, igen nehéz beazonosítani, de mielőtt láthatóvá válna a kép maga, már látszik a centralitása. Úgy vélem, ez fontos eleme a galéria szemiozísának. Meghatározza ugyanis a galéria jelrendszerének egyik módusát, amely az útvonal narratívájával verseng: vagyis a fokozatos felemelkedéssel a csendes kontemplációhoz.

De ahogy belépek ebbe a fiktív térbe, a csúcspont távolivá válik, és a narratíva megtelik „zajjal” – zavaró tényezőkkel, melyek akadályozzák a továbbhaladást –, majd közbelép egy alternatív szemiotikai folyamat is, amely egy sokkal hétköznapiabb nézelődéssel hátráltatja, sőt megakasztja a felemelkedést az oltár felé. A galéria egyik legfontosabb állítása az, hogy a 19. század művészete nem csak festészet, és nem csak impresszionizmus volt. A galériában akadémikus festmények is találhatóak, köztük a megvetés olyan kanonizált tárgyai, mint a *Vénusz születése* Alexandre Cabaneltől.¹¹

Ötletesen aknázták ki a tér-architektúra jelentésalkotó szerepét a múzeum egyik tipikus problémájának megoldására – nevezetesen arra, hogy az adományozott gyűjteményeket egyben kell tartani –, mely sokszor kerül konfliktusba a jelentésgazdag kapcsolatok kialakításának igényével. A füzet kiváló példáját adja a kiállító ágens problémamegoldó tevékenységének az Annenberg-gyűjtemény elhelyezése kapcsán:

„Az ajtók gondos elhelyezésével számos tetszetős kapcsolatot tudunk kialakítani az Annenberg-képek és a múzeum többi képe között. Arról a helyről is látható például a múzeum *Dominik bácsja* Cézanne-től, ahonnan valaki az Annenberg-gyűjtemény Cézanne-ját nézi, mely ugyanazt a személyt ábrázolja. Ehhez hasonlóan a múzeum Monet-it is láthatják azok, akik az Annenberg-gyűjtemény Monet-it nézik, és így tovább.” (25)

¹¹ T. J. Clark, másokhoz hasonlóan, akkor említi ezt a festményt, amikor arról a veszélyes helyzetről ír, amelybe az akt sodródott, amikor Manet előjött az *Olimpiával*. Lásd ehhez a tizedik fejezetet: T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, Thames and Hudson, London, 1985. Lásd még továbbá Nanette Salomon értelmezését Courbet *Papagájos nőjéről*, és megjegyzéseit Cabanel reakciójáról: Nanette Salomon, *Courbet's 'Woman with a Parrot' and the Problem of 'Realism'*, in: *Tribute to Lotte Brand Philip: Art Historian and Detective*, szerk. William W. Clark et al., Abaris Book, New York, 1985, 144-153.

Így jön létre a narratíva a néző által és a néző számára, aki a címzettje a múzeumi séta meséjének. Egyszer a látogató azonossága, máskor meg a művész azonossága válik alkotóelemmé, melyek egységét fenn kell tartani az adományozó kikötései által kikényszerített elválasztás ellenére is. Ha a kapcsolat-az-elválasztásban így tesz, akkor más esetekben, amikor a gyűjtemények nem határolják be a döntést, az azonos témájú művek elhelyezése is jelentéseket fog létrehozni.

Én csak úgy besétáltam, és nem vagyok benne biztos, hogy bármennyire is szorosan követtem volna a megtervezett útvonalat, de azt hiszem, az okos architektúra mindvégig segített. A látogatók többségéhez hasonlóan nézelődtem erre-arra, éppen oda fordulva, ahol valami különösen érdekeset pillantottam meg. Csak ilyen esetekben álltam meg elolvasni a hozzájuk társított leírásokat. Mivel voltam már más helyeken is, ahol összerakták számomra a művészettörténet hierarchiáját, Manet-t jobban „szoktam” kedvelni minden más kiállított festőnél, így lett a Manet-terem az első megálló.

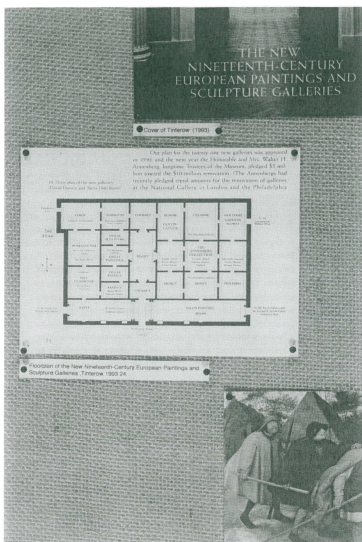


Fig. 14

4. kép A Tinterow könyv borítója (1993), Az Új 19. századi európai festészet és szobrászat galériáinak alaprajza, Tinterow, 1993. 24.

Ahogy a galéria alaprajza mutatja, az architektúra is tökéletesen az én oldalamon állt ebben a preferenciában, amely így sokkal kevésbé tűnt személyesnek, mint ahogy gondolni szeretek rá. Hadd idézzem teljes terjedelmében az első feliratot, amely mellett megálltam olvasni:

„14. Edouard Manet, francia, 1832-1883

V. kisasszony (Espada-jelmezben)

Olaj, vászon

Szignálva és datálva (balra lent): éd. Manet/1862

Manet 1860-as évekbeli festményének szándékos képtelenségei – éppúgy, mint az általa adott cím – arra emlékeztetik a nézőt, hogy a művészet modelleken és jelmezeken keresztül jön létre. Tehát a művészet lényegében elvont harmóniák és színek terméke, nem pedig a meggyőző illuzionizmusé. Manet itt modelljét, Victorine Meurent-t (1844-1928) férfinak öltöztette, bikaviadalra alkalmatlan cipőbe bújtatta, rossz színű sapkát adott rá, és semmilyen erőfeszítést sem tett arra, hogy integrálja őt a háttér jelenetébe, amelyet Goya egyik metszetsorozatából vett át.

H.O. Havemeyer Gyűjtemény, Mrs. Havemeyer hagyatéka, 1929.

29.100.53"

Ez egy meglehetősen informatív felirat. A művészi szándéknak megfelelő fogalmakon keresztül ad számot a festményről. Manet a felelős mindenért, mivel babának öltöztette a modellt. De a kijelentés egyúttal költői is, és nyilván egy olyan olvasat, amely a leegyszerűsítés-ellenes attitűddel jellemezhető. A modell életrajzi adatainak feltüntetése kifejezetten meglepő.¹² Az ajánlott olvasási metódus ebből adódóan tulajdonképpen realiztikus kifejezésekre épül, de azért a kiállító ágens megmutatja saját magát is egy határozott ítélettel: nem mellőzi a „rossz”-hoz hasonló szavak használatát. Az ikonográfiai hivatkozás Goyára tradicionális, de a szöveg ezt egy kevésbé hagyományos jelentéssel ruházza fel. A szöveg betölti a küldetését: útmutatást ad a festmény feldolgozásához, miközben azt is megmutatja, hogy az ilyen útmutatóknak mindig van konkrét forrása.

Hasonlítsuk össze a *V. kisasszony*hoz mellékelt informatív feliratot az alábbival:

„16. Edouard Manet, stb., *Csónakázás*

A *Csónakázás* 1874 nyarán készült, amikor Manet Renoire-ral és Monet-val dolgozott együtt Argenteuilben. A modern életből vett téma a szabadban (*en plein air*) lett megfestve, az élénk paletta, a megemelt nézőpont és a kompozíció váratlan vágásai egyaránt ahhoz az impresszionista stílushoz igazodnak, melyet akkoriban dolgoztak ki a fiatalabb kollégák. Manet azonban nem állított ki független kiállításainon, hanem inkább a hivatalos Szalonba küldte műveit. A *Csónakázást* az 1879-es Szalonon mutatták be.

A kép szereplőit nem ismerjük, de a férfi talán Manet unokaöccse, Rodolphe Lenhoff lehet. A röntgen és az aláfestés azt mutatja, hogy eredetileg a jobb kezében tartotta a kötelet.

¹² A modellek megemlítése és megnevezése akkor vált szükségszerűen új elemmé, amikor Eunice Lipton elmesélte Victorine Meurent történetét. Az *Olimpia* modellje nem egy prostituált volt, hanem egy festő-kolléga. A modell funkciójának, és az ehhez kapcsolódó feminista implikációknak az elmélyült elemzéséhez lásd: Ernst van Alphen, *Facing Defacement*, in: Marlene Dumas, *Models*, Portikus, Frankfurt am Main, 1995.

H.O. Havenmeyer stb. 29.100.115"

Első pillantásra ez a felirat éppolyan informatívnak tűnik, mint az előző. Az információ egy része kezdetben szintén megfogott. Érdekelni kezdett az együttműködésre, az impresszionizmus szociális oldalára utaló célzás, amely az *Impresszionizmus eredetei* című kiállításon is előtérbe került, amelyet 1994 őszén rendeztek a Metropolitan-ben. A felirat ennek ellenére képtelen arra, hogy „megragadja” magát a festményt, hogy valami értelmeset mondjon róla, amely a kép ajánlott olvasási metódusaként funkcionálhatna. A beszédaktus továbbra is konstatív, de minden egyes analitikai megjegyzés a datálás triviális eszközévé válik. A korabeli kiállítására vonatkozó információ nincs kihatással a festmény mai helyzetére, és magyarázatra vár. A röntgenről szóló információ a „tudományt” konnotálja, de értelmezés nélkül ez a fajta tudomány tartalmatlan és csupán a szakértelem retorikáját szolgálja, megfélemlíti a látogatót, akinek nincs lehetősége hasonló tudásra szert tenni. A legtöbb Manet-felirat a teremben ehhez hasonló: a modellek személye, a datálás és az anekdotikus elemek veszik körül a művet.

A Manet-terem bejárata felől nézve (egy apró, előzetes Courbet-terem után) balra látható a *V. kisasszony* szimmetrikus ellentétpárja, egy másik, teátrális, egész falat betöltő festmény. Ez Manet teljesen felöltözött *Papagájos nője*, és egy röpké pillanatra felvillan a következő teremben Courbet meztelen és ívelt variációja is. Mint kiderül, az utóbbi az a mű, amelyet a kiállítás architektúrája a galéria centrumába helyezett. Ez az a darab a termék sorának távoli végén, amely már a belépéskor látható.



5. kép Édouard Manet: A papagályos nő, Metropolitan Múzeum, New York

Ez a szekvencia kapcsolatot teremt a két festmény között. A Manet-teremben időzve először a Manet látható, legalábbis közelről. Feliratán ez olvasható:

„A nő és papagáj-bizalmasának témája számos irodalmi és képi előzménnyel rendelkezik. De ez a kép, melyhez Victorine Meurent pózolt 1866-ban, valószínűleg Manet Courbet *Papagájos nőjére* (29.100.47) adott válasza, amely az 1866-os Szalonon volt kiállítva. Amikor az 1868-as Szalonon bemutatták Manet képét, az egyik kritikus ezt írta: »barátjától, Courbet-től kölcsönözte a papagájt, és egy rózsaszín pongyolás fiatal hölgy mellé helyezte, egy ülőrúdra. Ezek a realisták mindenre képesek!« A kritikusok többsége nem vette figyelembe a témát, viszont »egyfajta panteizmus«-ként gúnyolódott Manet »nyilvános vétkén«, »mely a fejet nem becsüli többre a papucsnál«.

A festmény szerkezete annyira vertikális, hogy először az alsó rész vonzza magához a tekintetet. A kép jobb alsó részén egy félig hámozott narancs látható, a csendélet-festészet szinekdochéjaként. A téma egészének ismeretében ezt a részletet én a nő státuszának ironikus kommentárjaként olvastam. De a motívum egyúttal a tizenhetedik századi realizmus indexe is. E zsáner interdiszkurzív felidézésével összhangban a narancs-hámozásra egy sajátos jelentés rakódik. Arra szolgál ugyanis, hogy a külső és a belső egyszerre jelenjen meg. A festményen ez a jelentés egyfajta szó szerinti lábjegyzetként talán magára a nőre utal. Ebben az esetben az egész ruha, mely állhatatosan borítja be testét, „olyan lesz”, mint a citromhéj a csendéleten. A lábjegyzet pedig a lábára mutat, és a máskülönben átlátszatlan ruha bejáratát jelöli. És így lesz ő egyszerre felöltözött és levetkőztetett, csend-és-élet.¹³

A felirat, éppúgy, mint a tér architektúrája, Courbet központi műve felé mutat. Most azonban még ezelőtt a festmény előtt állok, és a Terborch szaténjait idéző ruha textúrájára figyelek, amelyet teljesen nem-Terborch-szerű ecsetkezelés jellemez. Ez pedig arra késztet, hogy eltűnjek a realizmus típusain. A ruha nagyon fontos, különösen, ha a kiállító ágens útmutatása szerint nézzük, amely a művet összekapcsolja a Courbet-val. A nő testét teljesen beborító ruha éppúgy megerősíti szubjektivitását, ahogyan álló tartása is ezt teszi. Ebből adódóan a kép szisztematikus ellentétéként gondolhatunk Cabanel *Vénuszára*, ahol a test teljes expozíciója és a félig elrejtett arc a passzivitás és a tárgyiasítás érzését fokozza. Régebbi, párizsi Musée d'Orsay-beli látogatásom miatt ismét olyan érzésem van, hogy Manet azért játszik az akt műfajával, hogy a festészetre, mint ábrázoló művészetre vonatkozó megállapításokat tegyen: úgy tesz, mint egy öntudatos és önreflexív kiállító ágens. Az akt allúziója ott van még akkor is, ha éles kontrasztban áll a test teljes expozíciójával, mely a műfajt meghatározza: a láb,

¹³ Ahogy Thomas Crow rámutatott egy vitában (Amszterdamban, 1995. május 22-én) a láb nyilvánvalóan arra is szolgál, hogy egyensúlyba hozza a képet, amely amúgy túlságosan masszív lenne. Ez a vizuális-esztétikai funkció azonban semmi esetre sem mérí ki a kép jelentésalkotó potenciálját a „magas művészet” és a társadalmi nemi szerepek kapcsolatának tekintetében.

papucsostól–mindenestől, kikandikál a ruha alól, és szó szerint nézőként mutat rám, emlékeztetve arra, hogy a ruha alatt igenis egy meztelen test van.

Persze ez még sincs igazán így; a festmény felület, és alatta nincs más, csak vászon. A narancs-hámozás segítségével a láb jelként mutat a testre, az akról beszél, de ugyanakkor meg is tagadja azt a mélységet, mely meztelenséget sugall. Így, ez a részlet a mélységet korlátozó elhelyezésével és szembeötlő voltával egyszerre kérdőjelezi meg a perspektíva által keltett realiztikus olvasat tradícióját, és a prezentációt, mely azt saját céljainak szolgálatába állította. Ráadásul azzal a testrésszel fejezi ezt ki, amely ikonográfiailag a fetiszizmus erőteljes jelképe. Így a női test szexuális használatát ugyanaz a gesztus idézi fel, amely egyúttal meg is tagadja a hozzáférést. Ez a láb magához ragadja a figyelmet. A felirat kétségtelenül azt mondja, hogy a kortársak nem szerették azt, amit Manet művelt az akt műfajával. Ezt el is tudom hinni; a nő ennyire teljes felöltöztetése egyúttal az egész műfajt is megtagadja. Egy érdeklődő látogató azonban talán többet szeretne hallani arról, hogy ez a teljesen felöltözött alak miért is keltett ekkora felháborodást, és hogy miféle diszkurzuson belül fogalmazódott meg ez az ellenérzés. A felháborodás megidézése a történeti keretezés bájos gesztusának tűnhet, de ahogy a hatodik fejezetben kifejtem majd, a gesztus el is játssza a tárgyát.

Ahelyett, hogy előre mutatunk a Courbet-kép mint modell felé, több értelme lenne először *erről* a festményről beszélni alaposabban, mivel ezt látjuk először. Az előremutató prolepszis „elfedi” Manet lefátyolozott női testét, a festői aktust az akt mint műfaj *ellen*, és mivel így elterel, arra ösztönöz, hogy a központi festményhez siessünk.

Aztán belépek a következő terembe, útban a Courbet felé, melyre már felkészített a galéria architektúrája. Csöndes kontemplációban állok a kép előtt, kívül a múzeumi séta teremtette narratíva idején. A *Papagájos nő* központi műként van kiállítva, melyhez nem csak a többi fal irányít oda, de az előző termék sora is. A festményt két oldalról két félalakos nő keretezi, akiket vízfelület vág el a mell (baloldalt *Nő a habok között* 1868-ból), illetve a köldök (jobbaldalt *Női torzó*) alatt. Ez egy szexualizáló keret – mintha a *Papagájos nő* igényelné ezt –, mely mobilizálja a szomszédosság retorikáját: a két fél nő az egész (látásának) vágyát kelti. Legalábbis némelyekben, valamennyire. Ugyanannyit kapunk, mint a Cabanelnél, a hullámokat a drapéria helyettesíti, és a női haj, mely Medúza kígyóihoz hasonlóan nyújtózik a néző felé. A haj, mely nekem intertextuálisan azonnal Adrian Lyne *Végzetes vonzerő* című filmjéről beszél, és arról, ahogy ott Glenn Close hullámos haját felhasználták; és mindez visszafelé is rezonál a nő-kígyó-méreg egyneműségének hosszú hagyományán keresztül a Genézis 3-ra.¹⁴ Azt látod, amit már láttál; látom magam, ahogy megint Lyne filmjét nézem, olyan nézőként keretezve magam ezáltal, aki vállalja Lyne végzetességének kockázatát, és a festmény elhelyezésével kapcsolatos ambivalenciám csak fokozódik.

¹⁴ Ezekhez az asszociációkhoz lásd: Annette Pharamond, *A Hermeneutic of Poison*, Diss., University of Rochester, 1995.; e Medúza-aspektus ikonográfiáját Nanette Salomon tárta fel: Salomon, *l. m.*, 145-6.

A Courbet-ről ezt mondja a felirat:

„Jean-Désiré-Gustave Courbet, francia, 1819-1877

Papagájos nő

Olaj, vászon

Szignálva és datálva (balra lent): 66/Gustave. Courbet.

Amikor a festményt bemutatták az 1866-os Szalonon, a kritikusok éppúgy kifogásolták Courbet »ízlésének hiányát«, mint modelljének »előnytelen« testtartását és »zilált haját«. Megjegyzéseik nyilvánvalóvá teszik, hogy Courbet nőjét provokatívnak érezték. A korabeli művészek azonban csodálták a képet. Cézanne állítólag egy kis fotót hordott róla a tárcájában, Manet pedig 1866-ban hozzáfogott a saját verziójához, NP (89.21.23.)

H.O. Havermeyer stb. 29.100.57.”

A kortárs képe ezzel a meztelen nővel a tárcájában lehet kissé mulatságos vagy zavarba ejtő, de semmiképpen sem szokatlan. Hogy a festmény iránti csodálata, vagy a téma iránti vonzalma készítette a kincs elraktározására, az nem az én dolgom. Az a kifejtetlen feltételezés azonban, hogy az intertextualitás automatikus bizonyítéka a csodálatnak, kissé naivnak tűnik. Egy ilyesfajta feltételezés azon az elgondoláson alapszik, amely a férfiak közti versengésre korlátozza a festmény társadalmi aspektusait, melynek döntőbírája ebben az esetben az atya/mester, aki betakarítja az elismerést az engedelmes fiúktól. Érdemes megjegyezni, hogy a felirat fordítja ilyen irányba az eseményeket, nem pedig Manet festménye. És ez a megjegyzés nem a műről szól, hanem arról a rendezői fikcióról, amely a modern Párizs/Európa univerzumára irányul.

Cézanne tárcája kitartóan motoszkált bennem, miközben a képet néztem. Sétálgatott már ön valaha is a kedvenc festménye (valószínűleg koszlott) kis fotójával a tárcájában, ízlelgetve az ábrázolás innovativitásának zamatát a buszra várakozva? Valahogy úgy érzem, hogy a festés proto-impresszionista jellege, és annak feszültsége a realista komponensekkel szemben elég rendesen veszendőbe menne e folyamat során. Ami mindösszesen maradna, az az ábrázolás körvonala: a meztelen nő, fekve, a felénk örvénylő hajával, mely megszólít, szinte meg is érint, és mi is megérinthetjük.

Mint már említettem, Manet ezt a provokatívan szexuális figurát egy egyenesen álló, teljesen felöltözött nővé változtatta. Úgy is mondhatnám, hogy festett egy papagájos nőt, aki nem meztelen, hanem fel van öltözve; hogy ez Courbet művére adott válasz-e, ami valószínű, az nem is teljesen biztos,

és nem is borzasztóan fontos. A két festmény datálása jótékonyan hathat az elfogulatlansághoz szükséges bizonytalanságra, hiszen mindkettő 1866-os. Mások ráadásul Courbet festményét tekintik egyfajta válasznak Manet 1865-ös *Olimpiájára*.¹⁵ Inkább talán az itt a lényeges, hogy *hogyan* is választott Manet.

A reprezentáció – és nem a festői stílus – felől nézve Cabanel *Vénuszának* és Courbet *Nőjének* több köze van egymáshoz, mint a Courbet-nak és a Manet-nak. A Courbet-t úgy is felfoghatjuk, mint a Cabanel, vagy általában az akadémikus akt tételes cáfolatát, azzal az engedménnyel, hogy a női test ugyanolyan finoman van megfestve, mint a legjobb akadémikus aktok, sőt még azoknál is csábítóbban hajlik előre.¹⁶ Courbet nője nemcsak közelebb jön hozzánk, szinte karnyújtásnyira, de még ráadásul a néző felé is mozog. Teste az előtérbe siklik, a papagájjal folytatott tevékenysége pedig játékos kedvét mutatja, miközben a madár csípésébe az S/M-re fogékony nézők borzonghatnak bele.

A vetélkedés és a rivalizálás homoszociális miliójében az a kérdés, hogy mi is a *különbség* a két mű között, egész egyszerűen fontosabbnak tűnik, mint az, hogy kölcsönösen csodálta, és ennél fogva utánozta egymást a két férfi. A történet másik főszereplője, a papagáj az a részlet, mely állhatatosan mutatja a nézeteltérést. Courbet megcsípteti vele a nőt, Manet viszont az ülőrúdon tartja. Manet madara nyugtalanítóan kifejező szemekkel nézi, a maga madártávlátából, a nőt *és* a nézőt. Courbet-nál viszont agresszív érintés követi a nézést. Úgy érzem, hogy bármi másról is szolt a versengés a két férfi között, akkor is volt egy csörtéjük a tekintet, a gender és a művészet kérdései mentén, mely kapcsolódik a pornográfia romboló potenciáljáról szóló vitához. A nézés és az érintés közötti folyamatosságról van itt szó, melyet Freud hirdetett, és arról a veszélyről, hogy a nemi erőszak látványa nemi erőszakra csábíthat, ahogy ezt a későbbi feministák ki is nyilatkoztatták.¹⁷ Nem mondom, hogy tudom a választ erre a problémára, de látom, hogy Manet azt állítja festőileg, hogy jobb a madarat határozottan a rúdján tartani, mert így a művészet olyan nézést népszerűsíthet, amely nem kolonializál, nem erőszakoskodik, és másképp sem tagadja el tárgya szubjektivitását. Manet mondja ezt nekem, aki az egymással összekapcsolt festményeket nézem. Az útikalauzzal szemben, melyet a kiállító ágens dolgozott ki, akivel már egyre kevésbé vagyok hajlandó együtt haladni, úgy látom, hogy egy bináris oppozíciót alkotok a magam számára. A madár ugyanis ülhet éppen az ülőrúdján a Manet-n, de mi van akkor, ha éppen csak visszaért oda, miután a padlón lévő narancsból csipegetett?¹⁸

E „szöveg” olvasója számára továbbra is ott a nyugtalanító kérdés: mit kezdjen a felirat írójának elméjében oly tisztán körvonalazódó szubjektum a festményen neki felkínált pozícióval? Lényeges, hogy

¹⁵ Salomon ezt is említi számos egyéb kapcsolat mellett (*l. m.*, 145.).

¹⁶ Lásd Salomont (*l. m.*, 150) a realista (madár) és az akadémikus (női test) elemek értékeléséhez Courbet műve kapcsán.

¹⁷ Frances Ferguson ad friss összefoglalást erről a vitáról: Frances Ferguson, *Pornography: The Theory*, *Critical Inquiry*, 21 (1995), 670-695.

¹⁸ Gerhard Joseph képviseli ezt a számomra nem túl kellemes értelmezést, hozzátéve, hogy a narancs szerinte a női genitália metonimikus helyettesítője. (Személyes közlés, 1994. december 9.) Ezt a lehetőséget itt kiegészítő érvként hozom fel az állandó és folyamatos keretezés, illetve a jelentés „rögzítésének” lehetetlensége mellett, de még inkább példaként arra, hogy mennyire erősen tartja magát egy speciális értelmezési irányultság.

ez a szubjektum kettős. A felirat ugyanis két dologra is vonatkozik: egyrészt a versengő férfi festők társaságára, másrészt a meztelenre vetkőztetett nőre, az aktra, mint témára.

Persze, erre már épp elégszer rámutattak. A festészet mint „magas művészet” a női akt témája mentén már rengeteg vita, praxis és versengés tárgyát képezte a férfiak között. Úgy tűnik, van egyfajta ellenállhatatlan vonzalom a mimetizmus iránt: a szép magának a szépnek a szép reprezentációja kell, hogy legyen. A művészet autoritásának szüksége van arra, hogy tárgyiasítsa a „nőt” azért, hogy kettős célját elérje: magasztalja a szépet és ki is zárja annak jelenlétét.¹⁹ A témaválasztás nyilvánvalóan a versenyzők szelekciójaként is működik. A két festmény felirata – a tér architektúrájával, annak fikcionalizáló megjelenítésével a füzet borítóján, és a Courbet-fal elrendezésével, ahol két félakt hajt hódolva fejet a Mesterműnek – hangsúlyozza a közeli intim kapcsolatot a férfiak versengő-köteléke és a nő effajta használata között. Ekként maga a kiállítási diszkurzus tárta fel számomra, jórészt a „szavakként” működő vizuális elemek segítségével, hogy mennyire fontos is a csípések rendje.

Ezt is tudhattam volna, és jobban meg is érthettem volna mások megfogalmazásain keresztül.²⁰ Ennek tudatában a kiállítási diszkurzus pontosan a homoszociális rend fontosságát sugallja a modernitás posztmodernitáson belüli konstrukciójában. Talán benne is van a narrátori kommentárban – a diszkontinuitáson alapuló posztmodern történetiség elutasításának tudattalan okai között – a múlt rendjéhez való ragaszkodás vágya. Valójában a narrátor ki is mondja ezt azoknak, akiknek erre van fülük, hogy hallják, és szemük, hogy lássák: „Tehát újra-teremtettük a múltat, amely jó lenne, ha még mindig velünk lenne.” Bonyolult kapcsolatok ezek: kölcsönös összefüggések a nők Nőként való szexuális-esztétikai alávetése és a társadalmi szerveződés alapelveként felfogott férfiak közötti versengés között. Ennél fogva Courbet *Nőjének* különös felállítása e művészet oltárára egy még sajátosabb jelentést kap. Egyéb erényeitől és jelentéseitől függetlenül ez a kiállítási beszédaktus megtestesíti a „meztelen autoritás” jelentését, és így specifikálja Tinterow „mi”-jének sikamlós tónusát az általam idézett mondatban.

A szó és a kép mégiscsak/mégse ugyanaz: a falak olvasása

A múzeumi emberek többsége a minimális, tényszerű információknál nem szeret többet közölni a feliratokban. A grenoble-i új művészeti múzeum igazgatója, abbéli hitében, hogy a művészet csak az élményt szolgálja, nem pedig a nevelést, a feliratokat a művész nevére, valamint a festmény címére és dátumára korlátozta. Ez persze nyilvánvalóan nem kerüli el a kiállítási beszédaktust, egyszerűen csak másképp beszél. Arról *beszél*, hogy mire is jó a művészet, meg arról, a tárgyak kiválogatásán és

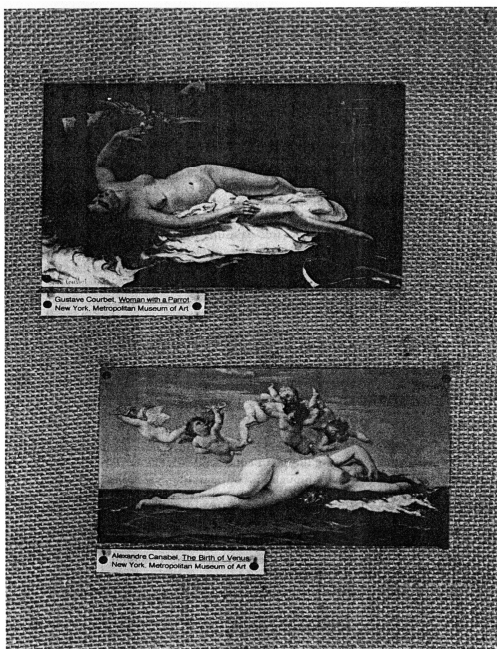
¹⁹ A szépség és a női akt kapcsolatáról szóló számos releváns publikáció közül lásd: Saunders, *The Nude*, Harper & Row, Philadelphia, 1989.; Marcia Pointon, *Naked Authority*, Cambridge UP, Cambridge, 1992. A kérdés elmélyült elemzéséhez egy konkrét eset (Gauguin) kapcsán lásd: Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits 1888-1893*, Thames and Hudson, 1992.; van Alphen (*l. m.*) egy kortárs művészt (Marlene Dumas) követ nyomon, aki kritikailag közelít a témához, Foster pedig a szürrealizmuson belül elemzi, vö. Hal Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1993.

²⁰ Vö. Eva Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1990; Ernst van Alphen, *Homosocial Gaze: Between Men According to Ian McEwan*, in: *Contexts of Vision*, szerk. Theresa Brennan, Martin Jay, Routledge, New York, 1996.

megjelenítésük rendszerén keresztül, hogy mi is a művészet. Ez a visszafogottság kifejezi, és így ki is nyilvánítja a bizalmat a vizuális képek kizárólagos hatalmában és elsőbbségében, mivel biztosítja, hogy a zavaró, verbális „zaj” a minimumára csökkenjen. Ami azonban elhomályosul a néző előtt, az nem a kényszerítő erejű szubjektum – a szubjektum hatalma csak növekszik, mivel nehezebb neki ellentmondani. Maga a „hang” az, ami megfoghatatlanná válik, mivel a címzett nem tud vele vitába szállni.

A berlin-dahlem-i Gemäldegalerie nem ennyire szűkszavú – sőt merem állítani: nem ilyen naiv. Itt a feliratok sokféle információval szolgálnak. Ezek egy része nem csak háttérrel nyújt, hanem megmagyarázza a szekvenciát is, amelyben a műveket bemutatják. A múzeum nálam az állomány és az installálás szempontjából benne van a top 10-ben. Különösen azóta, hogy integrálták a Potsdamból és a volt Kelet-Berlinből származó műveket, ez a múzeum az egyik leggazdagabb az európai múzeumok között. De jelen vizsgálat szempontjából ennél jóval lényegesebb a termek többségének installációja: ahol lehetséges, a műveket gondosan szemmagasságba helyezték, így a művészet olyannyira megközelíthető, hogy igazán megszólítva érezhetjük magunkat a kiállító ágens által.

A szavak ereje a szavak, a képek és az installálás interakciójának két csoportjában is megmutatja magát. Egy kis üvegalickában két azonos formátumú kis Cranach látható, az egyik jelzése: *Dávid és Bethsabé*, 1526, a másiké: *Lukrécia*, 1533.



6. kép Gustave Courbet: Papagályos nő, Metropolitan Múzeum, New York
Alexandre Canabal: Vénusz születése, Metropolitan Múzeum, New York

Mindkettő mitikus témát ábrázol, ahol egy nő a főszereplő. A *Bethsabénál* ez olvasható:

„A bibliai történet szerint Dávid király megleste Bethsabét, a katona Uriás feleségét fürdés közben. Mivel fellángolt benne a vágy, paráználkodott vele, és elrendelte Uriás kivégzését a csatatéren. Egy nagyhatalmú férfi bűnbekeveredése egy nő csábítása miatt az egyik „női fortélynak” *számít*. Ezek azt mutatják, hogy még a nagyhatalmú férfiak, a hősök és a bölcsek is ki vannak szolgáltatva a nők hatalmának.”²¹

Úgy alakult, hogy viszonylag jól ismerem ezt a bibliai történetet.²² Nem pontosan így folytak a dolgok, de a felirat első fele legalább viszonylag közel jár a valósághoz. Amiről a bibliai szöveg nem szól, az a második rész. Most itt az a lényeg, hogy ez a második rész egy értelmezés, de nem azé a festményé, amelyet a szövegnek meg kellene világítania. Olyan, mint egy tanulság egy mese végén, vagy mint egy magyarázat, amely kifejti egy allegória jelentését. Az új elem itt a „csábítás”. A bibliai történet, mely az ókori Közel-Keleten játszódik, ahol a fürdőket az udvaron helyezték el, egyáltalán nem szól a női csábításról. Amikor bűnről van szó, akkor az Dávid bűne, aki meggyilkolta egyik jó katonáját és ellopta annak feleségét, ahogy erről Bölcs Náthán be is számol Sámuel második könyvének következő fejezetében.

Talán – sőt ez több mint valószínű – Cranach idejében a történetet a „női fortély” egyik példajaként olvasták. Ennek kifejtése hasznos információkat adhatna a változó olvasatokról. A historizáló meghatározás művészettörténetileg is relevánsnak mondható. De a felirat nem szól hozzá ahhoz a kérdéshez, hogy ez a sajátos mű hogyan és miként kötődik ehhez az értelmezéshez. De az a leginkább zavarba ejtő, hogy a (német) *gilt* ige – a ‘számít’ jelentésében – jelen időben van. Így a szöveg nemcsak egy politikai értelmezést vet fel, melyet bárki megkérdőjelezhet, hanem univerzálissá is teszi azt, mint ami egyedül lehetséges és örökké érvényes, és a „női fortély” magától értetődőségén alapul. Így a történet történetileg értelmezett összefoglalására korlátozódva a felirat nem képes historizálni a festményt, nem tudja elemezni annak festői és ábrázolási aspektusait, és ehelyett eltolja azt egy sajátos irányba. Ez a nőgyűlölő értelmezés azonban nem lenne ma elfogadható, ha a művészettörténet diszkurzusa nem tanította volna meg felhasználóit arra, hogy relevánsnak tekintsék a „kortárs” kliséket; és mindenképpen azt sugallja, hogy a *gilt* „természetesen” majdnem a múlt idejű formája (*galt*) annak az igének, amely csak egy nyelvbtlás miatt került tévedésből jelen időbe, mert „mi” továbbra is így olvassuk

²¹ „Nach dem Bericht der Bibel erblickt König David Bathseba, die Frau des Söldners Urias, beim Bad. Er entbrennt in Liebe zu ihr, bricht mit ihr die Ehe und richtet ein, dass uria im Kampf umkommt. Diese Verstrickung eines Mächtigen in Schuld durch die Verführung einer Frau gilt als eine der ‘Weiberlisten’. Sie zeigen, auch Mächtige, Helden, und Weise, erliegen der Macht der Frauen.” Cat. nr. 567.

²² Lásd a Mieke Bal, *Lethal Love*, Indiana University Press, Bloomington, 1987 (első fejezet), illetve Mieke Bal, *Reading „Rembrandt”* Cambridge University Press, New York, 1991 (hatodik fejezet). A Lukrécia-történet különböző verzióiról szintén írtam, így nem mondhatnám, hogy tudom mit jelent a képek és a szövegek interakciója azok számára, akik nem ismerik ennyire jól a történeteket. E történeteket amúgy általában csak hozzávetőlegesen szokták ismerni; hozzátartoznak a közvélekedés, illetve a kulturális közhelyek tárának képezik részét. Ez a helyzet ideális „ideo-történetté” teszi őket, amelyek készen állnak arra, hogy szemantikailag a feliratokon keresztül töltsék fel őket.

a történetet. A Cranach *Bethsabéjét* kísérő felirat elterel a sajátos, vizuális képtől vissza az ősi mesékhez, melyek egyedi ideológiákat univerzalizáltak. Így teszi a felirat láthatatlanná a festményt – annak történetét, jelentését és működését – a nőgyűlölő közhelyek ismétlésének aktusával. A politika és az esztétika nem elkülönülő, de még kevésbé szembenálló kategória, hanem, már ha ez az eset bármit is jelez, a kettő erősíti egymást.

A festményt azonban nemcsak a felirat szemantizálja; szomszédjával összekapcsolódva is egy „mondatot” alkot. Ott van mellette ugyanabban a szekcióban a *Lukrécia*, ahol ez a felirat olvasható:

„Egy alak a korai Rómából. Lukrécia megerőszakolta Tarquinius Suberbus király fia, és ő, hogy becsületét megmentse, megölte magát. Ez a hősi tett egy magasabb női erény példáját nyújtja.”²³

A jelen idő megint univerzálissá tesz egy morális értelmezést. Ez pedig éppen az öngyilkossághoz kapcsolódó vita hosszú és jól ismert történetének fényében elgondolkodtató. A keresztény időkben, egészen napjainkig, az Egyházatyáktól a reneszánsz művészein és íróin át sokan vitatták és kérdőjelezték meg e tett bölcsességét és erényességét, vagy éppen ellenkezőleg meggondolatlanságát és bűnösségét. Ami nem meglepő; miközben az öngyilkosság megmenti a szűziesség erényét, egyúttal bűnnek is számít, leginkább a túlzott önérzet miatt. De számomra megint nem ez a lényeg. A felirat elterel a festménytől éppúgy, mint a másik, miközben a két szöveg hasonlósága összekapcsolja a műveket. Mintha egy kézenfekvő párt alkotnának: bűn és erény, a nő két szembeállított típusa. Mindkét esetben a paráznaság és a szűziesség a tét.

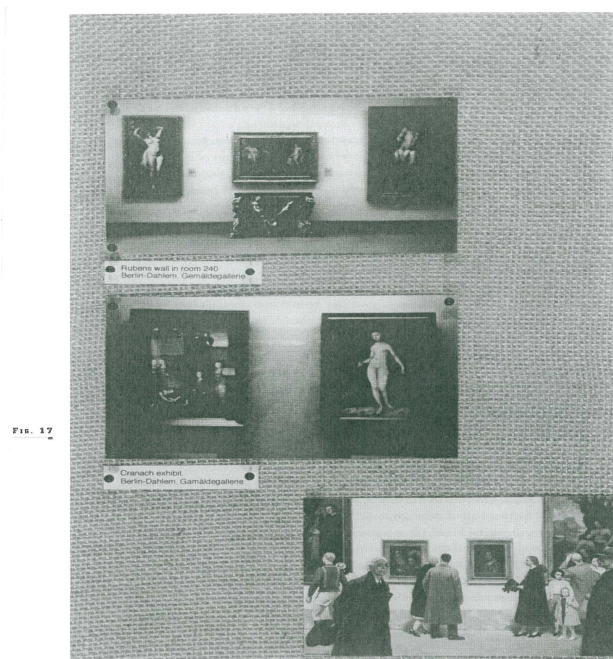
Már-már kezdünk hinni a diszkurzusban, mely összeköti ezt a két művet, különösen a reneszánsz idején, és a jelen idő megint nyelvbotlásnak tűnik. A két témának vannak közös momentumai, például a férj ki nem mondott szerepe, akit az egyik történetben megölnék, a másikban meg megövezgyül, valamint a férfiak közötti versengés, és a hatalmi egyenlőtlenség a királyi férfiú és a közember között. Ezek egyike sem kerül azonban említésre, mintha egyedül csak a nő fölötti ítélkezés számítana. A hasonlóságok mellett különbségek is vannak, de ezek sem merülnek fel. De az a legmegdöbbentőbb, hogy nincs semmilyen utalás a vizuális képre vagy a festészet zsánereire.

Az egyetlen dolog, amit a felirat még csak nem is érint, de semmiképpen sem tematizál, az a nyilvánvaló tény, hogy a *Lukrécia* egy akt. Ahogy meglátok egy aktot és egy feliratot, amely semmibe veszi ezt, vagy letagadja a generikus kapcsolódásokat, elkezdnek bennem rezonálni a Musée d'Orsay-ban és a Metropolitanban tett látogatások. Cranach nagyobb *Lukrécia*ájához hasonlóan ezen a képen is egy teljesen áttetsző fátyollal borított női test jelenik meg, ami csak fokozza a meztelenség vizuális hatását. A tör, mely az írott forrás szerint végzett vele, nem hatol át a húsán; ahelyett, hogy sérülést

²³ „Eine Gestalt aus der Frühgeschichte Roms Lucretia wurde vom Sohn des Königs Tarquinius Superbus vergewaltigt und gab sich, um ihre Ehre zu retten, den Tod. Diese heroische Tat gilt als Beispiel hoher weiblicher Tugend.” Cat. nr. 1832.

okozna, inkább hatékonyan rámutat. Mutatópálcaként összejátsszik a fátyollal, kiemeli a női szépség tökéletes formáját. Egy aktról van tehát szó; minden jel szerint. Aligha történeti festmény – nem jelenít meg egy történetet, csak céloz rá, de ezt a célzást felülírja az aktra mutató indexálás. Vajon csak véletlen egybeesés, hogy az érintett történet is egy férfi-rivalizálás története egy nő szépségéért és annak birtoklásáért? Lukrécia története majdhogynem utalásként, intő jelként olvasható Courbet és állítólagos csodálói számára. A nyolcadik fejezetet szentelem majd arra, hogy tovább vizsgáljam a szépséget, a nőiességet és a férfi-rivalizálást összekapcsoló izotópiát Lukrécia történetének Shakespeare-féle verziójában. Itt most csak utalok rá, hogy ez a *Lukrécia*, habár ugyanolyan formátumú, mint a *Bethsabé* és történetileg is párba állítható vele, feltételezhetően egy nem túl okos párost alkot. De a jelenlegi kiállításon, mely egymás mellé állítja a két festményt, a kommentár összekapcsolja jelentésüket, egy párt *alkotnak* a nőkről alkotott elképzelések implicit bázisán, melyek állítólag ma is érvényesek (*gilt*).

Úton a berlini kiállítási tér második kis szekciójára felé, mely számtalan impressziót hagyott hátra bennem maga után, elhaladtam egy fal mellett, amely egyszerűen azért érintett meg, mert egy *Szent Sebestyén* volt ott, és ez a téma mostanában érdekelni kezdett. Ez egy gyönyörű fal, amelyen szimmetrikusan és tökéletesen kiegyensúlyozottan helyezkedik el egymás mellett Rubens három festménye, és amelyet egy kis barokk asztal díszít.



7. kép Rubens fala 240-es szoba, Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie, Cranach festményei, Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie

A nőnek az 1638-as *Andromédán* igazi könnyek csillognak a szemében, a *Szent Sebestyén* (1618 körül) pedig rengeteg vért tár elénk. Mindkettő teljes alakos kép. Közöttük egy kisebb történeti festmény, a *Perzeusz és Androméda* 1622-ből a tájkép felé közelít. Ezt a kombinációt semmilyen határozott művészettörténeti összefüggés sem motiválhatta a képek között: az évszám és a téma se fűzi össze a három művet. Androméda és Sebestyén teste szimmetrikusan hajlik: a láb és a fej kifelé, a test befelé. Ez a szekvencia megnehezíti a fal narrativizálását; ehelyett egy tökéletesen kiegyensúlyozott, nyugodt dekoráció jön létre. Eltartott egy ideig, míg észrevettem, hogy a két test íve rímel a középre helyezett asztal kanyarulataira; ez az, ami a hatást annyira esztétikussá tette, olyannyira, hogy a téma – a szenvedés – elhomályosult.

Megpróbáltam elképzelni, hogy nézne ki a fal, ha a két függőleges festményt megfordítanánk. Jóval kevésbé lenne „gyönyörű”. És ennek következtében a vér és a könnyek kerülnének előtérbe. Ennél fogva a képek témája teljesen alárendelhető összeállításuk vizuális hatásának.

A falak olvasása: második rész

Végül eljutottam a Caravaggiókhoz, itteni második „esetemhez”. Volt egy sarok, ahol két Caravaggiót raktak össze egy korabeli festménnyel Giovanni Baglione-tól, melynek témája ugyanaz, mint az egyik Caravaggióé.

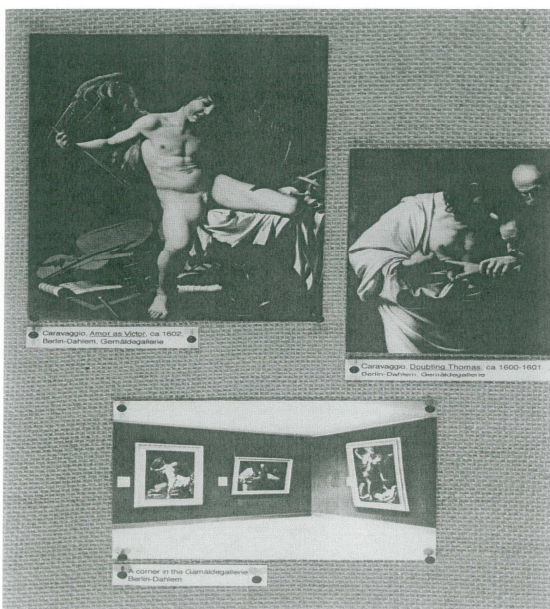


FIG. 10

8. kép Caravaggio, A szerelem mindent legyőz 1602 körül, Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie

Caravaggio: Hitetlen Tamás, 1600-1601 körül, Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie

Kiállítási enteriőr a Gemäldegalerie-ben, Berlin-Dahlem

Giovanni Baglione: Az isteni Ámor legyőzi a földi szerelmet, 1602-3, Berlin-Dahlem.

Balról jobbra ezt láttam:

1. Caravaggio, *A szerelem mindent legyőz*, 1602 k.
2. Caravaggio, *Hitetlen Tamás*, 1600-1601 k.
3. Giovanni Baglione, *Az isteni Ámor legyőzi a földi szerelmet*, 1602-1603 k.

Az installáció bizonyára nem régi, mivel az *Ámor* a Gemäldegalerie-é, a *Tamás* pedig a potsdami gyűjteményből való. Caravaggio *Ámora* tematikusan (valamint stilárisan és történetileg) nyilvánvalóan kapcsolódik Baglione-éhez, és Tamás megjelenése is érthető a falon a szerzőség felől nézve: a *Tamást* és az *Ámort* ugyanaz a művész készítette, majdnem ugyanakkor. De ha a „falak olvasása” kifejezésemnek van valami értelme, akkor a két eltérő motiváción túl valami más is van az összekapcsolásuk mögött. Vajon mit mond a két kétszereplős történet összefűzése annak a nézőnek, aki nem művészettörténészként jön, hanem csak úgy reagál a képekre?

Számomra Caravaggio vonzereje, mely már a múltam része, felülírta a tematikus kapcsolatot, így először az *Ámor* és a *Tamás* között mászkáltam oda-vissza. Ezt a privilegizálást az is segítette, hogy a Baglione a sarok másik falára került. És mégis, a tematikus kapcsolat a szemem sarkában tovább működött, amit az is stimulált, hogy a művek nagyon alacsonyan és egymáshoz közel helyezkedtek el. Az elhelyezés tudatküszöb alatti hatásaként két oldalról bezárva éreztem magam az *Ámor*-témába, miközben a *Tamást* néztem. Caravaggio *Ámora*, a kezdetben még eltérő alapokon álló kapocs a két „másik” között, lesz majd a kulcs, avagy a két kombináció közötti *shifter*. Ez egy nagyon provokatív festmény, egy akt, ezúttal férfi, erotikus, és számtalan alább kimondott okból „nyilvánvalóan” homoerotikus. Elbűvölő, ahogy ez a festmény megteremti a fal koherenciáját.²⁴ A homoerotika nyilvánvalósága nem az életrajzi tudás eredménye, és nem is egy inherens jellemzője az ábrázolásnak és az abba belevésődött attitűdnek a férfi test iránt. Ez inkább az én kilencvenes évekbeli kulturális pakkomhoz tartozik hozzá, mely azon alapszik, hogy a festő a meleg kánon hőroza lett az elmúlt évtizedben. A festőről szóló népszerű értekezések, mint Howard Hibbard könyve is, csak megerősítették azt a némiképp ellentmondásos státuszt, melyet ez a kulturális tudásanyag Caravaggio művészetéhez kapcsolt.

²⁴ A festőről szóló sokak által olvasott könyvében Howard Hibbard jegyzi meg kissé defenzíven: „Ugyan nem muszáj feltételeznünk, hogy Caravaggio homoerotikus témájú festményei szükségszerűen jóval vallomásosabbak a többinél, mégis figyelemreméltó nála a hagyományos erotikus nők hiánya – nincsenek Vénuszok, Danaék, vagy Európák. Egész életében egyetlen egy női aktot sem festett, ami egészen szokatlan a nagy Velenceiek körében (...).” Howard Hibbard, *Caravaggio*, Harper & Row, New York, 1983, 87. Hibbard könyvét itt egy másfajta feliratként használok, inkább egy kulturális vélekedés kifejezőjeként, mint egy szakértő számvetéseként: inkább intertextusként, mint „forrás”-ként.

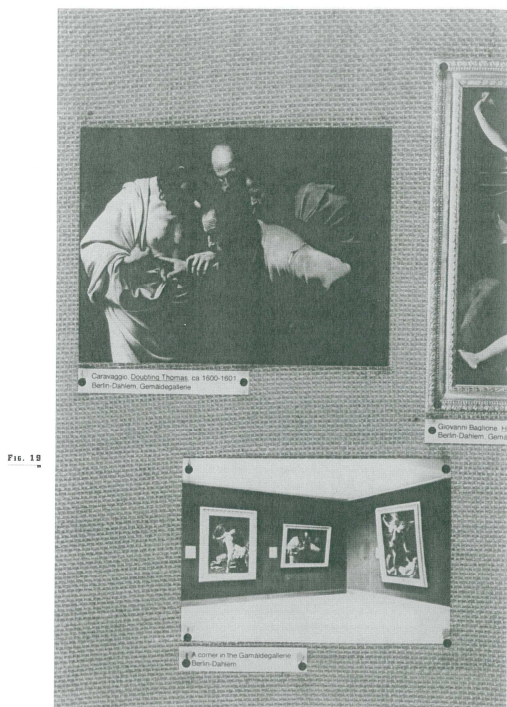
Tamás így középen rekedt, és a két *Ámor* között oda-vissza mozogva valahogy „természetessé” válik, hogy először ezt a művet nézzük meg alaposabban. Nekem rögtön egy „köldök”-festménynek tűnt: témáját ugyanis felülírja egy fura részlet, amely átveszi az uralmat az ábrázolás fölött, elragadja azt különféle irányokba, ellenszegül a koherenciának, és így ellenállást provokál.²⁵ Egy ilyen „köldök”-jel meghatározó jellegzetessége, hogy a legtöbb kommentátor ugyan észreveszi, de rögtön el is tünteti. Howard Hibbard például így ír:

„A festmény sebészi részlete elviselhetetlen – illetve az lenne, hogyha nem a kompozíció ellensúlyozását szolgálná. Caravaggio négy fejet helyezett egy koncentrált rombuszba a vászon közepére, ami művészien megtervezett és kivitelezett, de úgy is mondhatnánk, hogy természetellenes. Ekképp a sokkolóan realiztikus *Hitetlen Tamás* kompozícióját tekintve akár még klasszikusnak is mondható.” (167-168)

Azért idéztem ezt, hogy keretezzem azt, ahogy én láttam a képet, mivel ez a bekezdés közel hozza egymáshoz azt, amit láttam és azt, hogy miért volt szükségem egy második pillantásra, hogy valóban meglássam azt. A „sebészi részlet” a realizmushoz kapcsolódik, és „sokkolóvá” teszi a hangnemet. A klasszicizáló kompozíció azért lép be a játékba, hogy *ellensúlyozza* ezt a hatást. Ennél fogva megjelenik egy probléma a realizmussal kapcsolatban, amit a „sebészi” kvalifikál.

De miközben a „köldökről” van szó, a „részlet” szó *shifter*ként működik és eltávolít a részlettől, a mű köldökétől, a leginkább sebészi ponttól: a sebtől. Ha a seb az, amitől a kritikusok el akarnak távolodni, akkor ez azért van így, mert vonzza a tekintetet; a szó szoros értelmében ígéző, magához szegez, miközben el is rettent. Ez a seb nem csak azért annyira sokkolóan „sebészi”, mert az ábrázolás – egészen pontosan a húst feltáró megereszkedett bőr kiemelése – precízen kivitelezett, hanem azért is, mert ott van a „sebész” aki éppen dolgozik rajta. Tamás piszkáló ujjá *rámutat* – több értelemben is – a seb sebészi kvalitására, miközben áthatol a húson.

²⁵ A köldök koncepciójához, amely Derrida disszeminációját és Barthes *punctum*át egyeztetni össze, lásd tőlem a *Reading „Rembrandt”*-ot.



9. kép Caravaggio: Hitetlen Tamás, 1600-1601 körül, Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie
 Kiállítási enteriőr a Gemäldegalerie-ben, Berlin-Dahlem

Ez az ujj a realizmus indexeként, a nézés irányának indexeként, és az áthatolás indexeként része annak a sebészi részletnek, melyet megmutat. Szinte kényszerít arra, hogy a kompozíciós megfontolásokhoz meneküljünk. De a „koncentrált rombusz” kompozíciója nem tesz semmit, hogy ellensúlyozza ezt a centripetális rámutatást; éppenséggel hangsúlyozza azt. Ha négy ember ennyire egy képi részletre koncentrálnak, nekünk is oda kell néznünk.

Valójában Hibbard bekezdésének eleje és vége is tartalmaz egy-egy szöveges részletet, amely a festmény köldöke által kiváltott hatás szimptomájának tekinthető. Az elején azt írja, hogy a sebészi részlet elviselhetetlen, még akkor is, ha aztán azt állítja, hogy ellenállt annak, mivel először nem használta a „feltételes” módot. A végén pedig be is vallja a sokkhatást. Meg tudom érteni ezt a sokkot: a sebet körülvevő bőr extrém realizmusa előtérbe helyezi azt a tényt, hogy az ujj behatol abba nagyon, nagyon mélyen.

A „sebészi” szó Hibbard szövegében még egy másik szempontból is kétértelmű: úgy állítja be a sebet, mint ami ember-alkotta, nem pedig természetes, és így kizárja azt az eshetőséget, hogy az metaforikusan a test egy „természetes” lyukára vonatkozik.²⁶ A festménytől balra lévő *Ámor* azonban továbbra se hagy nyugton, ahogy ez a fiatal fiú vonzóan, provokatívan és bátorítóan nevet, az nagyon,

²⁶ Nanette Salomon személyes közlése.

nagyon szexuális. Félig nyitott szája és mosolya éppolyan konkrét örömöket ígér, mint szemből ábrázolt pénisz. Elegánsan tartott nyilai az izmos, széles vállú testet emelik ki, de ahogy szokás, a genitáliákra mutatnak rá. Persze talán nem is olyan határozottan. Inkább az izmos vállak kerülnek előtérbe annak köszönhetően, hogy a test egy kissé hátrafelé tartja a nyilakat. Ezáltal válnak kétértelművé. A kép felszínét tekintve a genitáliákra mutatnak. Perspektivikusan viszont a fiú mögé vezetnek. A kép kétféle olvasata kettős szexuális ígéretet hordoz, és ez arra utal, hogy kifizetődő lehet teret engedni ezen olvasatok egybefűzésének.²⁷

Ikonografikusan szólva, a fiú félszeg tartása főhajtás Michelangelo felé, akinek 1527-30-as *Győzelem* szobra, és 1534-41-es *Szent Bertalanja* a Sixtus Kápolnából nemcsak hogy ugyanilyen pózban áll, de ugyanígy megmutatja e testtartás hatását is a belső combizmokra.²⁸ De nem sok minden más kapcsolja össze a „lélek Isten felé vágyódásának kvázi-platonikus metaforáját” – már ha hihetünk Hibbard Michelangelo képeiről szóló beszámolójának²⁹ és az idősebb, szakállas, kopasz mártírt ezzel az angyalian pajkos fiúval, akinek tartása úgy lett megtervezve, hogy minden mást is sejtetően a lehető legtöbb húst tárja fel. A fiú jobb combjának (nekünk balra) minden egyes hajlata látható, beleértve még egy pillantást a fenekére is; és ott van a bal belső combja is. Tollazata a combját cirógatja és finoman szintén a „megfelelő irányba” mutat.³⁰ Mivel a bal láb felhelyeződik a drapériára, még az egyenesen az ánuszához vezető sötét üreg is látható, a szinte majdnem pontosan felénk mutató pénisz alatt.

A fegyver, a védelem eszköze, lerakva hever a padlón a fiú lábai között egy rózsaszállal együtt; a másik oldalán pedig ott vannak a hangszerek is. Ezek együtt olyan csendéletet alkotnak, amely nagyon gyakran rákerül a művész történeti festményeire is.³¹ Nagyon hasonlóan Manet citromhéjához, a csendéleti motívumok jóval többek egy főhajtásnál a konvenció vagy a megrendelő irányába, a kezdeti akadályokon túl hozzásegítenek a festmény olvasásához. Szinte fájoan realiztikus hangnemük használati útmutatóként olvasható: arra csábítanak, hogy a kép minden egyes jelentőségteljes és kifejezetten figyelemre méltó részletét megnézzük. Nem lehet véletlen, hogy a „köldök”, amelyre a nyilak és a cirógató tollak mutatnak, azzal az ívvel együtt, amely a bátorítóan mosolygó arctól a nyakon, a mellen, a redős hasizmokon és a köldökön át a péniszig és még azon is túl húzódik, csak az alig, de épp elég nyilvánvalóan sejtetett hozzáférést jelöli a pénisz alatti/mögötti lyukhoz.

A képek egymásmellettsége miatt nehezen kerülhető el az a mozgás, amely ettől a lyuktól a másik festmény sebészi lyukáig ível. Az installálásból adódóan a realiztikusan ábrázolt üreg az a jel,

²⁷ Andreas Sternweiler szerint a festmény reprezentációként határozottan homoszexuális: „Ahogy a homoszexualitást összekapcsolja a győzedelmes Ámorról és pozitív tényezőként tünteti fel, az adja a kép provokatív és különleges jellegét.” (Die Art und Weise, in der er Homosexualität mit dem siegreichen Amor verbindet und als positive Größe erscheinen lässt, macht das Provizierende and Besondere des Bildes aus.) Andreas Sternweiler, *Die Lust der Götter*, Rosa Winkel, Berlin, 1993, 245.

²⁸ Hibbard (*l. m.*, 159) is reprodukálja a Michelangelo-képet, és a rá jellemző kétértelműséggel kommentálja is: „Talán több is motoszkált Caravaggio elméjében a rivalizálásnál és a lázadásnál, amikor megalkotta ezeket a michelangelós képeket. Mintha lenne ott egy mélységes azonosulás (még ha csak pillanatnyi és fonák is) a múlt egyik nagy művészeivel, akinek homoszexualitásában Caravaggio bizonyára hitt.” Ahogy hamarosan látni fogjuk, van egy megdöbbentő ragaszkodás a homoszexuális rivalizálás tényéhez akkor, amikor a homoszexuális vágy szubjektuma előkerül.

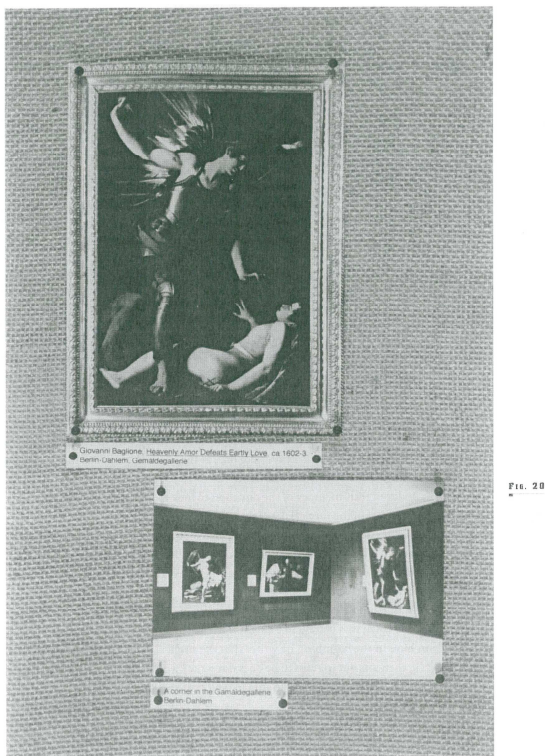
²⁹ Hibbard, *l. m.*, 157.

³⁰ Sternweiler ikonográfiai olvasata felsorolja az előzményeket (*l. m.*, 248), ami csak megerősíti ezt az értelmezést. De nem hiszem, hogy szükség lenne bármiféle megerősítésre. A tollaktól megborzong az ember, akármennyire is ismeri az elmúlt korok művészetét.

³¹ Lásd Norman Bryson tanulságos megjegyzéseit Caravaggio csendéleteiről: Norman Bryson, *Looking at the Overlooked*, Harvard UP, Cambridge, Mass., 1989.

mely az ánsusz felé irányít, vagyis a metaforikus jelentésű, de ikonikusan reprezentált lyuk felé mutat. A seb így metaforává válik, vagy még inkább éppen az esetleges metonimikus motiváció miatt válik azzá.³²

Vajon Baglione *Ámora* csak azért van ott, hogy előtérbe állítsa Caravaggio festői fennsőbbiségét és merészebb erotikáját? E festmény alakjai a szemem jobb sarkában már eddig is jelen voltak. Itt a figura teljesen fel van fegyverezve. A mennyei Ámor fentről száll alá, mintha meg akarná zavarni a földi párt. Az egyik figura már meztelen fenékkal akcióra készen hever.



10. kép Giovanni Baglione: Az isteni Ámor legyőzi a földi szerelmet, 1602-3, Berlin-Dahlem.

Kiállítási enteriőr a Gemäldegalerie-ben, Berlin-Dahlem

A „hivatalos” ikonográfia, ami olyan jelentésbe fordítja át a képet, amely kívül esik azon, amit látunk, démonná változtatja a hegyes fülű, sötét figurát, akinek megzavarták interakcióját az ifjúval. De ha nem fordítunk, ha nem hagyjuk el a vizuális képet egy a priori jelentésért, akkor a földi szeretőben egyszerűen csak egy idősebb férfit látunk. A mennyei Ámor nem annyira egy „tisztább”, spirituálisabb szerető, hanem inkább egy másik, vonzóbb, fiatalabb és csinosabb férfi. A Caravaggiónál ugyan kevésbé nyilvánvalóan, de ez a festmény még inkább metaforizálja az erotikát; a felkínált pénisz helyett, a lábujjak erekciója felel az angyalnak, az ujjak pedig metaforikusan ismétlik meg az előérzetet. A mennyei

³² Arról, hogy a metaforák hajlamosak metonimikussá válni lásd Gerard Genette alapvető esszéjét: Gerard Genette, *Metonymie chez Proust*, in: Uő., *Figures III*, Editions de Seuil, Paris, 1972.

Ámor tekintete összefonódik az ifjúéval. És ahogy a másik kezében a törött nyilat tartja, azzal – azon túl, hogy majdnem teljesen eltakarja – a Caravaggióhoz hasonlóan rá is mutat az ánuszára. Az ikonografikus olvasat morális utalásának szándékát – a „törött” tabut jelent – az erős vizualitás megghiúsítja.³³

Idáig még nem volt szó a feliratokról. De nem is mondanak sokat. Hallgatnak a művek homoszexuális potenciáljairól, és installálásuk hatásáról e téren. Viszont a Baglione felirata említést tesz a két festő közötti versenyhelyzetről, és a rivalizálás közvetlen aktusaként mutatja be a művet. Baglione Benedetto Giustiniani számára festette a művet, Caravaggio pedig a kardinális fivérének, Vincenzo Giustiniani márkinak készítette az *Ámort*. A kettőjük közötti rivalizálás jól dokumentált, mivel vannak arról feljegyzéseink, hogy Baglionénak 1603-ban volt egy becsületsértési ügye Caravaggio ellen.³⁴ És itt a galériában is határozottan zajlik egy versengés, de nem pusztán a jobb és a kevésbé jó kolléga között.

A férfiak közötti rivalizálás ténye beleinjektálódik Baglione képébe. Az alászálló győztes fiatalabb megjelenése, legalábbis számomra, és ahogy az installálás is sugallja, a homoszociális hatalmi viszonyok olyan képeihez és ideáihoz kapcsolódik, ahol az idősebb férfiak uralkodnak a fiatalabbak fölött, és a homoerotika képviseli a bosszút: a fiatalság könyörtelen prioritásának kultúráját.³⁵ Azzal, hogy a rivalizálás tényét beleírta a feliratba, a kiállító ágens az életrajzi anekdotán túl a viszonyok egy teljes világát engedte szabadjára.

Akár volt véleménye Baglionénak Caravaggio vonzó fiatal fiújáról, akár nem; akár van köze ehhez a riválisa iránt érzett gyűlöletének, akár nincs; akár ismerte a *Tamást* és tekintettel volt arra, akár nem: ezek egyike sem releváns a három egymás mellé helyezett festmény olvasatában Berlin e sajátos sarkában. De *in situ*, ezen a falon, és 1994-ben, ha egy a férfiak közötti kapcsolatok iránt érdeklődő valaki olvassa, akkor a Baglione és annak felirata legalább annyira hozzájárul a *Tamás*, mint Caravaggio *Ámorának* újraolvasásához. Most pedig, visszatérve a *Tamáshoz*, a közeli *Ámortól* importált homoerotikus tematika átítatódik a rivalizálással (a felirat miatt), mégpedig a kor (a kép miatt) körül zajló rivalizálással. Caravaggio fiúja egyedül van; persze nem igazán, mivel félreérthetetlenül a nézőhöz „beszél”, de senkinek se a riválisa. Baglione ábrázolásán három férfi van, akik közül kettő rivalizál, és a fiatalabb győz. A *Tamás* ezután már nem csupán négy fej „kiegyensúlyozott kompozíciója”, hanem három ráncos homlokú – melyen a figyelem és a kor találkozik – férfié, akik azért küzdenek, hogy hozzáférhessenek a negyedikhez, akinek homlokán nincsenek ráncok.

Most, és csakis most, abban a pillanatban, amikor a másik *Ámor* transzformációjaként olvasott Baglione felől visszanézek, a vallásos témájú festmény már nem pusztán világi. A *Hitetlen Tamást* a kezdetektől világiasan olvastam, úgy ahogy van, körülvéve a másik kettővel. De most félreérthetetlenül

³³ Az elképzelés, miszerint a legyőzött Ámor földi jellege nem csak úgy általában földi jelleg, hanem speciálisan a test időhöz kötöttségére, azaz öreg és visszataszító voltára utal, semmi esetre sem új, de én most megkísérlem a pusztán ikonográfiai előkép-vadászattól eltérően keretezni a témát. Lásd például Agostino Caracci 1599 körüli *Omnia Vincit Amor* metszetét a washingtoni National Galleryben.

³⁴ Vö. Hibbard, *I. m.*, 161-163.

³⁵ Lásd Bryson elemzését Gericault festményeiről ebben a megvilágításban; az elméleti háttérhez és az irodalomhoz lásd Ernst van Alphen, *The Homosocial Gaze*, valamint szintén annak tanulságos elemzését, hogy Bacon hogyan dekonstruálja ezt a szociális sémát vizuálisan: Ernst van Alphen, *Francis Bacon and the Loss of Self*, Reaktion Books, London, 1992 (ötödik fejezet).

erotikusnak is olvashatom, mint amely a homoszociális hatalmi viszonyok és a homoerotika közötti éles határról „szól”, ahol a különbség „egy férfi férfi” és a „férfiak iránti érdeklődés” között megszűnni látszik.³⁶ Az „éles határ” kifejezés szó szerinti metaforává válik. A „köldök” teljesen átveszi az uralmat, *mise en abyme* lesz belőle, amely sokszorosítja önmagát.

Sőt most, hogy az erotikus rivalizálás két műve közé préselődve Jézus lesz a fiatalabb férfi, akinek kegyeiért – a hozzáférésért a testén lévő lyukhoz – a másik három férfi verseng, a festmény tele lesz lyukakkal, redőkkel és ráncokkal. Jézus sejtetett lába a kép bal alsó részén enyhén kacérrá válik, felidézve Ámor lábainak nyílt be-állítását. A szerencsés Tamás uja, mely már benn van, háromszor ismétlődik meg Jézus hüvelykujjában, mutatóujjában és kisujjában, melyek testének más és más redői és ráncai felé vezetnek. A megnyílás mindenhol jelen van, kezdve Jézus félig nyitott szájával, mely Ámor buja szájára emlékeztet.

Mivel Tamás uja (már) a lyukon belül matat, a rivalizálás ügye nemcsak fizikailag érinti a testet, hanem vizuálisan is. Ámor indexikusan jelzett ánuszához hasonlóan a problematikus vizuális hozzáférés itt is ösztönzőleg hat: fokozza a vágyat és a vizuális koncentrációt. Az ábrázolás három, sorára váró férfit állít színpadra az öregebb és a fiatalabb férfiak közötti hatalmi viszonyok olyan kitüntetett megfordításával, ahol éppen a vágy fenyegeti az erotikus hatalmat. Egyúttal színpadra állítódik a vágy és a látás közötti szövevényes kapcsolat is. Az összjáték e két hatalmi forma, a szocio-politikai és az erotikus között, melyben az egyik nem semmisíti meg, hanem inkább kiegyensúlyozza a másikat, egyúttal résztvevővé, megszólítottá teszi a nézőt is, aki így nem lesz elhallgattatva, hanem maga is bevonódik.

A fal számomra ebben a pillanatban teszi teljessé a maga történetét. Ebbe a most kialakított történetbe Baglione lép be először, és a felirat utalása a rivalizálásra, mely elsőre irrelevánsnak tűnt és csak Caravaggio hiposztázisát szolgálta, erősíti azt, amit maga a festmény is épp eléggé „elmond”: a férfiak persze rivalizálnak, de az erotikus és a hatalmi viszonyok is harcban állnak egymással, összekuszálva a rivalizálást. Innen nézve a *Tamás* erősíti a késztetést, hogy meghajoljunk az erotikus hatalom előtt, a késztetést, melyet a három idősebb férfi meg is jelenít egy erősen kézzelfogható metaforában. Fejet hajtanak, kézzel foghatóvá téve a „meghajlást” mint a hatalom feladásának metaforáját. Ugyanakkor azt a nézést is megtestesítik, amely lényegileg kötődik az erotikához. A vágyott test nincs feltárva, nincs kitéve a kolonizáló tekintetnek, hanem vizuálisan nehezen megközelíthető. Testisége azonban meglehetősen nyomatékosan van jelölve. Jézusnak nincs aurája, csak meztelen mellkasa van; emberi minősége minden tekintetben uralja isteni státuszát, de különösen a fül megható részletében, mely Barthes-i *punctum*ként szúrja át a haját. Tekintete saját lyukára irányul a kezével szinkronban, mely finoman vezeti bele abba Tamás kezét. Tudom, hogy ez a festmény vallásos

³⁶ E kifejezéseket Eve Sedgwick rendszeresen használja megvilágító erejű kulcsfogalmakként (*l. m.*). Azt jelzi általuk, hogy a homoszociális és a homoszexuális kapcsolatok közötti hézag ellenére, az előbbi az utóbbi tagadásán alapszik.

ábrázolásnak készült, és nem akarom provokatívan túlzásba vinni az erotikus olvasat okozta képprombolást. Mindazonáltal a mellette lévő két kép annyira erősen keretezi a művet, hogy ez az olvasat, a maga „immanenciájában”, és így erre a szituációra korlátozódva, számomra teljességgel magától értetődő.³⁷

Ennek realizálásával imaginárius olvasóm felkészülhet az utolsó fejezetre. A vizuális figyelem kifizetődő. Önök pedig mindent megkapnak. A legjobb festményt, a legszebb fiút, azzal az erotikus hatalommal, amellyel – legalábbis időlegesen – felül kerekedik a homoszociális hatalmon. A homoszociális viszonyok hatálytalanítása az igazi győzelme ennek az Ámornak. A legyőzött világ lényegében eltűnik egy gyönyörűen kézzel fogható metaforában: ennek a fiúnak az ellenfelei kirekesztődnek a festményből. Egyedül az ő hatalma marad fenn.

Ez a hatalom vizuálisan közelíthető meg. Legkívánatosabb testrészei vizuálisan közelíthetők meg – majdnem teljesen. A megközelítés vizuálisan valósítható meg. A nézés és/avagy a vágyakozás teszi teljessé az útitervet.³⁸ A vágy kielégült, a történet véget ért. De ahelyett, hogy feltárulna a testrész, annak megmutatása egyúttal el is rejti azt, a három mutatóval együtt, mely elmondja, hol is helyezkedik el. Az erotika felől nézve ez egy kissé intim dolog. Megengedik a nézőnek, hogy egyedül maradjon ezzel a fiúval. Így ez a történet, amely önmagában is teljesen erotikus, nemcsak a szociális hatalmi relációkat ássa alá, de egyúttal felmutat egy az erotika bemocskolásával – melyet sok más testábrázolás végrehajt – szisztematikusan szembenálló alternatívát is. Ezen az installáláson és e narratíván belül olvasva a mű a New York-i Metropolitan-ben bekeretezett akt ellentéte lesz. Ettől még nem lesz meleg-pornó; ez nem pornó, mivel nem ösztönöz nemi erőszakra és kisajátításra, és azt sem érzem, hogy közönséges nőként ki lennék rekesztve az erotikus sztori meleg aspektusából.

A fiú az én szememben is szép, de aligha ez itt a lényeg. Az installáció felhasználásával konstruált sztorim a heteroszexualitás és a homoszexualitás oppozícióján kívül helyezi el a homoerotikát.³⁹ A további figurák hiánya Caravaggio *Ámorán* jelentésekkel telítődik, mivel kiemeli a meghatározó bináris oppozíciók hiányát is, amelyek formálják a korabeli szexualitást. Fontosnak tűnik a kulturális kritika perspektívájából, hogy a maga teljességében ismerjük meg a történet homoerotikáját, ahelyett, hogy képmutatón viszonyulnánk ahhoz, és aztán „ki-egyensúlyoznánk” belőle. Már az is örömmel tölt el, ahogy az installálás lehetővé tette számomra, hogy bensőségesen és intenzíven lássam a homoerotikát. De ennél lényegesebb, hogy elakadt a lélegzetem azoktól a bonyolult összefüggésektől a társadalmi és a „személyes” öröm, fájdalom, hatalom és behódolás között, de mindenekelőtt a pozíciók törékenységétől és a látás szerepétől ebben az egészben, vagyis mindattól, amit ez a történet elmesél,

³⁷ Az enyémmel összevethető filozófiai olvasathoz lásd: Ellen Spolsky, *Doubting Thomas and the Senses of Knowing*, *Common Knowledge*, 4 (1994), 111-129.

³⁸ Lásd Ellen Handler Spitz könyvét, melynek első fejezete az ígéretes *Nézés és vágyakozás* címet viseli: Ellen Handler Spitz, *Image and Insight*, Columbia UP, New York, 1991.

³⁹ Ezen kívül ott van még az a pusztító bináris oppozíció is, amely medikalizálta és kriminalizálta a homoszexualitást az elmúlt két évszázadban Sedgwick (*l. m.*) és Foucault szerint is (Michel Foucault, *A szexualitás története*, Atlantisz, 1999).

miközben színpadra állítódik előttem és nekem. Ennek az installációnak hála nem egy akttal találkoztam, és nem arra kértek, hogy a művészet szépségét a kiállított testek szépségén keresztül becsüljem fel. Ehelyett beléphettem egy csodálatos történetbe, a művészet huszadik századi fikciójába, amely átértékeli és átírja a szexualitás és az erőszak, a sztereotípiák és a hatalom közötti kötelékeket.

Egyetlen kiállító ágens sem láthatja előre, tervezheti meg, vagy zárhatja ki teljesen az efféle vizuális tapasztalatokat. Ennek nagy része bizonyára egyszerűen a szerencse, az intuíció, és persze a művészet dolga. Az installáció csodálatos hatását azonban az a döntés teszi lehetővé (ha elő nem is írja), hogy együtt tartották – jól vagy rosszul – ezt a három képet, mert valamiféleképpen „együtműködnek”; és az, hogy annyira alacsonyra akasztották őket és olyan jól megvilágították, hogy legalább annyira csábítanak a részvételre, mint Ámor mosolya. A diszkurzusként értett kiállítási aktus itt többé már nem korlátozódik egy autoriter, konstatáló, „harmadik személyű” diszkurzusra. Caravaggio *Ámora* egyedül képes lenne felülírni egy ilyen diszkurzust. De a kiállítási felület hatása jóval erősebb, mint a három mű hatásának akkumulációja. Ezt a kulturális-politikai történetet a három mű egyike sem tudta volna egyedül elmondani. És engem se érintett volna meg ennyire ez az egész, lehetővé téve azt, hogy kifejezetten performatívá váljon a konstatálás, és a „második személy” a kiállító ágens programján túl is részévé váljon a történetnek.

Allegorikus muzeológia

Így, mivel az allegória eszképzimusának kritikájával kezdtem ezt a fejezetet, most azzal kell befejeznem, hogy a jelentésadás ezen aktusát a kiállító hatalom allegóriájának tekintem. Ha van bármi is, ami megkülönböztetheti az „új” muzeológiát a „rég”-től, vagy egyszerűen csak a muzeológiától, akkor az annak az elgondolásnak az érdemi kibontása, hogy a múzeumi installáció diszkurzus, és a kiállítás egy megnyilatkozás e diszkurzuson belül. Ez a megnyilatkozás nem egyedül szavakból vagy képekből áll össze, és nem is a keretből, vagy az installáció keretezéséből, hanem a képek, a feliratok (a szavak), és az installáció (a képsor, a magasság, a fény és az összeállítás) termékeny feszültségéből.

Nem lenne jó, ha a diszkurzív perspektíva bevitele a múzeumba lingvisztikai imperializmussá válna, habár rosszul felépítve, vagy valójában rosszul alkalmazva, könnyen azzá válhat. Inkább arról van szó, hogy egy ilyen perspektíva a múzeumi praxist megfosztja ártatlanságától, és olyan felelős tudással ruházza fel őt és használóit is, amilyenre jogosultak.

Mindezek politikai tartalommal is bírnak. De mondandóhoz az is hozzátartozik, hogy a politika egyenesen a diszkurzusból fakad, vagy még pontosabban, összekapcsolódik vele és benne található meg. Ez mindkettőről elmond valamit, és további kutatásokhoz és elemzésekhez vezethet. Ezen a ponton a múzeumtudomány kollektív vállalkozásán, és annak iránymutató paradigmáján, a kulturális elemzésen belül egy hármasság irányultságát érzékelek. Először is a legkézenfekvőbb dolog az, hogy

szisztematikusan elemeznünk kell számos konkrét múzeum narratív-retorikai struktúráját, hogy finomítsuk a kategóriáinkat és elmélyítsük a hatásokról alkotott ismereteinket. Az efféle vizsgálatokat eddig az eszmetörténet perspektívájából végezték, ami kiegészíthető lenne egy analitikusabb nézőponttal.

Másodszor, a múzeumi diszkurzus összekapcsolása az intézmény létrehozásával és annak történetével segíthet megérteni, hogy min kellene javítani, és mi az, ami úgymond inherens és reménytelen ebben az intézményben. Már ezen a területen is sokat publikáltak, de ezek a vizsgálatok meglehetősen általánosak, és inkább az intézményre fókuszálnak, mintsem azokra a specifikus részletekre, hogy mi is történik az egyes intézményeken belül, vagyis inkább a történelemre, mint a jelenlegi helyzetre.⁴⁰

Van azonban valamiféle eszképzizmus a történelem megidézésében is. Mintha a múlt taníthatna nekünk valamit a jelenről, ami persze igaz is, de ez egyúttal implicite azt az elképzelést is magában hordozza, hogy a jelen *valóban* megtanulta a múlt leckéit. A fejlődés olyan idea, amelytől nehéz megszabadulni. Ha szigorúan és talán provokatívan *jelenkori* olvasatokat adok, az nem a történelem iránti közömbösségemből fakad, hanem abból, hogy megpróbálom kiegyensúlyozni annak eszképzizmusát és evolucionizmusát. A kis példák iránti aprólékos figyelem itt azt a célt szolgálja, hogy teret nyerjen egy efféle szándékos anakronizmus. Anélkül pártolom tehát a néző pozíciójának számításba vételét, hogy vonzódnék az empirista téveszmékhez, vagy visszaesnék a relativista szubjektivizmushoz. Ez csak akkor tűnik lehetségesnek és elfogadhatónak, hogy ha az olvasatnak éppúgy részét képezi az olvasó és a kiállító ágens közötti interakció szocio-politikai tényezőire irányuló intenzív figyelem, mint a tárgyak elmélyült megfigyelése.

Harmadszor, a diszkurzus önmagába záruló jellegének alapvető következménye az önkritikus elemzés követelménye. Ahogy ezt majd szemléltetni fogom, igen komoly logikai és politikai problémák adódnak az etnocentrikus praxis számos úgy nevezett kritikai elemzésének önelégültségéből. Ha a diszkurzus mindnyájunkat magába foglal, akkor ebben a kritikus is benne van.⁴¹ Ennél fogva a következő fejezetben azt fogom elemezni, hogy az „új muzeológusok” hogyan alkalmazzák magát a diszkurzív perspektívát.

⁴⁰ A tanulmányok lélegzetelállító ütemben jelennek meg. Ebben az angol kutatók szerepe is felbecsülhetetlen. Anélkül, hogy a legkevésbé is képes lennék egy átfogó listával szolgálni, a következő publikációkat különösen ajánlom: Dean hasznos információkat kínál a múzeumi dolgozók perspektívájából, és olyan bevezetés, amelyen bárki jól megvetheti a lábát (David Dean, *Museum Exhibition*, Routledge, London – New York, 1994.); *Past Meets Present*, szerk. Jo Blatti, Smithsonian Institution Press, Washington DC – London, 1987.; *Museum Languages*, szerk. Gaynor Kavanagh, Leicester UP, Leicester – London – New York, 1991.; *Museums and Europe*, szerk. Susan Pearce, The Athlone Press, London, 1992.; az európai helyzet kapcsán: *Towards the Museum of the Future*, szerk. Roger Miles – Lauro Zavala, Routledge, London – New York, 1994.; *Museum Culture*, szerk. Daniel Sherman – Irit Rogoff, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.; különösen sikeres a történeti kritika és az elemzés egyesítésében: *Art Apart*, szerk. Marcia Pointon, Manchester UP, Manchester, 1994. Ezek közül mindegyik hasznos kollektív. Krauss (*l. m.*) általánosságban elemzi a kortárs művészeti múzeumok jelenségét, és az azt fenntartó kapitalista logika funkcióját. Douglas Crimp (*On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1993) a művészek és a múzeumok közötti kapcsolatokat elemzi. Vö. Carol Duncan, *Art Museums and the Ritual of Citizenship*, in: *Exhibiting Cultures*, szerk. Ivan Carp – Steven D. Lavine, Smithsonian Institution Press, Washington – London, 1991.

⁴¹ A nyelv ideologikus jellegét világosan elemzi *Language as Ideology*, szerk. Gunther Kress – Robert Hodge, Routledge, London, 1979. Ez a könyv hasznos háttérrel adhat Coxall tanulmányához is, Helen Coxall, *How Language Means*, in: *Museum Languages*, 85–99.

Nyilvánvaló, hogy egy múzeumban lényeges a „dolgok rendje”⁴². De a most felkínált retorikai és narratológiai reflexiók azt sugallják, hogy ebben az örületben van azért valami rendszer. Ennek a rendszernek – a látszólag esetleges aktusok mögötti diszkurzív rendnek – a megértése lenne a humanisták részéről az igazi hozzájárulás ahhoz a muzeológiához, amely szeretné kiérdemelni az elismerő „új” címet. Ennek megfelelően ez az új muzeológia egy olyan kutatási metódus emblémájává válhatna a tradicionális humaniorákon belül, amely a „kultúratudományi fordulatot” meggyőző innovatív irányelvvé változtatná.

Mivel ebben a fejezetben néhány problémára és hiányosságra akartam rámutatni, körültekintően olyan eseteket exponáltam – tudatosan használom ezt a szót –, amelyek vagy jó érzéssel töltöttek el és tökéletesen kielégítettek, vagy pedig zavarba ejtettek. Fontos hangot adni annak, nem csak teoretikusan, hanem a saját praxisomban is, hogy egy olyan alapvetően kritikai perspektíva, mint amilyen a kulturális analízis, amely gyakran megkockáztatja az ítélezést is, éppúgy rávilágíthat a sikerekre, mint a tévedésekre.

Az is fontos volt számomra, hogy nyilvánvalóvá tegyem, hogy a kulturális praxisban megeső dolgokat nem lehet tökéletesen irányítani, előre látni és programozni. A záró erotikus történet, amely allegorikusan jelenítette meg a vizuális képalkotás fontosságát a társadalmi és az erotikus viszonyokban, allegorikusan képviselheti azt a fajtát muzeológiát is, amelyre a humaniorák egyik paradigmájaként szeretnék gondolni.

A kapcsolat, vagy az összeköttetés az ekként felfogott muzeológia és a többi humántudomány között, melyeknek példát nyújthat, a különféle praxisok összevetésén keresztül jöhet létre. Ennek eléréséhez a következő fejezetekben a muzeológiai diszkurzus kritikai olvasatát legalább annyira üdvösnek tartom, mint a kiállítási irodalom akadémikus darabjainak megismerését. Az előbbinek kettős szerepe lesz abban, ahogy összekapcsolja egyrészt a muzeológiát mint paradigmátikus diszciplínát, amely elképzelésem szerint vezető szerepet játszhatna a kultúratudományok (*cultural study*) öndefiníciójában, azzal a muzeológiával, másrészt, amely csupán egyike azoknak a diszciplínáknak, amelyek már részt vesznek a kultúratudományi (*cultural studies*) fordulatban. Így először magának a muzeológiának a lojalitását, illetve annak hiányát, fogom vizsgálni saját maga „újdonságának” premisszáihoz, és utána fogok továbbhaladni a többi diszkurzus és praxis felé, amelyek követik azt.

Fordította: Hornyik Sándor

A fordítást ellenőrizte: Kozma Zsolt

⁴² Itt most Foucault muzeológiai gondolataira utalok (*A szavak és a dolgok: A társadalomtudományok archeológiája*, ford. Romhányi Török Gábor, Osiris, Budapest, 2000.) (Mieke Bal a mű angol fordításának címére – *The Order of Things – utal, a szerk.*); a diszkurzus fogalmához az episztemológia kontextusában lásd: Michel Foucault *A tudás archeológiája*, ford. Perczel István, Atlantisz, Budapest, 2001.

Nick Prior **A kecske is, meg a káposzta is: A múzeum alakváltozásai a hipermodernben**

„Manet pultosnője, egy Degas-ballerina – mindegyiken vidám hasiték tátong. A Joker háta mögött az idióta szolgák a rájuk szabott feladatot végzik: festéket fújnak a vászakra, amiket a főnök kifelejtett. Végül megtorpan Edward Munch *Sikolyánál*, és felvonja egyik szemöldökét: »Ez valahogy bejön. Hagyjátok!«”

(*Batman: The Art of Crime*, DC Comics)

A hiperaktív fogyasztói kultúra jól kibabrált a múzeummal. Úgy tűnik, nem alakulhat át sikeres „kikapcsolódás-géppé”,¹ nem nyújthat felüdülést egy szórakozással csordultig telt világban anélkül, hogy ne veszélyeztetné nagyszerű hagyományainak auráját, hogy ne kockáztatná művelt úri közönsége elvesztését. Míg William Hazlitt dicshimnuszában Anglia Nemzeti Galériája (melynek akkoriban az Angerstein-ház adott otthont a Pall Mallen) még úgy jellemeztetik, mint „szentély, a szentnél is szentségesebb, mit az ízlés gyűjtött egybe, a géniusz legritkább gyümölcsei vittek hírre, s gazdagítottak”,² addig a mai népes közönséget a vizuális tapasztalat jóval világibb szomszédja hajtja a múzeumi falak közé. Valóban, immár kötelező kúrnek számít a posztmodern kultúrát taglaló akadémiai tanulmányokban visszhangozni a múzeum-projekt halálhörgéseit – a projektét, melyet az európai felvilágosodás olvasztótégelyéből öntöttek.³ Az esztétikai szemlélődést felváltotta a szórakozás, a csendet a zajos tolongás, a nevelést az *infotainment*, a tiszteletet a relativizmus. Mint mondják, a múzeum veszélyeztetett faj, az „ésszerű rekreáció” és a polgári ünnepélyesség viktoriánus korszakának nehézkes dinoszaurusza, amelyet már ki is szorítottak a „tanuljunk könnyen” játszóterek, a tudományos központok és a high-tech élvezet templomai. A következő fejezetben megkísérlem a helyére tenni a múzeológiai végjáték e vízióját, nem pusztán a *cultural studies* tárgykörében általános elméleti kommentárookra építve, de felhasználva a múzeumokkal kapcsolatos új szociológiai szakirodalmat is.

Jóllehet, a múzeumok története bizonyosan fordulóponthoz ért, ez a fejezet komplexebb diagnózist kínál, és foglalkozik a „hipermodern”, hibrid szervezetek megjelenésével is.⁴ Ezek közül a

¹ Félix Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.; Paul Virilio, *The Vision Machine*, British Film Institute, London, 1994.

² William Hazlitt, *Sketches of the Principal Picture Galleries in England and Notes of a Journey Through France and Italy, 1824*, in: Uő., *The Complete Works of William Hazlitt*, szerk. P.P. Howe, 10. kötet, J. M. Dent and Sons Ltd, London, Toronto, 1932, 7.

³ Jean Baudrillard, *The Beaubourg-Effect: Implosion and Deterrence*, in: *October*, 20.sz. tavasz/1982, 3-13.; Frederic Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991.; Frederic Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Verso, London, 1998.; Mike Featherstone, *Postmodernism and Consumer Culture*, Sage, London, 1991.; Robert Hewison, *Commerce and Culture*, in: *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture I.*, szerk. John Corner, Sylvia Harvey, Routledge, London, 1991.

⁴ Amint a fejezet végére világos lesz, a „hipermodern” jelző használata ajánlatosabb a „posztmodernnél”, mivel előbbi fogalom pontosabban ragadja meg a jelent mint a változás kiterjesztett, radikalizált pillanatát, szemben az utóbbival, ahol a múlttal való végső szakításon van a hangsúly. Vö. Allan Pred, *Re-Presenting the*

legsikeresebbek a kortárs kulturális trendek egyik kulcselemére, a kettős kódolásra építenek. Meglehető, a múzeum megváltozott, hogy kielégítse látványosságra szomjazó, egyre ingatagabb közönségét, de sok szempontból úgy alakult át, hogy közben a hagyomány elemeit kombinálja a fogyasztói populizmussal, átalakítva és felhasználva a kulturális modernitást. A legmenőbb, legdinamikusabb művészeti intézményi igazgatók azok, akik értik és ki is használják a múzeum dualisztikus természetét, rácsatlakozván a kortárs kultúra lehetséges jelentéseinek gazdag tápcsatornáira, és tovább tágítva azokat. Ez arra mutat, hogy a múzeum nem pusztán kívülről kapott mintázatok és folyamatok passzív tere, hanem maga is a társadalmi és kulturális változás önreflexív cselekvő alanya. A kortárs szociológiai megközelítés jobban rávilágít e kétértelműségekre, és pontosabb jellemzését adja a problémáknak és kihívásoknak, amelyekkel a mai művészeti múzeumok szembesülnek.

Előbb azonban nézzük meg, vajon miért gondolják egyes kritikusok, hogy ez a mély átalakulás azon nyomban a kulturális hedonizmus és fragmentáció világába röpítette a múzeumot, oda, ahol még Joker se lógna ki a közönség soraiból.

A múzeum és a szenzáció transz-esztétikája

1997. augusztusában a londoni Royal Academy látta vendégül az elmúlt időszak egyik legvitatottabb kiállítását, a *Sensation*-t (Szenzáció). Az egykori arisztokrata műintézmény termei egy feldarabolt bárányairól, foltos lepedőiről és vérbe fagyott önportéiról elhíresült, energikus provokátor-generáció munkáinak adtak otthont. Az addig csak új autóknak és designer parfümöknek járó felhajtásban és brandingben részesült fiatal brit képzőművészek („yBas”, a „young British artists” rövidítése), csinos, szinergetikus csomagban érkeztek, amelyben ott lapult még Irvine Welsh *Trainspotting*-ja, a foci, az új macsóizmus (*new laddism*) és a „cool Britannia” címkével jelölt, frissiben túlcSORuló nemzeti önbizalom. Igen jövedelmező kis csomag volt ez. A *Sensation* tárgyait az új típusú szuper-mecénások mintapéldánya, Charles Saatchi fogta egybe, akinek a magángyűjteményét alkották. A modern kor egyik legdinamikusabb reklámcégének fejeként hírnevet szerzett Charles Saatchi a kortárs Nagy-Britannia új Medicijévé lépett elő, gyakorlatilag monopol hatalmat gyakorolva a brit kortárművészeti szcénában.⁵

A gyűjtemény Saatchi londoni magángalériájából kiáradt a köztérbe, közismertté téve fölényes, nagyhangú művészei (Damien Hirst, Tracey Emin, Rachael Whiteread) nevét. Az olyan „botrány-képző” művek, mint Marcus Harvey portréja a gyermekgyilkos Myra Hindley-ről – egy hatalmas vászon, mely egy

Extended Present Moment of Danger: A Meditation on Hypermodernity, Identity and the Montage Form, in: *Space and Social Theory. Interpreting Modernity and Postmodernity*, szerk. Georges Benko, Ulf Strohmayer, Blackwell, Oxford, 1997, 117-140.

⁵ Lisa Jardine, *Modern Medicis: Art Patronage in the Twentieth Century in Britain*, in: *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, Thames and Hudson – Royal Academy of Arts, London, 1997.

kisgyerek kezéről vett öntvény lenyomataiból áll össze –, csak olajat öntöttek a tűzre.⁶ És miközben a Royal Academy a levágott végtagok és a polimorf perverzió nemes európai műtörténeti hagyományait elővéve mentegette a kiállítást, a botrány nem tett rosszat az üzletnek sem. A tárlatot 300 ezren látták csak a Royal Academy-n, majd eljutott berlini és New York-i kiállítótermekbe – utóbbi esetben a polgármester is sikertelenül próbálkozott erkölcsi alapon bezáratni.⁷

Mint erőteljes társadalmi metafora és mint a történeti reprezentáció eszköze, a múzeum a társadalmi változás fontos barométere.⁸ Ahogy a Royal Academy esetében is, a szerepe és funkciója az elmúlt harminc év során folyamatosan módosult, hogy eleget tehessen a komplex és gyakran egymásnak ellentmondó elvárásoknak.⁹ A többoldalú finanszírozási stratégiák bevezetésétől, a szigorú felügyeleti testületek megjelenésétől a fokozott pénzügyi számonkérhetőségig és az egyre nagyobb átláthatóság elvárásáig bezárólag a múzeumok körül egyre ritkább lett a levegő. Új jelszavak, mint az alkalmazkodás, a rugalmasság és a termék-diverzifikáció kezdték diktálni a ritmust.

Jellemezhetjük úgy ezeket a változásokat, hogy a posztmodernitás kategóriája alá rendeljük őket – ez a fogalom áll rendelkezésünkre a nyugati társadalmak társadalmi, gazdasági és politikai szerveződésében beállt mérhetetlen változások leírására¹⁰ –, a kortárs múzeumot pedig mint ezen állapot speciális termékét elemezzük. Az ilyen elemzés a múzeumot a posztmodern trendek mintapéldájává avatja. A posztmodern múzeumról lefoszlottak az autenticitás, a haladás és az ítélet felvilágosodás-kori értékei, s ehelyett a késő-kapitalizmus „inflációs” korszakát és az *anything goes* piaci eklekticizmusát hízlalja. Az európai modernizmus pantheonja többé tehát már nem az esztétikai haladás garanciája, hanem a spektakulum kultúrája további terjeszkedésének tere – mely a kereskedelem és az árukapcsolás szakadatlan expanzióban lévő álomvilágának művészetét táplálja.¹¹

Az elemzés ilyen formája különösen elterjedt a *cultural studies* hagyományához kötődő posztmodern írók körében, mint Frederic Jameson, Jean Baudrillard és Mike Featherstone. A kritikusok szerint a posztmodern múzeumból, a szórakoztatás más tereihez hasonlóan, egyfajta „elfogó apparátus” (*apparatus of capture*) lett¹² – olyan kulturálisan intenzív terület, melynek funkciója a mozgás és a vágyak feletti ellenőrzés, majd átalakításuk fogyasztási szokásokká. A Louvre-ban például, amely valaha a művészeti haladás és a francia kulturális dominancia temploma volt, kereskedelem és művészet

⁶ Ebben az esetben a portré azzal hívta fel magára a figyelmet, hogy a látogatók tintát fröcsköltek rá, tojással dobálták meg. Három héttel később, a különleges restauráció végeztével, újra kiállították, de ezúttal egy üveglap és külön múzeumi őrfelügyelete alatt.

⁷ Peter Wollen, *Thatcher's Artists*, in: *London Review of Books*, 1997/október 30, 7-9.; Roger Cook, *The Mediated Manufacture of an 'Avant-Garde': A Bourdieusian Analysis of the Field of Contemporary Art in London, 1997-99*, in: *Reading Bourdieu on Society and Culture*, szerk. Bridget Fowler, Blackwell, Oxford, 2000, 164-185.

⁸ *The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display*, szerk. Robert Lumley, Routledge, London, 1988.

⁹ *Cultural Diversity: Developing Museum Audiences in Britain*, szerk. Eileen Hooper-Greenhill, Leicester University Press, London, 1997.; Emma Barker, *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press – Open University Press, London, 1999.

¹⁰ Zygmunt Bauman, *Postmodernity and its Discontents*, New York University Press, New York 1997.; Scott Lash, *The Sociology of Postmodernism*, Routledge, London, 1990.; David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford, 1990.; Andreas Huyssens, *Mapping the Postmodern*, in: *New German Critique*, 33. szám, 1984/ősz, 5-52.

¹¹ Barker, *l. m.*; Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, in: *Postmodern Culture*, szerk. Hal Foster, Pluto, London, 1985.

¹² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Athlone Press, London, 1988.

összeolvadása egyszerre ad okot aggodalomra és lesz a posztmodern élvezet forrása.¹³ 1993-ban bevásárlóközpont nyílt a Richelieu-szárnyban, amely közvetlenül Európa első nagy múzeumának szívébe vezet. A bevásárlóközpont bőkezű reklámkampányban részesült a párizsi metró állomásainak poszterein, amelyek a Louvre legismertebb képére, a *Mona Lisá*-ra épültek.¹⁴ Az egyik hirdetésen az ikon egymás mellett szerepelt a méretes szlogennel – „51 üzlet a hölgy lábai alatt” –, nyilvánvaló utalásként a tényre, hogy a bevásárló központ közvetlenül a festménynek otthont adó termek alatt helyezkedik el. Egy másik, *Mona Lisa* kezének részletét mutatja a *La Carousel du Louvre* üzleteinek listája felett. Nem csak, hogy a földalatti bevásárlóközpontból egyenesen az állandó gyűjteménybe juthatunk – a Virgin Megastore-ból egy csapásra Raffaello *Máriája* (The Virgin) elé –, de gyönyörködhetünk művészet és kereskedelem posztmodern játékában is, a szigorú osztályozás alól felszabadult jelek és képek univerzumában.

A hatást alkalomhoz illően emeli I. M. Pei hatalmas üvegpiramisa a Grand Louvre bejárata felett, maga is erőteljes jelképeként egy olyan környezetkultúrának, amelyben az építészet – a *new cool* – versenyre kél a műtárggyal a néző figyelméért.¹⁵ Alig meglepő tehát, hogy Robert Venturi, a londoni National Gallery Sainsbury-szárnyának tervezője (a bővítést véletlenül éppen az egyik brit szupermarket lánc finanszírozta), a galériát a sport-stadionokkal állítja párhuzamba, egyrészt a méretek, másrészt a látogatók tömege alapján.¹⁶ Kereskedelem és kultúra ugyanis egyre problémamentesebb egységbe forrnak, tovább vékonyítva a magaskultúrát a populáris kultúrától elválasztó vonalat, és a fogyasztás játszósarkává alakítva a múzeumot.¹⁷ Maga a képzőművészeti komplexum is óriásira duzzadt, hogy befogadhassa a megnövekedett szórakozási és érzéki tapasztalásra irányuló igényeket, belerángatva a múzeumot a tömegek meghódításának könnyörtelen üzletébe. A shop és a kávézó – némelyek szerint *par excellence* posztmodern terek – immár a múzeum szívében foglalnak helyet; nem az esztétikai tapasztalat „leöblítésére” szolgálnak a látogatást *követően*, hanem kiemelt helyszínei magának a fogyasztásnak.¹⁸

Sok esetben mindezt az igazgatók és felügyelői testületek rendelik el. A nyolcvanas évek közepétől kezdve az addigi testületeket a vállalkozói szférából érkezett kultúra-menedzserek váltották

¹³ Hewison, I. M.; Priscilla Boniface, Peter Fowler, *Heritage and Tourism in the 'Global Village'*, Routledge, London, 1993.; Jim McGuigan, *Culture and the Public Sphere*, Routledge, London, 1996.

¹⁴ Lianne McTavish, *Shopping in the Museum? Consumer Spaces and the Redefinition of the Louvre*, in: *Cultural Studies*, 2. sz., 1998/12. sz., 168-192.

¹⁵ Viszonylag friss jelenség, hogy a múzeumépítkezésnél a feltűnő építészeti innováció került előtérbe (lásd Tate Modern, a különböző Guggenheim múzeumok, Pompidou Centre, Musée d'Orsay). Ezek az ikonszerű épületek – melyeket vagy posztmodern sztár-építészek terveztek, vagy egykori ipari épületekből lettek átalakítva – sokat adnak hozzá a nyugati városok növekvő kulturális gazdaságához (Allen J. Scott, A. *The Cultural Economy of Cities*, Sage, London, 2000.). A városok sorsa a posztindusztriális korszakban egyre jobban függ attól, hogy milyen mértékben válnak kulturális központokká, nagyobb hangsúlyt helyezve a szimbolikus javakra, az imázsra és az életstílusra, amelyek a városok „kulturális tőkéjét” alkotják, vö. Sharon Zukin, *The Cultures of Cities*, Blackwell, London, 1995.; Mike Featherstone, *Postmodernism and Consumer Culture*, Sage, London, 1991. Nem meglepő hát, hogy a magánvállalatok, a városi vezetők és az országos politika egyre inkább hajlamos esztétikai és szimbolikus természetű célokba befektetni, lévén, hogy a kulturális érték elválaszthatatlan a gazdasági értéktől.

¹⁶ Barker, I. M.

¹⁷ Featherstone, I. M.

¹⁸ A posztmodern ironiától hajtva a *Sensation* két művésze, Sarah Lucas és Tracey Emin nyitott egy üzletet Londonban a Bethnal Greennél, ahol trikókat, kitzöket, nyomtatokat, rajzokat és plasztikákat árulnak – az üzlet egész szombat éjjel nyitva tart, ezzel is tudatosan összeolvasztva művészetet, vásárlást és partyzást.

fel, akiknek egyetlen célja volt a múzeumokat egy szintre hozni a gazdaság for-profit szektorával.¹⁹ Az egyik példa a londoni Victoria és Albert Múzeum, amely a nyolcvanas évek óta számos kozmetikai beavatkozáson esett át, köztük egy Saatchi and Saatchi kampánnyal a kilencvenes évek közepén, amely így jellemezte: „ütős kávéház, helyes kis múzeummal”. De kölcsönöztek képeket a Harrods áruháznak, rendeztek közös kiállítást a Habitat and Burberry lakberendezési céggel, és aukció előtt mutatták be Elton John emléktárgyait. 1985-ben Sir Roy Strong a múzeum részéről kijelentette, hogy az intézmény jövője rózsás, és megjósolta, hogy belőle lehet „a kilencvenes évek Laura Ashley-je.”²⁰ 1988-ban a múzeum marketing menedzsere, Charles Mills hasonló hangnemben említette, hogy a múzeum van annyira vonzó, népszerű és látogatott, mint a legmenőbb londoni üzletek. A burkolt célzás egyértelmű: ha a kultúra „show business”²¹, akkor a művészeti múzeum (vagy inkább a múzeum „tapasztalata”) az a színpad, amelyen a kulturális üzlet a lehető legkoncentráltabb mivoltában tárulkozik fel.²²

De hol van mindebben a művészet közönsége? Miféle percepció normáknak kellene érvényesülniük a látogató múzeumi tárgyhoz való viszonyában? Röviden, milyen a posztmodern múzeumi közönség? Olyan írók, mint Baudrillard, Featherstone vagy Virilio²³ szerint az új „kultúra-szupermarketeket” látogató tömegek szédítően gyorsak, türelmetlenek, ragadozók; a néző többé nem az esztétikumot keresi, hanem a keresés esztétikumában kavargó, cikázó pillantása a szórakozás még intenzívebb formái után kutat a kulturális horizonton. A párizsi Pompidou Központban Baudrillard például ellentmondást vesz észre a jegeces modernista kánon statikus objektjei és az emberek között, akik „nyüzsögve élvezkednek” a láttukon,²⁴ mint a felajzott sáskahad a gabonamezőn, hogy mindent lássanak, mindent felzabáljanak, mindent megfogdossanak. A tömeg, mondja, „úgy rohanja meg a Beaubourg-t, mint a katasztrófák helyszíneit, ugyanazzal az ellenállhatatlan lendülettel... a számuk, a tolongásuk, a hüledezésük, a türelmetlenségük, hogy mindent lássanak és megfogdossanak, olyan viselkedést jelez, amely valóban katasztrófális.”²⁵

A katasztrófa esetünkben a magaskultúra és fogalmai – mint a pátosz, a mélység és a transzcendencia – összeomlása a tömeges fogyasztás súlya alatt. Más szóval, az árunak sikerült, ami az

¹⁹ E trendek közül sok természetesen nem lett volna lehetséges a multinacionális tőke hatalomra kerülését és az általános egyetemes iparosítást elősegítő mély szerkezeti változások nélkül (Jameson, *The Cultural Turn*; Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, October, 54. sz. 1990, 3-17.). A nagyvállalatok művészeti befektetései Nagy-Britanniában 150 millió fontos új csúcsot értek az 1999-2000-es gazdasági évben (<http://www.aandb.org.uk>). A támogatások mindazonáltal túllépték a kasszasiker-kiállítások és nagyvállalati rendezvények szokásos szponzorálását. Az A. T. Kearney vállalat például nemrég írt alá egy három éves megállapodást a londoni Royal Academy-vel, melyben szerepel többek között egy felhatalmazás, hogy a cég kiállítást rendezzen az ügyfeleiről (Rolls Royce, Marks and Spencer, BP etc.) készített, az Akadémia művészeitől megrendelt portrékból. A vállalat kimondott szándéka „áthidalni a művészet és a kereskedelem világa közötti szakadékot”, miközben a Royal Academy azzal indokolja kereskedelmi kapcsolatait, hogy „nagy a piaci verseny, és a gazdasági recesszió még tovább rontja a helyzetünket”, Emma Clark, *The Art of Sponsorship*, in: BBC News Online, 2001. augusztus 17. http://news.bbc.co.uk/1/hi/english/newsid_1494000/1494482.stm

²⁰ Idézi: Hewison, *I. m.*, 162.

²¹ Umberto Eco, *Travels in Hyperreality*, Pan, London, 1987, 151.

²² A V&A megújításának legfőbb fejleményei a „Brit Galériák” – egy 31 millió fontos beruházás, amely a leköszönő igazgató, Alan Borg elkézeléseit tükrözi a nézőszám növelésére. A tervben 15 új galéria szerepel, amelyek a brit design fejlődését mutatják be 1500 és 1900 között, high-tech világítás és kontextualizáló kijelzők alkalmazásával. A Daniel Liebeskind által javasolt bővítést – amely egy összeomló, kicsavart, geometrikus spirálra emlékeztet – szintén úgy üdvözlük, mint a múzeum megmentőjét, mint az „újra-brandolás” jelentős eszközét, amelynek segítségével a múzeum helyet találhat magának a kortárs kultúrában.

²³ Baudrillard, *I. m.*, 3-13.; Featherstone, *I. m.*; Paul Virilio, *The Aesthetics of Disappearance*, Semiotext(e), New York, 1991.; Virilio, *The Vision Machine*.

²⁴ Baudrillard, *The Beaubourg-Effect*, 5.

²⁵ *Uo.*, 7.

avantgárd csoportoknak, köztük a futuristáknak nem, azaz elpusztítani a múzeum – az autonómia és az elit kiválóság birodalmának – esszenciáját. Helyén a tömeg a „szimuláció” kultúráját, a populáris igézetet követi, „jelentés nélküli jelek manipulatív játékát”²⁶. Hogy Baudrillard-t magát idézzük:

„Részvételre, interakcióra, szimulációra szólítják őket, arra, hogy játsszanak a modellekkel... és jól is csinálják. Olyan jól megy nekik az interakció és a manipuláció, hogy a műveletnek tulajdonított minden jelentést gyökerestül kiszaggatnak, és még az épület állagát is veszélyeztetik. A kultúra szimulációjára egyfajta paródia, valamiféle túl-szimuláció a válasz: a tömeg, amelynek a dolga pusztán kulturális lábasjóságnak lenni, mindig átalakul a kultúra mészárosává – a kultúráévá, amelynek a Beaubourg csak szégyenletes megtestesülése.”²⁷

Az izgága tömeg eljövetele járulékos változást hoz a múzeum percepciók hagyományában. Jameson a vizuális fogyasztás új, posztmodern arénáiról szólva kijelenti, hogy azok egyfajta „aleatorikus” vagy „skizoid” tájékozódásra épülnek, amelyben a kortárs kultúra képei véletlenszerű töredékek formájában rohanják meg az érzékeket. Ilyen feltételek között a szemnek sosem szabad megpihennie, a tekintetet minduntalan elvonja, beszippantja a szimultán jelenlét kultúrája, „a csábító érzéki összesség permanens következtelensége.”²⁸ A vizuális kultúra kiterjedése – a divattól Hollywoodon át a kibertérig – éppen azzal lehetetleníti el az esztétikai ítéletet, hogy mindenütt esztétikai tapasztalatba futunk. A sebesség és a mozgás megfojtják a Kant és más felvilágosodás-kori gondolkodók által preferált érdektelen vagy „tisztá tekintet” mérlegelő érzékenységét. A közönség nem az erkölcsi megtisztulás, a kifinomult ítéletek és az úri viselkedés arcvonásaira áhítozik, hanem a posztmodern élmény megengedő, hedonista, „transz-esztétikai” jellegére. Ez annyit tesz, legalább Virilio számára, hogy, „mint valami narkózisban, a vizuális benyomások sorozatai elveszítik a jelentésüket. Többé nem tűnnek úgy, mintha hozzánk tartoznának, csak úgy léteznek, mintha a fénysebesség győzelmet aratott volna ezúttal az üzenet teljessége felett.”²⁹

Ilyen nézőpontból vizsgálva, a digitálisan támogatott észlelés és a faltól-falig látványelemek kora gyarmatosította a látványt és felszámolta az esztétikát. Ahogy az „érzékek kívülre helyezésének” McLuhan-féle leírásában,³⁰ a látványfogyasztó a koponyáján kívül hordja az agyát, maximálisan kiteve azt a bizsergető izgalom és a „szenzáció” poszt-esztétikájának. A közönség természetesen tolerálja a sokkolásra termett művészetet (mint a *Sensation* esetében is), hiszen látott már ilyen a képernyők és

²⁶ Uo., 6.

²⁷ Uo., 7.

²⁸ Jameson, *The Cultural Turn*, 112.

²⁹ Virilio, *The Vision Machine*, 9.

³⁰ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, Sphere Books, London, 1966.

érzéki tartományok tengerében, amely a jelek és jelentések posztmodern rendszerét³¹ alkotja. Ahogy az érzelmi intenzitás eltűnése, amit általában a polgári én kialakulásához kötnek, Jamesonnál a „hatás hanyatlásához” vezet a kortárs kultúrában, ugyanúgy veszik el a posztmodern fordulattal „derealizálnak” mondott, kiüresedett alany a feltérképezhetetlen hipertér szédítő univerzumában, ahol csak a „hisztérikus fenséges” közvetlenségének hódol be – ennek a „lebegő, személytelen érzésnek, amelyet sajátos eufória hat át.”³²

Míg tehát Malraux 1965-ben még arról beszélt, hogy a fotográfia révén a művészi képek olyannyira elterjedtek a társadalomban, hogy egyfajta „falak nélküli múzeum”³³ jött létre, addig a kommentátorok ma olyan átalakulásra hívják fel a figyelmet, amely a múzeum mint olyan végét jósolja.³⁴ Nem csak arról van szó, hogy a „virtuális múzeumok” és az „éjjel-nappali múzeumok” megjelenése kitágítja a teret, amelyben hozzáférhetünk a múzeológiai anyagokhoz, feloldván a múzeum fizikai határait, de maga a vizuális kultúra jut el az intenzitás és az elterjedtség olyan fokára, ahol többé már nem lehetséges megkülönböztetni egymástól a kép különböző megjelenési tartományait.³⁵ Lényegében a múzeum, a *theme-park*, a banki folyosó és a hipermarket felcserélhetővé válik, a kikapcsolódás állapotában mindet egyformán értékeljük. Az átalakulásnak köszönhetően a múzeum alapelvei – a tiszta esztétikum, a polgári szemlélődés, a nemzetállam fegyelmi erőfeszítései – széthullnak. I. M. Pei üvegpiramisából fejfa lesz a múzeum-projekt sírján. I. M.

A közönség nem tömeg

Bármilyen vonzó is a fenti elemzés, mutat némi elméleti és tapasztalati űrt. A kulturális kommentátorok gyakorta azért hajszolják a posztmodern mutatókat, hogy nagy ívű állításokat tehessenek a társadalom változásával kapcsolatban, miközben figyelmen kívül hagyják az olyan ellenpéldákat és bizonyítékokat, amelyek nem támogatják ezt a nagy sémát. Az ilyen elméletek átsiklanak olyan részletek felett, mint hogy az egyes társadalmi csoportok hogyan „olvassák” a múzeumot, a maguk társadalmi háttere és kulturális tapasztalatai függvényében. Ha a közönséget „tömegként” jellemezzük, nem fogjuk tudni megragadni sem a múzeumlátogatók szociológiai koordinátáit, sem a múzeumlátogatás komplex motivációit. A művészeti múzeum bármiféle elemzése, amely meg kívánja ragadni a múzeumlátogatás különböző jelentéseit és céljait, túl kell, hogy lépjen azon, hogy a közönséget felületesen egységes halmazként fogja fel.

³¹ Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, Semiotext(e), Párizs, 1987.; Scott Lash, *Discourse or Figure? Postmodernism as a 'Regime of Signification'*, in: *Theory, Culture and Society*, 1988/5. sz., 311-336.

³² Krauss, *I. m.*, 14.

³³ André Malraux, *Museum Without Walls*, Secker and Warburg, London, 1967.

³⁴ Crimp, *I. m.*; David Roberts, *Beyond Progress: The Museum and Montage*, in: *Theory, Culture and Society*, 1988/5. sz., 543-557.

³⁵ Scott Lash, *I. m.*

Világos például, hogy a múzeumlátogatás meglehetősen *behatárolt* (nem tömeges) társadalmi jelenség. A legfrissebb felmérések bőségesen bizonyítják, hogy a múzeumlátogatás Nagy-Britanniában, Európában és az Egyesült Államokban elsősorban a középosztály időtöltése, a művészettel kapcsolatos irányelvek és kulturális kezdeményezések új hulláma ellenére. E tanulmányok megalapozott ellenpontot kínálnak a posztmodern kulturális elmélet gyakran kérkedő retorikájának.³⁶ Amerikai felmérések például igazolják DiMaggio és társai 1979-es kutatásait,³⁷ amelyek kevés vagy semmilyen friss változást nem találtak a művészeti közönség társadalmi-gazdasági profiljában.³⁸ A különböző erőfeszítések az alacsonyabb jövedelműek művészethez való hozzáféréseinek javítására nyilvánvalóan hiábavalónak bizonyulnak, mivel a művészeti életben való részvétel a magasabb jövedelműek és magasabb iskolai végzettségűek soraiban fokozódik rendkívüli mértékben.

Jóllehet, a NEA (National Endowment for the Arts - Nemzeti Művészeti Alap) frissen publikált adatai szerint az amerikai felnőtt népesség mintegy 35%-a évente legalább egyszer ellátogat egy művészeti múzeumba vagy galériába, a számok azt is megmutatják, hogy minden művészeti aktivitás tekintetében nőtt a magasabb végzettségűek és a magasabb bevétellel rendelkezők részvételi aránya. A művészeti galériák közönségének mindössze 4,9%-a keres 10,000 dollárt vagy annál kevesebbet, csak 8%-uk 20,000 dollárt vagy kevesebbet; azaz, az évi 10,000 dollár alatti jövedelmű 15 millió amerikainak mindössze 16%-a látogat meg legalább évi egy alkalommal valamilyen művészeti múzeumot.³⁹

Nagy-Britanniában a múzeumlátogatási arány jelentősen alacsonyabb a C2, a D és az E társadalmi csoportokban – tehát az alsó-középosztályban és a munkásság körében. Az A, B és C1 társadalmi csoportba tartozók – szakemberek, menedzserek és a középosztály középső és felső rétege – jóval nagyobb valószínűséggel látogatnak múzeumokat. Ahogy az alábbi táblázat mutatja, az A és B csoportokba tartozók 34%-a, a C1 csoportba tartozók 23%-a járt múzeumba 1993-94-ben. A társadalmi ranglétra alacsonyabb fokain azonban a múzeumok jóval kisebb számban mozgatták meg a népességet: az arány mindössze 14% a C2 csoport, és 10%-ot a D és E csoportok esetében. A múzeumlátogatás gyakorisága szintén kisebb az alacsonyabb társadalmi csoportoknál, ahol átlagosnak az évi egy látogatás mondható.⁴⁰ A múzeumba egyáltalán nem járók száma aránytalanul magasabb az alacsonyabb társadalmi osztályokban, illetve azok között, akik korán abbahagyták a tanulmányaikat.⁴¹

³⁶ *Cultural Trends*, Policy Studies Institute, London, 2. sz. 1988. Bármennyire izgalmas is az esszé, jó okkal tesszük fel a kérdést, hogy vajon milyen fényt vetnek Baudrillard leírására a Pompidou Központ tömeges megszállásáról azok a jószerivel egykorú, a közönség összetételét vizsgáló felmérések, melyek jelentős elfogultságot tapasztaltak ugyanezen múzeum részéről a művelt középosztály irányában (Natalie Heinrich, *The Pompidou Centre and its Public: The Limits of a Utopian Site*, in: *The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display*, szerk. Robert Lumley, Routledge, London, 1988.). A posztmodern szerzők szerint a középosztály általánosított tapasztalata jelentené a társadalmi világ határát? S ha így van, mit mond ez vajon a posztmodern elmélet hatáiról? Valami olyasmi volna, amit Murray Bookchin „yuppie nihilizmusnak” nevez, vö. Murray Bookchin, *Remaking Society*, Black Rose, Montreal, 1988, 165.

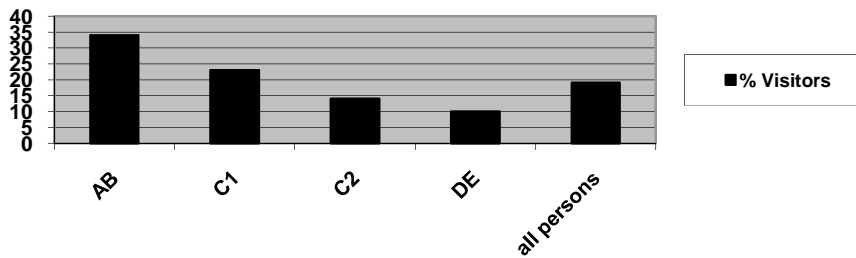
³⁷ DiMaggio, Useem és Brown, *Audience Studies of the Performing Arts and Museums: a Critical Review*, National Endowment for the Arts, Research Division, Report, 9.sz. New York, Publishing Center for Cultural Resources, 1979.

³⁸ James Heilburn, J., Charles M. Gray, *The Economics of Art and Culture: An American Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

³⁹ National Endowment for the Arts, *Demographic Characteristics of Arts Attendance: 1997*, Research Division, Report no. 71, National Endowment for the Arts, Washington DC, 1999.

⁴⁰ *Cultural Trends*, Policy Studies Institute, London, 25. szám, 1995, 40.; *Cultural Trends*, Policy Studies Institute, London, 12. sz., 1991.

⁴¹ Nick Merriman, *Museum Visiting as a Cultural Phenomenon*, in: *The New Museology*, szerk. Peter Vergo, P., Reaktion Books, London, 1989, 149-171.



2. ábra: Az Egyesült Királyság múzeumainak látogatottsága a társadalmi osztályok függvényében, 1993/4. Forrás: a *Cultural Trends*, 1995, 28. sz. adatai alapján

A múzeum mint osztály-alapú megkülönböztetés és kizárás

A fentiekhez hasonló adatok azt mutatják, hogy a múzeumlátogatási szokások szemléletes viszonyt rajzolnak ki a kulturális preferenciák és a társadalmi háttér között, rámutatván az ilyen irányú szociológiai kutatások fontosságára. Bourdieu és Darbel 1969-es, múzeumlátogatók körében végzett kutatása⁴² mára talán némileg idejétmúlt, de végkövetkeztetésük, miszerint a múzeumlátogatás a kulturális megkülönböztetés egyik formája, ma is érvényes.⁴³

Bourdieu elemzése szerint akkor van értelme kimutatni a társadalmi eltéréseket a múzeumlátogatási szokásokban, ha elfogadjuk, hogy a magaskultúra legitimálja a társadalmi különbségeket. A „művészet szeretete” nem az esztétikai öröme való egyetemes vagy *a priori* képességnek a kifejeződése, hanem az osztály-specifikus „kulturális tőke” – azaz a szocializáció formális és informális folyamatai során szerzett sajátos kulturális kompetenciák és rendszerek – birtoklásán alapul. A magas művészi öröme való érzékenység – az öröme, amelyet, legalábbis Kant szerint, minden emberi lény megtapasztalhat – Bourdieu szerint azok privilégiuma, akik hozzájutnak a feltételekhez, amelyek között a „tisztá”, „érdektelen” hajlamok kifejlődnek. Más szóval, az ízlés nem semleges vagy lebegő érzékenység, amely egyéni preferenciáinktól függ (lásd: „ízlések és pofonok...”), hanem az ember társadalmi pozíciójának függvénye, és olyan eszköz, melynek segítségével a magasabb társadalmi osztályok magukat mint ilyet jelölik.⁴⁴ Múzeumba járni eszerint tehát társadalmilag differenciált

⁴² Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*, Polity Press, Cambridge, 1991.

⁴³ A tanulmány alapjául egy sor, 1964 és 1965 között különböző európai, elsősorban francia művészeti galériák és múzeumok látogatói körében végzett felmérés szolgált. A szerzők három különböző múzeumlátogatói attitűdöt identifikáltak, és ezeket a nézők társadalmi jellemzőivel hozták kapcsolatba. Meglehetősen nyilvánvaló végkövetkeztetései ellenére a tanulmány megalapozott társadalomtudományos válasszal szolgált a művészeti diskurzus azon tántoríthatatlan meggyőződésére, hogy a művészet élvezete valami, a társadalmi erőktől független, azokon túlmutató dolog volna. A tanulmány egyben megerősítette Bourdieu egyik központi állítását, miszerint a tőke és az osztály egyszerre gazdasági és kulturális természetű fogalmak, vö. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge & Kegan Paul, London, 1979.

⁴⁴ Paul DiMaggio, *Classification in Art*, in: *American Sociological Review*, 52 (1987), 440-455.

tevékenység, amely a műtárgyakra vonatkozó nevelési és kulturális készségek meglétén alapul, és, mint ilyen, csaknem kizárólag a művelt osztályok (*cultivated classes*) sajátja.⁴⁵

Röviden: a szabad belépésnek azért vannak feltételei;⁴⁶ a múzeum gyakorlatilag azok számára áll nyitva, akik amúgy is otthon érzik magukat benne. A művészeti múzeum Bourdieu szerint olyan tér, amely szimbolikusan ellene szegül a tömegkultúra közönségességének, s amelyben a civilizált polgári kultúrát maga a polgárság kódolja és dekódolja. A művészeti múzeum fontosságát valójában az a tény hordozza, hogy egy erőteljes szimbolikus osztályozási rendszerben működik, melyet a megfelelő kulturális szakértők, diskurzusok, és nemzetileg jóváhagyott intézmények (szimfonikus zenekarok, színházak és más, „komoly” polgári intézmények, a nyilvános viselkedés és kulturális visszafogottság megalapozott hagyományai) érvényesítenek, ami az elitet még közelebb hozza a megszentelt kultúrához.⁴⁷ A múzeum tehát az osztályképződés és a társadalmi reprodukció találkozási pontja, amely egyszerre erősíti meg a különböző társadalmi osztályok kulturális elkülönülését, illetve a „művelt” egyének és családok múzeumhoz való tartozásának érzését.

Fentiek okán az alsóbb demográfiai csoportok a művészeti múzeumot taszító, félelmetes vagy barátságtalan helynek érzékelik. A múzeumok, működésük legapróbb részletéig menően, tiszteletteljes távolságtartást követelnek meg. A néma hódolat, a nyomasztó légkör, a felszentelt javak mind arra szolgálnak, hogy az esztétikus elkülönüljön a népszerűtől, intézményesítve a kifinomultságot és megerősítve az érzést, hogy a művészetnek nincs világos célja vagy haszna. A legfrissebb, *kvalitatív* szociológiai múzeumi kutatások egyik fontos erénye, hogy a múzeumlátogatás különböző értelmezéseire és jelentéseire fókuszálnak, a múzeumlátogatók és a „múzeumkerülők” tekintetében egyaránt.⁴⁸ Ezek közül több is arra a következtetésre jut, hogy a munkásosztály számára a művészeti múzeum nem bír jelentőséggel, hogy a művészet „másoknak muzsikál”, a „kiritttyentett gazdagéknak. Nem nekünk, annyi szent.”⁴⁹ A szórványos látogatók nagyobb valószínűséggel inkább véletlenszerűen mennek be a múzeumba – az eső elől menedéket keresve, a vécére, elütni az időt, vagy más intézmények, például az iskola követelményeinek eleget téve. Ők azután nem is annyira egyfajta könyvtárként vagy kulturális forrásanyagként tekintenek a múzeumra, mint inkább valamiféle emlékműre.⁵⁰

Mivel képtelen levetni a kongó, formális, poros zárvány képzetét, a múzeumból a szociológusok, mint Bourdieu szerint is, a hátrányos helyzetűek számára érdektelen hely lesz, nem utolsósorban azért,

⁴⁵ Bourdieu, Darbel, *I. m.*, 14.

⁴⁶ *Uo.*, 113.

⁴⁷ Paul DiMaggio, *Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston, I: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America*, in: *Media, Culture and Society*, 1982/4. sz., 33-50.

⁴⁸ Jeanne Moore, *Poverty and Access to the Arts: Inequalities in Arts Attendance*, in: *Cultural Trends*, 32. sz., 1998, 31.; John Harland, Kay Kinder, Kate Hartley, *Arts in Their View: A Study of Youth Participation in the Arts*, National Foundation for Educational Research, Slough, 1995.; Gordon Fyfe, Max Ross, *Decoding the Visitor's Gaze: Rethinking Museum Visiting*, in: *Theorizing Museums*, szerk. Sharon Macdonald, Gordon Fyfe, Blackwell, Oxford, 1996, 127-150.

⁴⁹ Idézi: Moore, *I. m.*, 60.

⁵⁰ Merriman, *I. m.*

mert kisebbségi érzést kelt az egyszerű emberekben. Bourdieu és Darbel⁵¹ etnográfiai szinten megjegyzi, hogy a múzeumok kevés, vagy egyáltalán semmilyen engedményt nem tesznek a művészetet vagy a művészeket nem ismerő látogatók felé. Számukra a művészeti múzeum messze nem valami vidámpark; a látogatást továbbra is átjárja az előkelő finomság és a vallási áhítat légköre, amit a tárgyak ünnepélyes, méltóságteljes elrendezése és a biztonsági őrök jelenléte is aláhúz. E csoportok számára a művészeti múzeum csüggesztő hely, tele olyan kiállítási tárgyakkal, amelyek nem jelentenek semmit a számukra – „kopott helyek, kopott cuccokkal.”⁵² Az alacsonyabb társadalmi osztályok, nem meglepő módon, a szórakozás elérhető, népszerű és megfizethető formáit részesítik előnyben, amelyek lehetőséget adnak a mindennapi társasági érintkezésre. A legnépszerűbbek a kocsmák, a hétfégi utazások és a mozi – egy friss brit kutatás szerint⁵³ utóbbi a C2, D és E csoportba tartozó válaszadók 38, a munkanélküliek 48%-a számára jelent rendszeres kikapcsolódást.

Mindez igazolni látszik a vélekedést, hogy a különböző múzeum-képzeteket „változatos módon határozza meg az alanyok osztály-pályája”⁵⁴. Amit az emberek „kulturális tőkeként” bevisznek a múzeumba, ugyanolyan fontos, mint a „kínálati oldal”, azaz a múzeumban kiállított tárgyak, azok elrendezése vagy az elvárt viselkedési normák. A múzeumi közönség körében végzett kutatások nem csak, hogy éles ellentétet mutatnak a galériát megszálló, nyüzsgő tömeg posztmodern képzetével, de megerősítik Bourdieu kijelentését is, miszerint „a kultúra csak azáltal valósul meg, hogy tagadja magát mint olyat, azaz mint mesterségest és mint mesterséges úton megszerezhető”.⁵⁵ Ha a magaskultúrához való hozzáférés, illetve annak felfogása töréseket mutat alacsony és magas társadalmi csoportok között, az eredmény az utóbbi kulturálisan magasabbrendűként való széleskörű szimbolikus legitimációja lesz. De a leghatékonyabb kizárás az ön-kizárás, és amennyiben a beavatatlan alacsonyabb osztályok természetesként vagy jogosként tisztelik (vagy „ismerik fel tévesen”) a felosztást, elfogadván, hogy képtelenek „részt venni a játékban”, úgy maguk is bűnrészesek abban, hogy alacsonyabbrendűként kerülnek meghatározásra.⁵⁶ A társadalmi és kulturális egyenlőtlenség mintázatai ezáltal belsővé válnak és legitimálódnak. Bourdieu és Passeron⁵⁷ ezt a folyamatot nevezi „szimbolikus erőszaknak”

Néhány kérdés és kétség azonban itt is felmerül. Nem egy elméleti szakember talált Bourdieu elméleteiben mögöttes funkcionalizmust vagy körben forgó okoskodást. A legfőbb kifogás, hogy a Bourdieu-féle analízis inkább alkalmas annak elemzésére, hogy a kultúra milyen módon stabilizálja a társadalmi elrendeződéseket és legitimálja a *status quô*t, mint a társadalmi változás vagy törés

⁵¹ Bourdieu, Darbel, *l. m.*

⁵² *Cultural Trends*, Policy Studies Institute, London, 1991, 12. sz., 77.

⁵³ *Cultural Trends*, Policy Studies Institute, London, 1998, 32. sz.

⁵⁴ Fyfe, Ross, *l. m.*, 127.

⁵⁵ Bourdieu, Darbel, *l. m.*, 110.

⁵⁶ V. Zolberg, *American Art Museums: Sanctuary or Free-For-All?*, in: *Social Forces*, 63 (1984), 377-392.

⁵⁷ Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Reproduction in Education, Society and Culture*, Sage, London, 1977.

komplexitásának vizsgálatára.⁵⁸ Jóllehet, történetileg igaz lehet, hogy a tizenkilencedik századi múzeum terét a polgári elkülönülésnek és a kizárás normáinak szentelték, azonban kérdéses, hogy milyen mértékben fokozhatjuk le ma a múzeumot erre az egységes funkcióra. A múzeum valóban ennyire hermetikusan lezárt hely volna, kizárólag a középosztály használatára? Az alsóbb társadalmi osztályok valóban ennyire passzívak és egyetemesen kiközösítettek? Ha a múzeum pusztán a társadalmi reprodukció konzervatív ágense, hogyan képes egyáltalán reflektálni a saját funkciójára és hatalmára, vagy megpróbálkozni a reprezentáció nyitottabb, demokratikusabb formáival? Továbbra is fontos megértenünk, hogy egyes csoportok miért maradnak következetesen távol a múzeumoktól, de azt is, hogy a képzőművészet és a múzeumi közönség expanziójának nyomában miért lesz a múzeum egyre önreflexív, népszerűbb és spektakulárisabb helyé.

A múzeum mint reflexív allotróp

A populista/posztmodern múzeum vagy a zárt/elit múzeum előre gyártott jellemzései félrevezető és pontatlanok. Persze mindkét típusú magyarázatban vannak hiteles elemek, azonban túlságosan is zártak és kerek ahhoz, hogy kielégítő lehessenek ezekben a komplex időkben. Graña⁵⁹ például meglehetősen merev megkülönböztetést tesz a támogató-irányultságú múzeumok, mint a Boston Museum of Fine Arts, és közönség-irányultságú múzeumok, mint a New York-i Metropolitan Museum of Art között. Míg előbbi a hagyományos tárgyközpontú megközelítést részesíti előnyben, hagyva, hogy a múzeumi gyűjtemény „önmagáért beszéljen”, utóbbi a látogató-központú értékek kortársabb megtestesülése, amely praktikus módszerekkel igyekszik bevonni a közösséget a múzeum nevelési céljainak megvalósításába. Graña szerint az amerikai múzeumok e két modellje a működtetőik irányultságában meglévő különbségeket fejezi ki, szembeállítva a bostoni elit előkelősködő és didaktikus hajlamait a New York-i nagyiparosok és bankárok demokratikusabb, státus-éhezőbb késztetéseivel.

Mindebben bizonyosan van némi igazság: tipológiai megkülönböztetéseket kell tennünk, például a nagy, gyakran területi irányítás alatt álló, kísérletező autonómiával nem rendelkező „egyetemes áttekintő múzeumok,”⁶⁰ és a kisebb, helyi művészettel foglalkozó galériák között, ahol kevésbé erős az intézményi nyomás hagyományos modellek alkalmazására. Ha más hasznuk nem is volna, Graña kategóriái legalább ráirányítják a figyelmet azokra a szociológiai kondíciókra, amelyekre az egyes múzeumok épülnek, és amelyek között működnek. De az ilyen leírás is átsiklik a jóval összetettebb igazságon, hogy ti. *minden* múzeum esetében nyomokban megtalálni *mindkét* típusú irányultságot. Zolberg rámutat, hogy még olyan, úgymond populista múzeumok esetében is, mint a Metropolitan

⁵⁸ Richard Jenkins, *Pierre Bourdieu*, Routledge, London, 1992.

⁵⁹ César Graña, *Fact and Symbol: Essays in the Sociology of Art and Literature*, Oxford University Press, New York, 1971.

⁶⁰ Carol Duncan, Alan Wallach, *The Universal Survey Museum*, in: *Art History*, 1980/4. sz., 448-469.

Museum of Art és az Art Institute of Chicago, ugyanannyi bizonyítékot találunk az intézményi elitizmusra és a tisztán tudományos tendenciákra, mint nézőbarát stratégiákra,⁶¹ szemben az adott intézmények retorikájával, amely a nézőszám növelése iránti teljes elkötelezettségről árulkodik. McTavish hasonlóképpen a magas művészet elitista védművének maradványait találja a mai Louvre-ban, a nemrégiben megnyitott Carousel du Louvre, illetve magas és népszerű kultúra elkülönülésének esetleges feloldása ellenére.⁶²

Mindebből az következik, hogy a múzeum radikálisan szinkretikus intézmény, amelyben együtt munkálnak eltérő tendenciák – esztétikai kontempláció és szórakozás, műértés és fogyasztás, egyéni gyönyörködés és közösségi szolgáltatás. Alig van olyan múzeum, amely egyetlen irányzatnál kötne ki, ha ezzel le kéne mondania az összes többiről.

Kézre álló példa Nagy-Britannia 2001-es nyári kasszasikere, a *Vermeer és a delfti iskola* című kiállítás a londoni National Gallery-ben. Az *über* kiállítás minden kellékével feldíszített show első pillantásra a posztmodern spektakulum cím ideális várományosa. A kiállítás gerincét alkotó 13 Vermeer kép körül akkora lármát csaptak a médiák, amilyen általában csak focimeccseknek vagy popkoncerteknek jár.⁶³ Több mint 10,000 jegy kelt el elővételben, ami a legmagasabb szám a National Gallery teljes történetében; a szombati és vasárnapi nyitvatartást meghosszabbították, hogy ki tudják elégíteni a három hónapos kiállítás összesen 270,000 látogatójának kíváncsiságát; a kiállítás „melléktermékei” között pedig, a szokásos emléktárgyakon túl, találni filmet, operát, verseket, öt regényt, egy új életrajzot, tanulmányi utakat, honlapokat és lelkes fogyasztói beszámolókat. A galériában az állapotok néha nagyban emlékeztettek Baudrillard nyüzsgő tömegjeleneteire a Pompidou Központban. Az egyik megviselt bíráló „a tolongó, felajzott műélvezők hordáit” említi, akik „egymást taszigálva, zihálva, egymás érveit túlkiabálva igyekeznek bejutni a kiállításra”, miközben az elővételi pénztár előtt álló sorok „egészen az utcai bejáratig húzódtak, a National Gallery máskor oly megbízható kompjúterei pedig az összeomlás aggasztó jeleit mutatták.”⁶⁴ A tévékben a Vermeer-mánia végigsöpört a művészeti- és hírműsorokon egyaránt, dokumentum-programok és „az utca embere”-típusú interjúszilánkok tömkelegében öltve testet. Vermeer nyugalmas szobabelsői hirtelen egy tömeg-kiállítás kellős közepén találták magukat: a kánon kommersz fétissé alakult.

Pedig ugyanakkor más olvasatok is virágoztak a kiállítás körül, köztük olyanok, melyek a műtárgyakhoz való „exkluzívabb” viszonyról árulkodtak. Előkelő magazinok, mint a *Country Life*, például dicséretet dicséretre halmoztak, és a „tisztá festészetet” magasztalták, amely a kiállítást övező

⁶¹ Zolberg, *l. m.*, 385.

⁶² McTavish, *l. m.*

⁶³ A kiállítás a New York-i Metropolitan Museum of Artból érkezett Londonba, ahol több mint félmillióan látták; volt olyan nap, hogy tízezen álltan sorba jegyért.

⁶⁴ Michael Kennedy, *Vermeer Matchless When it Comes to Brass Tacks*, in: *The Guardian*, 2001/június 19.,1.

„visszataszító, agresszív reklámkampány” ellenére is megmutatkozott.⁶⁵ A napilapok kritikusai ehhez hasonlóan mindenütt lírai hangot ütöttek meg a kiállítás művészi vonzerejével kapcsolatban, nem meglepő módon forma, kontempláció és szépség hagyományos művészettörténeti normáit idézve meg – a művelt középosztály világgképét és egy még érintetlen magaskultúrát.⁶⁶ Jegyezzük meg itt, hogy a National Gallery eleve azért döntött úgy, hogy a látogatók számát 270, 000-re korlátozta (ezt tette lehetővé a meghosszabbított nyitvatartási idő), hogy biztosíthassa számukra a „nyugodt szemlélődést”, különösen a „felszentelt” Vermeer-termekben. Ez valahogy nem illik bele a sekélyes poszt-kultúráról alkotott képbe, ahol a kiállítás-látogató az érzéki benyomások sűrű erdejében vág utat, azonnali kielégülést keresve, ahogy nem illik bele a megtisztított polgári kultúra kötött értékrendjébe sem. Inkább a különböző olvasatok és tapasztalatok komplex együttélését sugallja egy hibrid múzeumformán belül. Ez a forma nem posztmodern, vagy kevésbé modern, hanem még modernebb, és tovább elmélyíti a kétértelműségre való hajlamot, amely talán kezdettől elválaszthatatlan a múzeumtól.⁶⁷ A lényeg, hogy a kortárs múzeum összetett, kettős kódolású szervezet, amely komplex tendenciákat épít magába és működtet. A vagy-vagy, az előtte/utána, a modern/posztmodern logikája nem visz közelebb a múzeum és közönsége lényegének megértéséhez, mert ezzel eleve kizárjuk e dinamikus intézmények alkalmazkodásának és túlélésének pontos vizsgálatát. Az allotróp kémiai elemekhez⁶⁸ hasonlóan két vagy több formában is létezhetnek, egyazon széles (múzeológiai) halmazállapoton belül. Ebből következnek, hogy különböző csomagolásban jelenhetnek és jelennek is meg különböző típusú közönségeik előtt. A tudós tanulmányokat végezhet, a hedonista turista átrohanhat a közönségcsalogató kiállításokon, a bennfentes látogató rendszeresen birkózhat az állandó gyűjtemény furcsaságaival, a kompjüterizált iskolás pedig az asztali számítógépére töltheti a kiállítási tárgyakat. Ha nem is fér bele minden, ha nem is szól mindenkire, a múzeum mégis jóval sokarcúbb jelenség, mint azt a tömegkultúra kortárs teoretikusai feltételezik. A pluralitást már az egyes gyűjtemények diszkurzív megjelenéseinek nagy száma és változatossága is garantálja: nem csak az interaktív honlapokra és CD-ROM-okra gondolunk, de a hagyományos művészettörténeti monográfiákra és az akadémiai

⁶⁵ B. Gray, *Vermeer and the Delft School*, in: *Country Life*, 2001/június, www.countrylife.co.uk/ArtsAntiques/FineArt/exhi_vermeer.htm.

⁶⁶ A *Vermeer és a delfti iskola* című kiállítás ismertetői egyértelműen a jól informált, művelt középosztály számára íródtak, akik jól ismerik a magas kultúra nyelvezetét. A szemleírók figyelmét „a felület anonimitása” ragadta meg, „a határozottan nem kalligrafikus ecsetvonások, a szenttelen figyelem, amelytől a vásznon minden részlete ugyanazt a megjelenést kapja” (Peter Campbell, *At the National Gallery*, in: *London Review of Books*, 2001. július 5., 26.); a „nappali fény naturalista tolmácsolása, az optikai érdeklődés és a perspektíva törvényeinek gondos alkalmazása” (Adrian Searle, *Only Here For Vermeer*, in: *The Guardian*, 2001. június 21., 12.); a „csendes mozdulatlanúság, amit úgy csodálunk Vermeernél... a földi örökök múlandósága” (Waldemar Januszczak, *The Show We've Been Waiting For*, in: *Sunday Times: Culture Section*, 2001. június 24. 8-10.). Ezek a kivonatok még akkor is a magas és népszerű művészet közti határt erősítik meg, ha ugyanakkor egy egyre inkább piaci (zsurnaliszta) térben jelennek meg.

⁶⁷ Tony Bennett, *The Birth of the Museum*, Routledge, London, 1995., egy részletét lásd jelen szöveggyűjteményben: Tony Bennett, *A kiállítási komplexum*, ford. Beck András; Nick Prior, *Museums and Modernity: Art Galleries and the Making of Modern Culture*, Berg, Oxford, 2000. Bizonyos fokig ugyanis a múzeumok *mindig is* kétértelmű intézmények voltak, amelyek ingadoztak a nemzetállam kormányzati célkitűzései, a felemelkedő társadalmi osztályok kizárólagosságra való törekvései és az új típusú szórakoztatás rekreációs trendjei között. Nochlint idézve: „A múzeumról elmondható, hogy mint egy elit vallás szentélye, s ugyanakkor mint a demokratikus nevelés hasznos eszközje, a kezdetektől skizofréniában szenved.” Linda Nochlin, *Museums and Radicals: A History of Emergencies*, in: *Art in America*, 1971/4. sz., 646.

⁶⁸ A Columbia Electronic Encyclopedia szerint: „Egy-egy kémiai elemről akkor mondjuk, hogy allotrópiát mutat, amikor két vagy több formában jelenik meg, azonos halmazállapoton belül; ezeket a formákat nevezzük allotrópoknak. Az allotrópok általában különböznek egymástól fizikai tulajdonságaikban, mint például a szín vagy a keménység; esetleg különbözhetnek molekuláris rendszerükben vagy kémiai aktivitásukban is, de legtöbb kémiai tulajdonságuk mégis hasonló” (<http://www.encyclopedia.com>). *(A szén allotrópjai például a gyémánt és a grafit – a ford.)*

konferenciákra is; nem csak a cinikus üzleti szponzorációra és Hollywoodra, de a helyi iskolák számára szervezett workshopokra és a vezetékes kiállítás-látogatásokra is.

„A múzeumok” – írja Fowler és Boniface – „csodálatos, frusztráló, stimuláló, irritáló, fertelmes dolgok; lekezelők, váratlanok, dögunalmasak és lelkesítőek, szűk látókörűek, ugyanakkor szellemileg felszabadítók”. Így folytatják: „A valódi csoda pedig az, hogy bármelyikük lehet mind ezek közül, egy és ugyanazon pillanatban.”⁶⁹ A múzeumok valaha mindössze egy-két prezentációs mód vagy élmény-repertoár alkalmazásával is képesek lehettek a túlélésre, ma viszont kénytelenek megsokszorozni a kínálatukban szereplő szolgáltatások és események körét – ugyanarról a trendről van szó, mint amelynek az egész ipar engedelmeskedik, amikor rugalmas felhalmozásra és gyors innovációra törekszik.⁷⁰ Az olyan intézmények sikere, mint a Los Angeles-i Getty Center, a Glasgow-i Burrell Museum, a londoni Tate Gallery és a különböző Guggenheim Múzeumok, vagy akár a kevésbé ismerteké, mint a helsinki Kortárs Művészeti Múzeum, a felkínált tárgyak és élmények gazdag keverékének köszönhető, illetve, közvetve, a lehetséges látogatói olvasatok tágas körének. Olyan helyek ezek, amelyek átfogó gyűjteményeiket látványos építészeti és belsőépítészeti megoldásokkal kombinálják – helyek, ahol ehetünk, ténferegthetünk és kiállítást is nézhetünk.

Valóban, a leginnovatívabb és legtisztább fejű múzeumigazgatók jól felismerték, és ki is aknázzák a múzeum ideájának képlékenységét, hogy az esztétikai élmény különböző szintjeit építsék rá. Thomas Krenst és Nicholas Serotát például az teszi olyan jelentékeny figurákká, hogy az általuk vezetett intézmények felvették a ritmust a kortárs kultúra hipermodern trendjeivel (néha még meg is előzve azokat) – ilyenek elsősorban a high-tech vizuális művészeti komplexum lendületes expanziója, a felsőszintű képzés tömeges elterjedése és a művészeti piac globalizálódása. Mindez megbontja múzeum és társadalom ortodox viszonyát, amelyben előbbi a történeti konzerválás feladatát végzi, messze az utóbbiban bekövetkező izgalmas fejlemények után kullogva.

Serota esetében a Tate Gallery látogatói számának megduplázódása annak köszönhető, hogy felhagyott a múzeumirányítás régi jó, nyugalmas normáival, fejlett rotációs intézkedéseket hozva és gondosan követve a közönség elvárásaiban beállt változásokat. Ahogy Serota maga mondja, a galéria-élmény intenzívebbé válása annak köszönhető, hogy „különböző »interpretációs« módokat és szinteket vezettünk be az »élmények« finom egymás mellé helyezésével... így elvárható, hogy kialakul a változó viszonyok mintázata, amelyet a látogatók a maguk egyéni érdeklődése és érzékenysége szerint

⁶⁹ Priscilla Boniface, Peter Fowler, *Heritage and Tourism in the 'Global Village'*, Routledge, London, 1993, 118.

⁷⁰ A rugalmas felhalmozás és termelés az újra-strukturált politikai gazdaságtan elemei. Az ilyen gazdaságban „posztindusztriális” vagy „posztfordista” termelési módszerek az uralkodók. (Harvey, *l. m.*). A vállalatok egyrészt inkább kisebb tételeket állítanak elő egyazon termékből, másrészt bővítik a kínálati áruik körét. Ezáltal gyorsabban tudnak reagálni a piaci igények változására, elkerülik a raktározással járó költségeket, ami mind a kultúrában, mind a gazdaságban a gyors innováció katalizátora.

fedezhetnek fel, járhatnak be.”⁷¹ A múzeum más szóval nem egyszerűen a gyűjteménye (kurátori tekintélyén alapul, hanem megtalálja a módját, hogy a közönség különböző hivatkozási kereteinek is megfeleljen – ezzel a gyűjtemény váratlan olvasatait bátorítva. Ily módon a múzeum közvetve felkészül a műkritikusra és a turistára, a művészre és az „átlagos” látogatóra egyaránt: kialakításával egyszerre kínálozik „interpretációra” és „szemlélődésre”, illetve jelenik meg „látványosságként” és „élményként”.

A Tate Modern, Serota legfrissebb allotróp múzeuma is ezen a szinten működik. A Temze déli partján álló, használaton kívüli erőműben otthonra talált galéria oly módon fogja át a szolgáltatások és kapcsolódási pontok széles skáláját, hogy egyszerre emeli piedesztálra a nemzetközi modernizmus kánonját és formálja át a modern művészet bemutatásának hagyományos eszköztárát. Az üvegtetős kávéháztól és az ikonikus gyárkéménytől az on-line shopig és az „olvasóig” (ahol a látogató a közeli művekkel kapcsolatos könyveket lapozhatja át), a Tate Modern egybegyűr, kiaknáz és átértelmez régít és újat. Egyrészt változtatja a prezentációs környezetet és módokat, tudatosan felfújva a kortárs művészet buborékát, a totalitárius rezsimekre emlékeztető méretarányokat megidézve. Másrészt a Tate Modern nagyszabású mivolta maga is jelentős érdeklődést – hárommillió látogató a megnyitást követő hat hónapban – keltett egy olyan művészeti forma iránt, amely hagyományosan keveseket vonz Nagy-Britanniában.

A Tate Modern többféle módon visszhangozza a Massachusetts Museum of Contemporary Art (Mass MoCA) megalomán vízióját, amelyet Thomas Krens álmodott meg a nyolcvanas évek végén. A menedzseri végzettségű Krens által vezetett modern művészeti múzeumok mind elképesztő népszerűségnek örvendenek. A Mass MoCA tulajdonképpen egy fogyasztó központú mega-múzeum brand víziója volt, tele üzletekkel, kávézókkal, szállodákkal, lakásokkal és high-tech kiállítóterekkel, amely ugyanakkor, a múzeum ideájának magának a terjesztésével, olyan „megközelíthetetlen” mozgalmak számára talált új közönséget, mint a minimalizmus és a konceptualizmus. Bár kezdetben mint az iparát vesztett malomipari központ, North Adams gazdasági megmentőjét üdvözték, a Mass MoCA végül üzleti vállalkozásként megbukott a kilencvenes évek végén (hogy azután szerényebb méretben szülessen újjá). Krens újabb projektjei mindazonáltal a gazdasági konvergencia, kulturális szinergia és multi-funkcionalizmus ugyanazon célkitűzéseit jelképezik, amelyek a múzeumi megújulás legújabb kori ciklusának alapkövei. A Guggenheim igazgatójaként Krens a nemzetközi művészeti múzeumot kétségtelenül egyfajta rétegzett szuper-termékhez hasonló dologgá formálta át, telve az ilyen vállalkozásokat elkerülhetetlenül kísérő paradoxonokkal és (szándékos vagy véletlenszerű) következményekkel. És miközben Serotát, Krenst és a hozzájuk hasonlókat nagy hangon a kortárs

⁷¹ Nicholas Serota, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art* (1996), újraközölve in: *Art and its Histories: A Reader*, szerk. Steve Edwards, Open University Press, London, 1999, 282.

művészet lealacsonyításával vádolják, nevezettek sok akadályt hárítottak el az útból, hogy a múzeumok az élmények szélesebb skáláján játszhassanak.

Azt szeretném itt sugallni, hogy van olyan helyzet, mikor a káposzta is megmarad, és a kecske is jóllakik. Azzal, hogy versenyre kel a szórakoztatás más területeivel, a múzeum még nem mond le szükségszerűen azokról a kulturális hagyományokról és alapértékekről, amelyekre valaha építették. Az igazgatók egyre inkább úgy irányítják a múzeumaikat, mint nyitott kompendiumokat, amelyek különböző társadalmi körök számára kell, hogy értéket kínáljanak. Ezt elismerni pedig avval is jár, hogy reflexíve elfogadjuk (ha nem is ünnepeljük) a tényt, hogy a feszült ellentmondások, amelyek valaha esetleg fenyegetést jelenthettek volna a múzeumok alapeszméire nézvést, ma állandó berendezési tárgyaik közé tartoznak. A múzeumok természetesen jelentős dilemmákkal néznek szembe: hogyan kezeljék az egyre hozzáértőbb és kritikusabb közönséget, egyszerre teljesítve az elvárásokkal teli kormányok vagy felügyeleti testületek direktíváit, és tartva a ritmust a spektakuláris fogyasztói kultúrával. Valóban, a múzeumoknak eddig sosem látott szigorú vizsgálatoknak kell megfelelniük. De a fatális prognózisok mind elnagyoltak, történetietlenek és pontatlanok. Nem kell túl sok hitelt adnunk a múzeum haláláról szóló pletykáknak.

A múzeum köszöni, jól van – bár megváltozott formában. Nem csak a számuk növekszik bolygószerte – csak az Egyesült Államok 4-5 milliárd dollárt költött az elmúlt évtizedben új múzeumépületekre⁷² –, de egyre jobban el is különböznek egymástól forma és tartalom tekintetében, miközben átalakítva (és talán feljavítva) reciklálják a modernista lendületet. Nagy átlagban ma is a tizenkilencedik századi esztétika által kidolgozott értékeket ünneplik, köztük a géniuszt, a kifejezés és a kulturális transzcendencia eszméit, de megtoldva őket a hipermodern korszaknak jobban megfelelő megközelítésekkel, technológiával és színpompás prezentációs módszerekkel. És mindezt egyre reflexívebb módon teszik – ahogy azt a múzeumokkal kapcsolatos legfrissebb tudományos irodalom kimutatta.⁷³ A múzeum többé nem hagyhatja figyelmen kívül a társadalmi és episztemológiai alapokat, amelyek a munkáját meghatározzák. Mint más komplex intézményeknek, a múzeumoknak is mérlegelniük kell a maguk hatékonyságát és szociál-politikai elhelyezkedését, hogy kielégíthessék mind a belső ellenőrzési folyamatokat, mind a külső legitimációs elvárásokat.

Szociológusok, mint Beck, Giddens és Lash,⁷⁴ a kortársi társadalom szervezeti modernizációja egyre uralkodóbb vonásának látják a fokozott intézményi tudatosságot. A döntéshozatal kerete ma a „reflexív modernizáció” – olyan átalakulás ez a társadalmi szervezetek arculatában, amelynek révén a szakértői rendszerek, a tudományos és technológiai haladás és a gyors gazdasági növekedés kérdései

⁷² Jacqueline Trescott, *Exhibiting a New Enthusiasm Across US, Museum Construction, Attendance, Are on the Rise*, in: Washington Post, 1998. június 21. A1-A16.

⁷³ *Cultural Diversity: Developing Museum Audiences in Britain*, szerk. Eileen Hooper-Greenhill, Leicester University Press, London, 1997.; *Theorizing Museums*, szerk. Sharon Macdonald, Gordon Fyfe, Blackwell, Oxford, 1996.

⁷⁴ Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash, *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Polity Press, Cambridge, 1994.

kerülnek előtérbe. A múzeum számára az „intézményi reflexivitás” olyan önvizsgálati folyamat, amelynek révén az intézmény jobban megismeri magát, rákérdezve a fenntartói körére és társadalmi funkciójára. De a belső szűrési mechanizmusokra vonatkozó elvárások egyben a múzeum lábai elé helyezik a lehetőséget is, hogy úttörő módon új, társadalmilag befogadóbb kezdeményezésekkel, kiállítási stratégiával álljon elő, gondosabban szem előtt tartva a helyi közösség érdekeit. Kiváló példa erre néhány múzeum (mint a Geffrye Museum és a Museum of London) próbálkozása, hogy az etnikai kisebbségeket és a helyi közösségeket magukhoz vonzzák, helyi témákkal és kihelyezett projektekkel, a korábban néma rétegek és marginalizált kultúrák reprezentációjával vagy bevonásával rendezett kiállításokkal.⁷⁵ Elméleti szinten elmondható, hogy a reflexív modernizáció nagyobb társadalmi cselekvési teret biztosított a múzeumoknak – több hatalmat a produktív önvizsgálatra és cselekvésre a Giddens által „magas-” vagy „késő-modernitásnak” nevezett időszak strukturális megszorításai között. S miközben nem feledkezhetünk el a továbbra is ható osztálykorlátokról és a múzeum folytonos kommercializációjáról, végre legalább lehetőség nyílt arra, hogy a múzeum belakjon egy demokratikusabb, nyitott „harmadik teret”, túl elitizmuson és konzumerizmuson, pozitív impulzust adva a kulturális modernitás felvilágosodás kori eszméjének.

A dolgok ilyen állása mellett a múzeumot nem tarthatjuk többé passzív oktatási anyagszolgáltatónak, aki mindenki elé ugyanazt a fogást helyezi. Nem is a fennálló társadalmi-gazdasági viszonyokat tehetetlenül visszatükröző felület, avagy a társadalmi reprodukció és a polgári kultúra egydimenziós, konzervatív ágense. A huszadik század végén kezdődött átalakulás, újjászervezés során jóval plurálisabb, nyitottabb és megítélhetetlenebb intézményekké lettek annál, amit a tömegkultúrában róluk alkotott kép sugall – öntudatosak és képesek szembenézni a saját korlátaikkal, dologi természetű nehézkedésükkel. Ez annyit jelent, hogy a kortárs múzeumot nem radírozták le visszavonhatatlanul a monolitikus posztmodernitás praktikái; nem a modernitás végének tünete, hanem éppen annak kiterjesztése, felgyorsulása és radikalizációja: fogyasztói, globális, virtuális, nagyvállalati, persze, de még mindig modern – olyan intézmény, amelyben a lehetőségek és a korlátok egyformán egyensúlyban vannak. Így tehát, ami a múzeumokat illeti, a ma is olyan, mint a tegnap, csak még olyanabb.

Fordította: Erhardt Miklós

A fordítást ellenőrizte: Kozma Zsolt

⁷⁵ Nick Merriman, The Peopling of London Project, in: *Cultural Diversity: Developing Museum Audiences in Britain*, szerk. Eileen Hooper-Greenhill, Leicester University Press, London, 1997.; Steve Hemming, *Audience Participation: Working with Local People at the Geffrye Museum, London*, in: *Cultural Diversity*.

Kritikai művészet

Miwon Kwon **Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról**

A helyspecifikusság egykor valami megalapozottat, a fizika törvényei szerint valót jelentett. Játékra kelve olykor a gravitációval, a helyspecifikus művek, még ha efemer anyagokból készültek is és elmozdíthatatlannak tűntek, makacsul ragaszkodtak a jelenvalósághoz, akkor is, ha az eltűnés vagy a pusztulás veszélye fenyegette őket. A galériák és múzeumok fehér falai között vagy a Nevada sivatagban, építészeti környezetben vagy tájba illeszkedve, a helyspecifikus művészet kezdetben a „helyet” szó szerint, mint megragadható valóságot értelmezte, amelyet annak fizikai dimenziói írnak le: hosszúság, szélesség, mélység, textúra, a falak és a szobák alakja; a terek, épületek, parkok arányai és elosztása; a fényviszonyok, a légáramlatok, a forgalom mintázatai és a különböző topográfiai jellemzők. Ha a modernista szobor – még inkább autonómnak és önreferenciálisnak mutatva magát – bekebelezte a posztamenst, hogy függetlenítse magát a helytől, és így hordozhatóságát, helyhez nem kötött, nomád mivoltát hangsúlyozta, úgy a helyspecifikus művek – amikor a minimalizmus nyomán először jelentek meg a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején – mindent megtettek a modernista paradigma drámai visszafordításáért.¹ Épp az ellenkezőjét állítva annak, hogy „ha egy térhez kell igazítani a szobrot, akkor ott valami baj van a szoborral”², a helyspecifikus művészet – akár zavart keltett, akár alkalmazkodott – átadta magát az őt formailag meghatározó vagy alakító környezetnek.³

A modernizmus szeplőtlen és tisztán idealista terét aztán radikális módon kiszorította a természeti táj anyagszerűsége, valamint a mindennapok tisztátalan és közönséges tere. A művészet tere megszűnt tiszta lap, tabula rasa lenni – *valós* térré vált. Ahelyett, hogy a műalkotást vagy az eseményt egy „testetlen szem” pillanatnyi jelenésként érzékelték volna, az „itt és most” egyszerűségét a maga testi mivoltában, a fizikai kiterjedés és az időbeli tartam érzéki közvetlenségében kellett átélnie (ezt nevezte Michael Fried gúnyosan teatralitásnak) a befogadónak. A helyspecifikus mű megjelenése hajnalán arra törekedett, hogy szétbontthatatlan, elválaszthatatlan kapcsolatot alakítson ki a hellyel, és a befogadó fizikai jelenléte tegye őt teljessé. A művészetnek a hely aktualitásához kapcsolódó új elkötelezettségében számos szükségszerűség talált egymásra: így a tradicionális médiumok, mint a festészet vagy a szobrászat, korlátainak és intézményi kereteinek meghaladására tett (neoavantgárd)

¹A modernista művészet idealizmusa a műalkotást *magától* és *magából* értetődőnek tétélezte, rögzült, a történelmi korokon átható jelentést tulajdonított neki, de semmiféle kötődést egy adott helyhez. (...) A helyspecifikus művészet szembeszállt ezzel az idealizmussal – felfedte a korábban elrejtett anyagi rendszert – azáltal, hogy elutasította a mobilitást és hangsúlyozta a mű odatartozását *egy bizonyos helyhez*.” Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge, 1993, 17. Lásd még: Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field* (1979), in: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, szerk. Hal Foster, Bay Press, Port Townsend, Wash., 1983, 31–42.

² William Turner, idézi Mary Miss, *From Autocracy to Integration: Redefining the Objectives of Public Art*, in: *Insights/On Sites: Perspectives on Art in Public Places*, szerk. Stacy Paleologos Harris, Partners for Livable Places, Washington, D.C., 1984, 62.

³ Rosalyn Deutsche megkülönbözteti a helyspecifikusság asszimilatív modelljét – ahol a mű integrálódik a meglévő környezetbe, egységes, harmónikus és az együvé tartozást erősítő teret képezve – a megzavarótól, ahol a mű kritikusan avatkozik bele a környezetbe. Lásd: *Tilted Arc and the Uses of Public Space*, in: *Design Book Review* 23 (Winter 1992), 22–27., valamint *Uneven Development: Public Art in New York City*, in: *October* 47 (Winter 1988), 3–52.

kísérletek; a jelentésnek a műből a kontextus esetlegességébe való áthelyezésének ismeretelméleti kihívása; a régi kartéziánus modellről a testi észlelés fenomenológiai megközelítésére való radikális átállás, valamint a műveket szállítható és csereszabatos árúknak tétélező kapitalista piacgazdaságnak ellenálló öntudatosság.

Ezt tükrözi Robert Barry egy 1969-es megjegyzése, hogy ugyanis minden drótinstallációja „ahhoz a térhez illeszkedik, ahol bemutatásra kerül. Áthelyezésük egyet jelent az elpusztításukkal”⁴. Richard Serra hasonló megfontolásból írta tizenöt évvel később az Art-in-Architecture Program igazgatójának (General Services Administration, Washington, D.C.), hogy csaknem 37 méter hosszú corten-acélból készült szobrát, a *Tilted Arc*-ot (Hajló ív) „arra a bizonyos helyre, a Federal Plaza-ra rendelték meg, oda készült. Helyspecifikus mű, és mint ilyen, nem áthelyezhető. Áthelyezni annyit tesz, mint elpusztítani.”⁵ Serra 1989-ben ugyanehhez az érvrendszerhez tért vissza:

„Mint arra rámutattam, a *Tilted Arc* kezdettől helyspecifikus műnek készült, nem a térhez szabhatónak vagy... áthelyezhetőnek. A helyspecifikus mű az adott terület környezeti komponenseivel foglalkozik. A mű arányait, méretét és elhelyezkedését is a helyszín topográfiaja határozza meg, legyen az a város, a táj, vagy az épített környezet. A mű a hely részévé válik és átrendezi annak mind konceptuális, mind érzéki megtapasztalását.”⁶

Barry és Serra véleménye itt összecseng; de amíg Barry szavai a hatvanas évek végi szobrászat radikalitását visszhangozzák (megelőlegezve a hetvenes évek esztétikai kísérletezéseit, a land artot és az earth artot, a folyamat-művészetet, az installációs művészetet, a konceptuális művészetet, performansz-művészetet és a body artot, valamint az intézménykritika számos formáját), addig Serra álláspontja húsz évvel később, a public art kontextusában ingerült védekezésnek tűnik, amely a helyspecifikusság azon ágának kríziséből fakad, mely mű és hely *fizikai* elválaszthatatlanságát hangoztatja.⁷

A minimalizmus kontextusérzékeny gondolkodásának ismeretében az intézménykritika és a konceptuális művészet számos formája olyan, a korábbiaktól eltérő viszonyt ápolt a helyspecifikussággal, amely implicit módon kritika tárgyává tette a hely ártatlanságával és az univerzális (ugyanakkor fizikai testtel rendelkező) néző létével kapcsolatos, fenomenológiai modellt követő elképzeléseket is. Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Robert Smithson

⁴ Arthur R. Rose (Robert Barry), *Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner*, in: *Arts Magazine* (February 1969), 22.

⁵ Richard Serra levele Donald Thalackernek (1985. január 1.), in: *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, szerk. Clara Weyergraf-Serra, Martha Buskirk, MIT Press, Cambridge, 1991, 38.

⁶ Richard Serra, *Tilted Arc Destroyed*, in: *Art in America*, 77 (May 1989), 34-47.

⁷ A *Tilted Arc* körüli vita nyilvánvalóan többről szól, mint a helyspecifikus művészet státuszáról, de Serra végül is erre a fogalomra építette védőbeszédét. Serra veresége ellenére a helyspecifikusság jogi meghatározása máig nem egységes, és továbbra is számos törvényességi vita alapját képezi. A *Tilted Arc*-kal kapcsolatos jogi vitákról lásd: Barbara Hoffman, *Law for Art's Sake in the Public Realm*, in: *Art in the Public Sphere*, szerk. W. J. T. Mitchell, University of Chicago Press, Chicago, 1991, 113-46. Köszönet James Marcovitz-nak a helyspecifikusság jogi vonatkozásairól szóló konzultációért.

csakúgy, mint több nőművész, például Mierle Laderman Ukeles, a helyet nem csupán fizikailag vagy térileg tételezték, de olyan kulturális keretrendszernek is tekintették, melyet a művészet intézményei határoznak meg. Ha a minimalizmus visszaadta a befogadónak fizikai testét, akkor az intézménykritika az osztályhelyzetéből, faji hovatartozásából, társadalmi neméből és szexualitásából szőtt társadalmi mátrix-szal volt elfoglalva.⁸ Mi több, míg a minimalizmus kihívást intézett az autonóm műtárgy idealista zártsága és önmagában-valósága felé (jelentést tulajdonítva a bemutatás helyének), addig az intézménykritika csavart még egyet a helyzeten azzal, hogy leleplezte a bemutatás helyének idealista zártságát. A fehér falú, mesterséges világítású (ablakok nélküli), légkondicionált és az építőművészet szabályainak megfelelő modern galéria/múzeum terét már nem csupán kiterjedése és arányai határozták meg, hanem az intézmény karaktere is, vagyis az ideológiai funkcióval bíró normatív kiállítási konvenciók. Más szóval, a galéria/múzeum látszólag szelíd építészeti karakterét kódolt rendszernek tartották, mely aktívan hozzájárul a mű és a külvilág kapcsolatának felfüggesztéséhez, és az intézmény azon idealista szándékának fenntartásához, hogy önmagát és az általa képviselt értékhierarchiákat objektívnek, elfogulatlannak és igaznak tűntesse fel.

Buren már 1970-ben megfogalmazta: „Bárhol legyen is egy mű kiállítva, a hely rányomja a bélyegét és megjelöli, attól függetlenül, hogy a mű közvetlenül – tudatosan vagy öntudatlanul – a múzeum számára készült-e vagy sem; minden munka, amely ebben a keretben jelenik meg és nem reflektál ennek rá tett hatására, az autonómia vagy az idealizmus illúziójának esik áldozatul.”⁹

De nem csupán a múzeumról van itt szó: a hely kezd magába olvasztani számos különböző, de egymással összefüggő teret és gazdasági viszonyt, mint amilyen a műterem, a galéria, a múzeum, a művészeti kritika, a művészettörténet vagy a művészeti piac. Ezek olyan összefüggésrendszert alkotnak, amely nemhogy nem izolált, de kifejezetten nyitott a társadalmi, gazdasági és politikai behatásokra. „Specifikusnak” lenni annyit tesz, mint megfejteni és újraírni az intézményi konvenciókat azért, hogy ezek rejtett, de létező motivációi láthatóvá váljanak, és megismerhetőek legyenek azok a módszerek, melyek mentén az intézmények a művek jelentését formálják, annak érdekében, hogy azok kulturális és gazdasági értékét befolyásolják. A specifikusság, minthogy feltárja a művészet és intézményeinek kötődéseit az adott társadalmi, gazdasági és politikai folyamatokhoz, egyben alá is ássa az autonómiájukra vonatkozó téveszméket. Ismét Buren némiképp militáns szavai 1970-ből:

„A művészet, legyen bár sokféle, mindenekelőtt politikai. Azon formai és kulturális (nem az egyik vagy a másik) határok vizsgálatáért kiállt, melyeken belül a művészet létezik és küzd. E határok számosak és

⁸ Lásd Hal Foster fontos esszéjét: *The Crux of Minimalism*, in: *Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986*, szerk. Howard Singerman, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1986, 162-83, valamint: Craig Owens, *From Work to Frame, or, Is There Life After The Death of the Author?*, in: *Beyond Recognition*, University of California Press, Berkeley, 1992, 122-39.

⁹ Daniel Buren, *A múzeum funkciója*, ford. Molnár Edit, lásd a jelen szöveggyűjteményben.

különfélék. Jóllehet az uralkodó ideológia és az ahhoz kapcsolódó művészek mindent megtesznek, hogy *elfedjék* ezt, és a körülmények még nem adottak felrobbantásukhoz, *leleplezésük* ideje elérkezett.”¹⁰

Az intézménykritika korai fázisában mindenesetre a kiállítótér fizikai meghatározottságainak kiemelése jelentette e leleplezés kiindulópontját. Az olyan munkák, mint például Hans Haacke *Condensation Cube*-ja (Páralecsapó kocka, 1963–65), Mel Bochner *Measurement* című sorozata (Méretezés, 1969), Lawrence Weiner áttört falai (1968) és Buren *Within and Beyond the Frame* (A kereten belül és túl, 1973) című műve azokat a vonásokat élesítik, melyeket az intézmény elfedne. És teszik ezt szorosán a kiállítótér architektúrájához kapcsolódva: hagyják, hogy a kicsapódó nedvesség megtámadja a minimalista műalkotást (a galéria kicsinyített mását), fókuszba állítva ezzel a galériatér levegőjének páratartalmát; méreteik direkt jelzésével az őket „keretező” falak anyagszerűségét hangsúlyozzák; a fal egyes részeinek eltávolításával feltárják a „semleges” white cube mögötti valóságot; vagy a galériatér fizikai korlátait átlépve (a műalkotás szó szerint kisétál az ablakon) „bekeretezik” az intézményi keretet. A hetvenes évekre az ilyen és ezekhez hasonló, a művészek kulturális korlátaival, az őket „körbefonó apparátussal” foglalkozó munkák, valamint annak vizsgálata, hogy ezek az erők milyen hatással vannak a mű jelentésére és értékére – mint azt Smithson már 1972-ben megjósolta – az évtized „nagy slágere” lett.¹¹ A nyolcvanas években aztán már egyre kevésbé a kiállítótér fizikai adottságaira épülnek majd a galéria és a múzeum kritikái.

Hans Haacke paradigmikus tevékenységében például a hely értelmezése a galéria fizikai körülményeitől (mint a *Condensation Cube*-ban) egyre inkább afelé a társadalmi és gazdasági viszonyrendszer felé tolódott, amelyben a művészet és annak intézményi rendszere megjelenik. A hetvenes évek során készült tényfeltáró munkái láthatóvá tették a művészet bonyolult kötődéseit a kétes ideológiájú – ha nem egyenesen morálisan korrupst – hatalmi elithez. Ezek a művek a művészet helyét egy társadalmi, gazdasági és politikai fogalmak mentén meghatározott intézményi keretben jelölték ki, és a művek tartalmává éppen ezeket a fogalmakat tették. Az intézményi kerethez fűződő megváltozott viszonyt példázzák Michael Asher sebészi pontossággal kivitelezett „áthelyezéssel” projektjei is, melyek a helyet történelmi és fogalmi konstrukcióként értelmezték. A *73rd American Exhibition* keretében megvalósított projektje (Art Institute of Chicago, 1979) például a kiállítóteret és a kiállítás elrendezését olyan kulturálisan specifikus helyzetnek mutatta be, mely bizonyos elvárásokat támaszt a művészettel és a művészettörténettel szemben. A művészet intézményi pozícionálása tehát nem csak minőségi és gazdasági szempontokat különböztet meg, de történelmileg és kulturálisan

¹⁰ Daniel Buren, *Critical Limits*, in: Uő., *Five Texts*, John Weber Gallery, New York, 1974, 38.

¹¹ Lásd Bruce Kurtz, *Conversation with Robert Smithson*, in: *The Writings of Robert Smithson*, szerk. Nancy Holt, New York University Press, New York, 1979, 200.

meghatározott speciális tudásformákat is (újra)termel – ezek pedig semmiképp sem egyetemes vagy időtlen minőségek.¹²

Ekképp a művészet helye (*site of art*) többé már nem esik csak úgy véletlenül egybe a művészet terével (*space of art*), nem a helyszín (*location*) fizikai jellemzői lesznek a hely (*site*) meghatározásának elsődleges elemei. Akár politikai és gazdasági fogalmak mentén, mint Hans Haacke esetében, akár episztemológiai indíttatásból, mint Asher munkáiban, de egyre inkább a művészet intézményi definiálását, termelését, bemutatását és terjesztését meghatározó *technikák* és *hatások* válnak a kritikai intervenció terepévé. A hely anyagtalanításával párhuzamosan zajlik a műalkotás esztétikai kvalitásainak visszaszorítása (a vizuális élvezet kiktatása) és anyagtalanítása. Az intézményi szokások és igények ellenére, folytatva a művészet piacosításával kapcsolatos ellenállást, a helyspecifikus művészet olyan stratégiákkal él, amelyek vagy agresszív módon vizualitás-ellenesek – információ- és szöveg-központúak, felfednek vagy didaktikusan bemutatnak valamit –, vagy semmibe veszik az anyagszerűséget, mint az időben kibomló gesztusok, események és performanszok. A mű megszűnik főnév és tárgy lenni azért, hogy ige és folyamat lehessen, így arra hívja fel a nézőt, hogy kritikailag (és ne csupán fizikailag) forduljon a nézés aktusa felé. Ennek megfelelően a mű és a hely közötti kapcsolat sajátosságának kulcsa nem a kapcsolat maradandóságában rejlik (mint azt Serra állította), sokkal inkább múlandóságában, vagyis abban, ahogy tovatűnő és megismételhetetlen helyzeteket teremt.

Ahogy egykor a művészet (és a művész) kulturális lehatároltságának feltárása volt a „nagy sláger” (az intézményrendszeren keresztül), úgy mára a helyspecifikus gyakorlatok eredője az egyre intenzívebb elkötelezettség lett a külvilág és a hétköznapi élet iránt; egy olyan kultúrakritikai álláspont képviselője, amely nyitott a nem művészeti helyszínek, intézmények és témák iránt (elmosván a határvonalat művészet és nem-művészet között). A helyspecifikusság kortárs megnyilvánulásai másodlagosnak tekintik az esztétikai és művészettörténeti megfontolásokat, céljuk a művészet társadalmi integrációja – akár azért, hogy ezzel (aktivista módjára) társadalmi problémákat fogalmazzon újra, mint amilyen a gazdasági válság, a hajléktalanság, az AIDS, a homofóbia, a rasszizmus vagy a szexizmus; akár általánosabb célt követve a művészetet a számtalan kulturális tevékenység egyik lehetséges formájaként kívánják relativizálni. A *művészeti* termelés és befogadás társadalmi természetét túl kizárólagosnak – ha nem egyenesen elitistának – tartva, a szélesebb értelemben vett kultúra iránti elkötelezettség előnyben részesíti a hagyományos fizikai és intellektuális kereteken kívüli „köztereket”.¹³

¹² A projekt magában foglalta egy a chicagói Art Institute előtt álló 18. századi George Washington bronzszobor áthelyezését egy 18. századi művészettel foglalkozó kisebb múzeumba. Asher szavaival: „Az érdekelt, hogy miként változik a szobor befogadása, ha egy 18. századi kontextusba kerül korábbi helyéről, egy épület homlokzati teréből. (...) A Gallery 219-ben saját korának európai műtárgyai között látható.” Idézi: Anne Rorimer, *Michael Asher: Recent Work*, in: Artforum (Ápril 1980), 47, valamint: *Michael Asher: Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, szerk. Benjamin H. D. Buchloh, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design – The Museum of Contemporary Art Los Angeles, Halifax, Nova Scotia – Los Angeles, 207-21.

¹³ E megfontolások egybevágóan a public art fejlődésének azon vonásaival, amelyek a helyspecifikus művészetet a közösségi művészet felé orientálták. Amint az az olyan projekteknél megfigyelhető, mint a *Culture in Action* Chicagóban (1992-93) vagy a *Points of Entry* Pittsburghben (1996), a helyspecifikus public art a kilencvenes években a baloldali politikai aktivizmusban gyökerező kulturális gyakorlatok, közösségi alapú esztétikai hagyományok, az intézménykritikából kialakult

Az olyan kezdeményezések folytatásaként, amelyek (olykor szó szerint is) kiviszik a művészetet a galériák és a múzeumok tereiből (gondoljunk csak Buren csíkos vásznaira, ahogy kimasíroznak a galéria ablakán, Smithson munkáira New Jersey lakatlan földjein és Utah elhagyatott tájain), a kortárs helyspecifikus művek hotelekbe költöznek, utcákat, lakótelepeket, börtönöket, iskolákat, kórházakat, templomokat, állatkerteket, szupermarketeket foglalnak el, továbbá beszivárognak a média tereibe: a rádióadásokba, az újságokba, a tévéműsorokba és az Internet világába is. E térbeli expanzió mellett a helyspecifikus művészet egy sor tudományág felé is orientálódik (pl. antropológia, szociológia, irodalomkritika, pszichológia, természet- és kultúrtörténet, építészet és urbanisztika, számítástechnika, politológia), és a populáris témák (így a divat, a zene, a hirdetések, a film és a televízió) iránt is határozottan érdeklődik. A művészet e kétirányú kulturális expanziója kétségtelenül változatosabb helyszíneit, a kortárs helyspecifikus művészet legfontosabb jellemzője mégis az a mód, ahogyan mind a mű kapcsolata egy adott lokációhoz (helyhez), *mind pedig* az intézményi keret (mint hely) társadalmi meghatározottsága *alárendelődik* egy *diszkurzív* helynek, melyet a tudásmezők, az intellektuális cserekapcsolatok és a kulturális viták alakítanak ki. Mindezekén túl, és az előző modellektől eltérően, ez a hely nem előre meghatározott; sokkal inkább maga a mű *hívja létre* (gyakran tartalomként), és létezését egy már létező diskurzus *igazolja*.

Mark Dion 1991-es, *On Tropical Nature* (A trópusi természetről) című projektjében például a hely számos különféle meghatározása versengett egymással. Először is, Dion intervenciójának kiindulópontját egy az Orinoco forrásvidékén (a venezuelai Caracas mellett) található lakatlan, esőerdőbeli hely jelentette. Három hétig táborozott itt a művész növényeket, bogarakat, tollakat, gombákat, fészkeket és köveket gyűjtve. A ládába pakolt leleteket hetente szállították át a második helyszínre, a caracasi Sala Mendozába, a projektben részt vevő két intézmény egyikébe. Itt műtárgyként kerültek bemutatásra a hely harmadik értelmezési lehetőségét kínáló tematikus kurátori koncepció keretében.¹⁴ A negyedik, jóllehet a legkevésbé anyagszerű hely az volt, amellyel Dion hosszútávú kapcsolatot akart kiépíteni: a projekt ugyanis a természet kulturális reprezentációjáról és a globális környezeti krízisről szóló *diszkurzív térben* keresett magának helyet.¹⁵

Olykor a tartalom és a hely szemantikai viszonyának megfordításával a helyspecifikus projektek iránt elkötelezett, tevékenységükkel a hely számos értelmezését kibontó művészek végül a diszkurzív térben találnak kikötőt. Míg Tom Burr és John Lindell például számos projekten dolgoztak a legkülönbözőbb médiumokban és intézményi környezetben, elkötelezettségük a (homo)szexualitás,

konceptuális művészeti praxis és identitás-politika olvasztótégelyévé vált. Emiatt számos, a kortárs helyspecifikus művészettel kapcsolatos kérdés feltehető a public art vonatkozásában és fordítva is. Sajnos a public arttal kapcsolatos sajátos esztétikai és politikai megfontolások – különösképpen a városok térszervezésére vonatkozóak – elemzésére máshol kerül majd sor. Felhívnam viszont a figyelmet Grant Kester kitűnő tanulmányára a közösségi public art jelenlegi irányairól: *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, in: *Afterimage*, January 1995, 5-11.

¹⁴ *Arte Joven en Nueva York*, kurátor: Josi Gabriel Fernandez, Sala Mendoza – Sala RG, Caracas, Venezuela, 1991. június 9. – július 7.

¹⁵ E negyedik hely, melyhez Dion újra és újra visszatér más projektjeivel is, szilárd maradt még akkor is, amikor az egyik ládát New Yorkba szállították, hogy ott *New York State Bureau of Tropical Conservation* címmel állítsák ki 1992-ben (American Fine Arts Co.). Lásd: *The Confessions of an Amateur Naturalist*, in: *Documents 1/2* (Fall/Winter 1992), 36-46. Lásd még interjúmat a művésszel az alábbi monográfiában: *Mark Dion*, Phaidon Press, London, 1997.

valamint a „vágy” kialakulása és dinamikája iránt éppen ezeket a témákat avatja munkáik helyévé. Lothar Baumgarten, Renée Green, Jimmie Durham vagy Fred Wilson esetében például a kolonializmus és a rabszolgaság öröksége, a rasszizmus és az etnográfiai hagyomány identitáspolitikai hatása lett művészeti kutatásaik kiemelt „helye”. Mások, mint Green, Silvia Kolbowski, a Group Material vagy Christian Philipp Müller a helyspecifikus művészet (mint hely) gyakorlati aspektusaival foglalkoznak, ezek érvényességét vizsgálják az esztétikai imperatívuszok, az intézményi elvárások, a társadalmi-gazdasági ágazatok, vagy a politikai hatékonyság vonatkozásában. Ebben az értelemben a különféle kulturális vitahelyzetek, teoretikus elképzelések, társadalmi kérdések, politikai problémák, intézményi keretek (nem feltétlenül és kizárólag a művészet intézményeiről van itt szó), közösségi vagy időszaki események, történelmi körülmények, de még a vágy bizonyos formái is képesek helyként működni.¹⁶

Ez persze nem jelenti, hogy egy adott helyszín (lokáció) vagy intézmény többé ne számítana, hiszen a helyspecifikus művészet ma sem gondolható el ezek nélkül; de a kortárs praxisok hosszú távon nem elsődlegesen ezek mentén formálódnak. Következésképpen, bár az akció vagy az intervenció (fizikai), illetve a hatás és a befogadás (diszkurzív) terét folytonosnak tekintik, ezek mégis csak elválnak egymástól. Amíg például Serra *Tilted Arc*-ja esetében a művészeti beavatkozás és a hatás egyazon helyen (Federal Plaza, New York) jött létre, addig Dion projektjénél a beavatkozás helye (a venezuelai esőerdő vagy a Sala Mendoza galéria) és a mű hatása által megidézett hely (a természetről szóló diskurzus) már nem ugyanaz. Az előző az utóbbi materiális és inspirációs forrása, de még sincs vele indexikus kapcsolatban.

James Meyer a „funkcionális hely” fogalmát használja e kortárs jelenség leírása kapcsán. Ez „egy helyek között zajló folyamat, az intézményes és diszkurzív kapcsolatrendszerek és a velük érintkező testek (mindenekelőtt a művészek) feltérképezése. Információkból szőtt hely ez: szövegek, fényképek, videók, fizikai helyek és dolgok egymásra rétegződése (...) egy időbeli dolog, egy mozgásfolyamat, különösebb fókusz nélküli jelentések láncolata.”¹⁷ A hely tehát már inkább (inter)textuálisan épül fel, semmint térbelileg, modellje nem a térkép, hanem az útiterv: események és cselekvések fragmentált sorozata különféle terekben, egy nomád narratíva, amelynek csapását a művész lépte rajzolja ki. Az Internet és a cybertér mozgásmintázataihoz hasonlóan, melyeket szintén azokon áthaladva érzékelünk (egyiket a másik után, nem szimultán módon),¹⁸ a hely efféle átalakulása textualizálja a tereket és teresíti a diskurzusokat.

¹⁶ Kerekasztal-beszélgetés *On Site Specificity* címmel (Hal Foster, Renée Green, Mitchell Kane, John Lindell, Helen Molesworth, Miwon Kwon és mások részvételével), in: Documents 4/5 (1994 Spring), 11-22.

¹⁷ James Meyer, *The Functional Site*, in: *Platzwechsel*, kiállítási katalógus, Kunsthalle Zürich, Zürich, 1995, 27. Az esszé újradolgozott változata: in: Documents 7 (Fall 1996), 20-29.

¹⁸ Az elektronikus terek (website-ok, információs környezetek, program infrastruktúrák, virtuális terek) leírásához használt építészeti nyelv ellenére a számítógéppel megtapasztalt térélmény mégis inkább mozgások és átjárók sorozataként jelentkezik, mintsem valamely belakott vagy időlegesen elfoglalt „helyként”. A hypertext kitűnő példa erre. Az információs szupersztráda alkalmas párhuzam az autópályán tapasztalt térélmény megragadására, mivel átmeneti helyzetet jelent még akkor is, ha a kormány mögött ülő test nem mozdul.

Az eddigiek summájaként elmondhatjuk, hogy az utóbbi harminc év progresszív művészeti gyakorlatában a hely definíciója a fizikai lokációtól – amely megalapozott, rögzített és tényleges – a diszkurzivitás felé mozdult el, amely nem helyhez kötött, fluid, virtuális. Ugyan a helyspecifikusság bizonyos formái olykor erőre kapnak, majd háttérbe szorulnak, a változások nem mindig határozottak vagy véglegesek. A helyspecifikusság három paradigmája – fenomenológiai, társadalmi/intézményi és diszkurzív – , melyeket némiképp kronologikusan mutattam be, nem egy lineáris történeti fejlődés állomásainak felelnek meg. Inkább tekinthetők versengő elképzeléseknek, melyek átfedik egymást, és számos kortárs kulturális gyakorlatban (vagy akár egy művész adott munkáján belül is) szimultán módon működnek.

Mindemellett a hely fogalmának eloldódása a konkrétól, és jelentésének megsokszorozódása kétségtelenül felgyorsult az utóbbi időben. Művészek és kritikusok is egyetértenek ennek pozitív voltában, hisz hatékonyan járul hozzá a „kritikai” művészeti gyakorlatot piacosító intézményi és piaci erővel szembeni fellépéshez.

A hely iránt elkötelezett művészet kortárs formái – melyek képesek arra, hogy társadalmi kérdésekkel foglalkozzanak (gyakran azok által inspiráltak) és rutinszerűen együttműködnek a közönséggel a mű kigondolása és megvalósítása alatt is – a művészetet olyan irányba mozdítják el, hogy az hatékonyabban és jelentésgazdagabban tud részt venni a kortárs valóság szociopolitikai alakításában. Ebben az értelemben annak a lehetőségnek a kibontása, hogy a hely több mint helyszín – így például elfojtott etnikai történelem, politikai ügy vagy jogfosztott társadalmi csoport – döntő jelentőségű a művészet és a művész társadalmi szerepének újrafogalmazásában.¹⁹

Mindazonáltal nem árt, ha ezen üdvös célok lelkes támogatását megelőzi az olyan problémák és ellentmondások komoly kritikai vizsgálata, melyek a helyspecifikus és a hely iránt elkötelezett művészet valamennyi kortárs formájában felbukkannak. Annál is jobban láthatóak ezek, mivel a művek egyre inkább elfordulnak a hely ténylegességétől – fizikailag, az eredeti installációs helyzettől csakúgy, mint metaforikusan, a hely diszkurzív mobilizációja miatt. Ez az „elfordulás” azonban nem jelenti a modernizmus helytől elemelt, nomád műfelfogásának visszatérését, még akkor sem, ha ez az elképzelés máig meghatározó. A mai „elfordulás” tisztában van a saját jelenét formáló – akár az esztétikai elvárásokkal, akár a külső történelmi tényezőkkel összefüggő – új kérdésekkel, melyek kétségtelenül nem felelnek meg egy az egyben a harminc évvel korábbiaknak. Így például mi lenne a hely sajátosságaiból, lokális, megismételhetetlen jellegzetességeiből kiinduló helyspecifikus művek esetében az olyan hagyományos esztétikai értékek szerepe, mint az eredetiség, az autenticitás és az egyediség? A művészi autoritás visszavonása és átadása a hely, az együttműködők és a befogadók számára vajon a „szerző halála” barthes-i elképzelésének folyománya-e, vagy a művész szerepének átszabása a háttérben

¹⁹ A „köz” fogalmának értelmezése a kortárs művészeti gyakorlatban meghaladja ezen írás kereteit. A témáról lásd: Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge, 1996.

maradó menedzserré, rendezővé? Hova tovább: milyen a piaci helyzete az anyagtalán, folyamat-központú, efemer, performatív eseményeknek? Míg a helyspecifikus művészet egykor a mozdíthatatlanság hangsúlyozásával szegült szembe a piacosítással, mára ugyanezen célok eléréséért a mobilitással és a nomád életformával jegyezte el magát. Amúgy fura módon, a nomád lét ma a tőkére és a hatalomra is jellemző.²⁰ És akkor a helyspecifikusságtól való „elfordulás” vajon a művészet fennálló ideológiájával szembeni ellenállás, avagy a kapitalista expanzió logikája előtti kapituláció?

A helyspecifikus művészet mobilizálása

A helyspecifikus művészet „elfordulása” a helytől, ahogy az a hatvanas-hetvenes években először megvalósult, nem az esztétikai elvárások okozta elkülönülés volt, hanem a múzeumok és a művészeti piac generálta folyamat. A fotódokumentációk vagy a helyspecifikus alkotásokhoz kötődő egyéb anyagok (vázlatok és rajzok, jegyzetek, installálási útmutatók) már régóta jelen voltak a múzeumi kiállítások költségvetésében és a művészeti piac lerakataiban. Az utóbbi időben azonban, ahogy a hatvanas, hetvenes évek műveinek kulturális és piaci értéke megemelkedett, a korai helyspecifikus munkák, melyeket valamikor oly nehéz volt gyűjteni vagy reprodukálni, sorra jelennek meg az olyan jelentős kiállításokon mint a *L'art conceptuel, une perspective* (Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989), a *New Sculpture 1965-75: Between Geometry and Gesture* (1990), vagy az *Immaterial Objects* (1991-92), mindkettő a Whitney Múzeumban.²¹

Az ilyen kiállítások alkalmával az évtizedekkel korábban készült műveket átszállítják, vagy újragyártják a bemutatás helyszínén, illetve attól nem messze, hiszen a hajóztatás nehézkes és költséges, esetleg az eredeti mű sérülékeny, rossz állapotban van, vagy nem is létezik már. Az adott megállapodásnak megfelelően az újragyártott művek egy részét megsemmisítik a kiállítás után, máskor a korábbi verziókkal együtt megmaradnak, vagy újeredetikként azok helyére lépnek (néhányuk múzeumi gyűjteménybe is kerül ily módon).²² A közönség így átélheti a helyspecifikus másolatok nyújtotta „eredeti” esztétikai élményt – sok esetben a művész közreműködésével.

A lehetőség, hogy olyan „megismételhetetlen” művekkel találkozunk, mint például Serra *Splash Piece: Casting*-ja (Fröccsentett mű: Öntvény, 1969-70) vagy Alan Saret *Sulfur Falls* (Kénfolyam, 1968) című munkája, felveti ezek történeti jelentőségének újraértékelését, különösképpen annak tudatában, hogy a művészet és a kritika milyen nagy érdeklődéssel fordul a késő hatvanas és a hetvenes évek felé. A helyspecifikus művek becsatornázása az intézményrendszerbe, és ennek kísérőjelenségeként piacosításuk, szintén kiüresíti a helyhez kötöttség azon vonatkozásait, amelyek mentén ezek a munkák a

²⁰ Például Gilles Deleuze, *Postscript on the Societies of Control*, in: October 59 (1992 Winter), 3-7. Manuel Castells, *The Informational City*, Basil Blackwell, Oxford, 1989.

²¹ Áttekintő helyzetelemzésért lásd: Susan Hapgood, *Remaking Art History*, in: Art in America (July 1990), 181.

²² *The New Sculpture 1969-75: Between Geometry and Gesture* – a Whitney Múzeumban 1990-ben megrendezett kiállítás negyven újragyártott munkát mutatott be az alábbi alkotóktól: Barry Le Va, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Joel Shapiro, Keith Sonnier és Richard Tuttle. Le Va *Continuous and Related Activities: Discontinued by the Act of Dropping* című, 1967-es munkájának új verzióját később a Whitney Museum vásárolta meg állandó gyűjteménye számára, majd számos más városban és kiállítási környezetben került bemutatásra. Az ilyen munkák esetében ellentmondásos módon mosódik egybe efemeritás (megismételhetőség?) és helyspecifikusság (megismételhetlenség?).

műalkotások ahistorikusnak vélt autonómiája ellen egykor felléptek. A helyspecifikusság korábbi koncepciójával szemben, az egykor helyhez kötött művek múzeumi és kommerciális indíttatású újragyártása (amely utaztatásukat lehetővé teszi) az áthelyezhetőséget és a mobilitást a helyspecifikusság új jellemzőivé avatják. Amint Susan Hapgood megjegyezte: „a valamikor népszerű helyspecifikus megnevezés mára azt jelenti »bizonyos körülmények között áthelyezhető«”²³ – elhomályosítva a korábban idézett kijelentést, miszerint „a mű áthelyezése annak megsemmisítését jelenti”.

A történeti újra-kontextualizásnak álcázott tárgyközpontú dekontextualizálás eredménye egy sor olyan új normákat képző „visszafordítás”, amelyek a hely specifikusságát irrelevánsná téve elősegítik az autonómia visszacsempészését a művekbe. Emellett a művész is visszanyeri autoritását, ismét ő a mű jelentésének letéteményese. A műalkotás újra tárgyiasul (és áruvá válik), a helyspecifikusság pedig az esztétikai élmény strukturális átalakítása helyett a művész személyes esztétikai választása, *stiláris* kérdés lesz.²⁴ A művészi termelés és közvetítés módszertana a mű mondanivalójává, tartalmává alakul, az aktív folyamatok ismét tétlen tárgyak lesznek. A helyspecifikusság így inkább csak *reprezentálja*, mintsem hogy megvalósítaná a kritikai hozzáállást. Az esztétikai élmény „itt és most”-ja jelentésként izolálódik, végképp elszakadva a jelentőtől.

Hogy e jelenség a progresszív, felforgató erejű művek domesztikációjának újabb példájává vált, az bizonyára nem csupán az intézmények önteltsége és a piac profitorientált mivolta miatt van így. A művészek, akármilyen mélyen elkötelezettek is az intézménykritika iránt és távolságtartóak a domináns ideológiákkal szemben, önösen vagy ambivalens módon, de mindenképpen hozzájárulnak a kulturális legitimáció illetékes megzilárdításához. 1990-ben például Carl Andre és Donald Judd is indignálódott levelet tett közzé az *Art in America*-ban, melyben nyilvánosan megtagadták két, a Los Angeles-i Ace Gallery-ben 1989-ben kiállított szobrukat.²⁵ Az említett műveket újragyártották: Andre 15 méter hosszú acélszobra 1968-ból, a *Fall* (Esés), és egy cím nélküli vas „falszobor” Juddtól az 1970-es évből, mindkettő a Panza Gyűjteményből. Az Olaszországból Kaliforniába történő szállítás nehézségeit és költségeit elkerülendő Panza felhatalmazta a kiállítás szervezőit, hogy az általa küldött részletes utasításokat követve a helyszínen gyártassák újra a műveket. Mivel a szobrok eredetileg is ipari körülmények között készültek, a művész jelenléte a gyártásnál sem az Ace Gallery igazgatója, sem Panza számára nem tűnt elengedhetetlennek. A művészek ezzel szemben mást gondoltak. Mivel velük nem egyeztettek e munkák újragyártásáról és installálásáról, durva hamisítást és kontárságot emlegettek, annak ellenére, hogy az így elkészült művek identikusak voltak az Olaszországban maradtakkal, ráadásul egyszeri bemutatásra voltak tervezve, eladásuk vagy újbóli kiállításuk kizárt volt.

²³ Hapgood, *l. m.*, 120.

²⁴ Erre épült Richard Serra érvelése a *Tilted Arc* védelmében. Következésképpen a szobor elmozdításának és áthelyezésének kérdése a művész alkotói jogainak kérdésével kapcsolódott össze.

²⁵ Lásd az *Art in America* 1990. márciusi és áprilisi számait.

E történet több mint felborzolt művész-egők vezényelte közjáték: a helyspecifikus művek szerzőségével és eredetiségével kapcsolatos, a kilencvenes évekre kiterjedt krízis lenyomata. Andre és Judd számára e műveket nem az tette illegitimé, hogy azok az olaszországi Varese-ben maradt egyedi darabok másolatai, hanem hogy ők maguk nem ellenőrizték a kaliforniai gyártást és nem hagyták jóvá a kész alkotásokat. Az újragyártott mű tehát nem azért nem lehet autentikus, mert elvesztette kapcsolatát az installáció eredeti helyével, hanem mert elvesztette kapcsolatát a művész személyével. Azáltal, hogy a minimalizmus a művek vizuális variációt a minimumra redukálta és készítésük során ipari eljárásmodokat alkalmazott, tulajdonképpen kitért a hagyományos, a művész kézjegyéhez – mint az eredetiség garanciájához – kötődő esztétikai ítélet alkalmazhatósága elől. Ennek ellenére, mint azt az Ace Gallery esete érzékletesen mutatja, hiába az eredetiség egykori garanciáinak visszavonása, a szerzőiség és az eredetiség a művész jelenlétéhez tapad. A kézjegy hiányával a *szerzőiség* a művész *autoritásába* költözik, amely őt mint rendezőt vagy ellenőrt az (újra)gyártás jóváhagyásra felhatalmazza. Az eredetiséget a művész szentesítheti, azzal, hogy személyesen jelen van a gyártás és az installálás során, de megteheti ezt írásos jóváhagyás útján is.²⁶

Míg Andre és Judd egykor sorozatgyártásban készült ipari elemek használatával kérdőjelezték meg a szerzőség mindenhatóságát, hogy évekkel később kirohanást intézzenek, csak mert korábbi tevékenységükből mások teljesen adekvát következtetéseket²⁷ vontak le – azok a művészek, akiknek tevékenységét a sokkal tradicionálisabb manuális munka határozza meg, a szerzőségben rejlő politikum jóval komplexebb megértéséről tettek tanúbizonyságot.

Faith Wilding, a kaliforniai Institute of the Arts égisze alatt működő Feminist Art Program valamikori tagja 1995-ben meghívást kapott, hogy eredeti méretben reprodukálja 1972-es, a Los Angeles-i Womanhouse projekt keretében született, szoba méretű helyspecifikus installációját. E művet, a *Crocheted Environment*-et (Horgolt szoba, avagy: *Womb Room / Anyaméh*) egy a feminista művészet történeti feldolgozását célzó tárlaton (*Division of Labour: Women's work*, Bronx Museum) szándékoztak újra bemutatni. Az eredeti mű már nem létezett, így Wilding egy sor nehéz problémával találta szembe magát, amelyek közül csak egy volt a reprodukcióhoz szükséges megerőltető fizikai munka. Ha lemondta volna a részvételt annak érdekében, hogy az eredeti installáció integritását megővje, az saját maga elnémítását és marginalizálását jelentette volna, valamint (*újra*) kiírta volna Wildinget és a feminista művészet bizonyos aspektusait a domináns művészettörténeti kánonból. Ugyanakkor a mű újraalkotásával önálló mű született egy múzeumi fehér-falú térben, és ez eltompítja a mű eredeti kontextusához kapcsolódó jelentést. Való igaz, míg az intézményi érdeklődésben megnyilvánuló kulturális legitimáció egyrésztől hozzájárult a feminista művészet egyik perifériára szorult

²⁶ Sol LeWitt *Lines to Points on a Six-Inch Grid* (1976) című falrajzát szeriálisan építette fel, lemondva ezzel saját szerepéről a kivitelezésben, a munkát ugyanis bárki újra reprodukálhatja a legkülönbözőbb helyszíneken.

²⁷ Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, October 54 (Fall 1990), 3-17.

szegmensének bemutatásához (először a Bronx Museumban, majd a Los Angeles-i Museum of Contemporary Artban); addig az újraalkotott *Crocheted Environment* nem lett más, mint egy gyönyörű, de ártalmatlan műtárgy a kézimunkáról (női munkáról), amely elsődlegesen formai értékekkel bír.²⁸

De még ha úgy tűnik is, hogy az egykori helyspecifikus művek reprodukciói vesztek erejükből, az újbóli bemutatásukkal kapcsolatos nehézségek, etikai dilemmák és praktikus gondok, melyekkel a művészek, a gyűjtők és az intézmények szembesülnek, még mindig jelentéssel bírnak. Az eddig ismertekhez képest ugyanis új szempontokat vetnek fel a művek (re)produkciója, kiállítása, kölcsönvétele és kölcsönadása, eladása és megvásárlása, valamint megrendelése és kivitelezése szempontjából. Ugyanakkor pedig, annak ellenére, hogy egyes művészek visszahúzódnak a szerzőség sérthetlensége mögé, hogy így védelmezzék helyspecifikus műveiket, mások nagyon is nyitottak arra, hogy a helyhez kötöttséghez, az időtállósághoz és megismételhetetlenséghez hozzáított kritikai feltételezések nyomába eredjenek. Ezek a művészek a helyspecifikusság nomád formáit dolgozzák ki ahelyett, hogy ellenállnának a mobilizációnak.

Vándorló művészek

A helyet diszkurzív narratívaként játékba hozó helyorientált művészet iránti egyre növekvő intézményi érdeklődés a művészek fizikai mobilizációját is megköveteli annak érdekében, hogy a kozmopolita művészeti világ városaiban új és újabb műveket hozzanak létre. Jellemző, hogy a művész (aki többé nem tárgyakat alkot a műteremhez kötve, hanem meghívásra dolgozik) egy intézménytől kap meghívást, hogy az adott keretekhez szabott munkát alkosson (esetenként pedig a művész keresi fel az intézményt valamilyen javaslattal). Következésképp a művész szerződéses viszonyra lép az intézménnyel a megbízás teljesítésére. Ezt ismételt látogatások vagy az adott helyen eltöltött hosszabb tartózkodás követi, az intézmény sajátosságainak és/vagy a városnak (a történetének, a közönség összetételének, az installáció terének) a feltérképezése, a kiállítási keret (tematikus felépítés, társadalmi relevancia, a kiállításon szereplő művészek) vizsgálata, megbeszélések a kurátorokkal, az oktatási programok vezetőivel és az adminisztratív munkát végző kollégákkal, akik aztán mind „együttműködő partnerekké” válhatnak. A projekt vélhetően időigényes lesz, a helyhez számtalan módon kötődő, dokumentációja pedig új életre kel a művészeti világ publikációs rendszerében, ami persze majd egy másik intézmény kedvét is meghozza egy újabb munka megrendeléséhez.

Így tehát, ha a művész sikeres szabadúszóként folyamatosan utazik, gyakran egyszerre több helyspecifikus projekten is dolgozik. Járja a világot, meghívott vendégként, turistaként, kalandorként, ideiglenes házi-kritikusként vagy pszeudo-etnográfusként²⁹ utazgat Sao Paolóba, Münchenbe,

²⁸ Lásd Faith Wilding írását e dilemmáról, valamint a hatvanas évek feminista művészetének mai újraértékeléséről: *Monstrous Domesticity*, in: MEANING, 18 (1995 november), 3–16.

²⁹ A művészet és az antropológia komplex kortársi kapcsolatáról: Hal Foster, *Artist as Ethnographer*, in: *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge, 1996.

Chicagóba, Szöulba, Amszterdamba, New Yorkba és tovább. Az így létrejövő projektek általában az adott helyhez való kötődésük okán időlegesen, és látszólag alkalmatlanok arra, hogy más helyen is bemutassák őket, anélkül, hogy a jelentésük megváltozna. Egyrészt egy adott geográfiai és időbeli kerethez szabottak, másrészt kiszámíthatatlan és megtervezhetetlen módon kötődnek a szóban forgó helyhez. Mégis, bár első látásra nem így tűnhet, de ezek a körülmények nem lehetetlenítik el e helyspecifikus munkák áruvá válását. A művész és a mű viszonyában ugyanis egy furcsa helycsere zajlott le, amennyiben a *művész* közelít a mű státuszához ahelyett, hogy, amint azt várhatnánk, ez fordítva történne (azaz a mű helyettesítené a művészt). Talán mert „hiányzik” a mű fizikai megjelenéséből, azért lesz e munkák kivitelezésének és bemutatásának *előfeltétele* a művész *jelenléte*. A művészi működésmód *performatív* jellege az, ami így áruként forgalmazható (még együttműködésekben alapuló projektek esetében is), a művész személye pedig ennek hitelesítésére szolgál.

Fred Wilson például a Maryland Historical Society-nél végzett egyéves kutatását követően mutatta be helyspecifikus munkáját, a múzeum állandó kiállítását ideiglenesen újrarendező *Mining the Museum*-ot (Múzeumbányászat). A múzeumkritika és a multikulturális identitáspolitika aktuális metszeteként a projekt számos látogatót vonzott, és úgy a szakma, mind a sajtó igen kedvezően fogadta. Ezt követően, 1993-ban Wilson a Seattle Art Museum állandó gyűjteményére alapozva készített egy hasonlóan feltáró jellegű, intervencióra épülő munkát.³⁰ Jóllehet az elmozdulás a történeti (Baltimore) gyűjteménytől a művészeti (Seattle) felé új változókat és kihívásokat hozott képbe, az utóbbi projekt repetitív tette a művész és az intézmény kapcsolatát – miközben ahhoz a divatos múzeumi trendhez illeszkedett, miszerint a múzeum művészeket kér fel a gyűjtemény újrarendezésére. A tény, hogy a korábbi, baltimore-i siker Seattle-ben nem volt megismételhető, azt igazolja, hogy az ilyen sorozatos intézményi megrendelések a kritikai módszereket az általánosságok ismételtetésének szintjére fokozzák le. A hasonló projektek könnyen a múzeumok promóciós gépezetének kiterjesztéseivé válnak, a művész pedig a „kritikai” megközelítést biztosító árucikk lesz. „Ennek eredményeként alakul ki az az abszurd helyzet, hogy a megbízó intézmény (galéria vagy múzeum) úgy fordul a művészhez, mint akinek jogosultsága van rámutatni azokra az ellentmondásokra és egyenlenségekre, amelyeket az intézmény maga is kifogásol.” A művészek részéről pedig „a meggyőződéses szubverzió könnyen talál utat a felbérelt felé, ahol a kritikai viszonyulás spektakulummá válik” – írja Isabelle Graw.³¹

Ez az irányváltás mégsem egyszerűen a művész áruvá válásáról szól, hiszen nem az ő személye – mint a warholi értelemben vett híresség – az, ami az intézménnyel való kapcsolat során kitermelődik és fogyasztásra kerül. A tendencia afelé mutat, ahogy az áru – mint a termelési és a munkaviszonyok

³⁰ Martha Buskirk interjúja Fred Wilson-nal, in *October* 70 (Fall 1994), 109-12.

³¹ Isabelle Graw, *Field Work*, in: *Flash Art* (1990 november – december), 137. A szerző Hans Haacke kapcsán jegyzi meg ezt, a megállapítás azonban általánosságban is igaz az intézménykritika mai helyzetére. Lásd még: Frazer Ward, *The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity*, *October* 73 (1995 Summer), 71-90.

kivonata – elválík a tárgyak készítésének folyamatától és a szolgáltatóipar felől határozódik meg.³² A művész mint különleges esztétikai tárgyak alkotója, már régóta anakronizmus. Manapság a művészek nem termelnek, hanem – esztétikai vagy kritikai – szolgáltatásokat nyújtanak.³³ Ha korábban Richard Serra a művészi tevékenységet a legalapvetőbb fizikai cselekvések alapegységeire bontotta le (dob, repeszt, teker, hajt, vág stb.³⁴), úgy manapság a helyzet leírása egészen más szókészletet igényel, amely tartalmazza az egyeztet, koordinál, megállapodik, kutat, interjút készít szavakat. Ahogy a konceptuális művészet magáévá tette az „adminisztráció esztétikumát” (Benjamin Buchloh), az már előrevetítette e folyamatot.³⁵ Nem lehet nem észre venni, hogy milyen gyorsan vált az adminisztráció esztétikuma (ahogy a hatvanas-hetvenes évekre kialakult) az esztétikum adminisztrációjává a nyolcvanas-kilencvenes években. A művész, aki régen esztétikai tárgyak készítője volt, most a befogadási folyamat megkönnyítője, oktató, koordinátor, hivatalnok. És ahogy a művészek az intézmények ügyvivői feladatait felvállalják (kurátorokká, oktatókká, archivistákká válva), úgy lesznek az intézmény dolgozói (kurátorok, oktatók, programszervezők), gyakran épp a művészeket követve, önálló autoritással rendelkező figurákká.³⁶

E módszertani és praktikus változásokkal párhuzamosan, vagy éppen ezek okán, a művész újra a centrumba került, mint a mű jelentésének meghatározója. Ez akkor is így van, ha a szerzőség megoszlik az együttműködés résztvevői között, és ha az intézményi keret megjelenik a műben, vagy ha a művész reflektál saját szerzői pozíciójára. A „szerző visszatérése” a diszkurzív helyek tematizálásából ered, a művészi identitás „természetes” kiterjesztéseként értelmezve félre ezeket. Kritikai relevanciájuk annak függvényévé vált, hogy a művész milyen személyes (szakértőként előadott) asszociatív kapcsolatot épít ki a hellyel, a történelemmel, az adott diskurzusokkal és identitásokkal (tematikus tartalommal téve azokat). A helyspecifikus művészet jelentés-lánca elsősorban is a művész mozgása és döntései nyomán alakul,³⁷ a projekt (kritikai) karaktere körülötte bomlik ki. Így aztán a fizikai vagy diszkurzív helyek megszólaltatásához – melynek nyomán majd vándorló narratívák születnek – szükség van a művészre, mint mesélőre illetve főszereplőre. Néha azonban a művészre újfent rávetülő rivaldafény az önéletrajzi elemek elburjánzásához és az alanyiségben való feloldódáshoz vezet; a szűklátókörű narcizmust pedig önreflexióként ünneplik.

³² Saskia Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton, 1991.

³³ Andrea Fraser bécsi projektje 1994-95-ből, mikor is a művész leszerződött az EA-Generali Alapítványhoz (a biztosítóhoz tartozó társaságok alapította művészeti intézmény), hogy művész-konzultánssként értelmező és közbenjáró szolgáltatásokat nyújtson az alapítványnak, azon kevés példák egyike, melyek öntudatosan reflektálnak a művészeti termelésben és befogadásban végbement változásokra mind a művek tartalmát mind felépítésüket illetően. Megemlítendő, hogy ebben az esetben a művész kezdeményezte az együttműködést *Prospectus for Corporations* című projektjéhez kapcsolódva. Andrea Fraser, *Report*, EA-Generali, Bécs, 1995.

³⁴ Richard Serra, *Verb List, 1967-68*, in: *Writings, Interviews*, University of Chicago Press, Chicago, 1994, 3.

³⁵ Benjamin H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*, October 53 (1991 Winter), 105-43.

³⁶ Például a *Views from Abroad* kiállítási sorozat keretében a Whitney Museumban, ahol európai kurátorok „művészi” elképzelései valósultak meg ahhoz hasonlóan, mint azt a múzeumi gyűjteményeket újrarendező művészek esetében fentebb bemutatam.

³⁷ James Meyer szerint a helyet funkcionálisan értelmező helyorientált művészi gyakorlatok „nyomon követik a művész mozgását az intézményben és akörül”, „visszatükrözik a producer érdeklődését, tanultságát, és formális döntéseit”, és „az alkalmazkodás folyamata során azt a jelentésláncot, amely keresztülhatol fizikai és diszkurzív határokon”. A funkcionális hely „magába foglalja a művész testét”. Meyer, *I. m.*, 29, 33, 31, 33. (Kiemelés tőlem – M. K.)

Ennek megfelelően a helyspecifikus projektek történetének egyik fonala következetesen a művész korábbi, más helyszíneken végzett munkáihoz vezet vissza, a hely fogalmának immár ötödik értelmezését teremtve meg ezzel: a művész kiállítás-történetét, szakmai életrajzát. Renée Green *World Tour* (Világijárás) című munkája (1993) jól illusztrálja a művész intenzív mobilizálásának és a művész személye köré sűrűsödő jelentés feszültségét. A *World Tour* keretében a világ négy különböző pontján három év alatt létrehozott műveket installálták újra egy közös térben.³⁸ Ez kirajzolta a kortárs helyspecifikus művek számos problematikus jellegzetességét, így azt is, ahogyan a külföldi intézmények és városok a művészeket az etnográfiai elvet követve mint szakértőket vagy egzotikus látogatókat importálják.

A *World Tour* arra is kísérletet tett, hogy ráleljen a specifikusság és a mobilitás azon metszetére, ahol a bizonyos körülmények között született művek újra bemutathatók anélkül, hogy ez hatástalanítaná őket, sőt, ahol az újrakontextualizálás új értelmet hordoz és a kritikai hang élesedését eredményezi.³⁹ De ezek a szempontok nem jutottak el azokhoz a nézőkhöz, akik a művész személyében keresték a művek kapcsolatának kulcsát. A szándék, hogy a különböző helyspecifikus művek egy konceptuálisan koherens egységgé váljanak, valójában elhomályosította egyediségüket és egy tőlük idegen kapcsolati dinamikát erőltetett rájuk. A *World Tour*-t összefogó keretet Green kreatív, művészi tevékenysége alkotta, amitől a projekt nem volt több mint egy meglehetősen konvencionális, retrospektív kiállítás.

Amiképp a kulturális termelés strukturális újraszervezése megváltoztatta a művek piaci pozícióját (szolgáltatássá váltak) és a művészek autoritását (a főhős visszatért), az olyan értékek, mint az eredetiség, a hitelesség és az egyediség szintén újra kapcsolatba kerültek a helyspecifikus munkákkal – immár azonban *nem a mű, hanem a hely attribútumaként*. A hely az autentikus élmények és a koherens történeti és személyes identitások letéteményeseként általános kulturális értékre tett szert.⁴⁰ E folyamat tanulságos momentuma a *Places with a Past* (Helyek múltjukkal) című helyspecifikus kiállítás (1991, kurátor: Mary Jane Jacob), amely a dél-kaliforniai Charleston városát nem csupán a projekt háttérévé, de a „művek és a közönség közötti híddá”⁴¹ is változtatta. Az intézményi korlátok átlépése mellett a kiállítás a művészet és a hely társadalmi/történeti dimenziói közötti párbeszédet is szolgál

³⁸ Az installáció a következő elemekből állt: *Bequest* (a Worcester Art Museum, Massachusetts megbízásából, 1991); *Import/Export Funk Office* (eredetileg a kölni Christian Nagel Galériában 1992-ben, majd egy évvel később a Whitney Museum of American Art biennáléján szerepelt); *Mise en Scène* (első bemutatása a franciaországi Clisson-ban volt 1992-ben); valamint *Idyll Pursuits* (egy csoportos kiállításra készült 1991-ben Caracasban, Venezuelában). Így együtt a *World Tour* a Museum of Contemporary Art, Los Angeles-ben került bemutatásra 1993-ban, majd még az évben tovább utazott a Dallas Museum of Art-ba. Vö. *World Tour*, szerk., Russell Ferguson, kiállítási katalógus, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1993.

³⁹ E törekvés nem csak Green munkásságát jellemzi. Silvia Kolbowski például azt vizsgálta, hogy miként lehetséges úgy dolgozni helyekkel, hogy azok éppoly általános érvényűek és áthelyezhetőek maradjanak, amennyire specifikusak is. Lásd *Enlarged from the Catalogue: The United States of America*, in: Silvia Kolbowski, *XI Projects*, Border Editions, New York, 1993, 34–31.

⁴⁰ A helyszín hitelességéről való meggyőződés egy sor tudományt jellemez. A városkutatás kapcsán lásd: Dolores Hayden, *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*, MIT Press, Cambridge, 1999. A public art viszonylatában: Ronald Lee Fleming – Renata von Tscharnner, *PlaceMakers: Creating Public Art That Tells You Where You Are*, Harcourt Brace Jovanovich, Boston, San Diego, New York, 1981. Lásd még: Lucy Lippard, *The Lure of the Local: The Sense of Place in a Multicultural Society*, The New Press, New York, 1997.

⁴¹ *Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival*, kiállítási katalógus, Rizzoli, New York, 1991, 19. A kiállítás 1991. május 24. és augusztus 4. között volt látható. 18 művész, így Ann Hamilton, Christian Boltanski, Cindy Sherman, David Hammons, Lorna Simpson and Alva Rogers, Kate Ericson – Mel Ziegler, Ronald Jones helyspecifikus munkái voltak láthatóak. A kapcsolódó anyagok, legfőképpen a katalógus, némiképp az egyes művek elé állva emelték ki a kiállítás mint műforma jelentőségét, és a művészek felé magasodó piedesztálra állították Mary Jane Jacobs-ot.

kívánta. Jacobot idézve: „Charleston termékeny talajnak bizonyult (...) a társadalmi nemekkel, fajokkal, kulturális identitásokkal és mássággal kapcsolatos” témák felvetésére, „melyek a kritika és a művészet homlokterében állnak (...). A helyzet valóságossága, a város tér-idő szövete elképesztően gazdag és jelentésteli kontextust kínált a nyilvános tereken látható és fizikailag is prominens művek elkészítéséhez és bemutatásához, amely igazolta a művészek megközelítésmódjának helyességét.”⁴²

Míg a helyspecifikus művészet sokak számára még mindig az eredetiség és az autenticitás – mint a mű vagy a művész lényegi jellemzői – cáfolatát testesíti meg, ugyanakkor ez az ellenálló attitűd lehetővé is teszi e minőségek áthelyezését a műből a bemutatás helyére, csak hogy azután újra visszakerüljenek a műbe, amely már a hely szerves része lett. Mindezek mellett, ismét Jacobot idézve: „a helyszínek (...) hozzájárulnak a kiállítások sajátos identitásának kialakításához azáltal, hogy azok (ti. a kiállítások) a helyek egyediségét az élmény részévé teszik.”⁴³ Ennek megfelelően, ha Charleston társadalmi, történelmi és földrajzi jellegzetességei a művészeket megismételhetetlen művek alkotására inspirálták (amelyeket persze egy rendkívüli kiállítás mutat be), úgy a *Places with a Past*-hoz hasonló helyspecifikus kiállítások kétségkívül arra használják a művészetet, hogy városuk páratlan voltát reklámozzák. A helyspecifikus művészetben még mindig a művész személye által garantált egyediséget és autenticitást értékelik, nem csupán a művek megismételhetetlen volta miatt, de azért is, mert a művész jelenléte valamilyen különleges aurával látszik felruházni a helyeket.

Vitathatatlan, hogy a helyspecifikus művészet képes hangot adni elhallgatott történeteknek, támogatást és láthatóságot biztosítani marginalizált csoportoknak és témáknak, és hozzájárulhat olyan elfeledett helyek (újra)felfedezéséhez, amelyek felett csak átsiklott a domináns kultúra. De amiképp az uralkodó társadalmi-gazdasági rend megszedi magát a másság (művi) előállításán és (tömeges) fogyasztásán, a művészet ezen „valódi” helyekre telepítése le is hámozhatja a társadalmi és történelmi rétegeket ezekről a helyekről annak érdekében, hogy a művész ráleljen a keresett témára, az intézmény vágyai beteljesüljenek és a város is megtalálja számítását.

Szembetűnő, hogy a helyspecifikus művészet kisajátítása a városok identitásának felturbóztatása érdekében olyan alapvető kulturális változások idején történik, melyek során a várossal kapcsolatos víziókat korábban megfogalmazó építészet és várostervezés helyét a marketing- és reklámparral intimebb kapcsolatot ápoló ágensek veszik át. Kevin Robins szavaival: „ahogy a városok egyre hasonlóbakká válnak egymáshoz, identitásuk pedig egyre sekélyesebb lesz, szükségessé válik, hogy reklám- és marketingcégek állítsák elő a különbségeket. A különbség fegyverténnyé vált ebben a homogén világban.”⁴⁴ A helyspecifikusság ebből adódóan új jelentőségre tesz szert azáltal, hogy hozzájárul a helyek megkülönböztethetőségéhez és a helyi identitások egyediségéhez – ezek pedig igen

⁴² *Uo.*, 17.

⁴³ *Uo.*, 15.

⁴⁴ Kevin Robins, *Prisoners of the City: Whatever Can a Postmodern City Be?*, in: *Space and Place: Theories of Identity and Location*, szerk. Erica Carter, James Donald, Judith Squires, Lawrence & Wishart, London, 1993, 306.

vonzó tulajdonságok a városok versenyében, amelyet a globális gazdasági hierarchia újrendezéséért vívnak. A város identitása és sajátosságai a termékválasztást segítő faktorok, ezek kialakításában pedig továbbra is kiemelt szerepe van a helyspecifikus művészetnek. A *Places with a Past* kiállítás katalógusa ízléses turistacsalogató, amely egyedi, „művészi”, jelentésteli helynek mutatja be Charleston városát.⁴⁵ Az egyediség artikulálásának és felelevenítésének örve alatt azonban a helyspecifikus művészet a különbségek eltűnését is elősegítheti, mivel kiárusítja és egymással összekeverhetővé teszi a helyeket.

A „művész, mint az eredetiség tiszta forrása” mítosz és a helyeket különleges identitások tárházának tartó hiedelem összeboronálása azonban rendre kudarcot vall. A művész és a hely összeomlása felfedi azt az aggódással teli kulturális vágyat, amely a kapcsolat mindkét tagját veszélyeztető kiüresedés és veszteség csillapítására irányul. Ezt látva talán igazat adhatunk Craig Owensnek, aki a helyspecifikusságot melankolikusnak írta le,⁴⁶ amint Thierry du Duve sem tévedett sokat, amikor azt állította, hogy „a szobrászat az elmúlt húsz évben azzal foglalkozott, hogy felismerve a hely eltűnését, helyreállítsa annak fogalmát”⁴⁷.

*

„Egy egyenetlen terep elsimítása, planírozása olyan egyértelmű technokrata gesztus, amely a terep konkrét adottságainak teljes megszüntetésére törekszik. Ezzel szemben az építési terület »megműveléséről« beszélhetünk akkor, amikor az építési területet teraszosan alakítják ki, hogy lépcsőzetesen építhessék be. (...) az építészeti forma ideális esetben magában foglalja a hely előtörténetét, régészeti múltját, a rákövetkező megművelést és az idők során végbement átalakításokat. Az ilyen rétegzés révén szentimentalizmus nélkül juttathatók érvényre a hely sajátosságai.”

Kennet Frampton⁴⁸

„A helyhez kötődő identitás kialakítása egyre fontosabbá válik egy olyan világban, ahol a csere, a mozgás és a kommunikáció térbeli korlátai lebomlanak.”

David Harvey⁴⁹

⁴⁵ Sharon Zukin kultúrákritikát jegyezte: „... úgy tűnt (a kilencvenes években) a művészettel együtt a város identitásának eladhatósága is a hivatalos stratégia része lett”, vö. Sharon Zukin, *The Culture of Cities*, Blackwell Publishers, Cambridge, 1995, 23.

⁴⁶ Robert Smithson *Spiral Jetty* és *Partially Buried Wooden Shed* című munkái kapcsán Craig Owens fontos megfigyelést tett a melankólia és a helyspecifikusság „helyrehozó” jellegének összefüggéseiről. *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, October 12 (1980 Spring), 67-86.

⁴⁷ Thierry de Duve, *Ex Situ*, in: *Art & Design* 8 (1993 May-June), 25.

⁴⁸ Kenneth Frampton, *Kritikai regionalizmus: az ellenállás építészeti hat pontja*, ford. Kerékgyártó Béla, in: *A mérhető és a mérhetetlen. Építészeti írások a huszadik századból*, szerk. Kerékgyártó Béla, Typotex, Budapest, 2000, 302.

⁴⁹ David Harvey, *From Space to Place and Back Again: Reflections on the Condition of Postmodernity* a UCLA GSAUP Colloquium-ra írott tanulmány (1991. május 13.), idézi Hayden, *I. m.*, 43.

Fontos látni, hogy a helyspecifikus művészet évtizedek óta tartó mobilizálása a helyek felé orientálódó kortárs, nomád gyakorlatokkal párhuzamosan zajlik. Paradox módon mindkét tendencia aláhúzza a hely jelentőségét, ugyanakkor – a kortárs építészeti és urbanisztikai diskurzusokban kimunkált – a „deterritorializáció dinamikájából” adódóan el is tékozzolják annak értékeit.

Az egyre csak terjeszkedő kapitalizmus kontextusában, a technológia és a telekommunikáció globalizációjától hajtva, a terek különbségeinek és sajátosságainak elmosása tovább súlyosbítja a korunkra jellemző elidegenedés és fragmentáció hatásait.⁵⁰ Frampton, mint fentebb is olvasható, a „kritikai regionalizmust” tekinti az ellenállás építészeti programjának, szemben a racionálisan felépített egyetemes civilizációt vizionáló azon törekvésekkel, amelyek a helyek homogenizációjához és a kulturális különbségek eltűnéséhez vezetnek. Ha a modernizmus egyetemes irányultsága aláásta a földrajzilag hierarchizált központ és periféria szisztémához kapcsolódó, osztályszerkezeten nyugvó hatalommegosztást annak érdekében, hogy elősegítse a kapitalizmus gyarmatosító tevékenységét a „perifériákon”, akkor a különböző helyi sajátosságok láthatóvá tétele és védelme az ezzel szembeni (posztmodern) reakció. Henri Lefebvre-t idézve: „Minthogy a modernizmus és a tőke absztrakt tere a meglévő különbségek vagy sajátosságok felszámolásával a homogenitás felé tart, nem születhet (termelődhét) új tér a különbségek hangsúlyozása nélkül.”⁵¹ Talán nem meglepő, hogy az elvesztett különbségek visszaszerzésére vagy megfakulásuk visszafogására tett erőfeszítések erősen támaszkodnak a helyek egyediségére – vagy, még pontosabban a jelentés, az emlékezet, a történelem és az identitás autentikusságának felmutatására, vagyis ezek *különbségképző funkciójára*. Pontosan ez a „helyspecifikusság” rejtett vonzereje, amit már a helyspecifikus művészet korábbi formái is megpróbáltak kiaknázni, de a helyek felé orientálódó kortárs praxis is megkísérel újra megragadni.

Elengedhetetlennek tűnik, hogy magunk mögött hagyjuk a hely nosztalgikus értelmezését, mivel az lényegében egy terület fizikai vagy empirikus valóságához kötődik. Az ilyen elképzelés (ha ideológiájában nem is gyanús) nincs szinkronban az elterjedt nézettel, mely szerint a mai élet szabad áramlatok hálózata. Még az olyan magas szintű elmélet is, mint Frampton kritikai regionalizmusa idejétmúltnak tűnik, mivel azon alapul, hogy egy bizonyos identitásképző hely már azt megelőzően is létezik, hogy ott új kulturális formák jelennének meg. Eszerint a pre- (vagy poszt-) strukturalista elképzelés szerint minden helyspecifikus gesztus reaktív: azt ápolja, fejleszti, ami már eleve adott, ahelyett, hogy úgy tekintene a helyre, mint ami képes új identitásokat és történeteket generálni.

⁵⁰ Lásd: Fredric Jameson, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, ford. Dudik Annamária Éva, Budapest, Noran Libro Kiadó, 2010.; David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Cambridge, 1990.; Margaret Morse, *The Ontology of Everyday Distraction: The Freeway, the Mall, and Television*, in: *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*, szerk., Patricia Mellencamp, Indiana University Press, Bloomington, 1990, 193-221; *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, szerk. Michael Sorkin, Noonday Press, New York, 1992; Edward Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Theory*, Verso Books, London, 1989. E városi térelméletek némelyikének feminista kritikájához lásd: Rosalyn Deutsche, *Men in Space*, in: *Strategies* 3 (1990), 130-37, valamint *Boys Town*, in: *Environment and Planning D: Society and Space* 9 (1991), 5-30. Michael Sorkin nézeteinek kritikájához lásd *Imagining an Impossible World Picture* című írásomat: in: *Sites and Stations: Provisional Utopias*, szerk. Stan Allen – Kyong Park, Lusitania Press, New York, 1995, 77-88.

⁵¹ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, ford. Donald Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford, 1991, 52.

A hely deterritorializációjának valóban vannak felszabadító hatásai, hiszen a helyhez kötött, beszükkült identitás helyébe a vándorlás folyamatát kínálja, lehetővé téve a többszörös identitások, elkötelezettségek és jelentések létrejöttét, amelyek normatív alkalmazkodás helyett véletlen találkozások és körülmények által formált, nem racionális konvergenciákon alapulnak. A szubjektivitás, az identitás és a térbeliség fluiditása, amit Gilles Deleuze és Félix Guattari a rizómatikus nomadizmus fogalmával⁵² írják le, például hatékony elméleti eszköz lehet a különbségeket olykor erőszakkal is elnyomó, a hagyományokhoz ortodox módon ragaszkodó tanok megfékezésére.

Mindemellett, a konkrét helyek a diszkurzív helyek és a fiktív ének elburjánzása ellenére is tovább kísértenek. A helyekhez fűződő fizikai, szokás-alapú kötődésünk vissza-visszatér, nem szűnik meg hatni identitásunkra. De ez a folyamatos, olykor titkos hűség a helyek valóságához nem feltétlenül jelent gondolkodásbeli bárdolatlanságot, sokkal inkább a túlélés záloga. A földrajzi területekhez köthető, esszencializált, nemzeti, faji, vallási és kulturális identitások védelmében újraéledő erőszaknak már kijár a szélsőséges, retrográd, „civilizálatlan” minősítés. Az ilyen viszonyok fellazulása, vagyis a szubjektivitás, az identitás és a térbeliség (vágyat követő) destabilizációja azonban szintén a (tőke diktátumát követő) mobilizált piacgazdaság által keltett egyre erősödő fragmentáció és elidegenedés kompenzációjaként írható le.

A személyes és területi identitások folyamatos mobilizálása diszkurzív történetek, illetve az általánosságokkal és sztereotípiákkal való polimorf, „kritikai” játék formájában végül az újdonság ideológiáját konzerválva a figyelem pillanatnyiságát igazoló hamis alibivé válhat – az unalomtól való félelem ideiglenes ellenszerévé. Talán túl korai és ijesztő is lehet elismerni, de a nomád identitások és helyek favorizálása annak a megtévesztő ethosznak a felmagasztalása, amely tulajdonképpen megtorlás a „választás szabadságáért” – a felejtés, az újratereemtés, a fikcionalizálás választásáért, a lehetőségért, hogy tartozhatunk bárhova, mindenhova és sehova se. Ez a lehetőség természetesen nem adatik meg mindenkinek egyformán. Nem szabad, hogy az identitás és a különbözőség kulturálisan konstruált voltának megértése elhomályosítsa a tény, hogy a többszörös, fluid identitások fenntartásának képessége a hatalommal sajátos kapcsolatban álló mobilizáció privilégiuma.

Mit jelentene tehát egy hely (vagy egyén) kulturális és történeti sajátosságainak fenntartása anélkül, hogy az a béke kedvéért fenntartott látszat vagy szándékos kitaláció volna? Az építészet kapcsán Frampton „kettős közvetítési folyamatról” beszél, amely tulajdonképpen kettős tagadás, lemondás „az egyre fejlettebb technológia optimalizálásáról éppúgy, mint a nosztalgikus historizmus vagy a felszínes díszítgetés folyton jelenlévő tendenciáiról”⁵³. Ilyen kettős közvetítési folyamat lehet a helyspecifikus művészeti gyakorlatban a mobilizálás és a specifikusság közötti mezsgye megtalálása – azaz precízen és pontosan nem-odailleni. „A föld egyre zsugorodik azok számára, akiké; a földönfutók,

⁵² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, ford. Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.

⁵³ Frampton, *I. m.*, 296.

nincstelenek, migránsok és menekültek számára nincs félelmetesebb távolság, mint az a pár lépés a határon át⁵⁴ – írja Homi Bhabha. A hely felé orientálódó kortárs praxis megörökölte a feladatot, hogy olyan *kapcsolatspecifikus (relational specificity)* működésmódokat munkáljon ki, melyek képesek a Bhabha által leírt térpercepciók közötti feszültséget áthidalni. Vagyis megfogalmazzák a dolgok, a személyek, a helyek, a gondolatok, az egymás *melletti* fragmentumok *közötti* távolságok és közelségek eltéréseit, ahelyett hogy az egymás *után* sorolás által egyenlőséget akarnának felállítani közöttük. Csak az ilyen kapcsolati érzékenységgel rendelkező kulturális praxis képes a lokális találkozásokat hosszú távú elkötelezettségekké, a tünékeny intimitásokat pedig kitörölhetetlen, visszavonhatatlan társadalmi jelekké alakítani – annak érdekében, hogy a helyeket, melyeket életünk során belakunk, ne mossák össze az általánosítások, és ne tegyék őket felcserélhetővé: egyiket a másik helyébe.

Fordította: Erőss Nikolett

A fordítást ellenőrizte: Hornyik Sándor

⁵⁴ Homi K. Bhabha, *Double Visions*, in: *Artforum* (January 1992), 88.

Bevezető

A szeptember 11-i támadás árnyékában írva egyelőre még felmérhetetlen a történetek utóhatása. Annyi azonban máris világos, hogy a legkomolyabb veszélyt az jelentheti, hogy az esemény hatására felerősödik egy kulturális, vallási és nemzetiségi különbségekre épülő, globális kiterjedésű agresszív, ellenséges és elzárkózó attitűd. Hasonlóképpen aggasztó az is, hogy a demarkációs vonalak mentén zajló érintkezés ma jellemzően egy olyan piaci rendszer keretébe illeszkedik, amely szintén létrehozza a maga társadalmi és gazda(g)sági helyzetben alapuló meg- és felosztásait. Ebben a baljós történelmi pillanatban a művészet helyzete viszonylag jelentéktelen kérdésnek tűnhet. Vannak ugyanakkor olyan kortárs művészek és művészcsoportok, amelyek épp a különböző közösségek közötti párbeszéd előmozdítását célozzák meg saját művészeti tevékenységükkel. Ezek a művészek már maguk mögött hagyták a tárgykészítés hagyományát; megközelítésmódjuk inkább performatív és projekt-jellegű. Peter Dunn brit művész kifejezését használva inkább „kontextus-szolgáltatónak”, semmint „tartalom-szolgáltatónak” mondhatnánk őket, akik a galériák vagy múzeumok intézményes határain messze túllépve együttműködések és megbeszélések kreatív lebonyolítását építik be munkásságukba. Ahogy az alábbi elemzésből kiderül majd, ezek a cserefolyamatok meglepően mélyreható átalakulásokat képesek kiváltani a résztvevők gondolkodásmódjában. Nyilvánvaló az is, hogy az ilyen projektek során felvetett kérdések tágabb kulturális és politikai felhangokkal bírnak. Hogyan alakítsunk ki közösségi vagy kollektív identitást anélkül, hogy gyanakodva tekintenénk azokra, akik kívül rekednek e közösségen? Létrejöhet-e kultúraközi dialógus anélkül, hogy az egyes megszólalók saját egyéni identitását, önmeghatározását fel kelljen áldozni?

Elsőként két példát mutatok be. Az egyik az osztrák Wochenklausur kollektíva projektjei közül való. 1994 egy meleg tavaszi napján egy kis kirándulóhajó háromórás útra indult a zürichi tavon. Szokatlan társaság ülte körül a főkabin asztalát: politikusok, újságírók, szexmunkások és zürichi aktivisták, akiket a Wochenklausur hozott össze egy drogpolitikai „intervenció” keretében. Az asztaltársaságnak egyszerű feladatot adtak: beszélgessenek. A téma Zürich drogfüggő prostituáltjainak kilátástalan helyzete volt, akik közül sokan gyakorlatilag hajléktalanként élnek. A svájci társadalom megbélyegzi őket, képtelenek szálláshelyet találni, és ki vannak téve mind klienseik, mind a rendőrség durva zaklatásának. Egy párhetes periódus során a Wochenklausur több tucat úszó beszélgetést szervezett, melynek során csaknem hatvan zürichi politikust, újságírót és aktivistát értek el. A kábítószer-használat és a prostitúció körüli zajos vitákban a hajó-beszélgetések résztvevői gyakorta ellentétes álláspontot képviseltek, hevesen érveltek és ellenérveltek statisztikai adatokra és morális

megfontolásokra hivatkozva. Ezalatt a rövid idő alatt azonban, amikor is a megszólalásaik kívül estek a média közvetlen látókörén a hivatalos pozíciójuk előírta kötelező retorikai szövegek mellőzésével tudtak kommunikálni egymással. S ami még ennél is jelentősebb, az az, hogy képesek voltak megegyezésre jutni egy szerény, ám nagyon is konkrét megoldási javaslatot illetően: megállapodtak egy kábítószerfüggő prostituáltak befogadó és ellátó szálláshely létesítésében (a szállás nyolc év elmúltával is működik; naponta húsz nőnek biztosít menedéket).

Nagyjából egyidőben a Wochenklausur „úszó tárgyalásaival”, a kaliforniai Oakland belvárosában kétszáz középiskolás egy parkolóház tetején folytatta a maga beszélgetéseit. Az alkonyati tetőparkolón álló autókban ülve előre meg nem írt dialógusokat adtak elő. A szövegek a színesbőrű kaliforniai fiatalok problémáiról szóltak, köztük a sajtó által generált sztereotípiákról, az ott emlegetett „rassz-bűnözésről” vagy a rosszul ellátott oktatási intézményekről. Mintegy ezer oaklandi lakost hívtak meg, valamint a helyi és az országos média képviselőit, hogy hallgassák meg (vagy hallgassák ki) ezeket a beszélgetéseket. Az esemény során — melyet a kaliforniai művész, Suzanne Lacy szervezett Annice Jacoby és Chris Johnson közreműködésével — a résztvevő fekete és latin tinédzserek saját maguk formálhatták a róluk kialakított képet, s így felülemelkedhettek a szokásos hírszolgáltatás és a bulvármédia táplálta leegyszerűsítő kliséken (például: a színesbőrű fiatal mint mogorva és kommunikáció-képtelen galeri-tag). Ezek a dialógusok aztán további együttműködésekhez és beszélgetésekhez vezettek, többek közt egy hat hétig tartó fórum-sorozathoz oaklandi középiskolások és a helyi rendőrség tagjainak bevonásával. Az ennek során készült videófelvételt a közösségi rendőrségi tréning egyik oktatófilmjeként használta fel később a rendőrség.

Ezek a projektek egy olyan kortárs művészeti gyakorlat megjelenését jelzik, amely a párbeszéd és diskusszió közreműködésre építő — és remény szerint emancipatorikus — formái felé fordul. A műalkotások ugyan gyakran készítenek dialógusra a nézőket, ám ezek általában valamely befejezett tárgyra adott reakciók. A fenti esetekben a beszélgetés magának a műnek képezi szerves részét; aktív, teremtő folyamatként jelenik meg, hozzásegít ahhoz, hogy a rögzült identitásformák és hivatalos beszédmódok határain túllépve gondolkodjunk és beszéljünk dolgokról. Habár ezt a kollaboratív, konzultációs hozzáállást mély és összetett gyökerek kötik a művészet és a kulturális aktivizmus történetéhez (ld. Helen és Newton Harrison az Egyesült Államokban, az Artist Placement Group Nagy-Britanniában, illetve a közösségi művészet hagyománya), egy sor fiatalabb szerző és művészcsoport is kiindulásul használja, például az Ala Plastica (Buenos Aires), a Superflex (Dánia), Maurice O’Connell (Írország), a MuF (London), az Huit Facettes (Szenegál), a Ne Pas Plier (Párizs), vagy a Temporary Services (Chicago). Habár hatókörét tekintve az effajta munka globális, jobbára (bár nem teljes egészében) mégis

a galériák és múzeumok, a kurátorok és a gyűjtők nemzetközi hálózatán kívül zajlik.¹ Így például Iñigo Manglano Ovalle *Tele Vecindario* című projektje Chicago déli övezetében valósult meg; a Littoral az észak-angliai Bowland Forest farmvidékén dolgozott; a szingapúri születésű Jay Koh pedig Thaiföldön, Burmában és Tibetben is készített munkákat.

Ami a művészeknek és a művészeti csoportoknak ezt a szétágazó hálózatát összeköti, az a művészet és a tágabb, társadalmi-politikai valóság viszonyáról, valamint az esztétikai tapasztalat által létrehozható tudás minőségéről vallott provokatív nézeteik. A kritikusként is működő Lacy szerint ez a fajta munka a köztéri-közösségi művészet (*public art*) egy új típusát testesíti meg. Ian Hunter és Celia Larner Nagy-Britanniában élő művészek/művészetszervezők a „Littoral” kifejezést alkalmazzák erre a művészetre, amivel annak hibrid, köztes jellegét kívánják hangsúlyozni. A francia kritikus, Nicolas Bourriaud a „relációesztétika” terminussal állt elő a kommunikációt és az eszmecserét előtérbe állító munkák leírására; Homi K. Bhabha „beszélgető művészetként”, Tom Finkelpearl „párbeszéd-centrikus közösségi művészetként” utal rájuk.² Az alább részletesen kifejtett okokból én magam a „dialogikus” jelzőt fogom használni, mikor ezekről a munkákról beszélek. A dialogikus művészeti tevékenység fogalma az orosz irodalomtudóstól, Mihail Bahtyintól ered, aki úgy gondolta, hogy a művészetet tekinthetjük egyfajta társalgásnak is, amely eltérő jelentéseknek, értelmezéseknek és vélekedéseknek is helyet ad.³

A diszkurzus mint a modernizmus másikja

A fentebb tárgyalt projektek lényegét alkotó interakció számára elengedhetetlen valamiféle átmeneti fogalmi keret megléte, melynek révén a résztvevők megoszthatják egymással nézeteiket és tapasztalataikat. Lehet ez szóbeli vagy írásban rögzített, de jelenthet akár fizikális vagy elméleti együttműködést is. Az az elképzelés azonban, hogy a mű egyértelműen a befogadó részvételére és közreműködésére számít, illetve az, hogy megjelenésmódját a néző bevonásával kell kialakítani, élesen ellentmond a modern és posztmodern művészetelmélet alapelveinek.⁴ A 20. század elején a kor haladó művészeinek és kritikusainak közmegegyezése szerint az avantgárd mű távolról sem kívánt kommunikálni közönségével, hanem annak a racionális beszédmód lehetőségébe vetett hitét akarta

¹ Az utóbbi években ez a fajta munka már a mainstream művészeti szcéna figyelmét is kivívta; ezt bizonyítja az is, hogy Okwui Enwezor kurátor felkérte a szenegáli Huit Facettes kollektívát a 2002-es Documenta XI-en való szereplésre.

² Suzanne Lacy a *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* (Bay Press, Seattle, 1995) című kiadványban vezeti be az „új típusú” public art fogalmát. A „littoral” kifejezés az utóbbi néhány évben megrendezett, az aktivista művészet elemzésének szentelt konferenciákon merült fel. További információk a Littoral weboldalán találhatóak: <http://www.littoral.org.uk/index.htm>. Ld. még Nicolas Bourriaud, *Relációesztétika*, ford. Pálfi Judit, Pinczés Bálint, Műcsarnok, Budapest, 2006; Homi K. Bhabha, *Conversational Art*, in: *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*, szerk. Mary Jane Jacobs – Michael Brenson, MIT Press, Cambridge, 1998, 38-47; valamint Tom Finkelpearl, *Five Dialogues on Dialogue-Based Public Art Projects*, in: *Dialogues in Public Art*, MIT Press, Cambridge, 2000, 270-275.

³ Ld. Mihail Bahtyin, *A szerző és a hős* (1920-23 körül), Gond-Cura Alapítvány, 2004, illetve Uő., *Művészet és felelősség* (1919), in: *Mozgó Világ* 1981/6. sz. Suzi Gablik kritikus *The Reenchantment of Art* (Thames and Hudson, New York, 1991) című könyvében dolgozza ki a művészeti tevékenységhez való „dialogikus” hozzáállás elméletét.

⁴ Ez a hozzáállás nemcsak a hagyományos médiumokkal kapcsolatos szövegek sajátja. Gene Youngblood kritikus a következőképpen tárgyalja a digitális videó esztétikáját: „ne felejtjük el, hogy a művészet és a kommunikáció tulajdonképpen hadilábon állnak egymással ... a művészet mindig non-kommunikatív: az egyén látomásairól és autonómiájáról szól; az a célja, hogy az átlagtól eltérő szemléletet formáljon ki.” Gene Youngblood, *Video and the Cinematic Enterprise* (1984), in: *Ars Electronica. Facing the Future, a Survey of Two Decades*, szerk. Timothy Druckrey with Ars Electronica, MIT Press, Cambridge, 1999, 43.

megingatni. Ez a törekvés azon meggondolásból fakadt, hogy a mindannyiunk rendelkezésére álló és a világról való tudásunkat megalapozó kommunikációs rendszerek (nyelvi, vizuális stb.) veszélyesen elvontak és durván tárgyiasító hatásúak. A művészet feladata az, hogy felrázzon bennünket az észlelési önelégültségből s arra készítessen, hogy más szemmel nézzünk a világra. Ez a sokkhatás számos nevet kapott az évek során: nevezték többek közt fenségesnek, elidegenítő effektusnak, *L'Amour fou*-nak. Mindegyik esetben egyfajta szomatikus revelációról van szó, amely a befogadót az általánosan használatos nyelv, az ismert reprezentációs minták, sőt, önnön én-felfogásának határain kívülre repíti. Míg az általam tárgyalt projektek hasonlóképp a rögzült identitásminták vagy a sztereotíp képzetek megkérdőjelezésére készítetik a résztvevőket, ezt inkább egy fokozatosan kibontakozó eszmecsere és dialógus során kívánják elérni, semmint valamely kép vagy tárgy kiváltotta egyszeri, pillanatnyi megvilágosodás eredményeként. Ezek a projektek paradigmaváltást igényelnek a műalkotásról alkotott felfogásunkban; egy, az esztétikai tapasztalat azonnalisága helyett annak folyamatosságát hangsúlyozó definíciót.

A Felvilágosodás filozófiájának persze fontos – Kant, Wolff, Hume és Shaftesbury írásaiban dokumentált – tézise volt, hogy az esztétikai tapasztalat a kommunikáció ideális formája. Könnyebben feltárul ennek a tételnek a jelentősége, ha belegondolunk, hogy milyen kulturális funkcióval bírt a művészet a 18. században. A barokk festmény a fogadószobákban és szalonokban zajló társasági élet dekoratív díszletét szolgáltatta. A György-kori tájkertekben tett séták és az ott zajló ünnepek hasonlóképp egy közösnek szánt képzetet voltak hivatottak elültetni a látogató gondolataiban: a társadalmi és a természeti világ harmonikus viszonyáról szóló tanítást. A festők és a tájépítésszek ugyanazt a szimbolikus nyelvet használták, mint megrendelőik. Az általuk létrehozott környezet és tárgyak e (bevallottan elitista) közönség életében központi jelentőségű tapasztalatcserét szolgálták.⁵ Miközben megtartották a korábbi művészeti formák (például az udvari vagy liturgikus műformák) hódolatra és alázatra ösztönző szertartásos és performatív vonásait, ezek a művek egy nyitottabb kimenetelű pedagógiai interakció köré szerveződtek.

A művészeti avantgárd 19. század közepi megjelenésekor az autentikus művészet továbbélése megkívánta a művész és a közönség önfelszámolással fenyegető kölcsönös függőségének megszüntetését, melynek eszközéül a sokkhatás, a lerohanás és a kimozdítás kínálkozott. Az arisztokrata patrónusokkal való szimbiózist felváltotta egy kritikus, perlekedő szellemű kapcsolat, melyet erősen átszínezett a születőben lévő munkásosztály művészek által is alkalmazott forradalmi retorikája. Az avantgárd művészet egyre kevésbé kívánta helyben hagyni a megszokott jelentésrendszereket, egyre inkább igyekezett azokat kibillenteni akár a realizmus által újonnan felvetett tabutémák (mint például szegénység és prostitúció), akár az akadémikus festészeti normák impresszionista elutasítása révén,

⁵ Ld. például Tom Williamson, *Polite Landscapes. Gardens and Society in Eighteenth-Century England*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995; illetve Mary Vidal, *Watteau's Painted Conversations. Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth Century France*, Yale University Press, New Haven, 1992.

akár a kubizmus még durvább normaszegéseivel vagy a dadaizmus abszurdításával. Az avantgárd művészet épp a nehezen érthetőségen, a sokkoló vagy felforgató hatáson keresztül kívánta más kulturális kifejezésformáktól megkülönböztetni magát (csakhogy így, a schilleri „teljesség”-hez való visszatérés kontrájaként, a Lyotard-i „ontológiai kétely” válik a karteziánus szubjektum terapeutikus ellenképévé). E sokk-retorika mögött azonban egy összetettebb (és olykor ellentmondásos) szándék húzódott: az, hogy a néző érzékenyebbé és nyitottabbá váljon a természet sajátos jelenségei, más lények és általában a másság irányában. A különböző rendű és rangú avantgárd művészek úgy látták, hogy a nyugati társadalom (s különösen annak városi középosztálya) eljutott a világ durván tárgyiasító szemléletéhez, melyért az egyre erősebb befolyásra szert tevő pozitívista tudomány és a piac haszonorientált logikája is felelős. Az avantgárd műalkotás által kiprovokált törés ahhoz szükséges, hogy a befogadót kizökkentse ebből a pozícióból s felkészítse a természeti világ felé egyedülállóan nyitott művész árnyalt és érzékeny észleleteire.

Ez a hagyomány egyszerre segítette és korlátozta a művészeti gyakorlat lehetséges 20. századi módozatait. Feloldatlan maradt azonban egy feszültség. Az, amelyik a nyitottság, a különbségek és a sebezhetőség iránti érzékenységre és a közönség irányítására való paradox törekvés között feszül – hiszen az avantgárd művész arra a jelentésalkotó rendszerre mér heves csapást, amellyel a néző a világban eligazodik. Jean-François Lyotard el is marasztalja azt a fajta művészetet, amely számot tart arra, hogy „a közönség felismerje, miről is van szó, megértse [a mű] jelentés[ét].”⁶ Lyotard, csakúgy mint korábban Clement Greenberg, a giccs ellentétéként határozza meg az avantgárd művészetet. Ha a giccs a leegyszerűsítésben és a könnyed érzetekben utazik, akkor az avantgárd művészet komplikált és nehéz; ha a giccs kedvelt nyelve a közönségbarát „realizmus”, akkor az avantgárd művészet elvont, „lila” és „szalonképtelen”. Így az avantgárd mű üzenetellenes irányultsága, megfeyjthetlensége és az értelmezésnek való ellenállása mindenképpen egy olyan kulturális jelenséggel kerül szembe, amelyet könnyűnek és felületesnek tartanak (mint például a reklám és a propaganda). Lyotard elgondolni sem tud olyan diszkurzív formát, amely nincs már eleve megfertőzve a reklám és a tömegmédiá által megtestesített „kommunikáció” problematikus modelljével. A nézőt mindig egy episztemológiai hiány definiálja: fogékonysága a kultúra vulgáris és felszínes jelenségeinek sziréndala iránt. Az általam tárgyalt művészek és művészcsoportok azt a kérdést vetik fel, hogy vajon törekedhet-e a művészet a befogadóval való kevésbé erőszakos viszony kialakítására mindamellett, hogy megtartja az esztétikai tapasztalatnak a tudás tárgyiasító módozatait bíráló vonásait is?

⁶ Jean-François Lyotard, *Mi a posztmodern?* (1982), ford. Angyalosi Gergely, in: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*, szerk. Bókay et al., Budapest, Osiris, 2002, 16. (A magyar fordítás első megjelenése: Jean-François Lyotard, *Mi a posztmodern?*, ford. Angyalosi Gergely in: *Nagyvilág* 1988/3-4. sz., 419-426.)

Dialóguesztétika

Ha – s épp ezt hangsúlyozom – a fenti projektek megítélése többé nem valamely fizikai tárgy tulajdonságaiban rejlik, akkor milyen kritériumok mentén alkothatunk róluk ítéletet? Meglátásom szerint magának a dialógusnak a körülményei és jellege alapján. E felvetés mentén haladva Jürgen Habermas írásai, különösen a kommunikatív érintkezésen alapuló szubjektum-modell felállítására tett kísérlete, fontos forrásul szolgálnak egy dialogikus esztétikai modell kidolgozásához. Habermas megkülönbözteti a kommunikáció „diszkurzív” formáit, amelyekben az anyagi és társadalmi különbözőségek (hatalom, vagyon, tekintély) háttérbe kerülnek, s a beszélőket egyedül a kifejtett érvek meggyőző ereje mozgatja, a kommunikáció praktikusabb vagy hierarchikusabb formáitól (például reklám, üzleti tárgyalás, vallásos szertartás stb.). A szóbeli érintkezés ilyen önreflexív (jóllehet időigényes) formái nem kívánnak általános érvényű megállapodásokra kifutni, inkább csak egy adott közösség tagjai közötti átmeneti megegyezésre törekednek (ami ugyanakkor a döntéshozatal alapvető előfeltétele) olyan esetekben, amikor a normális társadalmi vagy politikai konszenzus valamiért megbomlik. Így legitimitásuk sem a párbeszéd során létrehozott tudás általános érvényében rejlik, hanem magánaka társalgás jelenségének tudvalevő közkeletűségében.

A Habermas által leírt társadalmi érintkezés a szintén általa definiált „nyilvános szférában” zajlik. A nyilvános szféra szereplőinek be kell tartaniuk bizonyos szabályokat ahhoz, hogy ez a közeg védve legyen azoktól a kényszerítő tényezőktől és státusz-egyenlőtlenségektől, amelyek a mindennapi emberi kommunikációt át- meg áthatják. Ekként, ahogy Habermas írja, „minden beszélőképes egyénnek megengedtetik, hogy részt vegyen a közbeszéd alakításában”, „mindenkinek megengedtetik, hogy bármely állítást kétségbe vonjon”, „mindenki előterjeszthet bármely állítást”, és „mindenkinek megengedtetik, hogy kifejezésre juttassa a maga álláspontját, kívánalmait és igényeit.”⁷ Ez az egyenrangúsító beszédhelyzet a beszélgetőtársak közt egyfajta „szolidaritás”-érzést kelt, amitől a felek egy „bensőséges személyközi kapcsolatokról átszőtt életforma részeseivé válnak”.⁸ Arra ugyan nincs garancia, hogy ezek az interakciók majd általános egyetértést szülnek, mégis felruházzuk őket egyfajta átmeneti autoritással, amely aztán egymás megértése és az egymás iránti belátás felé tereli a feleket. Ezen kívül pedig az effajta eszmecserékben való részvétel alkalmasabbá tesz a jövőbeni hasonló szituációkban és döntéshelyzetekben való szereplésre.⁹ Amikor a nézeteinket igyekszünk majd mások számára megfogalmazni, azon leszünk, hogy átláthatóbban fejtsük ki azokat. Ennek folytán képesek

⁷ Jürgen Habermas, *Discourse Ethics: Notes on a Program of Philosophical Justification*, in: *Moral Consciousness and Communicative Action*, ford. Christian Lenhardt, Shierry Weber Nicholson, MIT Press, Cambridge, MA, 1991, 89. (Evvél az esszével közel azonos témájú, magyarul olvasható Habermas-szöveg: *Morális tudat és kommunikatív cselekvés*, in: Jürgen Habermas, *Kommunikatív etika. A demokratikus vitákban kiérlelődő konszenzus és társadalmi integráció politikai-filozófiai elmélete*, ford. Felkai Gábor, Új Mandátum, Budapest, 2001, 169–217.) Bruce Barber, a Nova Scotia College of Art and Design oktatója is vizsgálta Habermas gondolatainak alkalmazhatóságát a társadalmilag elkötelezett művészet területén. *The Gift in Littoral Art Practice* című esszéjében Barber a habermasi „kommunikatív cselekvés” elméletéhez folyamodik, amikor a Wochenklausur, a REPO History, Istvan Kantor és mások újabb munkáit értelmezi. E cikk változatai megjelentek a Fuse 1996/2-es számában valamint az *Intervention. Post-Object and Performance Art in New Zealand in 1970 and Beyond* c. kötetben (szerk. Jennifer Hay, Christchurch: Robert MacDougall Art Gallery and Annex Press, 2000, 49–58).

⁸ Jürgen Habermas, *Justice and Solidarity*, in: *Philosophical Forum* 21, 1989–90, 47.

⁹ Mark Warren ezt a Habermas munkájában fellelhető „ön-átalakulás” téziseként írja le. Mark E. Warren, *The Self in Discursive Democracy*, in: *The Cambridge Companion to Habermas*, szerk. Stephen K. White, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, 172, 178.

leszünk a másik szemszögéből tekinteni magunkra, s legalábbis meg lesz az esélyünk arra, hogy a saját véleményünket is kritikusabban és alaposabban mérlegeljük. Ez az önkritikus szellemiség pedig elvezethet oda, hogy képesek leszünk esetlegesnek, folyamatszerűnek és kreatívan alakíthatónak látni a saját nézeteinket és identitásunkat is.

Nem kívánom azt sugallni, hogy az imént felvázolt dialogikus projektek Habermas diskurzuselméletét képezik le, mégis úgy gondolom, hogy ez az elmélet egy nagyobb elemzési rendszerbe illesztve hasznos lehet számunkra. Először is a Habermas által felvázolt, a társadalmi és diszkurzív érintkezés során formált személyiség-modell segítségünkre lehet a Wochenklausur és a hasonló csoportok szemléletmódjának megértésében. A művészre rendszerint mint példaszerű polgári személyre gondolunk, aki a természet heroikus átformálása vagy a kulturális különbözőség önmagára vétele révén teljesíti ki akaratát, s aki a primitívet, az alacsonyrendűt és a nyers-anyagot a maga vegykonyhájában a magasművészet szintjére nemesíti. Eszerint az elgondolás szerint a kifejezőerejű jelentés egyedüli letéteményese a radikálisan autonóm művész alakja. A dialógusesztétika egészen másfajta művészképet sugall; ezt a figurát a nyitottság, az odafordulás, valamint a másoktól való függés és a mások általi sebezhetőség elfogadásának képessége jellemzi. Ezeknek a munkáknak a jelentésteremtő ereje a művész és a közreműködő közti résben alakul ki.

Habermasnak az „ideális beszédhelyzetről” szóló fejtegetése az efféle munkák egy fontos, s a fentiekhez szorosan kapcsolódó motívumát ragadja meg, amely a Wochenklausur zürichi hajókirándulásán is megjelent. A projekt közreműködőinek (a jogászoknak, tanácsnokoknak, aktivistáknak, hírszerkesztőknek, s a többieknek, akik vállalkoztak ezekre a rövidke kirándulásokra) állandó kötelessége, hogy határozottan és vitaképesen nyilvánuljanak meg nyilvános helyzetekben — a tárgyalóteremben, a parlamentben, a címlapon –, ahol is a dialógust a szándékok küzdőterének tekintik (gondoljunk csak az „agonisztikus” kommunikáció Lyotard-féle modelljére). A hajóutakon azonban nem valamely eleve adott, *a priori* álláspont felkent képviselőiként vagy védelmezőiként szólaltak meg s hallgattak másokat, hanem olyan egyénekként, akiknek a szóban forgó ügyre vonatkozóan kiterjedt s részben közös ismeretei voltak. Annyi mindenképpen megtörtént, hogy az előbb említett külső tényezők kényszerítő ereje jelentősen megcsappant annak az önreflexív figyelemnek a jóvoltából, amely pusztán a hajóút rituáléja s elszigeteltsége révén előállt. S azt a megegyezést, amelyre a zürichi drog-problémával kapcsolatban jutottak, sem úgy tekintették, mint a „drog-krízisre” általánosan alkalmazható megoldást, hanem sokkal inkább úgy, mint ennek a problémának egy nagyon is konkrét esetét – a prostituáltak hajléktalanságát – orvosoló gyakorlatias lépést.

Habermas diskurzuselméletéből kiindulva két szempontból különböztetném meg a dialogikus és a hagyományosabb esztétikai modellt. Az első szempont az általános érvényűség kívánalmát érinti. A korai modern filozófusok elutasították az olyan esztétikai konszenzus gondolatát, amely egy másokkal

folytatott valós dialógus során születik meg, mivel ez nem biztosította volna az ítélet érvényességéhez szükséges „objektivitást” vagy a vélekedés továbbadhatóságát. Emögött elsősorban az áll, hogy e szövegeket egy leköszönőfélben levő, ám hatását még éreztető teleologikus világgép ismeretelmélete árnyékolta be. Ennek eredményeképpen az ezzel a látásmóddal konkurálni kívánó világnézeti rendszerek többnyire egyszerűen felcserélték az egyik megnyugtatóan transzcendens tekintélyt (Istent) egy másikkal (az ésszel, a *sensus communis*-szal). A dialóguesztétika nem ígér, s nem is követel meg efféle általános hatókörű vagy objektív alapokat. Ehelyett olyan helyi érdekű megegyezésre támaszkodik, melynek érvényessége lehet akár átmeneti is, ám amelyet éppen a kollektív tapasztalatcsere alapoz meg. Az *Égő háztetőben* közreműködő gimnazisták beszélgetései során vagy a Wochenklausur hajós tárgyalásain megfogalmazott felismerések tehát nem valamely időtlen emberi lényeg emblematis megjelöléseként kerülnek elénk, mint ahogyan Pheidiasz szobrait vagy Picasso Guernikáját szokta kezelni a művészettörténet.

A dialogikus és a hagyományos esztétika közötti másik különbség az identitás és a diszkurzív tapasztalat sajátos viszonyához kapcsolódik. A felvilágosodáskori esztétikai képlet szerint az egyén egy alapvetően individuális és zsigeri „tetszés”-élmény révén válhat a dialógus részesévé. Csak miután átélte ezt az esztétikai észlelési folyamatot, s miután formálódott általa, csak akkor juthat el a diszkurzív interakcióban való részvétel egy magasabb szintjére (a műalkotással való találkozás során ugyanis az egyén szó szerint nyitottabbá, s ettől a társadalmi diskurzus rutinosabb szereplőjévé is válik). A dialóguesztétika szerint azonban a személyiség épp a diskurzusban való részvétel és a személyközi eszmecsere *által* formálódik. A diskurzus nem egyszerűen eleve adott „tartalmaknak” már kialakult személyiségekkel történő közlésére szolgáló eszköz, hanem maga hivatott a személyiséget formálni. Mindez a habermasi diszkurzív interakció definíciójának összetett kérdésköréhez vezet el. Habermas képletét persze sokfelől lehet bírálni, s ezek közül nem egy azon státuszkülönbségeknek a zárójelbe tételét érinti, amelyek valójában a társadalmi nyilvánosságban való részvétel előfeltételei. A dialogikus művészeti gyakorlat szempontjából legjelentékenyebb Habermas-kritika a társadalmi nyilvánosság azon meghatározását illeti, mely szerint az a versengő nézetek és érdekek terepe, ahol a vehemens fejtegetések ütköztetése végül olyan álláspontot visz győzelemre, amely képes kivívni a felek mindegyikének jóváhagyását. Lehet, hogy a vitapartnerek nézőpontja meginog, talán meg is változik, de mindenképpen ontológiailag stabil cselekvőkként kezdik el és hagyják is el a vitát. Ebben Habermas azon meggyőződése mutatkozik meg, hogy racionális lényekként válaszreakciónkat csakis a „meggyőző érvek” vagy az okosabb érvelés „illokúciós ereje” befolyásolja.¹⁰

De miért kellene feltétlenül ésszerűen reagálnunk? Mitől is lesz egy érv „meggyőző”? Minek vagy kinek a mércéje, értékrendje vagy érdeke nevezi ki ezeket magasabb érvényűnek és legitimációs alapnak?

¹⁰ Ld. Jürgen Habermas, *Some Distinctions in Universal Pragmatics*, in: *Theory and Society* 3, 1976, 155-167, és Uő., *Discourse Ethics...*, 90.

És vajon mi készítené a sok vehemens beszélőt arra, hogy a maguk meggyőzési kampányát felfüggesztve odafigyeljenek a másokra? Hogyan különböztethető meg egy retorikai súlykolás során elért jóváhagyás a valódi megértéstől? A lehetséges válaszok egyik körét egy sajátosan feminista episztemológiai modellben találhatjuk fel. Mary Field Belenky és szerzőtársai *Women's Ways of Knowing* (Megismerés női módra, 1986) című tanulmányukban egy „összekapcsoló tudást” vázolnak fel; ez a megismerési mód nem egymásnak feszülő érvekre épül, hanem egy olyasfajta eszmecserére, amelyben minden egyes beszélgetőpartner azon van, hogy a többiek nézőpontját is elsajátítsa.¹¹ A tudásnak ezt a „folyamati”, procedurális formáját két, egymással összefüggő elem határozza meg. Az egyik elem annak fel- és beismerése, hogy az a kontextus, amelyben a másik beszél, véleményt formál és cselekszik, mindig társadalmilag beágyazott. Ahelyett, hogy a beszélőn valamely idealizált vagy általános érvényű mércéhez való igazodást kérne számon, ez a tudásforma egy-egy állítást a beszélő konkrét materiális adottságait tekintetbe véve kísérel meg értelmezni. Ebben benne foglaltatik a beszélő saját történelme (vagyis azok az események és körülmények, amelyek az adott beszédhelyzeten való részvételét megelőzték) csakúgy, mint a beszélőnek a beszédhelyzeten belül, illetve azon kívül ható társadalmi, politikai és kulturális hatalmi mechanizmusokban elfoglalt helye. (Ezáltal ez a modell elismeri az elnyomás és egyenlőtlenségek meglétét és jelentőségét, amelyet a habermasi nyilvánosság-fogalom konokul zárójelbe tesz, s ezáltal el is tagad.)

Az összekapcsoló tudás másik jellemzője, hogy az ún. empatiszós azonosulás szempontjából értelmezi újra a kommunikatív alapú érintkezés mibenlétét. Eszerint nem annyira az „én” – már kialakított meggyőződések és vélemények révén történő képviselőnek céljával indul neki az ember az eszmecserének; az összekapcsoló tudás épp a másokkal való azonosulási képességünkben gyökerezik. Az empátia juttathat el oda, hogy ne pusztán az önérdeket szorítsuk háttérbe (valamely egyetemesnek vélt szempontoz igazodva vagy a logikus érvelés ellenállhatatlanságának behódolva), hanem hogy az „én”-t a szó szoros értelmében átfogalmazzuk: hogy tudjuk is és érezzük is a másokkal való kapcsolatban-levést. A *Megismerés női módra* folytatásaként megjelenő *Knowledge, Difference and Power* (Tudás, különbség és hatalom, 1996) című kötetben Patrocínio Schweickart rámutat, hogy Habermas hajlamos „túlértékelni” az argumentációt mint a tudástermelés egy válfaját, illetve, hogy önmagában az odafigyelést nem képes ugyanolyan aktívna, produktívna és összetettnek látni, mint a beszédet: „nem tartja szükségesnek, hogy az odafigyelésről mint tevékenységről is számot adjon (...) a habermasi elméletben a hallgató mindössze az egyetértést vagy egyet nem értést kifejező kvázi-beszélő szereppel bír, aki némán *mondhat* igent vagy nemet.”¹²

¹¹ Mary Field Belenky, Blythe McVicker Clinchy, Nancy Rule Goldberger és Jill Mattuck Tarule, *Women's Ways of Knowing. The Development of Self, Voice and Mind*, Basic Books, New York, 1986. Lásd még Noëlle McAfee eredeti kísérletét Habermas kommunikatív identitás-elméletének és Julia Kristeva többszörös személyiségről szóló írásainak összehangolására: *Habermas, Kristeva and Citizenship*, Cornell University Press, Ithaca, 2000.

¹² Patrocínio P. Schweickart, *Speech is Silver, Silence is Gold. The Asymmetrical Intersubjectivity of Communicative Action*, in: *Knowledge, Difference and Power: Essays Inspired by Women's Ways of Knowing*, szerk. Nancy Rule Goldberger, Jill Mattuck Tarule, Blythe McVicker Clinchy and Mary Field Belenky, New York, Basic Books, 1996, 317.

Az empátia persze nem mentes mindenféle etikai és episztemológiai visszaélésektől. Ezzel együtt az empatikus ismeret fogalmát mindenképpen a dialóguesztétika nélkülözhetetlen összetevőjének tartom. Ezen túlmenően azt is állítom, hogy épp az itt tárgyalt művekben előforduló, az eredményt együttesen létrehozó konkrét, gyakorlatias munkafolyamat (amelyben mind a verbális, mind a testi érintkezésnek helye van) tudja kitermelni ezt a fajta ismeretet, miközben olyan diszkurzív kapcsolatokra ad módot, amelyek inkább befogadják, semmint kizárják a non-verbális elemeket. Az empatikus ismeretek megszerzéséhez számos út vezet. Az első a művész és a közreműködők közti relációkon vezet keresztül, különösen olyankor, ha a művész a faji, etnikai, szexuális, gender vagy társadalmi réteg szerinti hovatartozás megszűnését átszelve dolgozik. Ezeket a viszonyokat persze nem mindig egyszerű méltányosan kezelni, hiszen a művész sok esetben mint kívülálló van jelen, s bizonyos kulturális felsőbbbséggel bír. A második maguk közé a résztvevők közé visz, a művész közvetítői jelenlétében vagy anélkül. Ekkor a dialogikus projekt hozzájárulhat ahhoz, hogy mélyebb szolidaritás lépjen működésbe olyan személyek között, akiket már egyébként is összefűznek bizonyos materiális vagy kulturális tényezők (lásd a szakszervezeti munkásokkal dolgozó kaliforniai művész, Fred Lonidier vagy a kanadai Carole Condé és Karl Beveridge tevékenységét. A legutolsó kapcsolati tengelyt pedig a közreműködők és a többi közönség-csoport viszonylata képezi, amely gyakran az adott projekt lebonyolítása után bontakozik ki. A dialógus-alapú munkák kétségbe tudják vonni egy a közösségről kialakult uralkodó nézet hitelességét azáltal, hogy összetettebb képet alkotnak a közvélemény számára és empátiát keltenek a közösség iránt. Nyilvánvaló, hogy ez a három mozzanat – a szolidaritás létrehozása illetve erősítése, valamint a bevett nézetek elutasítása – ritkán jelenik meg külön-külön. Egy projekt rendszerint több szinten fejti ki hatását.

Suzanne Lacy fentebb bemutatott *Égő háztető* című projektje jól szemlélteti, hogyan jön létre empatikus tudás. Az *Égő háztető*ben az autó tere, illetve a darab performatív jellege olyan platformot teremtett a diákok számára, ahol egymást egy sajátos kulturális közeg részeseiként szólíthatták meg. A nagyközönség pedig (s ezalatt egyaránt értem a ténylegesen jelen lévő mintegy ezerfőnyi nézőt, valamint mindazokat, akik a helyi és az országos sajtóban találkoztak az előadásról szóló tudósításokkal) képletesen a többségi kultúra szereplőit személyesítette meg, akik számára sokkal magától értetődőbb az, ha megmondják a színesbőrű fiataloknak, hogy mit gondoljanak, mint hogy meghallgassák, hogy ezeknek a fiataloknak vajon milyen mondandójuk is lehet. A dialogikus projektek számára oly fontos meghallgatás-odafigyelés mozzanata ez esetben hangsúlyosan jelen van mind a Lacy és a diákok közt zajló, a projektet előkészítő hosszas megbeszélésekben, mind abban a nézői/hallgatói nyitottságban, amelyet maga a mű szorgalmaz.

Ez a projekt egyfelől a Lacy és az ugyancsak eltérő kulturális háttérű fiatalok találkozása során (illetőleg a fiatalok csoportján belül is) megszülető empatikus és kollaboratív ismeretet példázza.

Ugyanakkor a diákok és a befogadók között kialakuló azonosulásnak is teret enged. Az előadás során Lacy partnerei sokszor hangot adtak a rendőrséggel való mindennapos összeütközésekből adódó kellemtelenségeiknek, így a mű egyik „melléktermékeként” megvalósult egy többhetes, az oaklandi fiatalok és rendőrök között zajló beszélgetés-sorozat is. Lacy célja egy „biztonságos” beszédhelyzet megteremtése volt (valahogy úgy, mint ahogy a Wochenklausur tette a hajókirándulások során), ahol a fiatalok őszintén megfogalmazhatták félelmeiket és gondjaikat a rendőrök előtt, s ahol a rendőrök és a fiatalok egyaránt lehetőséget kaptak, hogy ne csak absztrakt módon („gangsta” vagy „zsaru”), hanem valódi személyként tekintsenek egymásra. Ahogy Lacy írja: „A két hónapon át hetente találkozó tíz rendőr és tizenöt fiatal testbeszéde a sztereotípiák felől a megfogható személyiségek irányába mozdult el. Azt vettem észre, hogy én magam is másképp néztem az autókban ülő rendőrökre vagy a lógó farmeres fiúkra. Lehet, hogy közülük valamelyik már a barátom, hogy valamelyiküket épp ismerem?”¹³

Összegzés: Kritika és közösség

A dialógus-alapú praxishoz szükség van egy olyan közös, kommunikációs (nyelvi, szöveges, fizikális stb.) mátrixra, amelyen keresztül a résztvevők meg tudják osztani nézeteiket, s így átmenetileg közösséggé formálódhatnak. Ahogy azonban már a bevezetőben kifejtettem, a közösségi identitás-formák összeegyeztethetetlenek az avantgárd hagyománnyal. A Critical Art Ensemble szerint „a közösség eszméje kétségtelenül a konzervatív »családi értékek« liberális megfelelője – egyik sincs jelen a kortárs kultúrában, s mindkettő politikai fantáziákban gyökerezik.”¹⁴ Természetesen minden okunk megvan arra, hogy szkeptikusak legyünk az olyan esszencialista közösségekkel szemben, amelyek a maguk oszthatatlan egységét azáltal érvényesítik, hogy az egyes tagok partikuláris identitás-elemeit felülírják, az egység (önkéntesen megvont) határain kívül kerülőkkel pedig szembehelyezkednek. Ugyanakkor jellemző az effajta kritikákra némi fekete-fehér látásmód, amennyiben meglehetősen szigorúan írják elő, hogy mik a közösségi tapasztalat és cselekvés politikailag elfogadható formái. Bármely közösségi identitás felvállalása (legyen az a „meleg közösségé”, vagy a „mexikói-amerikai” közösségé stb.) megbélyegezhető a giccs ontológiai megfelelőjeként. A *One Place after Another* (Egyik helyet a másik helyett) című nemrég megjelent könyvében Miwon Kwon említést tesz ún. „bürokratikus” közösségi művészeti projektekről, amelyek a politikai képviselőlet és cselekvés előírt formáira hagyatkoznak (a „mitikus egység közösségére”, ahogy Kwon fogalmaz), majd élesen megkülönbözteti ezeket attól a művészeti gyakorlattól, amely épp a közösség mibenlétét firtatja a nem-esszencialista személyiségek kialakításának megvilágító erejű kritikai gyakorlatán keresztül.¹⁵

¹³ Suzanne Lacy, *The Roof is on Fire*, a National Endowment for the Arts weblapján: <http://204.178.35.192/artforms/Museums/Lacy.html>

¹⁴ Critical Art Ensemble, *Observations on Collective Cultural Action*, in: Variant 15, 2002/nyár, <http://www.variant.ndtilda.co.uk/15texts/cae.html>

¹⁵ Miwon Kwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2002, 118. A mű egy részletét lásd jelen szövegyűjteményben, Miwon Kwon, *Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról*, ford. Eröss Nikolett.

Amennyiben a közösségi identitás szükségképpen korrupt képzet volna, annyiban a kollaboráció egyetlen legitim tétje az lehet, hogy megingassa és elbizonytalanítsa a nézőnek éppen ebbe az identitásformációba vetett bizodalját. Nézetem szerint az identitás kérdése összetettebb annál, mint amit ez a képlet feltételez, vagyis lehetséges anélkül definiálni magam a másokkal való szolidaritáson keresztül, hogy ugyanakkor tisztában legyek ennek az identifikációnak az esetlegességével is. Toro Adeniran-Kane (Mama Toro) nigériai művész közelmúltbeli projektje bizonyítja, hogy a szoros kötődésű közösségek milyen sikeresen képesek megközelíteni a társadalmi különbség kérdését sokkal inkább a dialogikus nyitottság, semmint a defenzív ellenségesség oldaláról, s a faji, etnikai és földrajzi hovatartozás határvonalait átlépve ideiglenes érdekszövetségeket tudnak kötni. A *Better Life for Rural Women* (A vidéki nők javára) elnevezésű projekt a Projects Environment (mai nevén Littoral) által Angliában megrendezett *Művészetpajta: Kurt Schwitters nyomában* című kiállítás-esemény részeként valósult meg 1999 nyarán. Toro Nigériában született és nőtt fel, de ekkor már jó néhány éve Manchesterben élt. A Művészetpajta projektet egy Kurt Schwitters-installáció ihlette, amelyet a német művész angliai emigrációban készített a II. világháború alatt egy Lancashire-i farmon. A résztvevő művészek a Bowland Forest dombvidékének mezőgazdasági birtokain lévő pajtákban hoztak létre helyspecifikus installációkat. A Művészetpajta keretében megvalósított projektje során Toro (Nick Fry manchesteri művésszel együttműködve) nigériai, hagyományos falfestményeket készített, s a pajta belső terét előadótérre változtatta, melyet a Manchesterből a kiállítás ideje alatt idelátogató afrikai nők különféle táncokra és egyéb tevékenységekre használtak (Manchesterben jelentős afrikai emigráns csoport él).

Fontos megjegyezni, hogy Toro a maga művészi szerepét nemcsak a falfestmények elkészítésében látta, hanem a dialogikus cserefolyamatok közvetítésében is. Az esemény performatív jellegét erősítette az a beszélgetés-sorozat, amely a manchesteri, afrikai közösség nőtagjai és a dombvidéken élő, földműveléssel foglalkozó családok között zajlott. Az egyik farm konyhájában zajló eszmeccserék során jöttek rá arra, hogy a dombvidéki földművelők és az afrikai bevándorlók között sok a közös vonás. Az emigránsok közül sokan szomáliai, nigériai vagy szudáni, kicsi, földművelő falvakból származtak, így sokkal ismerősebb volt számukra a Bowland Forest élet- és munkaritmusa, mint a manchesteri városi létforma. E kapcsolat során a helyi farmerek és a manchesteri nők nem érezték annak kényszerét, hogy fel kellene adniuk meglévő identitásukból (annak nemzeti, faji vagy etnikai elemeit) azért, hogy létrejöjjön egy új, átmeneti, a hasonló létfeltételekre és tapasztalatokra (azaz a földműves falu térbeli-kulturális kontextusára) épülő közösség.

A beszélgetések egyik gyakran felbukkanó témája volt, hogy milyen nehezen jutnak az afrikai nők friss terményekhez. Manchesterben élve gyakran kényszerülnek arra, hogy drága üzletekben vásároljanak, ahol csak előrecsomagolt és finomított áruk kaphatók, friss zöldségek és egyéb, az otthoni táplálkozásuk alapjait jelentő nyersanyagok nemigen. Különösen aggasztónak találták, hogy a beszűkült

táplálkozás miatt a manchesteri afrikai bevándorlók egyre nagyobb része küzd egészségügyi problémákkal. A bowlandi beszélgetések egyik konkrét eredménye az lett, hogy létrehoztak egy kereskedelmi szövetkezetet, ami lehetővé tette számukra, hogy közvetlenül a gazdaságokból szerezzék be az élelmiszereket; a gazdák ezzel megspórolták az egyébként a közvetítőknak járó díjat, az asszonyok pedig elfogadható áron jutottak hozzá friss termékekhez.¹⁶ A közösségi identitás tehát nem kizárólag vagy nem mindig esszencializál. Ebben a projektben az afrikai emigráns és a vidéki földműves közösség megtartotta a maga kulturális és politikai önazonosságát, ám a dialogikus kapcsolat során nyitottá vált a társadalmi különbségek identitásformáló hatásaira is. Toro ezen projektje, csakúgy mint az Ala Plastica, Ernesto Noriega, a Littoral, a Temporary Services, a Wochenklausur és mások munkái, a kollektív identitás és cselekvés árnyaltabb modelljeit kínálják – óvatosan lavíroznak az elzárkózó esszencializmus Szküllája és a gyökértelen szkepticizmus Kharübdiszé között.

Fordította: Hock Bea

A fordítást ellenőrizte: Hornyik Sándor

¹⁶ Az állami támogatással működő, a dombvidék megművelését támogató Bowland Kezdeményezés megbízta a Littoral és Toro egy „Egészséges Farm és Egészséges Élelmiszer” nevű marketing és kulturális csereprogram kidolgozásával, melynek feladata, hogy a Toro által a Művészetpajta keretében elindított város-vidék cserefolyamatokat kibővítsé. Ld. még a Littoral weblapját: <http://www.littoral.org.uk/>.

Feljegyzések New York-ból

1. A fal leomlott, szabad utat az emlékeknek!

Ma csupán közömbös vállrándításra tarthat számot, amit a hatvanas-hetvenes és korai nyolcvanas évek kulturális-aktivistái nehezen megharcolt eredményként ünnepeltek volna akkoriban. A magas és a populáris művészet közötti határvonal, amely egykor annyira éles volt, a mai művészgenerációt éppolyan hidegen hagyja, mint a magamét a nyolcvanas években a festészet síkszerűségének (*flatness*) a problematikája. Miféle változások következnek e hanyag forradalmiságból? Hová lett Mao „virágozzék száz virág” jelszavú kultúrpolitikája, Benjamin termelővé vált munkása, az új baloldal decentralizált emberének művészete? Egyik idea sem bizonyult tartósnak. Helyettük egy piaci látványosság nézői lehetünk: a kortárs művészet designer-márkákkal lép frigyre, logikájába simán beleférnek a Kline/Flavin, Armani/Beuys, Madonna/Sherman, vagy a Hugo Boss/Barney kombinációk.¹

A magas és a populáris művészet közötti szakadás egybevág azzal az etikai és politikai vákuumhelyezettel, amelyet a transznacionális tőke politikai és technológiai monopóliuma tart fenn. Ehhez hamarosan csatlakozik a vizuális kultúra monopóliuma is. Azzal, ahogy a „poszt-politikainak” mondott kilencvenes években az olyan tömegmozgalmak, mint a munkásoké vagy a feministáké küldetésük teljesítése közben kimúltak, magának a szakadár ellenkultúrának alkonyult be, amit a baloldal, jóllehet szétszórtan és olykor önösen is, de mégis képes volt fenntartani a nyolcvanas évek elején.

A politikai ellenállás kollektív művészete, amely a Raymond Williams-féle ellenálló és reziduális kulturális formákból építkezik, nemcsak hogy hiányzik, de csendes kimúlása mögött felsejlik az a jó szándékkal kikövezett út, amely a jelen affirmatív kultúrája felé tart.

Nem meglepő, hogy az új művészeti világ a divat- és a turizmusipar, Hollywood és az új információs technológiák üzlettársává vált. A fegyvergyártás után az USA globális profilját leginkább a szórakoztatóipari termékek és szolgáltatások határozzák meg. Amikor a politikai művészet már jőpár éve divatjamúlt és a baloldal képtelen a kollektív politikai ellenállás bármily homályos víziójával is előállni, a képzőművészeti tradíció eltékozlása kétes dicsőség, ráadásul kontraproduktív is. Bizonyos szempontból a Degas-nyakkendők vagy a Cézanne-mintás baseball-labdák tökéletesen megfelelnek a burzsoá magaskultúra önhittségének. És mégis, nem könnyű azt a vissza-visszatérő vágyat

¹ A *New York Times* gyakran számol be a magas művészet és a divat illetően kapcsolatáról, lásd pl: *Artful Back-Scratching Hitches Couture Names to Needy Museums* 1997. január 4, 13., 17. E jelenség maró kritikáját lásd Benjamin H. D. Buchloh, *Critical Reflections*, in: *Artforum*, January 1997, 68, 69, 102.

elhessegetni, hogy az avantgárd művészeti gyakorlatokat a progresszív mozgalmakkal kapcsoljuk össze – lévén ez mind a modern művészet, mind a baloldal közös történelmi célja.

Még az aktivista művészet örökségét is félresöprik vagy újraírják, történelmi szerepét a művészetipar finomkodó „intézménykritikájává” tompítják. Ennek példája az építészekritikus Miwon Kwon az October című folyóiratban nemrég megjelent írása. Kwon tulajdonképpen újraírja a helyspecifikus művészet történetét, kihagyva abból a politikai aktivizmus alapvető hatását e fontos, a hatvanas éveket követően kibontakozó művészeti gyakorlatra. Az ő értelmezésében a történet a következőképpen hangzik: a hetvenes évek elejétől konceptuális művészek (mint Daniel Buren vagy Hans Haacke) a hely Donald Judd- vagy Carl Andre-féle fizikai, de idealizált térként való felfogását oly módon tágították ki, hogy az magába foglalja a művészet intézményi kontextusát is.

Kwon egy másik, újabb keletű hullámról is beszámol, melynek során tovább tágult a „hely” jelentése, magába olvasztva olyan nem-művészeti diskurzusokat is, mint a történelemtudomány, a szociológia, a *cultural studies* és a politikaelmélet (Renee Green, Fred Wilson, Group Material, Mark Dion, REPOhistory). Kwon e kiterjedt művészi gyakorlat kapcsán amellett érvel, hogy ezen specifikus helyet immár „maga a mű hívja létre (gyakran tartalomként), és létezését egy már létező diskurzus igazolja”². Ennek megfelelően – hogy csak egy példát említsünk – az egyesült államokbeli rabszolgaság története nem játszik meghatározó szerepet egy valamikori rabszolgatartó állam (például Atlanta, Georgia) közttereinek fizikai és konceptuális formálódásában. Ezt a kontextust ugyanis az ezzel foglalkozó művész „hívja elő”. Kwon egy mondatával félresöpri a történelem, a politika és más ideológiai szövedékek nagyon is materiális nyomait, hogy saját fizikai és kontextuális helyeinek idealizált topográfiájával váltsa fel azokat, ahol diskurzus és tartalom kategorikusan szembehelyezhetők. Ráadásul nem éri be azzal, hogy kiszorítja a történelmet és a politikumot a helyspecifikus gyakorlatokból, hanem kiradírozza, mintha sosem létezett volna a hatvanas évek politikai aktivizmusát, és ennek hatását azokra a művészekre (mint például Haacke, Kelly, Buren, Rosler, Burgin, Kosuth vagy Kaprow), akik gyökerestül felforgatták a helyspecifikus művészet idealizált formáit.³

Írásom két 1979-ben létrejött aktivista művészcsoporthal, a Political Art Documentation and Distribution-nal (PAD/D, 1980-1986), illetve a Group Materialal (1979-97) foglalkozik, célja pedig éppen az, hogy ellensúlyt képezzen az efféle átértékelésekkel⁴ szemben.

E „visszaszerzett” aktivista művészettörténet segítségünkre lesz kiigazodni a jelen művészeti térképén is. Amellett érvelek, hogy a magas- és a populáris kultúra összeolvadása, valamint a

² Miwon Kwon, *Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról*, ford. Erőss Nikolett, lásd a jelen szöveggyűjteményben.

³ Emlékezzünk, miként használta Haacke a Guggenheim Múzeumot specifikus helyként a New York-i ingatlanpiacot feltérképező 1971-es munkájában, a *Shapolsky et. al.*-ban. Ebben a később még tárgyalandó munkában Haacke intervenciója nem „indexikusan” mutatott a múzeum terére, hanem nagyon is specifikusan lett abban elhelyezve, tekintetbe véve a múzeum iskolázott, liberális közönségét: az intézményi keretet, ha mondhatjuk így. Mindazonáltal Kwon helyspecifikus művészetről írott tanulmányában (*l. m.*) Haacke e meghatározó műve észrevétlen marad.

⁴ A művészeti aktivizmus elhallgatása kiterjed az akadémiai baloldalra és a baloldali sajtóra is. Előbbi csendesen visszahúzódott az elmélet játszójába, míg az utóbbi – még az olyan széles körben terjesztettek is, mint a *The Nation* inkább a magasművészetről ír. Mindemellett a marxista művészettörténet helyzetéről egy kevésbé pesszimista írás: Andrew Hemingway, *Marxism and Art History after the Fall of Communism*, in: *Art Journal*, 55 (Summer 1996), 20-27.

helyspecifikus művészet kettészakított öröksége csak a korai nyolcvanas évek művészeti aktivizmusának fényében értelmezhető, mikor is a művészet és a politikai baloldal hasonló kérdéseket látszott napirenden tartani.

E történelmi háttér jelentősége abban áll, hogy a művészeti világon túlmutató politikai kérdések ekkor olyan erővel rántottak magukkal egy művészgenerációt, amilyenre a harmincas évek óta nem volt példa. Néhányukat egyenesen a szektás baloldali politizálásig sodorták, másokat felszívta a mindig alkalmazkodni tudó kultúraipar, amely a „politikai művészetet” 1987 tájára olyan ártatlan dologgá tette, mint a harmadik generációs absztrakt expresszionizmus. Mindazonáltal néhányan kitartottak, és a dolgok változásában reménykedve keresik az utat. Magamat közéjük sorolva, hadd kíséreljen meg meghatározni, mi is az aktivista művészet.

2. Aktivista művészet: idealizmus és ellentmondás

Az *Art and Ideology* (Művészet és ideológia) című 1984-es kiállítás katalógus-esszéjében Lucy Lippard, kritikus és aktivista azt írja, hogy az aktivista művészet által „bizonyos művészeti aktivitások – oktatói vagy média-tevékenység, közösség- és munkaszervezés, közösségi politikai munka vagy a művészközösségeken belüli szervezőmunka – kihelyeződnek a „külvilágba”.⁵

Lippard számos jelentős aktivista csoport társalapítója volt, így a Heresies nevű feminista művészcsoporté, vagy a Political Art Documentation and Distribution and Women's Action Coalition-é.

Az aktivista művészet azon esztétizáló művészeti gyakorlatok ellenpólusát képezi, melyek jelentését – jószándékuk és esetleges politikai elkötelezettségük mellett is – a múzeumi tér garantálja. Gondoljunk Picasso *Guernicájára*, amely a művész antifasizmusa és a háborúval szembeni gyűlölete ellenére is egy az intézményes keretekbe illeszkedő olajfestmény. Az aktivista művészet ezért a politikai elkötelezettség próbára tétele: a kultúraterjesztés és interakció nem intézményes formáit használja – a demonstrációkat, tüntetési táblákat, a mail art csatornáit, falakat és buszok oldalát, bevásárlóközpontok tereit –, és teszi ezt azért, hogy olyan közönségnek szóljon a társadalmi igazságosságról, amely vélhetőleg kevés türelemmel viseltetne a finomra hangolt esztétikai kérdések iránt, de amelyet foglalkoztat a háború, az egyenlőtlenség, a politikai szabadságjogok, valamint a környezetvédelem.

Mégis, az aktivista művészet saját reflektálatlan idealizmusára támaszkodik. Ez akkor a leginkább szembetűnő, amikor az elkötelezett művész a művészeti világ védművein kívüliekhez kíván szólni. Ugyanabban a katalógusban, amelyben Lippard körvonalazta az aktivista művészetet, a művészettörténész Benjamin Buchloh azok művészeti gyakorlatát vonja kérdőre, akik fel kívánják szabadítani az emberek hamis tudatát, hangsúlyozva, hogy: „... nem csak a tömegek élnek a média szorításában, de a művészek hozzáférése az ideológiai termelés aktuális apparátusához (a

⁵ Lucy R Lippard, *Give and Take: Ideology in the Art of Suzanne Lacy and Jerry Keams*, in: *Art & Ideology*, kiállítási katalógus, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984, 29.

tömegkommunikációhoz) a legjobb esetben is olyan parazitára emlékeztet, amely a tudatformáló ipar eszközeit alkalmazza és használja ki.”⁶

Ami egykoron túlzásnak tűnt, ma mindennaposnak tetszik. Mintha csak erényt kovácsolnának a bűnből, a posztmodern teoretikusai elutasították Buchloh média-pesszimizmusát. A pop-kultúra eszközeit használó művészek ünnepi fogadtatásban részesülnek, parazitizmusukat szubverzívnek állítják be. A művészek, akik „a tudatformáló ipar eszközeit alkalmazzák” úgy tartják (William Burroughs-ra és Jacques Derridára hivatkozva), hogy ők maguk a média autoritását nyírβάλják meg, miközben csábító gazdagságát élvezik. A buchloh-i keserű kritika felülírása hozzájárult azon csillogó kifutó kiépítéséhez, amelyen manapság a Matthew Barney-hoz hasonló művészek parádéznek – de hadd térjek erre vissza később. Ahelyett, hogy a nyolcvanas évek aktivista művészetét annak mítoszai és korlátai mentén olvasnánk, vegyük figyelembe a társadalmilag elkötelezett művészek és a baloldali politikai mozgalmak közötti – gyakran időleges és olykor vitákkal tűzdelt – szövetségi viszonyt.

1979 és 82 között New Yorkban tevékenykedett az Artists for Nuclear Disarmament (AND), az Artists Against Nuclear Madness, az Artists for Survival, a Deep Dish és a Paper Tiger Television, a Women’s Pentagon Action, az Anti-WW III Show, a Dangerous Works antinukleáris hálózat, a Children’s Campaign for Nuclear Disarmament, valamint említsük meg a Political Art Documentation/Distribution (PAD/D) részvételét az 1981-es, Pentagon elleni felvonulásokon. Aktivista művészeti projektek születtek az abortuszhoz való jog kivívásáért rendezett utcai „kirakodóvásárhoz” (Bazaar Conceptions) kapcsolódóan a Carnival Knowledge nevű feminista művészcsoporthoz közreműködésével; a No More Nice Girls és a PAD/D tagjai a szaporodási jogokért rendezett akciónap díszleteit készítették, míg a Madam Binh Graphics Collective művészeti aukciót szervezett egy zimbabwei nőközpont támogatására.⁷

Fontos megjegyeznünk, hogy a hetvenes évek végét megelőzően a New York-i művészcsoporthoz, így az Art Workers Coalition (AWC, 1969-1971) vagy az Artists Meeting for Cultural Change (AMCC, 1975-1977) elsősorban a művészeti világ megváltoztatásáért tevékenykedtek. Azt követelték, hogy a múzeumok legyenek fogékonyak a kortárs művészeti közeg szükségére, valamint foglaljanak állást az olyan széles társadalmi rétegeket érintő kérdésekben, mint amilyen a vietnami háború.

A hetvenes éveket követően a politikailag elkötelezett művészek arra törekedtek, hogy tevékenységük hasznos legyen a saját közegükön kívül is. Mindazonáltal az aktivista- és a politikai szakadarsággal pusztán szimpatizáló művészet közötti válaszfal hártványvékony, a történeti kontextus pedig sokszor meghatározóbb egy álláspont megfogalmazásában, mint a művészi szándék. Ez volt a helyzet a német születésű Hans Haacke *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, Real-Time Social System* című munkája esetében is.

⁶ Benjamin H D Buchloh, *Since Realism there is...*, in: *Art & Ideology*, 6.

⁷ A Political Art Documentation/Distribution hírlevelében. *1st Issue* 1 & 3, valamint *Upfront* 3 & 4, PAD/D, New York.

Az eredetileg a Guggenheim Múzeum idealizált terébe tervezett munka vízvázlatává lett az aktivista művészet történetében, miután 1971-ben Haacke egyéni kiállításának letiltásához vezetett. A Harry Shapolsky és családja által tulajdonolt New York-i ingatlanokat térképek, leírások és 142 fotó mutatták be. Haacke pszeudotudományos módszere lehetőséget adott a látogatóknak arra, hogy a művész által akkoriban „valós idejű társadalmi rendszernek” mondott láthatatlan, de hozzáférhető, nyilvános dokumentumokból kiolvasható jelenséget tanulmányozzák. A művész által összegyűjtött bizonyítékok a New York-i ingatlanbirodalmakra jellemző társadalmi közöny mintázatát rajzolták ki. A *Shapolsky et al.* azokra a konceptuális vagy információ-alapú művekre emlékeztetett – ha ugyan nem ezek paródiáját adta – mint például Mel Bochner, Adrian Piper vagy Joseph Kosuth művei a korai hetvenes évekből. Haacke kiállítását röviddel a megnyitó előtt tiltották le. Ennek kapcsán a múzeum igazgatója, Thomas Messer így fogalmazta meg álláspontját: „amennyiben egy művész szándékosan olyan célokat követ, amelyek a művészetten kívül esnek, e rejtett célok elérése konfliktusba kerül a mű valódi természetével, amely már önmagában célként jelenik meg.”⁸ Annak meghatározása, hogy mi is összeférhetetlen a művészet „valódi természetével” az aktivista művészek új generációja számára központi kérdésévé vált.

Bár a *Shapolsky et al.* vélhetően nem a múzeum tűrőképességének tesztje kívánt lenni, hajszálpontosan rámutatott az intézmények által képviselt hamis semlegesség gyenge pontjaira. E munka ugyanakkor a művészek számára is modellként szolgált arra nézvést, hogy miként képes egy olyan rigorózus művészeti gyakorlat, mint a konceptualizmus társadalmi témákat kiemelni. A helyspecifikus intézménykritika ezúton elválaszthatatlanná vált a társadalmi igazságosság kérdéseitől, amelyeknek korábban vajmi kevés közük volt az esztétikumhoz vagy az „intézményi keretekhez”.⁹

Haacke munkájának negatív reputációja, melyet az ingerült és cenzori ambíciókkal rendelkező művészeti ipar teremtett, nem maradt hatástalan azon művészek körében, akik lelkiismeretesen végigrágták magukat az Artforum cikkein, de akik a popkultúra antihőseit, Jimi Hendrixet, James Brownt, Frank Zappát vagy később a Clash-t hallgatva nőttek fel. Közülük kerültek ki a következő évtizedben a Cooper Union (itt tanított Haacke) vagy a School of Visual Arts (itt Kosuth és Acconci) hallgatói. És ugyan Haacke jórészt továbbra is a művészeti közeghez szólt, felmerül a kérdés, hogy mi is vezette a nyolcvanas évek fiatal művészeit arra, hogy a közösségi aktivizmus mellett köteleződjenek el? Talán egy olyan generációnak kellett következnie, amely el tudott szakadni a Clement Greenberg-i formalizmustól, de számíthatott a fiatal művészek korlátozott hozzáférése a domináns művészeti piachoz is. Mindenesetre a *Shapolsky et al.*-ra adott művészeti válaszok jó kilenc évvel később értek be, mikor is a közösségi-társadalmi aktivitások radikálisan megsokszorozódtak.

⁸ A *Shapolsky et al.*-ról bővebben lásd Rosalyn Deutsche, *Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum*, in: Uő., *Evictions*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1996, 159.

⁹ vö. Kwon, *l. m.*

Az egyik válasz egy fiatal, politikailag elkötelezett művészekből álló formációtól érkezett, akik Group Material (1979-1997) néven váltak ismertté. 1980-as alapító manifesztumuk szerint: „szörnyen fárasztónak és kritikára érdemesülnék találjuk a formalizmus, a konzervativizmus és a pseudo-avantgardizmus jelenünkig érő hagyományát, amely uralja a hivatalos művészeti közeget... Célunk világos, mindenkit arra hívunk, hogy kérdőjelezze meg az adottnak tekintett kultúra minden szegletét.”¹⁰

Hasonló gondolatokat fogalmazott meg a Political Art Documentation and Distribution (PAD/D, 1980-1986) is. Sokatmondóan *New York-i ébredés*-nek keresztelt bemutatkozó statementjükben így fogalmaznak: „A PAD/D nem a múzeumok és galériák világának új gyógyászati segédeszköze. Új művészeti formákkal és a hozzáférés új gazdaságtanával kell előállnunk...”¹¹

Tömören fogalmazva, a nyolcvanas évek elején a politikailag elkötelezett művészet követői számára az egyetlen lehetséges út a múzeumból kifelé vezető volt. Mi több, mivel a korai hetvenes évek kritikai konceptualizmusa, ideértve Haackét is, jogot formált a korai európai avantgárd politikai és esztétikai radikalizmusára, azon művészek egy része, akik a nyolcvanas évek hajnalán kivonultak a kialakult művészeti közegeből, ezt a berlini Dada és a szovjet produktivizmus logikus következményeként gondolta el.

Ebben az értelemben az aktivista művészet egy paradoxon foglyának tűnt: a művészet társadalmi integrációját a művészeti vagy a történeti diskurzus mellőzésével kívánta megvalósítani, ugyanakkor a huszadik század legrigorózusabb modernista művészeti mozgalmainak örökségét is magáénak érezte.

3. New York, New York 1979-1980: a vörös fordulat

Nem csak politikailag elkötelezett művészek értették meg a Guggenheim Múzeum üzenetét az elfogadható esztétikai normákról. A hetvenes évek közepétől fiatal külvárosi művészek költöztek az akkor még megfizethető manhattani Lower East Side-ra. A városnak ezen az etnikailag és kulturálisan legsokszínűbb részén újra felmerült a művészet és a politikai aktivizmus egyesülésének lehetősége.

A Lower East Side lepattant utcák és omladozó házak jelölte körülbelül két négyzetmérföldnyi területét puerto ricóiak, dominikaiak, afro-amerikaiak, kínaiak, ukránok, lengyelek, olaszok, amerikai zsidók, valamint öregedő hippik, úgyymaradt punkok, újkeletű skinheadek, régi- és újbamos radikálisok, házfoglaló aktivisták, kisboltok, iszákosok, junkyk, zsaruk és a Hells Angels motorosainak egyedülálló egyvelege népesítette be. Míg korábban az aktivizmus a művészeti közeget művészekkel szembeni felelősségét vizsgálta (mindezt olyan nemzeti politikai aktivitásokhoz kötve, mint például a háborúellenes mozgalmak), addig a nyolcvanas évek művészeti aktivizmusa a spanyolajkiúk Loisaidájából indult, amit az ingatlanbefektetők csak East Village-ként vagy Alphabet Town-ként ismertek.

¹⁰ Group Material, *Calendar of Events, 1980-1981*, flyer.

¹¹ *1st Issue*, Political Art Documentation/Distribution, February 1981, New York.

A SoHo-tól vagy az 57. utcai galériáktól úgy geográfiaiban, mint esztétikájában elkülönülő Louisianát ingatlanpiaci spekulációk, banki ügyletek és a városháza politikusai is új életre kívánták kelteni, hogy a városi „reneszánsz” megtestesítője legyen. Mindez a helyi munkásosztálybeli lakók agresszív kitelepítésével járt, hogy helyükre jó adófizető polgárok költözhesse. E dzsentrifikációként ismeret folyamatban a művészek váltak a kegyetlen társadalmi és gazdasági átalakítás előőrseivé.¹²

A New York-i „alternatív” művészeti szcéna (az Artists Space és a Grand Street is) már 1977 táján létrehozta saját alternatíváit. Ezek egyike volt a Collaborative Projects inc. avagy a COLAB. A Lower East Side-i punkzenei közeg által inspirált COLAB eklektikus programjában éppúgy helyet kapott az experimentális film és videó vagy a performance-művészet, mint az olyan kiállítások, mint a *Manifesto Show*, a *Doctors and Dentists* és a *Dog Show*.¹³

A COLAB kiállításai szellemes módon szerveződtek. A csoport tagjai először egy olcsó ipari ingatlant kerítettek, majd arra invitálták a kollégákat, hogy egy-egy kiállítási témához kapcsolódó műveket hozzanak létre, amelyeket azután érkezési sorrendben helyeztek el a térben. Szitázott utcai poszterek és a szájhagyomány vitte a kiállítások hírét. Rajzok, festmények, giccs és graffiti borította a falakat a padlótól a mennyezetig.

A SoHo hófehér falú galériáinak feszes rendjét elutasító vizuális zűrzavar új művészeti szereplők érkezését harangozta be, akik készen álltak a New York-i művészeti rendszer védműveinek tesztelésére. A COLAB által képviselt munkák – figuratív és a SoHo-i mérték szerint meglehetősen nyers – stílusa már önmagában szembefordulást jelentett a művészeti ipar uralkodó formalista esztétikájával.

Jóllehet a COLAB nem rendelkezett egyértelmű politikai agendával, 1979 utolsó napján a tagok egy része szakított a szerveződéssel és elfoglalt egy a város tulajdonában levő épületet a Lower East Side-on. A szakadárak itt villámgyorsan létrehoztak egy kiállítást a COLAB stílusában, amely agresszíven becsmérelte a bérleti díjakat felszóróló ingatlan tulajdonosokat, az eladási árat letörő gyűjtőkat, a közömbös ingatlankezelőket, sőt még a latino negyedek művészek általi „kifehértését” is. A direkt beavatkozás módszerével élő squat-galéria-kiállítás a *Real Estate Show* nevet viselte. 1980 január 2-án, a megnyitő másnapján a rendőrség feltörte a bejáratot és a művek jó részét kiszórta az utcára. 8-a körül Joseph Beuys is kiállt a várossal konfrontálódó művészek mellett. Néhány sajtókritika és egyeztető tárgyalás után a város felajánlott egy másik épületet, így a *Real Estate Show* ugyanabban az utcában nyílt meg újra, pár házzal lejjebb. Az aktivista művészet új hulláma magasra csapott, de gyorsan el is csendesült; mindamellert ezek az események a nyolcvanas évek aktivista művészetének számos fontos vonására ráirányították a figyelmet. Egy a *Real Estate Show* szervezői által terjesztett dokumentum

¹² Gregory Sholette, *Unnatural Speculations: Nature as an Icon of Urban Resistance on New York's Lower East Side, 1979-1984*, in: *Afterimage*, The Journal of Media Arts and Cultural Criticism, September/October 1997.

¹³ COLAB sikeréhez hamarosan több hasonló vállalkozás is felzárkózott. Ezek közül talán a legismertebb a Fashion Moda nevű művészeti és közösségi hely Bronxban.

szerint a csoport művészeti akcionalizmusa „... a közösségi munka gyakorlóterepe, törvénytelen, nem konkrét jogi problémákra világít rá, nem kiállt jogokért. Az érzelmeket megelőzve lázad.”

Az aláírás nélküli manifesztum szerzői (a tulajdonképpeni szerző Alan Moore volt) a „minden emberben élő fantázia” felszítése mellett álltak ki.¹⁴ A *Real Estate Show*-t Elizabeth Mangum, fekete-amerikai asszony emlékének ajánlották, akinek halálát rendőrök és városi tisztviselők okozták, mivel egy évvel korábban ellenállt a kilakoltatásnak Flatbushban (Brooklyn, NY). A nyilatkozat szolidaritásra hívott a Harmadik Világgal és az elnyomottakkal is.

„Fontos, hogy jól érezzük magunkat” – hangoztatta, miközben függetlenséget hirdetett úgy a SoHo-ban megtestesülő piaci érdekektől, mind az államilag támogatott alternatív művészeti helyektől. A manifesztum „utcai munkára” hívta a művészeket, hogy így jussanak közelebb a dolgozó emberekhez és a művészeti világon kívüliekhez, valamint, hogy tudatosítsák jelenlétük negatív hatásait a Lower East Side-ra. A maoista és szituacionista nyelvezet különös elegye ellenére a fogalmazvány felmutatta az East Village bimbózó baloldali mozgalmainak három legfontosabb vágyát és ellentmondását. Az új aktivista kultúra e törekvések mindegyikét felvállalta – kezdve a hiteles, alternatív kiállítási network kiépítésétől az utcához, mint közeghez való romantikus vonzódáson át a Másikkal való azonosulásig – de egyikre sem kínált kielégítő megoldást.

Jóllehet a Lower East Side volt az új politikai aktivizmus bölcsője, nem kizárólag helyi témák kerültek itt terítékre. Az USA délkelet-ázsiai veresége és a Watergate botrány után újabb és újabb hullámokban érték el az Egyesült Államokat a politikailag és katonailag megszégyenítő események. Nyárra Nicaragua és Irán USA támogatta rezsimeit megdöntötték a felkelők, El Salvadorban polgárháború tört ki. 1979-ben történt a Three Mile Island atomerőmű balesete, és ekkor szabott ki a bíróság tízmillió dolláros kártérítést a Kerr-McGee atomenergiai vállalatra, helybenhagyva Karen Silkwood családjának keresetét. A cég plutónium-fertőzött és ennek kapcsán a sajtóhoz forduló alkalmazottja tisztázatlan körülmények között halt meg. Novemberben a teheráni amerikai követséget támadták meg iszlamista diákok, túsul ejtve a személyzetet. Egy hónappal később, hosszan elhúzódó harcok után Robert Mugabe győzött a fehér kormánnyal szemben Dél-Rodéziában (ekkorról: Zimbabwe). Mielőtt leköszönt volna az év, a Szovjetunió megtámadta Afganisztánt és kínai hivatalnokok bontották le a (rendszer bírálatának helyet adó) „demokrácia-falat” Pekingben. Egy év múlva megalakult a Szolidaritás független szakszervezet Lengyelországban, a Fehér Házat pedig Ronald Reagan és a konzervatív-republikánus koalíció foglalta el. El Salvadorban egy csatornaparton három megerőszakolt és megölt amerikai apáca holttestére bukkantak, ami aktivisták és művészek köreiben széles körű tiltakozást váltott ki Reagan közép-amerikai politikája ellen.

¹⁴ Alan Moore – Marc Miller, *The ABC's of No Rio and its Times*, in: *ABC No Rio Dinero: The Story of a Lower East Side Art Gallery*, szerk. Uők., USA, Copyright 1985, ABC No Rio.

Ezek az események aktivizálták a baloldalt – lett légyen az új, régi, vagy zöld. Létrejött egy művészcsoport, amely céljául tűzte ki, hogy kapcsolatot teremtsen a szervezett baloldal és a művészek között. A Political Art Documentation and Distribution (PAD/D, 1980) egy tényleg alternatív és ellenzéki kulturális szféra megszervezését tervezte. Több mint húsz, különböző háttérű tagja révén a PAD/D politikai tapasztalatai a hatvanas évektől kezdődően széles spektrumot fogtak át. A tagok között voltak, akik frissen végeztek valamely képzőművészeti iskolában, de olyanok is, akik már részt vettek olyan kezdeményezésekben, mint a Heresies, az Art Workers Coalition (AWC), az Anti-Imperialist Cultural Union, az Artists Meeting for Social Change (AMCC), vagy éppen a Fluxus. Politikai elképzeléseik olyan szerteágazók voltak, hogy a csoport leginkább egy valódi politikai pártra emlékeztetett, és nem véletlenül: bizonyos mértékben innen származtak a mintái. A PAD/D közvetlen ideológiai fundamentumát részben egy rövid-életű művészcsoport jelentette, amely *Red Herring* címmel adott ki újságot, célja pedig egy sajátosan észak-amerikai „proletárkultúra” kiépítése volt. A kínai kulturális forradalom hatását mutató irányvonala szerint a művészek „tanuljanak a tömegektől”, és határolódjanak el a művészeti világtól.¹⁵

A hetvenes évek végére megmaradt új-baloldal azt a következtetést vonta le a komolyan megroggyant nemzetközi gazdasági helyzetből és az USA katonai rendszerének düledezéséből Dél-Ameriában, Dél-Kelet Ázsiában és Iránban, hogy az amerikai kapitalizmus – de talán maga a kapitalizmus is – végórát éli. A baloldal feladata tehát, hogy a szocializmusba való átmenetet biztosítsa, a kulturális munkásoké pedig, hogy újabb támogató művészeket nyerjenek meg az ügynek. Ugyan ez soha nem vált a PAD/D hivatalos programjává, különösen az első két évben döntő jelentőséggel bírt. Az ilyen programok megvalósításához szükséges önzetlenség és fegyelmezettség azonban hamarosan összeütközésbe került a tagok művészi- és karrierszemponitú elképzeléseivel.

A PAD/D az első évben rendhagyó kulturális aktivitást folytatott: tagjai egy archívum összeállításán dolgoztak a nemzetközi szociálisan érzékeny művészetről; hírlevelet adtak ki, hasonló gondolkodású aktivista-művészek közösségét szervezték meg, és létrehoztak egy havonkénti közös politikai fórumot *2nd Sunday* néven. E fórumok programját látva szembetűnő, hogy mekkora jelentőséget tulajdonított a PAD/D annak, hogy a művészeket aktivistákkal hozzák össze. Az 1981-es témák között ilyeneket találunk: az abortuszjogok története, polgári szabadságjogok és belföldi (titkos) megfigyelés, háborús-adó elkerülés, tiltott köztéri művészet, hispán kultúra és ellenállás, művészet és ökológia.

¹⁵ *Red Herring*, 1977-ben New York-ban két szám jelent meg.

A korai nyolcvanas évek nagyratörő elképzelései szerint a PAD/D célja nem kevesebb volt, mint „létrehozni művészek és aktivisták alulról szerveződő, nemzetközi hálózatát, ahol a tehetség és a politikai energiák a jogfosztottak felszabadítását és döntési joggal való felruházásukat szolgálják.”¹⁶

Mindenekelőtt az aktivista művészet számára nyitott, politikailag hangolt kiállítóhelyek hálózatának kiépítésére való törekvés különböztette meg a PAD/D-t minden más hasonló kezdeményezéstől. Ekkoriban, öt-hat évvel azelőtt, hogy a politikai művészet a mainstream részévé vált volna, a „dühös művészet” (Angry Art) vagy „Protestáló művészet” (Protest Art) nevekkel marginalizálták, így csak saját kezdeményezéseire támaszkodhatott. A PAD/D által vízionált művészek és kiállítóhelyek alkotta hálózat magában foglalt volna a közösségi központokat, az egyetemi galériákat, a szakszervezeti székházakat, még az egyházi központokat is (ne felejtjük, a nyolcvanas évek elején az észak-amerikai baloldal szeme rányílt a „felszabadítási teológiára”) – egyszerűen egy teljesen önálló rendszer épült volna ki, amelynek keretében művészekkel korábban távolról sem szoros kapcsolatot tartó progresszív aktivista közönség politikailag elkötelezett projektekkel találkozhatott.

Fennállásuk első éve végén azonban feszültté vált a viszony a PAD/D által képviselt két irány között, nevezetesen, hogy az eredeti elképzeléseknek megfelelően más progresszív művészeket támogassanak-e; vagy az egyre növekvő belső igénynek megfelelően csoportos művészeti projekteket csináljanak. 1982 végéig a csoport két kiállításon és négy public art eseményen vett részt, az utóbbiak között szerepelt egy Washingtonba tartó demonstráló menet, valamint egy saját kezdeményezésű akció, a *Death and Taxes*. Utóbbi olyan közösségi művek elkészítésére hívta a művészeket, amelyek fellépnek a szövetségi adók katonai célú felhasználása ellen. Április 4-én egyszerre több helyszínen kerültek bemutatásra projektek, így egy harmincszor húsz láb méretű Pentagon-ellenes diavetítés egy fegyverraktár falán a manhattani 26. utcában, vagy az a megmozdulás, amelynek keretében ezer adóbevallási űrlapot nyomtattak felül háború-ellenes tartalmakkal. A nyomtatványok aztán visszakerültek a dokumentum-körforgásba, hogy az adóbevallások idejének elérkeztével meglepetésszerűen kerüljenek újra elő.

A PAD/D csaknem nyolc évig működött, jóllehet a New York-i aktivista művészet gyűjtőpontjaként csak az évtized közepéig funkcionált. Ekkor a „politikai művészet” visszafogottabb változata öltött intézményes formát a művészeti világban.¹⁷ 1988-ra a kezdeti elképzelésekből csupán a politikai művészet archívuma valósult meg. Az aktivista kultúra ma a MoMÁ-ban tanulmányozható fontos forrásgyűjteménye visszatükrözi a csoport sokszínű felfogását az ellenkultúráról: megtalálhatóak itt performanszok, gerilla-akciók dokumentációi, utcai plakátok, galériákban helyett kapott politikai művészet, és még egy 1969-ben megrendezni kívánt nemzetközi művészeti sztrájk terve is. Az archívum

¹⁶ 1st Issue, no 2, May-June 1981, Political Art Documentation/Distribution, New York.

¹⁷ A politikai tartalmú művészetnek nagy divatja volt kb 1985-től úgy 1992-ig. Ebben a periódusban két fontos kiállítás valósult meg: egyikük, a *Committed to Print* a MOMA-ban, másikuk, a Whitney Biennálé 1993-ban. A politikai művészet és a művészetipar vitájához lásd *Waking Up to Smell the Coffee. Reflections on Art Theory and Activism* című írásomat. in: *Reimagining America*, szerk. Mark O'Brien – Craig Little, New Society Publishers, Philadelphia, 1990, 25-33.

jórészt 1980 és 1990 közötti anyagai azonban legfőképp az aktivista művészet „vörös éveinek” dinamizmusáról számolnak be.¹⁸

Érdemes egymás mellé állítani a PAD/D létrejöttét és alkonyát a hosszabb életű és a művészeti közeg számára ismerősebb Group Materialéval. Nagyjából egy időben formálódtak, és érdeklődésük kezdetben hasonló progresszív témákat érintett, a Group Material azonban a kurátorság egy sajátos formáját alakította ki, amely lehetővé tette, hogy a nyolcvanas évek végének mohó művészeti piaca egyfajta művészcsoporthként könyvelje el, ami kétségtelenül hozzájárult a csoport túléléséhez és hatékony működéséhez. A nevével az orosz konstruktivizmust idéző Group Material egy East Village-i bolthelység kibérlésével indult. A környéken hamarosan felbukkanó kereskedelmi galériákhoz hasonlóan ők is gazdasági megfontolásokból választották e jórészt latinók lakta negyedet – a bérlet olcsó volt, a downtowni művészeti szcéna pedig közel –, azonban hangsúlyozottan nem piaci szempontok szerint működtek. 1980-as ambíciózus statementjük olyan közönséget vízionált, amely munkásokból, laikusokból, művészekből, diákokból, szervezetekből és „a közvetlen környezetünkben áll, a Lower East Side-i emberekből, a háztömbök lakóiból, azokból, akik mindennapi teendőik közben mennek el a kirakatunk előtt.”¹⁹

E kiterjedt közönségképnek megfelelően a bolt egyszerre volt a csoport főhadiszállása, valamint a szomszédok és a környékbeli gyerekek előtt nyitott közösségi tér. „A független művészet alapja az üzleti szempontoktól való függetlenség” – állították, és a dolgozó emberekhez alkalmazkodva délután öttől este tízig tartottak nyitva. Az első évben a csoport tagjai filmvetítéseket szerveztek és művészeti foglalkozásokat tartottak a környékbeli gyerekeknek. Nyolc kiállítást is összetoltak, olyanokat, mint az *Alienation* (Elidegenedés), *The Gender Show*, *Consumption: Metaphor, Pastime, Necessity* (Fogyasztás: metafora, szabadidő, szükséglet), valamint a divatkultúra prófétikus kritikájaként a *Facere/Fascis*. A tagok azonban a korai kiállítások közül a *People's Choice*-t (Ki-ki a magáét) – a kiállítás címét később: *Arroz con Mango-ra* (Micsoda felfordulás!) változtatták – tartották a legtöbbször. Ahelyett, hogy a saját munkáikat állították volna ki, azokat a „gyönyörű tárgyakat” mutatták be, amiket a helyi latinók saját otthonaikból hoztak a kiállításra. A COLAB tematikus kiállítási struktúráját az etnográfiai önreprezentáció mentén újragondolva a tárlat kínai babákat, családi fotókat, posztereket, sőt az egyik szomszéd Pez cukorka-tartó-gyűjteményét is bemutatta a környéken lakók válogatásában.²⁰

A Group Material nem csupán a többségében Puerto Rico-i környékbelieket akarta a kiállítótérrel megbarátkoztatni, de a művészeti intézményrendszer felé is tükröt tartott, amelyben az ekként saját kulturális praxisának kirekesztő voltával szembesülhetett. Mindezek mellett a kiállítás olvasható a

¹⁸ A MoMA könyvtárában található PAD/D archívum bejelentkezéssel látogatható.

¹⁹ Group Material, *Calendar of Events, 1980-1981*, flyer.

²⁰ A „People's Choice” kiállításon bemutatott tárgyak egy a 13. utca lakói között terjesztett felhívásra érkeztek, amelyben a Group Material arra kéri a helyieket, hogy hozzanak „dolgokat, amelyeket gyönyörűnek találnak, amelyek örömet nyújtanak, amelyekről úgy gondolják, hogy másokat is megszólítanak.” A levél dátuma: 1980 december 22; idézi Jan Avigkos *Group Material Timeline: Activism as a Work of Art*, In: *But is it Art?*, szerk. Nina Felshin, Bay Press, Seattle, 1995, 85-116.

baloldali körökben uralkodó esztétikai ideológia provokációjaként is. Az aktivista művészet az 1920-as évek óta a művészet technikáinak közösségi (érsd: eltérő kulturális) használatba vételét sürgette annak érdekében, hogy illusztrálja a politikai tanokat és elősegítse az önkifejezést. A murális művészet köréből számos példa hozható e megközelítésre. Félretéve most azt a pártfogói gesztust, mellyel a Group Material művészei mások személyes tárgyait „művészetté” avatták, a kiállítás ma leginkább a múzeumi diskurzus megváltozásában játszott szerepe miatt érdemel figyelmet. Jóllehet nem ez volt az elsődleges cél, a *People's Choice* arról a művészeti közegben zajló átalakulásról is szól, amelynek során a múzeum mint privilegizált – és látszólag a népnevelést szolgáló – autoritás helyébe olyan forma lép, amelyben a globális politikai és gazdasági érdekek dinamikus kulturális ágensnek mutatkoznak – de erről még később lesz szó.

Mi volt tehát a Group Material kiállításainak hozadéka? Ezek a projektek vizuális, verbális és taktilis formában segítettek elképzelni, hogy miként festene az ideális kulturális demokrácia – amennyiben megvalósulna. A Group Material valamennyi projektje a művészi demokrácia üzemmódját tesztelte, lett légyen az kurátori kiállítás, public art projekt vagy közösségi fórum.

1985-ben, miután számos innovatív public art projektet megvalósítottak (pl. a New York-i metróban), a Group Material meghívást kapott a Whitney Biennáléra. Projektjük, az *Americana* a kortárs művészetet sorozatgyártásban készült tárgyakkal, a tömegmédiá képeivel és történelmi dokumentumokkal ötvözte. Mint mindig, itt is nagy hangsúly került a kulturális nyitottságra, befogadásra, mindazonáltal „a tündöklő, fehér terek és ragyogó színes magazinok”²¹ világát megkerülő kísérleteik kora leáldozott. Jóllehet a kulturális sokszínűsége irányuló figyelem kitarzott, a következő tizenegy évben a csoport jórészt a művészeti világ keretei közt dolgozott. Utolsó nagyszabású projektjüket 1996-ban a *Three Rivers* fesztivál (Pittsburgh, Pennsylvania) felkérésére készítették. A csoport (két megmaradt tagja) nyilvános vitát kezdeményezett a városok által támogatott közösségi public art projektek megszaporodásáról. Ennek fórumaként ugyanazt a brosúra-formát használták, amellyel a város a fesztiválprogramokat népszerűsítette, de ezt egy ellentmondásos véleményt és nézőpontokat tükröző „konstruált párbeszéd” egészítették ki, hogy rámutassanak, mennyire nélküli a közmegegyezést az olyan fogalmak használata, mint amilyen a „közösség” vagy a „város”.²²

Az építészekkel, designerekkel, kritikusokkal és az utcákon véletlenszerűen megszólított emberekkel készített beszélgetések név nélkül közzétett részletei felhívták a figyelmet arra, hogy a pittsburgi köztér (ahogy sok másik is) valódi konfliktusövezet. „Pittsburg olyan, mint egy erőd...” – mondja valaki, „a városközpont soha nem volt közösségi tér” – teszi hozzá egy másik. A Group Material

²¹ Group Material, *Caution Alternative Space!*, Flyer, dátum nélkül.

²² *Three Rivers Arts Festival*, programfüzet, Pittsburgh, Pennsylvania, 1996. június 7-23.

saját véleményét pedig az olyan idézetek látszanak megfogalmazni, mint hogy: „A hivatalnokok jó része a közösségre hivatkozik. Ez olyan, mint mikor Pat Buchanan Martin Luther Kinget idézi.”²³

Végül is mindez oda fut ki, hogy a közterek kisajátítását motiváló gazdasági érdek készséggel alkalmazza a „közösségi művészet” új formáit, befogadókészségét és demokratikus elképzeléseit alátámasztandó, miközben az egyenlőség támogatására semmit sem akar költeni. A PAD/D és a Group Material felbomlása pontot tett egy évek óta zajló folyamat végére: a '79 és '82 között indult Lower East Side-i művészeti aktivizmusnak bealkonyult.

A mainstream amerikai kultúra progresszív alternatívája és a hajdani radikális avantgárd kiállítási stratégiáinak felélesztése között ingadozó, New York-i aktivista újhullám kimúlása meglehetősen ironikusan hatott. Egyfelől a PAD/D nem élte túl az egyre inkább széttöredező baloldal kiüresedését, amellyel – utólag már látható – a csoport túlságosan is azonosította magát, másfelől a művészeti világ olyan mértékben fogadta be a Group Materialt, hogy utolsó projektjük keretében már maga kérdőjelezte meg azokat a módszereket, amelyekért egykor (többek között a PAD/D-vel együtt) kiállt. Ilyen volt például a művészeti intézményrendszer megnyitása a diverz kulturális háttérű művészi kifejezőmódok számára, vagy a közösségi public art projektek fejlesztése. Azok a közösségi művészeti aktivista csoportok, amelyek a nyolcvanas évek második felében szerveződtek – elsősorban is a Gran Fury és a Gerilla Girls – politikai cselekvőerejüket olyan specifikus kérdések irányába fordították, mint a múzeumok és galériák képviselte faji- és nemi diszkrimináció, vagy a gyógyászati és politikai intézményrendszer felelőssége a HIV vírus terjedésében. Mindkét csoport újraformálta a korai nyolcvanas évek aktivista stratégiáinak jó részét. A költséges hirdetések olcsó szórólapokkal és stencilekkel helyettesítették, valamint tudatosan illeszkedtek a mainstream popkultúra vizualitásához, elkerülendő az aktivista művészet gettósítását. Ez a határozott fellépés egybeesett a magas és a populáris művészet közötti feszültség csökkenésével, és a kulturális véleménykülönbségek nyilvánosságra jutásának visszaszorulásával.

Az információ, a művészet és a szórakozás új olvasztótégelyében még a szakadárság külső megjelenésmódja és nyelve is a grafikai megformálás, a tömegrendezvények és a divat alapanyagává lesz: az ellenállás képi reprezentációja karneváli díszletté válik. Nem véletlen tehát, hogy manapság a szembenállások szabta köztér hiányzik leginkább az aktivista kultúrából. Kikoptak a PAD/D egykori céljához mérhető vágyak, hogy kiépüljön a művészeti intézményrendszeren kívüli kiállítóterek hálózata, amely a progresszív művészet, a média-aktivizmus és a baloldali értelmiség találkozóhelye lenne. A jelen kérdése nem az, hogy milyen transzgresszív művészeti stratégia működőképes egy olyan rendszerrel szemben, amely lemásolja a vele szembenállókat, hanem hogy miként lehet a kritikai

²³ Uo.

művészeti gyakorlatot egy szélesebb társadalmi és politikai mezőben újrapozícionálni. A politikai aktivizmus jelentőségének és örökségének megértése e kritikai újrapozícionálás egyik lehetséges útja.

4. Poszt-baloldali aktivista művészet

A helyspecifikus művészet nem értelmezhető a művészeti aktivizmus történetének ismerete nélkül. Ennek alapvetését, hogy ti. a helyszín fizikai és társadalmi kontextusa meghatározza a mű létrehozását és annak recepcióját is, két jelentősen eltérő jellegű kortárs művészeti megközelítés is vallja. Mindkettő a hatvanas évek végének építészetiileg meghatározott konceptuális műveihez – így például Michael Asher, Robert Smithson vagy Daniel Buren munkáihoz – vezeti vissza saját praxisát, de amíg az egyik számára a művészeti közeg jelenti a specifikus helyet, addig a másik a köztér maradványaira épít.

Ma már nehezen érthető, hogy miként tarthatnánk továbbra is radikálisnak az előbbit, jóllehet egy egész új művészgeneráció gondolja a galériát és a múzeumot a beavatkozás releváns terepének, és azt, hogy intézményes keretek leleplezése a századik nekifutásra is új eredményekhez vezet.²⁴

Mintha csak az X-akták egy epizódját látnánk, művész-ügynökeink alaposan átfésülik a múzeumi tetthelyet, és rátalálnak a nyomra, amely számos, korábban a helyszínen dolgozó kulturális nyomrögzítő figyelmét elkerülte! A tv-sorozattal ellentétben azonban a művészeti világ által szolgáltatott bizonyítékok a klasszikus dezinformációs technikával vezetnek meg minket. Nyomozóink mégis készségesen mutatják fel újra az evidenciákat. A helyspecifikusságból formai truváj lett, jóllehet a tv-sorozatok ismétlésein felnőtt generációk számára ez cseppet sem meglepő.

A helyspecifikus művészet másik, a kilencvenes években megerősödött ága a „helyet” mint társadalmi, politikai és csak legutolsó sorban formális kontextust tételezi. Jóllehet „új típusú public art”²⁵ néven vált ismertté, valójában a városi téralakítás művészetének rehabilitált formája, mely nem a köztéri emlékműveken keresztül vizsgálja az intolerancia vagy a történelmi igazságtalanság kérdéseit, hanem magát a másságot helyezi a nyilvános diskurzusok vagy események homlokterébe.

A kontextusérzékeny helyspecifikusság egyik protagonistája a New Yorki-i REPOhistory csoport, amelyet művészek és írók alapítottak 1989-ben (többen valamikori PAD/D tagok, köztük jómagam). Céljaik felidézik a PAD/D és a Group Material elkötelezettségét a művészek és nem művészek közötti kapcsolatok fejlesztésére. Közösségi projektjeik keretében művészek által tervezett, a köztérre kihelyezett jelekkel „idéznek fel vagy csatolnak vissza elfeledett vagy megtagadott történelmi narratívákat”.²⁶ Néhány az újra birtokba vett narratívák közül: New York város első rabszolgapiaca, Madame Restell, a város leghíresebb 19. századi magzatelhajtójának rendelője, a sziget partvidékének

²⁴ A legutóbbi példa a Parasite csoport tevékenysége, akik nem sokkal 1997-es megalakulásukat követően több megkeresést kaptak ismert New York-i alternatív helyektől, hogy legyen ott a székhelyük. Az intézmény és a kollektíva közül melyik lenne tehát a hely (*site*) és melyik a függelék?

²⁵ Vö. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, szerk. Suzanne Lacy, Bay Press, Seattle, 1995.

²⁶ Gregory Sholette, levél és három oldalas javaslat Lisa Knauernak, 1989. április 11.

formája Kolumbusz előtt, Nelson Mandela látogatása, egy 1741-es feltételezett rabszolgalázadás a hollandok uralta New Amsterdamban, az 1929-es tőzsekrach, J. P. Morgan aranyspekulációi és kibújása a hadkötelezettség alól a Polgárháború idején.²⁷

Hasonló jellegű projektek emlékeztettek az emberjogi aktivizmusra, a meleg és leszbikusok elleni erőszakra Greenwich Village-ben (New York), vagy a mára teljesen eltűnt afro-amerikai negyedre Atlantában (Georgia). A projektek által újraaktivizált helyspecifikus információkat ingyenes térképekkel és közösségi séták során terjesztették, de hírüket vitték a helyi és országos médiumok is.

Mindazonáltal a REPOhistory törekvései az interdiszciplináris határok átlépésére nem bizonyultak hatásosnak. A csoport történészekkel, városi geográfusokkal, jogi aktivistákkal, egyesületekkel, építészekkel dolgozott együtt – a különböző területek közötti párbeszéd azonban nem valósult meg. Közben tény, hogy az egyes diszciplínák illetékességi körét diszkurzív és gazdasági érdekek rajzolják körbe, egyre világosabb, hogy a párbeszéd elmaradásának legfőbb oka a kritikai, akadémián kívüli diskurzusnak teret adó baloldali nyilvánosság és a civil fórumok hiánya.

A REPOhistory tevékenységében nem csupán a nyolcvanas évek aktivista művészetének nyomaira ismerünk, hanem egy bizonyos idealizált városi térkonceptióra is, amely szerint az utcák az elnyomott, de harcrakész ellenállás potenciális helyei, melyekhez az aktivista művészek titkos szálakkal kötődnek. Ha REPOhistory projektjeiről leválasztjuk e fantazmagóriákat, ami marad, még mindig a kollektivitás modellértékű példája a művészeti karrierizmus korában, de láthatjuk akár egy az üzenetektől megsüketített térhasználók felé irányított megafonnak is, amely a történelmi turizmus, a grafikai design és a politikai didaxis szálait ötvözi. E munka merész utópizmusa (és a művészeti világ érdektelensége) okot adhat némi mérsékelt optimizmusra. Az információs „szupersztráda” gyorsan változó forgalmának tudatosítása mind a kiber-aktivizmus mind a helyeket jól ismerő közösségi művészet számára felveti a radikális lelkesedés új elméletének kidolgozásának szükségességét.²⁸

5. Seholország földrajza

Nem volt olyan rég, hogy a magas kultúra reprezentációja és piaca a vele értelemszerűen egynek tételezett uralkodó osztály ideológiájának fenntartását szolgálta, vagy ahogy azt Carol Duncan művészettörténész ironikusan megfogalmazta: „mindazok szellemi erősítésére rendeltetett, akik elé járultak.”²⁹

Manapság azonban a kultúraipar – élén a múzeumokkal – egyre inkább visszakozik korábbi ígéretétől, hogy a széles nyilvánosságnak biztosítana hozzáférést a szellemi javakhoz. Ehelyett a

²⁷ REPOhistory, *The Lower Manhattan Sign Project*, kiállítási katalógus, The Lower Manhattan Cultural Council, New York, 1995.

²⁸ Az aktivista kultúra eredményre nem vezető szimulánsával szembeni fellépéshez hasznos lehet a Gramsci által javasolt kollektív ellenállás ideájának / mítoszának felidézése. Végül is, ha a jobboldali értelmiségi közszereplők kisajátíthatják a forradalom utáni vágyat, miért ne szerezhethé azt vissza a baloldal válaszképpen?

²⁹ Carol Duncan, *The MoMA's Hot Mamas, Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 189-207.

kulturális és vizuális forgandóság, a demokrácia spektakulumának globális színpadává lett. A múzeumok és a galériák továbbra is a nyilvánosság terei, de többé semmi sem térhet ki a megtisztelés előtt, hogy művészetként kerüljön itt bemutatásra. A várakozási idő nem hosszú, bármi, ami leírható, kiállítható, előállítható, előadható vagy lefényképezhető sorra kerül – legyen bár az egy molekula, felboncolt disznók, szexuális pozitúrák, egy tartálynyi ipari folyadék, rossz vicc, művésztag vagy katalógusból megrendelhető árucikk –, eljön érte egy lelkes kurátor meg egy épp megfelelő kiállítótér.

A hatvanas évek pop művészei kölcsönvették, majd olykor kritikai éllel átdolgozták a kultúra törmelékeit: képregényeket, műanyag hulladékot, leveskonzervet – az új pop vagy „low pop” csupán kiállítja ezeket: úgy, ahogy vannak. Álljon bár az installáció giccsgyűjteményből, hirdetésekéből, filmkockákból, kompjúterképekből vagy fogyasztási cikkekből, a művész a nézőre hagyja, hogy státuszukon elmélkedjen. A tömegkultúra effajta gondtalan felhasználása a múzeumi képek és tárgyak, valamint a tömegtermelés képei és tárgyai közötti különbség feloldódásának logikus következménye. Jason Rhoades egy nemrég készített installációja fűnyírógépből, elektromos generátorokból, kvarclámpákból, bútorokból és egy fánkkészítő gépből áll, mindez egy szőnyegre halmozva. A mű címe a híres román származású szobrászt idézi – *My Brother/Brancusi* (Bátyám/Brancusi) –, a magasművészeti referencia azonban rúdra felfűzött szikkadt fánkok sorában merül ki. A különös szerkezetek egybehordása sem a hetvenes évek kulturális anómiájának kritikájaként, sem a saját áru-mivolta felett ironizáló posztmodern műként nem értelmezhető. Ez a katalógusból rendelt tárgyak összedobálásával született installáció, számos kortárs műhöz hasonlóan saját közönyét kommunikálja, akár szakmai, akár politikai vagy esztétikai értelemben. A „low pop”, akárcsak komplementere, a „tech pop”, hivalkodóan üres.

A magas- és a tömegkultúra megkülönböztetéseket nem ismerő egyvelege túllép a művészeti világ határain; nézzük csak meg a mainstream és a periférikus olyan egymásra találásait, mint a garázszenekar-divat, a posztmodern művészek hollywoodi filmjei, „komoly” építészek és a Walt Disney Corporation együttműködése, vagy modellek és popsztárok nyíltan az ablakba tett heroin-függősége.

Mindeközben a számos megrázkódtatást megélt galériák jól profitáltak az új típusú kurátor feltűnéséből. A tőzsdekrachot követően, a nyolcvanas évek végével megjelenő kurátorok egyfajta művészeti praxisként kezdtek tematikus kiállításokat rendezni. Ezt a koncepciót, amelyre jó például szolgált a COLAB vagy a Group Material tevékenysége, azonban megfosztották minden politikai tartalmától, a művész pedig gyakran a kuratori elképzelések eszközévé vált. Mivel a galériák meglazították pénzügyi érdekeltségük gyeplőit az istállóhoz tartozó művészek felé, e tematikus kiállítások segítettek a termelést és a fogyasztást egy helyre, a (kereskedelmi) galéria terére szűkíteni. A múzeumok esetében is hasonló trendeket tapasztalunk. Még az installációs művészet is – olyan munkák, amelyek élete jellemző módon a kiállítás fennállására korlátozódna – értelmezhető e beszűkült

művészeti ipar térhódításának következményeként. A politikailag önmagát korlátozó, megroggyant gazdasági helyzetben lévő művész az egyre szolgáltatás-központúbb és mindinkább globalizálódó művészeti ipar szűk piacáért kénytelen ringbe szállni.³⁰ Mindent egybevéve, a megállíthatatlanul terjeszkedő új művészeti világrend visszájára fordítja az intézményi semlegesség régi elméletét. Ha egykor az olyanok, mint Acconci, Kaprow, Haacke vagy Rosler egyre problémásabb – merthogy az intézmények titkait feszegető – akciókat, rendszereket és dolgokat próbáltak átpasszírozni azon a vékony résen, amelyet Duchamp metszett a múzeum zárt rendszerén, akkor azóta a rés kitágult: az új kulturális ipar nem ismer semmilyen határt vagy gátlást. Akár egy internetes keresőmotor, minden valamire való tárgyat, akciót, szubkultúrát, magasművészetet, barátot és ellenséget begyűjt, csak hogy mind látható és vitára bocsájtható legyen, és megmutatkozzanak rejtett esztétikai kvalitásaik. A termelés minden lehetséges szférájára kiterjed és (a modern jogrendszerhez hasonlatosan) minden kételkedőt (legyen bár termelő, kereskedő, kurátor vagy fogyasztó) megnyugtatva hirdeti saját nyitottságát: minden alkalmas arra, hogy a sokszínűség áldásairól tanúskodjon.

Az lenne talán erre az új és ingoványos helyzetre a legjobb válasz, ha kevésbé hinnénk a művészet átváltoztató és transzgresszív erejében, és úgy tekintenénk a vizuális kultúrára, mint a társadalmi vállalások – mint a politikai aktivizmus, a közösségi oktatás, vagy a köztérhez való hozzáférés visszaszerzéséért folytatott harc – egyik alkotóelemére. Mindazonáltal a művészeti aktivista, aki mára egy ódon, sőt nosztalgikus kulturális forma fenntartója, kivárja a maga idejét, és hitét a kiszámíthatatlan együttállásokba helyezi, amit úgy hívnak: történelem.

Fordította: Erőss Nikolett

A fordítást ellenőrizte: Beck András

³⁰ Gyakorló művészek vonatkozó tapasztalatairól lásd: Andrea Fraser, *What's Intangible, Transitory, Mediating, Participatory and Rendered in the Public Sphere*, in: *October*, 80 (Spring 1997), 111-116; valamint ugyanott a következő írást, *Services: Working Discussions*, 117-148.

John Roberts **A művészet, az immateriális munka és az értékkritika**

Ahogy az előző fejezetben láttuk, a digitális kultúra látszólag gyorsan átalakította a kultúra tájképét és a munka praxisát. Sokan úgy vélik, hogy a munka és a „kultúra” közötti régi koordináták többé már nem érvényesek. Az immateriális munka megjelenésével számos munkahely irányítása most már olyan kulturális értékeken alapul, mint a csapatmunka és a kreatív kommunikáció, melyek a munkafolyamat meghatározó részeivé váltak. Sőt, jó néhány digitális alapú „kreatív iparágban” már a „művészi kritika” konvencionális attribútumai (nem hierarchikus interakció, folyamati integritás) is előtérbe kerültek a horizontális irányítási rendszer elemeként. Az új rendszer két elemzője szerint: „az új kulturális gazdaságot a gazdasági viszonyok nagyon képlékeny és informálisan szerveződő hálózatai jellemzik; új munkavégzési sémák és kapcsolati formák ágyazódnak be mélyen egy sor nemkapitalista érték és jelentés közé; alternatív viszony alakul ki munka és élet között”.¹ Habár a szerzők csak néhány „kirakatüzletágra” hivatkoznak az új kreatív iparon belül, elemzésük általános érvénye mégis világos: a munka eljövendő kulturalizációja „nem gazdasági” motivációkat vezet be a termelésbe, és jelzi az „élet” és a „munka” határainak elmosódását. De bármilyen vonzó is az elképzelés, hogy új, közös kulturális javak (*cultural commons*) kerülnek a termelés centrumába, ezek az úgynevezett kulturális értékek nem újak a kapitalizmus számára. Valójában a kapitalista újratermelés kooperáción és nem hierarchikus kapcsolatokon alapszik a termelő és a nem termelő munka minden szintjén. A kapitalizmus *egyáltalán* nem működne, ha minden egyes interakció és csere monetáris és instrumentális lenne. Hasonlóképpen, a munkához szükséges készségek eltűnése közepette a munkások még a legrosszabb és a legbanálisabb munkákban is mindig találnak kompenzáló használati értéket (erről Braverman nem ír). Ez azért lehet így, mert a munkásosztály, amelynek munkája kooperációra épül, a kölcsönös támogatás struktúrái közé ágyazódik be, tekintet nélkül az egyes személyek politikai vonzalmaira és társas hajlamaira. Ennek következtében a munkaerő kooperatív viszonyrendszere eleve kulturális kérdés. De a szerzők nem is igazán ezt értik kulturalizáció alatt. Valamilyen szinten minden munka kulturálisan beágyazott, de az új-gazdaságban a munka kulturalizációja valami minőségileg mást hoz a közös osztályérdekhez és a kompenzációs használati értékhez képest: az autonóm kommunikáció valós terét a munkahelyi heteronómián belül. Ez természetesen az alapvető transzfigurációs tétele azoknak a mai elemzéseknek, amelyek az immateriális munkát az autonomista politikai hagyományból eredeztetik, amely hagyománynak az új kulturális gazdaság irodalma általában igen sokat köszönhet. A tézis szerint a munkások strukturális kooperatív erejének és az új típusú munkahely immateriális valóságának konvergenciája megnöveli a munkások autonómiáját, meggyengítve a többletérték-kivonás fegyelmi

¹ Gerard Strange, Jim Shorthouse, *The New Cultural Economy, the Artist and the Social Configuration of Autonomy*, in: *Capital and Class*, 84 (2004), 48.

rendszerét. De autonómia ez valójában? És általánosítható? És valóban a többletérték-kivonás fegyelmi rendszerének gyengülését mutatja?

A marxizmus, az értékforma kritikája és a technikaellenesség

Van egy jelentős, ámbar megszakadt politikai hagyománya az értékforma kritikájának a marxizmuson belül. Ez a kritika a munkafolyamat és a technológia kérdéseire fókuszál, és szemben áll az ortodox marxizmussal (Engels, Lenin, Sztálin, valamennyire Trockij, Kautsky és Mao), ahol a technológiát jórészt figyelmen kívül hagyják, vagy semlegesen kezelik és összevonják a munkafolyamattal.² Az ortodox marxizmusban a technológia ugyan különböző termelési módokban manifesztálódik, de távolról sem asszimilálja az egyes társadalmi felépítmények hatásait, hanem végül fölénk helyeződik. Ez tiszta technicizmus, amely nem meglepő módon számos szerző művében humanista árnyalatot kap: a technológiai fejlődés alapvetően emberi gyakorlat. Kautsky például azt írja, hogy „a természetről alkotott tudásunk kiterjesztése tesz képessé a technológiai fejlődésre és arra, hogy tökéletesítsük emberi tevékenységünket az élet előállításának tekintetében”.³ A technicizmus ortodox marxista védművei nagyrészt eltűntek ugyan, de az elmúlt több mint száz évben ez a technológiai evolucionizmus lett a nagy szociáldemokrata mantra (a jobboldalon éppúgy, mint a baloldalon); és még mindig számtalan módon reprezentálja a politikai köztudat legbelső magját. Sőt, még maga a bolsevizmus sem tudott elszakadni ettől a „köztudattól”, még ha el is nyomta a humanista technicizmust a forradalmi technicizmus nevében. Lenin 1917 és 1921 között a marxizmust tágabb értelemben véve a proletárképzés ideológiájának tekintette. A gyár a kollektív fegyelem és a szervezés helyeként funkcionált. Ez a Lenin-féle gyár-iskola; és innen ered a vezetés rajongása a taylorizmus iránt. „Az egyetlen akaratnak való *feltétlen engedelmesség* abszolút szükséges a nagy volumenű ipari gépezeten alapuló munkafolyamatok sikeréhez.”⁴ Trockij produktivizmusa nem kevésbé volt technicista. *A mindennapi élet problémáiban* azt állította, hogy a forradalmároknak nem arra kellene törekedniük, hogy leszámoljanak a fordizmussal, hanem arra, hogy azt elválasszák Fordtól, és társadalmassítsák.⁵ Mao is amellett érvelt, hogy a termelőerők a termelés társadalmi viszonyai fölött állnak, és Kautskyhoz (*Die materialistische Geschichtsauffassung*, 1927) és társaihoz hasonlóan evolucionista értelemben beszélt a termelőerők „elmaradott” és „haladó” természetéről.⁶

E hagyomány kritikája rapszodikus és töredékes. A Szovjetunió korai éveiben főként a produktivizmus és a konstruktivizmus teoretikusainál és művészeinél (Arvatov, El Liszickij, Rodcsenko) fordult elő, akik – ahogy ezt már körvonalaztam – különböző módon ugyan, de megpróbálták életben

² Ezen ortodox hagyomány és ellenlábásának tárgyalásához lásd: Monika Reinfelder, *Introduction. Breaking the Spell of Technism*, in: *Outlines of a Critique of Technology*, szerk. Phil Slater, Ink Links, London – Atlantic Highlands, 1980.

³ Karl Kautsky, *The Materialist Conception of History* szerk. John Kautsky, Yale University Press, New Haven és London, 1988.

⁴ Vladimir Ilich Lenin, *Immediate Tasks of the Soviet Government*, in: *Collected Works*, 27. kötet, Progress Publishers, Moszkva, 1972, 235–277.

⁵ Leon Trotsky, *The Problems of Everyday Life, and Other Writings on Culture and Science*, Path Finder Press, New York, 1973.

⁶ Mao Tse-Tung, *Four Essays on Philosophy*, Foreign Language Press, Peking, 1968.

tartani a munkafolyamatról és a munka emancipációjáról folyó vitát. Mindannyian megkísérelték összekapcsolni a kreatív autonómia (és az esztétikai diskurzus) lehetőségét az általános szociális technikával és a termelési viszonyokkal. Ennek eredményeként rövid időre gazdag és igen motivált kultúra formálódott ki a művészet, a technológia és a munkafolyamatok kérdései mentén. A politika és a politikai filozófia területén azonban a technikaellenesség jóval ritkább volt ebben a korszakban. Rosa Luxemburg támadta a Lenin által ünnepeelt gyár-iskolát, és elvetette a tételt, miszerint szocializmus és kapitalizmus között technokrata értelemben folytonosság állna fenn.⁷ A *Marxizmus és filozófiában* (1927) Karl Korsch hasonló irányvonalat képviselt, amikor hangsúlyozta, hogy a marxizmus a burzsoá tudat és praxis *összes* formájának kritikája.⁸ Hozzá hasonlóan Gramsci is úgy gondolta, hogy a klasszikus német idealizmus technikaellenessége közelebb állt Marx kritikai pozíciójához, mint a szociáldemokrata evolucionisták ortodox materializmusa.⁹ De az ortodoxia különféle kritikái egyetlen ponton sem eredményeztek valóságos technológikritikát. Azért lehetett ez így, mert ebben a korszakban nem igazán az érték-folyamat elméleteként értették Marx elemzését a kapitalista termelésről – még azok a marxisták se, akik a *Tőké*t a politikai gazdaságtan kritikájaként olvasták, nem pedig radikális gazdasági értekezésként. Csak a kulturális és hegelianus háttérrel rendelkező írónál, mint Lukács és Benjamin, jelent meg a technicizmus szubsztanciális kritikája, habár Lukács nem teljesítette be korai technikaellenes művei ígérését, mivel írásai egyre közelebb kerültek a sztálinista ortodoxiához. Igazából egyedül Benjamin volt az, aki ebben a korszakban koherens technikaellenes álláspontot képviselt. A Második Internacionálé evolucionista ortodoxiájának filozófiai kritikusaként, a német idealizmus szimpatizánsaként, és az orosz avantgárd első kézből való közvetítőjeként a megfelelő alapokkal rendelkezett ahhoz, hogy szembeszálljon a technológia domináns, instrumentalista értelmezésével. Ráadásul egyedülálló módon tette ezt: az értékforma marxi kritikáját *leválasztotta* a Marx utáni marxizmusról, a kommunista pártpolitika és történetírás hagyományáról. Spekulatív ugrással túllépett a párt pozitivizmusán és funkcionalizmusán, így az értékforma kritikája a gyakorlati értelemben vett kommunizmussá vált, nem pedig – ahogy becsméríloi állították – homályos technikai elméletté, amely útjába áll a létező szocializmus építésének. Benjamin számára a technológia nem azon szerszámok és gépek együttesét jelentette, melyeket az emberek adott célok elérése érdekében használnak és manipulálnak, a termelőerők fejlődése és növekedése alapján, ahogy Kautsky gondolta, hanem azt az eszközt, amelynek használatával, a kollektív proletár intervenció alapján, megbonthatók a termelési viszonyok a nem instrumentális használati értékek előtt, és ekként megnyílnak a kreatív autonómia erői előtt is. Más szóval, a kapitalista gazdaság technikáinak kritikája nem választható el azoktól a társadalmi formáktól, amelyek közé beágyazódnak. Ezáltal Benjamin írásai Marx korabeli

⁷ Rosa Luxemburg, *The Russian Revolution*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1961.

⁸ Karl Korsch, *Marxism and Philosophy*, ford. Fred Halliday, New Left Books, London, 1970.

⁹ Antonio Gramsci, *Selections from Prison Notebooks*, ford., szerk. Quintin Hoare – Geoffrey Nowell-Smith, Lawrence and Wishart, London, 1971.

olvasóit meglepve olyan eszközként szóltak a technológiáról, mellyel az ember intellektuális tulajdonságai, képességei és érzékei fokozhatók és kiterjeszthetők. Benjamin ezt úgy vitte véghez, hogy a marxista ortodoxiától eltérően nem választotta el a művészetet, az esztétikát és az érzékelést a technológiától és az új termelési formáktól. A termelés és a művészet – a balos produktivista hagyomány szellemében – készen állnak arra, hogy újraformálják egymást. Abban a világban azonban, amelyet továbbra is a technicizmus ural – még a Szovjetunió korai éveiben is –, az effajta újra-konfiguráció korlátozott és elfojtott. Az érték fegyelmi uralma a termelésben lehetetlenné teszi, hogy új irányba tereljük a technikát. Benjamin azonban rájött, a szovjet avantgárd ismeretében, hogy az újra-konfigurálásra van némi esély a művészet területén, ahol – ahogy ezt már láttuk – az értékforma nem érvényesül tisztán. Ebből adódóan Benjamin elkötelezettsége a művészet és az új termelési formák összevonása iránt a technológia spekulatív adaptációjára épült. A termelésben és a szórakoztatóiparban az új technológiák felhasználásának alapja az e területeken adott elidegenedett fejlődés és újratermelés; az avantgárd művészetben azonban ugyanezek a technológiák képesek arra, hogy létrehozzák az interakció és az önazonosság új típusait. Ez lenne a lényege a „szerző mint termelő” megfogalmazásnak: a művészet nem a világ *rő*/való kartéziánus reflexiót modellezi, hanem maga is termelési mód, amelyben a valóság reprodukciója valódi életviszonyok között folyik.¹⁰ Azáltal, hogy új identitásokat és új emberek közötti viszonyokat alakítunk ki az esztétikai gondolkodás területén, kulturális formában mintegy „előjátszható” lesz a termelési viszonyok nem heteronóm, azaz nem kívülről irányított átalakulása. Ekként, a művészet mint termelés – mint az affektus és az új szubjektivitás előállítása – fogalmával, a technológia megnyitja az ént új tapasztalatok és egy újfajta észlelés felé. Ahogy Esther Leslie fogalmaz: „A kulturális termelés és a kulturális befogadás képzési formává válik. Az új típusú társadalmi viszonyok kulturális begyakorlása lesz a kulturális és politikai álruhába bújt konformizmus feletti általános győzelem előfeltétele.”¹¹ Így a kultúra mint gyakorlótér az ember és a technológia közötti kísérletezés terepe lesz. *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* második verziójában Benjamin erre utal a játék iránt affinitást mutató „második technika” kifejezéssel, amely eltér az „első technikától”, a technicizmus birodalmától, ahol a látszat, az azonosság és az egyvonalúság érvényesül.¹² A romantikát a feje tetejére állítva, a játékosság itt nem determinált ember/gép interakcióval társult.

Benjamin technikával kapcsolatos munkái szétzúzták a marxista ortodoxia technicista félreértéseit, és így felszabadították Marxt közgazdász és historicista szöszlőinak terhe alól. De persze, ha Marx értékfolyamat-felfogása ki is szabadult a zord ortodoxia bunkereiből, a *Tőke* új fenomenológiája és a kultúra „munkaérték elmélete” halvaszületett lehetőség maradt. Benjamin írásával

¹⁰ Walter Benjamin, *Az alkotó mint termelő*, in: Uő., *Angelus Novus*, Helikon, Budapest, 1980, 757-780.

¹¹ Esther Leslie, *Walter Benjamin. Overpowering Conformism*, Pluto Press, London, 2000, xi.

¹² Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Zweite Fassung), in: *Gesammelte Schriften*, 8. kötet, szerk. Rolf Tiedemann és Herman Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 350-384. Az „első technika” – „második technika” elemzése a magyarra is lefordított harmadik verzióból kimaradt, vö. *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. Kurucz Andrea és Mélyi József, http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html A korábbi, második szövegverzió elemzéséhez lásd: Leslie, *l. m.*, 130-167.

jórészt ugyanaz történt, mint az avantgárdokkal: eltűnt a szem elől, amíg a hatvanas évek végén és a hetvenes években újra be nem került a köztudatba.

Mindazonáltal volt egy területe az elméleti praxisnak, az olasz autonomizmus, amely ebben a korszakban bukkant fel, és jelentős mértékben összecsengett Benjamin technikafelfogásával. Mint Benjaminsnál, Marx itt is az értékfolyamat teoretikusaként került újra a helyére. Raniero Panzierinél például a technikaellenesség nem a technológia racionális tartalma és a technológiával történő kapitalista visszaélés küzdelmét jelentette, hanem harcot azért, hogy a termelés a munkásosztály társadalmi erejének rendeltessen alá. A munkásosztály hatalma a technológia felhasználásának terén a politikai szakadás felé mutat, mivel a gépek képezik az egyik osztály másik feletti uralmának alapját: „amikor a munkásosztály megdönti a rendszert, akkor szakít az egész szerveződéssel, amelyben a kapitalista fejlődés kifejezésre jut – de legelőször is a technológiával, mert az a termelékenységhez kapcsolódik”.¹³ A technikai munkamegosztás meghaladása ekként azt jelzi, hogy a társadalmi erők megszerezték az uralmat a termelés területén, és így a semleges technológia fogalmának elvetését is reprezentálja.¹⁴ Az autonomista marxizmus ugyanakkor kevés figyelmet szentel a munkafolyamat társadalmi szabályozásában rejlő esztétikai tartalomnak, s így reprodukálja az esztétikai gondolkodás és az általános szociális technika elválasztását, amit Benjamin igen tudatosan került. Az olasz autonomizmus rendelkezik ugyan a gépek elméletével, de nem sok fogalma van arról, hogy mihez is kezdenek majd a gépek és a kezek a gépek leállása után.

Bár az autonomizmus fontos szerepet játszott Marx értékfolyamat-elméletének újraélesztésében a hatvanas évek végén, a hidegháború idején mégis a Frankfurti Iskola és a posztmarxista kommunisták technikaellenessége határozta meg a technológiáról való gondolkodást: a technikaellenességet mindkettő a technológiai racionalitás kritikájával azonosította. Ennek eredményeként a technicizmus kritikája elszakadt a „második technika” spekulatív birodalmától azon az alapon, hogy a fejlett kapitalizmus időszakában a „második technika” technikaellenessége teljesen asszimilálódott a kultúraparba. A művészet termelési viszonyai területén zajló kísérletek a spektakulum vagy a művészeti piac jótéteményeivé váltak, amint a politika kizárta a munkafolyamat társadalmi szabályozásának lehetőségét. Különösen Adorno számára tehát, ebben az időszakban, melyet az értékforma kritikájának politikai krízise jellemezett, nem annyira az ember és a technológia közötti preventív interakciós munka a tét, hanem maga az egyedi, autonóm műalkotás preventív munkája.¹⁵ Mégpedig azért, mert az autonóm műalkotás azáltal, hogy *teljes mértékben* a művészi szubjektivitást formálja, a *teljes mértékben* emancipált munka modellje lesz. Ennek eredményeként a műalkotás

¹³ Raniero Panzieri, *The Capitalist Use of Machinery. Marx Versus the „Objectivists”*, in: *Outlines of a Critique of Technology*, 60.

¹⁴ A munkások részben azért nem romboltak gépeket a huszadik században, mert a technológiát semlegesnek fogták fel. A termelés belső értékformája absztrakt módon univerzális érvényűként jelent meg a technológia racionalitásának és hatékonyságának értelmében. Ily módon a gépesítés és a technológia a kapitalista fejlődés elsődleges alanyának és ágensének tűnik.

¹⁵ Theodor Wiesengrund Adorno, *Aesthetic Theory*, ford. Robert Hullot-Kentor, Athole Press, London, 1997.

megváltó jelentősége olyan mértékben nő, amilyen mértékben elveszíti társadalmi funkcióját. De Adorno autonómia-értelmezése itt nem a kézművesség konzervatív védelme, hanem, jóval konkrétabban, az olyan fajta munka védelme, amelyet az autonóm műalkotás biztosít és követel meg. Azzal, hogy Adorno a művészi munka (mely a folyamatra, a nem-lineáris szerkezetre és a véletlenre fókuszál) nem-instrumentális használati értékét az autonómiával azonosítja, előtérbe kerülnek a művészi munka és interpretáció mimetikus igényei. Ha a technikaellenesség valóban transzformatív akar lenni, akkor a figyelem és az interakció olyan formáin kell alapulnia, melyek láthatóan és koherensen szakítanak a figyelem és az interakció instrumentális formáival. Adornónál így a technikaellenesség áthelyeződött a munka azon formáira, melyek megítélése szerint igazán számítanak a technológia uralkodó, heteronóm funkcióival szembeni ellenállásban és azok tagadásában: a szabad és heterogén művészi gyakorlat és figyelem különféle típusaira. Ilyen értelemben, ebben az időszakban megfigyelhető a technológiai viszonyok tárgyalásában egy „befelé”, a technológiával és az áru-formával való „kulturalista” elköteleződés irányába mutató mozgás, amelynek révén a diskurzus egyre távolabb kerül a termelési viszonyok politikai kritikájától. Politikailag ez tükröződik számos technikaellenes posztmarxista, többek között Carlos Castoriadis revizionizmusában is.¹⁶ Castoriadis magát Marxot is a technicista hagyomány részének tekintette, és összemosta – ahogy később a posztstrukturalizmus is – a felvilágosodás marxi védelmét a szcientizmussal. A kapitalizmus elleni támadásnak szerinte a technológiára és magára a tudományos racionalitásra kell lesújtania. Ebből a pozícióból adódóan nincs sok értelme a termelőerők és a termelési viszonyok közötti ellentmondásról beszélni. Castoriadis az osztályharcot, a termelőerők fejlődését és az értékfolyamatot egymástól független folyamatokként kezeli, akárcsak a Frankfurti Iskola.

A technicizmusról és az értékformáról szóló jelenlegi poszt-autonomista művek az autonomistákra és a Frankfurti Iskolára egyaránt támaszkodnak. Ez elsőre kiáltó ellentmondásnak tűnik. Mindazonáltal ezt a két igen eltérő hagyományt mégiscsak összekapcsolja valami, amit konzisztens formában sem a Frankfurti Iskola, sem pedig az autonomista elmélet nem tapasztalhatott még meg a hatvanas években: ez pedig az élő munka belső korlátainak egyre nyilvánvalóbbá válása a teljes állású bérmunka érzékelhető eltűnésével az „új gazdaság” időszakában. Ebből adódóan az értékforma politikai kritikája és az értékforma Adorno-féle esztétikai kritikája – bármennyire is szemben állnak egymással – valamiképp mégis találkoznak, mivel mindkettő a bérmunka „halála” és az önvezérelt tevékenység megjelenése (vagy lehetősége) közötti összefüggésre helyezi a hangsúlyt.

A nyolcvanas években ez a találkozás André Gorz írásaiban kapott hangot a legkifejezettebben. Gorz szerint a tőke értékesülési krízise a kortárs kapitalizmusban, illetve az automatizált munka felfutása, és a teljes állású bérmunka csökkenése visszafordíthatatlan hanyatlást eredményez nemcsak

¹⁶ Carlos Castoriadis, *Political and Social Writings*, 2. kötet. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.

a munkás képzettségében, de abban is, amiként a munka a társadalmi identitás forrása lehet. A munkások továbbra is dolgoznak, de munkájuk egyre inkább irreleváns az egyéni és a kollektív identitásuk szempontjából: ebből következik a kollektív osztálytudat gyengülése a hetvenes évektől kezdődően. Ezzel kapcsolatban Gorz kiemeli, hogy a kapitalizmus csökkenő kapacitása a téren, hogy a profitot visszaforgassa termelésbe, és ezzel összefüggésben az élő munka visszaszorulása olyan termelési rendszerhez vezet, amelyben a munka többé már nem a munkások életének affektív centruma. Sőt, abszolutizálva Braverman téziséét a szakértelem kivonásáról (*deskilling*), azt állítja, hogy a munka társadalmasodása ma a munkások többségénél nem feltételez közvetlen kontaktust a fizikai anyaggal. A munkások egyéni szaktudását mára minden szektorban csaknem teljesen kiküszöbölték. Marx természetesen előre látta, hogy a munka egyenértékűvé válásával és társadalmasodásával annak természete jórészt közömbös lesz a munkás számára. Gorz szerint viszont Marx képtelen volt meglátni, hogy ez a folyamat miként vezet majd a munkától való általános elidegenedéshez a részmunkaidő világban. Ezen az alapon Gorz azt állítja, hogy abban a rendszerben, ahol a teljes munkaidős foglalkoztatás abszolút hanyatlóban van, ott a dolgozók körében nagyobb teret kap az autonóm tevékenység, és ennek következtében jobban tudatosul bennük a munka társadalmi formája. A munkanélküliség és a rutinszerű részmunka emelkedésével elindul a küzdelem az állásmegosztásért és a bérmunka mint olyan megszüntetéséért. Ezek az eltérő típusú küzdelmek valójában egy új, forradalmi, társadalmi szubjektum megalkotása felé konvergálnak, amely felváltja a munkásosztály hagyományos (eltűnőben lévő) szubjektumát: ez lenne a kiábrándult „nem-munkás”. Mivel a kiábrándult nem-munkás materiálisan nem érdekelt a rendszerben, alkalmasabb az autonóm tevékenységek és termelés (nem piaci és nem hierarchikus kapcsolatok közös megalkotása, nyújtása, elsajátítása és megalapozása) kritikus irányítására.¹⁷ A nem-bérmunka és az önszervező tevékenység az esztétikai transzformáció, avagy a *poézis* jegyében kapcsolódik össze. Gorz véleménye szerint ez képes tömegeket vonzani. „Az elidegenedett munka idejének és jelentőségének csökkentése immár elérhető számunkra.”¹⁸

A munkával való identifikáció gyengülése a munkások körében valódi problémát jelent a politikai praxis tekintetében; ahogy Braverman vázolta, a kapitalizmus strukturálisan elválasztja a munkát az érzelmi jártasságtól. Ehhez hasonlóan, a nem bérmunka és az önszervező tevékenység azonosítása újra a munka autonómiájának esztétikai tartalmára tereli az értékvitát. Gorz műve a munka társadalmasodása esztétikai kritikájának hagyományába illeszkedik. A bérmunka szférájából való kilépés azonban nem lehet megoldás a munka széthullásának folyamatára, mivel – függetlenül az absztrakt munka kvalitatív tartalmától a szakértelem-kivonás korában – a bérmunka szférája az, ahol a munkások többsége

¹⁷ Andrés Gorz, *Paths to Paradise. On the Liberation from Work*, Pluto Press, London, 1985. 107. A munka érzelemmentessé válásának teoretizálása már az ötvenes évek végétől jelen volt a francia marxizmusban. Lásd: Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, 2. kötet: *Foundations for a Sociology of the Everyday* (1961), ford. John Moore, Verso, London – New York, 2002, 69.: „(...)a munkás számára a munka és az azon kívüli élet ugyanabba az érdektelenségbe süllyedt.” Lásd továbbá: Lefebvre, *Everyday Life in the Modern World* (1967), ford. Sacha Rabinovitch, Athlone Press, London, 2000, 53.: „(...) a korábban a munkához, a kereskedelemhez és a kreatív tevékenység kvalitásához társított »értékek« elszakadtak egymástól.”

¹⁸ Gorz, *l. m.*, 102.

elhelyezkedik, és ahol a használati értéket továbbra is termelik. Gorz spekulációja a bérmunka zsgorodásáról valójában alapvetően hibás, és ez tönkreteszi az egész modellt. A nyolcvanas évek elején Gorz azt jósolta, hogy a munkanélküliségi ráta a fejlett gazdaságokban 2000-re eléri a 30-50%-ot; a digitalizáció, a robotizáció és a teljes munkaidős foglalkoztatás csökkenése ellenére azonban a bérmunka globális méretekben óriásira nőtt a hetvenes évek óta. Ez annak a ténynek tulajdonítható, hogy a gépesítés nem vezet automatikusan a munkaerő csökkenéséhez. Valójában az ellenkezője történik: az élő munka immár szabadon áramolhat más, nem automatizált szektorokba, mert a tőke értékképző részét (a munkaerőt) biztosítani és reprodukálni kell. Gorz jóslatai így a szakértelem-kivonás megtévesztő olvasatán alapulnak: a szakértelem kivonása nem arra készíti fel a dolgozókat, hogy elhagyják a bérmunkát, hanem éppen ellenkezőleg, valójában növeli a bérmunka arányát. Ahogy Daniel Bensaid írja: Gorz „azt a tévesen innovatív következtetést vonta le, hogy a kapitalista kizsákmányolás kritikája most a kapitalista gazdaságon kívülre került”.¹⁹ De vajon ez tévesen *innovatív*? Gorz álláspontja jó részt bakunyinista válasz az automatizálás és az immateriális munka megjelenésére, illetve a tőke-értékesülés válságára. Gorzhoz hasonlóan Bakunyin is azt hitte, hogy a kapitalizmust megdönteni képes forradalmi szubjektum a perifériákról érkezik majd, a parasztságból vagy a lumpenproletariátusból, amelyek nem foglyai a bérmunkának, és ennél fogva az emancipáció a munkától való – nem pedig a bérmunka általi – emancipációt jelentené. Habár Bensaid szem előtt tévesíti a történeti vonatkozásokat, mégis igaza van: nincs okunk azt feltételezni, hogy a munkásautonómia inkább biztosítható a munkán kívül, mint azon belül; sőt, a munkán kívül az esztétikai ideológia inflálódásának összes régi problémája továbbra is érvényben van. Annak álcája alatt, hogy „felkarolja a legszegényebbek ügyét, a nem-munka ezen ideológiája – a személyes szuverenitás fensőbbiségét helyezve a középpontba – valójában a kiábrándult középosztály utópiájának új álruhája, (...) mely osztály számára a »valódi élet« a munkán kívül kezdődik”.²⁰ A művészetnek az önirányítású művészi tevékenységen keresztül megvalósuló autonómiája, amit Adorno hirdetett, ezért nem vált soha társadalmi praxis-modellé, mivel fennáll a veszélye, hogy ezzel elmosódna az adott praxis sajátos osztályhelyzete. A műalkotás autonómiája csak az emancipált munka modellje lehet, nem pedig az a modell, amellyel a munka emancipálása megvalósítható.

A munka munka általi emancipációja éppen az értékformán keresztül vezet, nem pedig azt megkerülve, mivel a munka társadalmi formájának átalakulása hozhatja létre a munka emancipációjának általánosítható feltételeit. A kapitalista gazdaságon kívül a nem hierarchikus nem-bérmunka csak közösségi használati értékeket állíthat elő; nem teremthet autonóm értékeket. Így, ha a munkásosztály szembekerült saját intellektusával, melyet kiszakítottak a munkafolyamatból, akkor újra

¹⁹ Daniel Bensaid, *Marx for Our Times. Adventures and Misadventures of a Critique*, ford. Gregory Elliott, Verso, London – New York, 2002, 187.

²⁰ Bensaid, *I. m.*, 192.

magára kell ismernie a munkafolyamatban, hogy helyreállíthassa kollektív intellektusát. Ezt csak úgy teheti meg, hogy a munkában veszi újra birtokába az alanyiságát.

Negri autonomizmusa

Az alanyiság munkában való újbóli birtokbavétele az a kiemelt terület, amely megkülönbözteti az autonomista és a poszt-autonomista irodalmat a Frankfurti iskolától és a Bakunyin-Gorz-féle hagyománytól. Az autonomisták a hatvanas évek óta hangsúlyozzák a munkások munkafolyamaton *belül* megnyilvánuló kreativitásának meghatározó szerepét (ellenálló képességüket és kollektivitásukat), mint amely határozottan elválik a technikai munkamegosztásnak való általános alávetetésüktől. A bérből és a nem bérből élő munkások nem pusztán passzív áldozatai a technológiai változásnak, hanem aktív ágensek, akik abban a helyzetben vannak, hogy a termelés területén szállhatnak szembe a tőke hatalmával. Az egyik stratégia az ellenállás (mint szabotázs vagy munkalassítás), a másik pedig az újrakisajátítás, melynek során a munkások arra használják a „találékonyágukat”, hogy szubverzív célból szerezzék vissza, vagy térítsék el a gépparkot és a munkahelyi tevékenységet.²¹ A nyolcvanas-kilencvenes években azonban, a munkásosztály általános vereségével és a szakszervezet-ellenes törvények globális megjelenésével az immanens ellenállás modellje védekező állásba kényszerült; valójában éppen az immanens ellenállás fogalmának krízise segítette elő a Bakunyin-típusú gondolkodás újjáéledését Gorznál és másoknál: a munkától való általános elhidegülés megjelenésével az immanens ellenállás feleslegesnek tűnt. Gorz értékről szóló szövege azonban nagyrészt megelőzte az immateriális munka óriási mértékű elterjedését a kilencvenes években, melynek során a bérmunka bővülése és újjászervezése bizonyos szektorokban az intellektuális munka növelésével valósult meg. Ez a bővülés nem számolta ugyan fel a munka elidegenítő hatását és rutinszerűségét, de, ahogy már láttuk, bizonyos „kulturális értékek” mégiscsak bekerültek a termelési folyamatba, átalakítva a munka szakértelemtől megfosztott „szaktudás-alapját”. Ez adott lendületet az autonomista gondolkodás újjáéledésének, amelyben a munkásság immanens ellenállásának hosszú távú képe a munkásság vereségeinek bármiféle kronológiája elé és fölébe helyeződik, mint például Antonio Negri munkáiban. Negriről persze köztudott, hogy milyen sokat köszönhet az autonomista gondolkodásnak;²² de a kilencvenes években az immanens ellenállás autonomista modellje írásaiban mégis poszt-autonomista rendszerré alakult át. Negri a Michael Hardttal közösen írt *Birodalomban* (2001) az új globális gazdaság technokulturális dinamikáján belülre helyezi az autonomista ellenállás egy modelljét. Ennek eredményeként Negri és Hardt kitágítja és szintetizálja az olasz autonomista marxizmus másik nagy elméleti alkotóelemét: hogy a kreatív ellenállás nemcsak a gyáron belül, de a munka *összes* szektorában

²¹ Az autonomista elméleten belül az ilyen stratégiák szerepét elemzi Nick Witherford, *Circles and Circuits of Struggle in High-Technology Capitalism*, in: *Cutting Edge. Technology, Information, Capitalism and Social Revolution*, szerk. Jim Davis, Thomas Hirschl, Michael Stack, Verso, London és New York, 1997. A kultúraelméletben a hasonló jellegű stratégiák védelméhez lásd: Michel de Certeau, *A cselekvés művészete*, Kijarat, Budapest, 2010.

²² Antonio Negri, *The Politics of Subversion. A Manifesto for the Twenty-first Century*, ford. James Newell, Polity Press, Oxford, 1989.

általános érvényűvé válhat, mivel minden bér munkás az áru egyazon elidegenített uralmának van alávetve. Negri és Hardt ellenállási modellje a hálózat metaforáját használja annak reprezentálására, hogy az áru fegyvelmező természete ma más módon nyilvánul meg, mint Marx idejében. Marx szabadversenyos kapitalizmusának és a Frankfurti Iskola monopolkapitalizmusának közvetlen kényszerítő hatásai egy olyan társadalomban oldódtak fel, ahol a piac heteronóm „szabad választásait” szabadságként és személyes fejlődésként internalizáljuk. De Negri és Hardt szerint a hatalom beszivárgása az élet minden területére éppen az ellenkező hatást eredményezi: szubjektivitások és ellenállási pontok diffúz pluralitását. Valóban, ahogy az áruforma beburkolja és áthatja a társadalmi élet minden területét, ezek az ellenállási pontok megsokasodnak. „Az ellenállás többé már nem marginális (nem a gyárak és az irodák haladó szellemű munkásai folytatják), hanem a hálózatokká nyíló társadalom centrumában történik.”²³ A baloldal feladata így az lesz, hogy hozzájáruljon másféle szubjektivitások előállításához, melyek minden szektorban felveszik majd a harcot a homogenizációs rezsimmel. Ez a feladat azonban nem azonosítható a posztmodernizmussal. A sokszínű és csomópontokba szerveződő ellenállást védelmükbe véve a szerzők, állításuk szerint, nem a különbözőést védelmezik mint az igazság egyetlen letéteményesét. Éppen ellenkezőleg, a kulturalizáció új formáinak égisze alatt a heterogenitás és a különbözőség tökéletesen kompatibilis, sőt, teljesen egyívású a tőke kulturális logikájával. Inkább arról van szó, hogy az ellenállás plurális, csomóponti modelljének a tőke saját, egyetemessítő alapjain kell felvennie a harcot a tőkével. A lokális nem az egyetemessel szemben konstruálódik, de az egyetemesen keresztül szól. Így minden küzdelem, habár esetleges körülményekben gyökerezik, a „hálózati kultúrából” adódóan azonnal globális érvényre és elvont egyetemességre tehet szert. Negri és Hardt szerint ez lerombolja a termelési folyamaton belül zajló küzdelmek hagyományos „horizontalitását”, melyek általában csak egy lokális és járulékos cselekvési láncolaton keresztül érhetek el külső hatást. A „hálózati kultúrában” a küzdelmek nemcsak horizontálisan, de vertikálisan is összekapcsolódnak, mivel az információcsere azonnal eljut a „birodalom” szívébe. Ezen az alapon a szerzők elsődleges identitást adnak az ellenállás immanens mivoltának, nehogy hierarchizálódjanak a konfliktusok: nem létezik harc az immanencia síkján kívül, mert nem létezik utópikus ugrás a másik felé az immanens harcon kívül.

Negri és Hardt ezen a ponton távolodik el Marxtól és Bravermantól, akik a szakértelem kiszorulására és a munkás-intellektusnak a munkától való elkülönülésére fókuszáltak, és Castoriadishez csatlakozva szakítanak az értékelmélettel. Szerintük a techno-tudományos folyamatok az új-gazdaság égisze alatt minőségi átalakulást eredményeztek a munkásság immanens küzdelmének jellegében. Amíg a fordizmus és a posztfordizmus tömegmunkása csak a gyártósor szabotálására (esetleg leállítására) volt képes, addig a mai, digitális alapú gazdaságon szocializálódott munkaerő képes szubverzív és konstruktív célból kisajátítani az új technológiákat a munkahelyen kívül és belül is. A

²³ Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge – London, 2001, 25.

munkásság széles körű hozzáféréseivel a technológia ellenzéki felhasználásához egy általános intellektus (kollektív társadalmi intelligencia) alakul ki. A korábbi időszakokban a munkásság szerszámai sajátos manuális feladatok elvégzéséhez kapcsolódtak, melyek különféle kézműves tradíciókba ágyazódtak be, korlátozva ezzel a szaktudás cseréjét, ma viszont a számítógép univerzális eszköz a dolgozók kezében, mely számos különféle művelet elvégzésére és eljárás lefuttatására alkalmas. Ebben az értelemben a munka fokozódó immaterialitása felszabadítja a termelőmunka azon aspektusait, amelyeket a fordizmus degradált vagy korlátozott: az emberi érintkezést (affektus) és a kreatív interakciót. Negri és Hardt állítása szerint ez azért lehet így, mert az immateriális munka kooperatív aspektusait nem kívülről, a munkahely fegyelmen keresztül kényszerítik ki, hanem azok eleve részei magának a munkafolyamatnak: a termelés a „nyelvi, kommunikációs és affektív hálózatok kooperatív interakciójának” formáját veszi fel.²⁴ Ebből adódóan egyre nehezebben mérhető az értéktermelés, miután a termelőmunka az affektív munkával konvergál. Hardt és Negri Manuel Castells és mások után szabadon információs termelésről és deterritorializált, nem helyhez kötött termelésről beszél.²⁵

Az egyik központi probléma az autonomista gondolkodással, amely Negrinél és Hardtnál meredeken súlyosbodik, a munka negatív hatásának pozitívizálása. A kreativitás és a munkafolyamat inherens ellenállási potenciáljának hangsúlyozása eloldja a tőkétől, szabadon áramlóvá teszi a munkafolyamatot. A munkás autonómiájának hangsúlyozásával meggyengül a munkaerő kapitalista gazdasági rendszeren *belüli* léte és újratermelése. Így az újrakovácsolts munkás-kreativitás koncepciója maga fokozza le a szakértelem kiszorulásának szerkezeti és hosszú távú kényszerítő valóságát, amely az immateriális munka belső és külső sajátja. Miután a szerzők a munka immanens kreativitásának létét súlykolják, a *Birodalom* megsínyli nem-dialektikus binarizmusukat, ahol a munkát folyamatosan szembeállítják a tőke kategóriáival, a tőkét pedig a munka kategóriáival. Ahogy John Holloway fogalmaz: „olybá tűnik, mintha a két oldal energiái nem hatnák át egymást kölcsönösen”²⁶. Ez viszont ahhoz vezet, hogy alábecsülik azt a módot, ahogyan a munka a kapitalizmus részeként, és kapitalista formában létezik. Az immateriális munka koncepciója emiatt uralkodhat el olyan könnyedén az elemzésükön. Nyoma sincs náluk annak, hogy globális méretekben az immateriális munka csupán a munka egy új keletű töredéke; és ezért az elképzelés, hogy olyan világban élünk, ahol az érték nem mérhető (vagy azzá válik), csak fantazmagória.²⁷ A munkásautonómia lehetséges terepeként az immateriális munka ráadásul ugyanazoktól a régi kényszerektől szenved, mint a materiális munka. A szakértelem ugyan átvihető a számítógép univerzális eszközén keresztül, de a munka szempontjából hasonló fegyelemnek rendelődik alá: a technikai munkamegosztásnak.²⁸ Az információs forradalom integráns része a

²⁴ Hardt, Negri, *I. m.*, 294.

²⁵ Manuel Castells, *A hálózati társadalom kialakulása. Az információ kora: Gazdaság, társadalom és kultúra*, 1. kötet, ford. Rohonyi András, Gondolat-Infonia, 2005.

²⁶ John Holloway, *Going in the Wrong Direction: Or Mephistopheles – Not Saint Francis of Assisi*, in: *Historical Materialism*, 10 (2002), 88.

²⁷ Lásd: Peter Green, *The Passage from Imperialism to Empire. Commentary on Empire by Michael Hardt and Antonio Negri*, in: *Historical Materialism*, 10 (2002).

²⁸ Kiváló kritika Negriről, és arról, hogy az immateriális munkát nem a munka valós uralmi viszonyai felől tárgyalta: Aufheben Collective: *Keep on Smiling. Questions on Immaterial Labour*, in: *Aufheben*, 14, 2006, 23-44.

munkásosztály elleni nagyvállalati kapitalista támadásnak; az informatikai szakértelem gyorsan rutinszerűvé válik, és ugyanannak a komplexitástól az egyszerűség felé vezető folyamatnak van kitéve, mint a fizikai munka esetében. Negri és Hardt valójában elmosza a munka különböző típusai közötti valódi különbségeket azáltal, hogy nem foglalkoznak az immateriális munka sajátos helyével a termelő és nem termelő munka viszonylatában. A *Birodalom* nem bontja le részletesen a munkafolyamatot a konkrét munkavégzés és a szaktudás viszonylatában. Így Negri és Hardt elemzése a munkáról különösen akkor gyenge, amikor kijelentik, hogy az új-gazdaság valahogy megszabadult az értékforma fegyelmi rendjétől. Ebből adódóan részletesebben meg kell vizsgálnunk, hogy mit is értünk konvergencia alatt mind a termelő, mind a művészi munka tekintetében.

Amikor Marx a munkaértékek kiegyenlítődéséről beszélt a gyártás egyes szektorain belül és azok között, akkor a gépesítés azon tendenciájára gondolt, amely megfosztja az egyéni kézműves munkát heterogenitásától; a munkás sajátos készségeit a technológia veszi át és reprodukálja. Következésképpen a kiegyenlítődés – az egyszerűsítés és a behelyettesíthetőség – azáltal megy végbe, hogy a munka az értéktörvény alá rendelődik, és ezáltal a kiegyenlítődés a munkafolyamat strukturálisan meghatározó része lesz. Ez az oka annak, hogy a szakértelem kiszorulása nem a rossz irányítás represszív következménye, hanem az értékforma immanens logikája. A számítógép mint univerzális szerszám megjelenése ezért ugyanezt a logikát követi, tovább erősítve a kiegyenlítődés folyamatát: a szaktudás kivonása utáni szaktudás ma csereszabatos a termelési folyamat nagyon eltérő típusaiban is. Továbbá, a szabadverseny- és a monopolkapitalizmus gépeitől eltérően a számítógép nemcsak a termelőmunka különféle típusait, illetve a termelő és a nem termelő munkát közelíti egymáshoz, hanem a nem termelő munkát és a művészi munkát is. És pontosan ez az, amit Negri, Hardt és az új kulturális gazdaság teoretikusai az alatt értenek, hogy a kompjúterizáció minőségileg átalakítja a munkafolyamatot: a konkrét munka heterogenitása még további redukciónak és kiegyenlítődésnek van kitéve. A konvergencia eszerint akkor megy végbe, amikor az általános szociális technika szétárad a rendszerben, és technikai kapcsolatot létesít a determinált (instrumentális) és a nem-determinált (kreatív) munka között. Negri, Hardt és az új kulturális gazdaság teoretikusai azonban tévednek, mikor azt sugallják, hogy ezen az alapon belépünk a kreatív „tömegintellektus” korszakába. Mégpedig azért, mert a kapcsolódások és a hasonlóságok nem jelentenek automatikusan minőségi átalakulást. Valaki nem képviselheti egyszerre a szakértelem kivonásának elméletét (kiegyenlítődés) és a munka *kreatív* felcserélhetőségének elméletét. Ez azt sugallja, hogy a termelő és a nem termelő munka ma a szakértelem beemelésének és kivonásának a neo-avantgárdéhoz hasonló dialektikájába ágyazódik be; a technikai munkamegosztás fegyelme egyszerűen eltűnik a gyáracsarnokból és az irodából. A technikai munkamegosztás uralmának égisze alatt a készségek konvergenciája tehát csak formális lehet, tényleges nem. Az általános társadalmi technika továbbra is alárendelődik az általános intellektus

munkafolyamattól való elkülönültségének; a „kulturális értékek” bevezetése a többség immateriális munkájába ezen nem változtat. Figyelemre méltó, hogy a Negrit és Hardtot a vulgármarxizmustól elválasztó, feltételezhető távolság ellenére ez a pozíció milyen meglepően közel áll a termelés „szcientifikációja” (*Verwissenschaftlichung*) Sohn-Rethel-féle fogalmához: a termelés erői lényegében semlegesek, és így elérhetőek a munkás-önirányítás számára. De a gépek irányításának átstrukturálása helyett, ami kibonthatná ezt a potenciált, Negriéknél a termelés immateriális erői tálcán kínálják azt. Sőt, Negri és Hardt még eggyel tovább lép, ami Sohn-Rethelnek és társainak álmukban sem jutott volna eszébe: az immateriális termelés maga kap náluk antikapitalista jelleget, és így elválasztják az új-gazdaság „affektív viszonyhálózatát” a munka valódi alárendeltségétől.

Mégis, ha Negri és Hardt nyíltan optimista is az immateriális munka és az általános intellektus növekedésének összekapcsolásával, azt jól gondolják, hogy a termelőmunka és a nem determinált munka konvergenciája a kultúra és a politikai gazdaságtan újrapolitizálásának terepe lehet. Amikor a technológia és a tudomány belép a termelésbe, az értékteremtő munka társadalmasodása nagyon más formákat ölt, mint a fordizmus alatt. És lényegét tekintve ez az, ami összekapcsolja a Negri-Hardt szerzőpárost Gorzzal annak ellenére, hogy különbözőképpen közelítenek az immateriális munka térnyeréséhez. Mindketten hasznos (egymásnak ellentmondó) anyagot szolgáltatnak annak megértéséhez, hogy a munka új, társadalmasult formái hogyan vetik fel *újra* a „második technika” problémáját, új feltételek között. Ugyanis, annak ellenére, hogy Negri hajlamos felfűjni az immateriális munka térnyerését, Gorz pedig figyelmen kívül hagyja az immateriális munka társadalmi jelentőségét, mindkét szerző az emancipált munka olyan modelljét hozta létre, amelyben a munka és a *technika*, a technikaellenesség és az „esztétikai kritika” problémái újra politikai és a kulturális hangoltságot kaptak. A válság hangsúlyozásán keresztül, amely a bérmunkát sújtja az immaterialitás és technikai diffúzió új formái között, az esztétikai kritika és az értékforma kritikája újra összekapcsolódik. Valóban, ahogy a techno-tudományos folyamatok egyre inkább meghatározóvá válnak, a tőkefelhalmozás küzdelme a techno-tudományos használati értékért közös és sürgető szemponttá válik az aktivisták, a tudósok és a művészek egysége számára, ami új típusú művészi/nem-művészi szövetségeket tesz szükségessé. Ez tükröződik az egyre gyarapodó kollaboratív vállalkozásokban is, melyek túlmutatnak a rekombináció, illetve az immateriális művészi tevékenység és a nem termelő munka konvergenciájának ismerős jelenségein, és amelyeket az „új konstruktivizmus” kifejezéssel foghatnánk egybe.

Az új konstruktivizmus és a poszt-vizualitás

Ezek az új tevékenységek kifejezési formáikat két irányban találják meg, amelyek lazán követik a történelmi hasadást a nem-professzionális kulturális praxis és a neoavantgárd között. Egyrészt óriási mértékben nő a nem-művészeti termelők technológiai képzettsége, mivel az új technológiákat használó

aktivisták és amatőrök körében a technikai és a kulturális tudás korlátai markánsan eltűnnek. Jó példa erre a Lomográfia, vagyis a Lomo-International, a globális tömegmegfigyelés-típusú fotós mozgalom, illetve az Indymedia és más hasonló független képgyűjtő ügynökségek megjelenése.²⁹ A valaha a neoavantgárdhoz társított technikák és stratégiák átvándoroltak az új társadalmi mozgalmak ellenzéki médiájához, és bekerültek a köztudatba. Másrészt pedig, ahogy növekszik a tudósokkal (ökológusokkal, informatikusokkal, mérnökökkel), technikusokkal és aktivistákkal együtt dolgozó művészek száma, a szakértelem–szakértelem-kivonás–új szakértelem neoavantgárd dialektikájának alkalmazásával a művészet „művészeti láthatatlan” társadalmi praxissá alakul át. Itt a direkt termelés és a használati érték visszanyerése lesz a művészet feladata, és ismét érvényre jut a konstruktivisták és a produktivisták öröksége: a művészek, a nem-művészek, a tudósok és a technikusok aktivista „egységfrontja”, mint például Peter Fend vagy a Superflex és az AAA.Corps csoport munkásságában. A Superflex például előnyben részesíti az olyan projekteket, amelyek közvetlenül és praktikusán is hasznosak egy csoport, egy közösség, vagy egy ügyfél számára. Ennek az új konstruktivizmusnak a védelmében írja Stephen Wright, hogy „még szokatlanabb és jóval érdekesebb az, amikor a művészek nem csinálnak művészetet, de legalábbis nem mondják, hogy amit csinálnak, az lényegében művészet”.³⁰ Sőt, Wright azt állítja, hogy ezek a munkák éppen azáltal „teljesítik be a művészet ígétét”, hogy nem követik a művészeti felhasználású posztkonceptualizmus mintáját. Azaz elutasítják az olyan intézmény-centrikus praxis melankolikus beállítottságát, amely intézménykritikájától függetlenül végül mégiscsak az intézményt legitimálja. Wright az új konstruktivizmust támogató gondolatmenetét Duchamp fordított readymade-elméletére alapozza: a műtárgy visszaváltozik használati tárggyá (lásd Duchamp híres viccét, miszerint egy Rembrandtból akar vasalódeszkát csinálni).³¹ E logikát követve Wright annak szimbolikus és kritikai potenciálját emeli ki, hogy a művészi szakértelmet és kompetenciát forgatjuk vissza a mindennapi élet általános szimbolikus gazdaságába ahelyett, hogy a valóságot forgatnánk vissza a művészetbe, majd pedig a művészetet a valóságba. A művészi szerzőség körforgása nem hajlandó visszatérni az intézményhez és annak reprezentánsaihoz, mert szánt szándékkal kizárja a művészetközvetítés konvencionális formáit. Wright megfogalmazása szerint, mely a Critical Art Ensemble-t idézi, az ilyen típusú munkák a „művészeti láthatóság alacsony együttthatóját” állítják elő.

Szintén alacsony művészeti láthatóságú praxist támogat a művész-kurátor Gavin Wade is, melyet ő GyRE-nek, Gyors Reagálású Egységnek nevez. A Superflexhez hasonlóan Wade is össze akarja kapcsolni a művészetet sajátos anyagi természetű illetve társadalmi problémák helyével és megoldásával. „Meg kell találni a módját, hogy úgy kombináljunk össze tevékenységeket, hogy azok

²⁹ A lomográfia tárgyalásához lásd: John Roberts, *The Logics of Deflation. The Avant-Garde, Lomography, and the Fate of the Photographic Snapshot*, in: *Cabinet*, 8, 2002, 4. sz.

³⁰ Stephen Wright *The Future of the Reciprocal Readymade (The Use-value of Art)* című pamfletje az ugyanezt a címet viselő kiállításon jelent meg: Apex Art, New York, 2004. március 17-től április 17-ig.

³¹ „Reciprocal Readymade = Use a Rembrandt as an ironing-board”, Marcel Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson, 1975, 32.

konkrét problémák megoldásához vezessenek, legyen szó akár személyes kapcsolatokról, köztörvényes bűntettekről, építészeti bűntényekről, ökológiai katasztrófákról, háborúról vagy üzleti tevékenységek hatékonyságának növeléséről, közösségekről, oktatásról, bebörtönözöttségről, élő- és munkahelyekről, egész városokról vagy más társadalmi struktúrákról.”³² Itt a művészet megnyílik a társadalmi intervencionizmus eshetőségei és a kollaboratív tervezés és konzultáció igényei felé. Vagy még pontosabban, a társadalmi intervenció maga *válik* kollaboratív gondolkodási és konzultációs folyamattá. A berlini és szentpétervári „Elkötelezett Kreatív Platform / Új Kreatív Platform Újság” hasonló „új konstruktivista” programot tett magáévá.³³ Esetükben azonban a művészeti „láthatatlanságot” nyilvánvaló forradalmi politika keretezi, ami elsősorban a posztszovjet orosz kontextusból fakad. Az újság művészek, művész-teoretikusok és kritikusok polémiáinak és esszéinek publikálásával egy új, átpolitizált és intervencionista kultúráért száll síkra, amely áthidalja a művészet és a politikai gazdaságtan közötti szakadékot. „A munkásság autonómiájának időszakához hasonlóan a jelen intellektuális és művészi élcsapatának is meg kell szereznie a kultúraipar gyárait” – Dimitrij Vilenszkij.³⁴ „Ha a sokaság ereje és energiája egységre lép a legeltökéltebbek meggyőződésével és intellektuális feszességével, és együtt létrehozzák a munkásosztály demokratikusan szervezett tömegszervezeteit, precíz politikai programokkal, akkor végül győzni fogunk” – Vlagyiszláv Szofromov-Antomoni.³⁵ A „második technika” ilyen explicit politizálása persze kétségkívül marginális az „új konstruktivizmuson” belül, de mégiscsak rámutat egy közös aspektusra abban, ahogyan ezek a munkák újra kisajátítják a technikai használati értékeket: a neoavantgárdon belüli szakértelem/szakértelem-kivonás dialektikát projektálják a *posztvizualitás* keretrendszerébe. Lényegében a posztvizualitás, vagy még inkább az *antivizualizáció* az, ami a művészet formális szintjén zajlik akkor, amikor a művészi technika és az immateriális munka intellektuális munkaként konvergál egymáshoz. A művészet a nem-művészi intellektuális készségek és kompetenciák együttesében oszlik el. Ezzel azonban nem azt mondom, hogy az ilyen művészeteket többé már nem érdeklik a képek, a reprezentációk és a szimbólumok. De a posztkonceptuális hálózatelmélet ellenszimbólum modelljével szemben ebben a modellben az eltérített kép és szöveg nincs a középpontban. Épp ellenkezőleg, a művészi szakértelem radikálisan elhatárolódik a háború utáni neoavantgárd maradványszerű képességétől a kollaboratív, kutatás-alapú projektek kedvéért, amelyek elsődlegesen semmiképpen sem – ahogy Wright fogalmaz – védhetők és magyarázhatók *művészetként*. Ez azt jelenti, hogy művészi technika és általános társadalmi technika egyaránt beleolvad a nem-művészi praxisba.

³² Gavin Wade, *GyVE*, in: *Curating in the 21st Century*, szerk. Uő., The New Art Gallery Walsall and the University of Wolverhampton, 2000, 26.

³³ Az újság ezt a két címet használja, de ismert úgy is, mint „Sto gylatý?”

³⁴ Dimitry Vilensky, *9 Points for Initiating a Discussion on the subject of History*, in: *Newspaper of the New Engaged Creative Platform*, 3 (Issue Emancipation From/Of Labour), 2004.

³⁵ Vladislav Sofromov-Antomoni, *Love and Politics*, in: *Newspaper of the New Engaged Creative Platform*, 5, 2004.

Innen nézve az antivizualizáció modellje a szerzőség különösen erőteljes poszt-autonomizációját képviseli a művészet általános poszt-autonomizációjának korában. A művészi elgondolás vagy praxis nem művészi jellegének kidomborításával a művészi forma kérdése kikerül a művészet értelmezésének és megítélésének fókuszából. A műtárgy fokális egységének ilyen fajta megtörése természetesen már a konceptuális művészet kezdete óta központi kérdés. A konceptuális művészetet követően a művészet számos módot talált arra, hogy megsemmisítse hagyományos, materiális formáit. Itt azonban a defokalizáció más jellegű, nyomatékosított: nincs nyoma *műnek* – művésziként jelölt gyakorlatoknak –, csak olyan, különféle, művészi eredetű, közös kompetenciák és készségek ideiglenes vagy állandó maradványai találhatók fel, amelyek megkülönböztethetlenné váltak a nem művészi kompetenciáktól és készségektől. A Superflex például egyik projektje során vízszivattyút épített egy afrikai faluban, akár valami civilszervezet. Ez a munka, nyugtázza Wright, a maga művészeti láthatatlanságában teljes érdektelenséget mutat a „műértő” figyelem felkeltése és fenntartása iránt.

Poszt-autonómia?

De lehet a művészet itt valóban láthatatlan? A poszt-autonóm művészek tényleg azt akarják, hogy művészetük művészetként láthatatlan legyen? És vajon a láthatatlanság biztosan értékes és progresszív attribútum, még ha a művészek annak hiszik is? Ahogy már a korai readymade tárgyalása során is láthattuk, a poszt-autonómiára irányuló ösztönkésztetést aláásta vagy szentimentálissá tette az, hogy az avantgárd művészek a termelőmunka kritikájaként sem voltak hajlandók lemondani a kéz transzformatív funkciójáról. Úgy gondolták, hogy a dicsőséges automatizálás vagy funkcionalitás művészete formálisan túl simulékonnyá, ideológiailag meg túl szolgálkúvvá lenne az általános szociális technikával szemközt. Duchamp, El Liszickij és Moholy-Nagy ezért dolgozott ki kritikai elméleteket és válaszokat (a) *la patte* (kézügyesség) megszüntetve megőrzésére. Vagyis ők tágabb értelemben fogták fel a kéz jelenlétét: mint az „esztétikai gondolkodás” terepét, amely a heteronóm munka egyfajta szuverén megszakítását jeleníti meg. Duchamp, El Liszickij és Moholy-Nagy számára ezért létfontosságú volt, hogy a műalkotás megőrizze művészetként való identitását, miközben a művészet kritikáját állítja elő. A művészet áthelyezése az általános szociális technikába, és így a tudományos, a technológiai és a politikai praxisba, csupán alárendelte a művészetet azoknak a heteronóm erőknél, amelyeket magáévá tett. A „kéz” ezért lett sürgető kérdés az avantgárd művészet számára a húszas évek közepén, amikor extenzív kapitalista fejlődésnek indultak az új, tömeges, reprodukciós technológiák. Az általános társadalmi technikának való teljes mellszélességű alárendelődésnek az lett az eredménye, hogy a művészet végül alárendelődött a technikai munkamegosztásnak. A kéz (*totipotens*) szuverenitásának megőrzése ezzel szemben módot adott az esztétikai gondolkodás mint a heteronóm munkától minőségileg különböző munkaforma szuverenitásának megőrzésére. Ez következésképpen egy olyan

néző megteremtését jelentette, aki helyzeténél fogva képessé válhat felismerni a művészi (autonóm) és a heteronóm munka közötti különbséget. E különbség felismerése ugyanis az alapja annak, hogy tagadhassák a munkavégzést azok, akik végzik.

A művészi munkát teljesen feloldani a nem művésziben annyit tesz, mint elhomályosítani ezt a különbséget, azt a látszatot keltve, hogy a művészi munka feloldása a nem-művészi munkában valamiféleképpen kézenfekvő kritikai program volna, az értékforma fegyelme ellenére. A valóság visszaforgatása a valóság szimbolikus gazdaságába elejét veheti a művészet művészetként történő intézményes közvetítésével járó problémának, de nem veszi számításba a legjobb praxis sokkal alapvetőbb problémáját. Vajon hogyan példázhatja a kulturális és a művészi praxis saját nem-identitását vagy autonómiáját, hogy így problematizálja a heteronóm gyakorlatokat? Ha a művészet művészetként láthatatlanná lett, akkor hogyan képes fenntartani azt, ami a heteronóm munkától megkülönbözteti: az értékformától való függetlenségét? Innen nézve a művészet relatív szabadsága az értékformától meggyőzőbb mód a művészet autonómiájának meghatározásához, mint a jóval ismerősebb elképzelés, mely szerint az autonómia a művészet feltételezett transzcendenciája a társadalmi meghatározottsággal szemben. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az „esztétikai gondolkodás” a maga szuverén hatalmával formálisan felsőbbrendű lenne, mint a ráció többi formája. A tézis, mely szerint az „esztétikai gondolkodás” képes szerepet játszani a munka emancipációjában, nem az „alkotó képzelőerő” fensőbbiségével vagy efféle romantikus hívószavakkal védhető. Sikere inkább abból a tényből fakad, hogy az esztétikai ész – a deduktív logikára való redukálhatatlanságával – kényszeríti a nem esztétikai ész, hogy reflektáljon saját lehetőség-feltételeire. Az esztétikai ész nem oldja meg a problémákat, melyeket a nem esztétikai ész meg tud oldani, hanem inkább szembesíti a nem esztétikai praxist saját apóriáival.³⁶ Nem helyettesíti, hanem aláássa a nem esztétikai ész. Ebből adódóan az „esztétika” önmagában nem emancipációs diskurzus, mivel az esztétikai ész a nem esztétikai ész kritikájaként a nem-esztétikain keresztül alapozódik meg. Az „esztétikai gondolkodás” az értékforma marxi kritikájának immanens részeként ezért lehet meggyőzőbb, mint a „művészet” alkalmi hiposztazálása Marx írásaiban. Ahogy Henri Lefebvre megjegyzi, Marx bizonyos pontokon vonakodik alárendelni a művészetet a változás törvényének (világtörvény). „Marx gyakran elismeri, hogy amikor a gazdaság, a politika és elidegenedésük véget ér, akkor meghaladja őket a művészet vagy az etika birodalma. Mi viszont nem kívánjuk kivonni a művészetet és a morál szféráját a világtörvény hatálya alól.”³⁷ Az esztétikai és a nem esztétikai ész közötti ellentmondás ennek következtében nem oldható fel egy olyan rendszerben, ahol a nem esztétikai ész az értékforma alá rendelődik. Az esztétikai és a nem esztétikai ész az érték nem-heteronóm feltételei között kell újraszervezni. De ha végső soron ez forradalmi kérdés, akkor a művészetnek mindig lehetősége van arra, hogy valamiféle ideiglenes, kritikai

³⁶ Lásd: Christoph Menke, *The Sovereignty of Art. Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, ford. Neil Solomon, MIT Press, Cambridge, 1998.

³⁷ Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, 2. kötet. 185.

szövetségbe vonja az esztétikai és a nem esztétikai ész, ahogy ezt Benjamin „második technika” fogalma is mutatja. Az avantgárd és a neoavantgárd mindig is ezt tette. Az avantgárd praxisnak nem lenne felszabadító tartalma, ha valóságosan vagy képzetesen nem rendelné alá a művészetet a nem esztétikai észnek. Viszont az alárendelés egyik következménye az, hogy a nem esztétikai ész esztétikai kritikája könnyen elhessegethető és politikailag befolyásolható.

Ez előhívja a központi kérdést, amely minden ambiciózus művészetet áthatott a readymade és a modernista autonómia konvencionális formái után: *hogyan hozhat létre a művész használati értéket, amely művészetként jelölhető, anélkül, hogy behatárolná azt, hogy mi is hozható létre a művészet nevében?* A poszt-autonóm gondolkodás előfeltevéseinek kritikája tehát nem azt jelenti, hogy visszaköveteljük a „szerzőséget” az avantgárd valamilyen korábbi verziója nevében, vagy hogy a művészség valamely megnyugtató, ismerős fogalmát ünnepeljük. A művészet antivizuális kiterjesztése erőteljes és figyelemfelkeltő módja olyan praxis-modellek előállításának, amelyek nem képi (vagy éppen képi) művészettörténeti előzményekre hagyatkoznak, és a szakértelem–szakértelem–kivonás–új szakértelem dialektikáját új területekre vezetik. Ha azonban a tudáshoz való hozzáférés és a figyelem így előállított új módozatai megkülönböztethetetlenek a figyelem nem művészi módjaitól, akkor mindig fennáll a megnevezés nihilizmusának veszélye, amely a művészetet mint a nem esztétikai észtól megkülönböztethetetlen formává változtatja. Mindig fennáll ugyanis a veszélye annak, hogy a művészet szociális technikaként domesztikálódik. A poszt-autonómia így az értékforma égisze alatt Janus-arcát mutatja a művészetnek: olyan társadalmi formát keres a művészet számára, amely megkerüli a szerzőség halálos múzeumi közvetítését, másrésztől viszont, felgyorsítva a művészet társadalmi integrációját azzal, hogy nem művészileg közvetített társadalmi praxisként igyekszik elfogadtatni, megerősíti az instrumentális célok és a fogyasztási cikké vált közvetlenség zsarnokságát. Az autonóm műalkotás mint abszolút áru adornói fogalmát visszafordítva a műalkotás mint áru abszolút módon eltűnik az összes többi áru áradatában. Hogyan maradhatna tehát fenn az autonómia valamely működőképes fogalma az immaterialitás poszt-autonóm áramlatai és hálózatai között?

Belső komplexitás / Felhígult komplexitás

Ha a „gyors gondolkodás” a hatvanas évek óta mindent teljesen átható áruforma és telekommunikációs fejlődés következménye, akkor a „gyors műalkotás” ennek konceptuális és hálózati folyamánya. A „gyors gondolkodás” és a „gyors műalkotás” össze is kapcsolódott a readymade sebességén keresztül. Duchamp tréfájának tömörsége éppen a kubista festészet finnyásságának kárára működött. Mindenesetre, ha a gyors műalkotás megszabadulást jelentett is a tompa kézművességtől, egyben, ahogy már kifejtettem, nominatív rémálom is volt, amelyben a mimetikus kifejezéstől elszakadó művészet összekeveredett a Spontán Ötlet Szépségével. A Spontán Ötlet Szépsége (SÖSZ) akkor

jelentkezik a művészetben, amikor az abból teremt értéket, hogy teljesen elválasztja egymástól a kezet és az általános szociális technikát. A digitalizáció, a telematika és a hálózatelmélet beköszöntésével a SÖSZ ezért vált a gyakorlat alapvető problémájává. A dekontextualizált jelek és információk egységek hatalmas mértékű szétáradására válaszul az információs kapitalista kultúra a tudás cseréjének és felhalmozásának olyan folyamatát támogatja, amely a SÖSZ-ök szabad asszociációin alapul. Az általános intellektus szféráján belül nincs sok idő arra, hogy koherens narratívákká és kontextusokká válogassuk és szervezzük az információt, ami információ-tömörítéshez, valamint képek és fogalmak vertikális „boglyázásához”, egymásra exponálásához vezet.³⁸ Ezért lett a posztkonceptualizmuson belül a rekombináns esztétika annyira elfogadott és ismerős: az információ integrációjára irányuló elvárások vészjóslóan magasak – és ez úgy tűnik, hogy a kreativitás hiteltelenné vált modelljéből ered –, az összekapcsolás próba-szerencse modellje így kívánatosabb, mint a hosszú távú, organikus konstrukció. De reflexív integráció híján a rekombináns gyakorlatok nem válnak el a megzavarni kívánt kapitalista érzéki környezet heteronóm áramlásától. Az immaterialitás így szembekerül önnön destruktivitásával, amely a szakértelem-kivonás folyamatához kapcsolódik: figyelemhiány-szindróma, a találkozás előnyben részesítése a kapcsolattal szemben. Ha azt állítjuk, hogy a kortárs művészet termelési feltételei erre a figyelemhiányra reflektálnak és azt bátorítják, még nem jelenti azt, hogy a művészetnek a maga strukturális és esztétikai koherenciáját biztosítandó arra lenne szüksége, hogy visszatérjen a modernizmus előtti szervezőséghez, vagy a kontempláció modernista modelljéhez. Inkább arról van szó, hogy ha reflektálni akarunk a kortárs művészet egyre táguló szerzőség-fogalmára, akkor a hálózati kultúra időbeliségén belülről kell figyelembe vennünk a szakértelem–szakértelem-kivonás–új szakértelem dialektikáját.

A múzeumon túl, a digitális közvetlenség vagy az antivizuális konvergencia állapotában a műalkotás lecseréli diszkrét „belsődlegességét” a „kognitív terjedés” diffúz külsődlegességére. A „belső komplexitás” (közvetlen elmélyedés) értékét feláldozzák a „felhígult komplexitásért” (időleges részvétel). Így azt a kérdést kell feltenni, hogy vajon a belső komplexitás-e az autonómia mágikus összetevője; és a felhígult komplexitás helyrehozhatatlanul meggyengíti-e a művészet autonómiáját? Vajon az autonómia tényleg csak a diszkrét forma belső viszonyaira fókuszáló figyelmen keresztül alapozható meg kategóriaként? A belső komplexitásért rajongó konzervatív esztéták kétség kívül igennel válaszolnának; a radikális esztéták, akik történetileg hajlamosak előnyben részesíteni a felhígult komplexitást, viszont nemet mondanának. Thierry de Duve például az előbbi egy fajtáját védi. *Kant After Duchamp* című munkája lényegében a jó, megbízható, szilárd belső komplexitás nevében kritizálja a felhígult komplexitást. De vajon belső és felhígult komplexitás megkülönböztetése valóban koherens módja a

³⁸ A „boglyázás” koncepcióját Thomas Hylland Eriksentől kölcsönöztem: *Tyranny of the Moment. Fast and Slow Time in the Information Age*, Pluto Press, London, 2001. Angliában, 1975-ben 35 ezer könyv jelent meg. 2000-ben 107 ezer. Globális méretekben ugyanez a minta érvényes. 1985-ben a világon a telekommunikációra (telefon, fax, adatátvitel) fordított idő 15 milliárd percet tett ki. 2000-ben ez már 95 milliárd volt, és azóta is gyorsan nő, éppúgy, ahogy az 1994-es 3 milliárdról 2000-re 72 millióra nőtt a weboldalak száma, ami azóta még tovább emelkedett.

probléma megközelítésének? Helyénvaló-e úgy gondolkodni, hogy a „jó”, esztétikai komplexitás a belső komplexitás formáin alapszik, a „rossz”, esztétikaellenes komplexitás pedig a felhígult komplexitás formáin? De Duve és társai annak örülnének, ha így gondolnánk. De ezzel a szembeállításal az a probléma, hogy a komplexitás, akár belső akár másmilyen, nem lehet az érték normatív kritériuma a művészetben. Olyan művek, amelyek elutasítják a komplexitás tesztjét, vagy nem felelnek meg annak egyik szempontból sem, éppolyan erősek lehetnek, mint azok, amelyek átmennek a teszten (Duchamp *Szökőkútja* kézenfekvő példa). Így a jó és a rossz komplexitás megkülönböztetését erőltetve nem kapunk olyan kritériumrendszert, amely e megkülönböztetés alapján stabilizálhatná az értéket. Ez az oka annak, hogy mihelyt jó, belső komplexitást várunk el egy műalkotástól, válaszként a felhígult, felhalmozott vagy kognitíve vékony komplexitásra, akkor mindenféle problémával szembesülünk. Mert a másolás nélküli másolás, a reprodukálhatóság mesterkedése, a konceptuális művészet, a posztkonceptualizmus és az antivizualizáció után a belső komplexitáshoz való ragaszkodás valójában hamis elvárások elé állítja a művészetet a téren, hogy mi is legyen: azaz, hogy ne legyen túl diffúz, túl időbeli, túl nem-vizuális, túl intellektuális (vagy túl anti-intellektuális). Más szóval, a belső komplexitás valójában nem azt teszi, amit állítása szerint tenni akar: helyre tenni a szakértelem–szakértelem elvonás „csökönös” dialektikáját. Ehelyett inkább a „kvalitást” akarja meghatározni annak alapján, amit már tud, azért, hogy megszüntesse azt, amit a művészi tagadás felelőtlen, megvalósíthatatlan és destruktív szélsőségének tart. De hogyan létezhet így a komplexitás iránt elkötelezett autonómia a poszt-autonóm praxis terében, különösen az olyan antivizuális gyakorlatok között, amelyek a szociális technikával konvergálják a művészetet? Milyen alapon ítéltető meg a művészet „kompetenciák és szakértelmek diffúz együtteseként”?

Szerintem a kérdés csak Adorno autonómia-értelmezésének újra-radikalizálásával válaszolható meg, melynek értelmében az autonómia nem egy dolog, vagy egy formális feltételkészlet, hanem *az esztétikai és a nem esztétikai ész közötti viszonyok* kritikai kifejezése. Az autonómia nem a belső komplexitás*ban* keresendő, mert ebben az esetben a jó művészetet kizárólagosan az esztétikai ésszel azonosítjuk. Ahogy már láttuk, a művészet nem egyszerűen az esztétikai ész terméke, hanem az esztétikai és a nem esztétikai ész kölcsönös egymásra hatásáé, és ebből adódóan a belső komplexitás igényének is be kell ágyazódnia a művészet és a felhígult komplexitás viszonyába. Ezért érdekesebb a haladó művészet kapcsán a belső komplexitás és a felhígult komplexitás termeléséről mint közös kiterjedésű mozzanatról beszélni, az autonómiáról mint olyanról pedig annak mozzanataként, amikor ezek összefonódása reflektált tapasztalatot hoz létre a nézőben, amely időtlenként írható le (mások által): inkább „esztétikai”, mint „nem esztétikai”. Tudjuk, hogy saját időtlen tapasztalatunk a művészetről mint autonóm tevékenységről éppoly könnyen beilleszthető saját időhöz kötött tevékenységeinkbe és folyamatainkba, mint egy konkrét műalkotás befogadásának módozataiba, ezért semmi sem mutat

afelé, hogy a felhígult komplexitás formái a művészetben ne hozhatnának létre továbbra is olyan tapasztalatokat, melyeket művészetként azonosítunk. A művészet diffúziója a tervezésbe, a konzultációba és a kutatási programba így nem a nominatív aktusként felfogott readymade nihilizmusának végső fázisa. Hanem inkább egy olyan felhígult tér kialakulása, ahol a művészet új (belsőleg komplex) tapasztalatai létrejöhetnek. Ily módon biztosítva van a művészi szakértelem immaterialitása.

Fordította: Hornyik Sándor

A fordítást ellenőrizte: Erhardt Miklós

Julian Stallabrass **A művészet ára és haszna**

„Az újabban amerikanizált avantgárd művészet most először került kapcsolatba a nagy pénzzel. Azért van ez így, mert okkult céljait és bizonytalan jövőjét sikeresen átfordították ismerős terminusokra. Elvont modernizmus helyett most »részvénypiaci spekulációkról« beszélnek, a nyilvánvaló minőség helyett »piaci vonzerőről«, a kedvezőtlen ízlésváltozást pedig a »tényleges elavulás« váltotta fel. Az attitűd változását egy nyelvi lelemény fogadtatja el. A művészet mindazonáltal már nem az, aminek gondoltuk, hanem kőkemény készpénz, a legtágabb értelemben véve. A művészet egésze, egyre magasabb csúcsait is beleértve, asszimilálódott az ismerős értékekhez. Még egy évtized, és olyan befektetési alapjaink lesznek, melyeknek a bankok mélyén fekvő képek képezik a biztosítékait.”

Leo Steinberg: *Másfajta kritériumok*, előadás a MOMÁ-ban, 1968-ban

Ez a majd negyven éves passzus azért különleges, mert egyszerre meglepő és ismerős. Amikor Steinberg ezt írta, a kortárs művészet éppen csak megtelepedett a pénzvilágban, mert piaca kinőtte régebbi kondícióit, és a művészet már nem egy kicsi és specializált területet képezett, így némi csodálkozás övezte a színpadkép ebből következő változását. Mára egész egyszerűen ez a színpad lett a művészi tevékenység megszokott terepe, így a meglepetés leginkább Steinberg leírásának őszinteségéből fakad. Manapság az általános vélekedés az, hogy ilyesmiről beszélni vagy redundáns, vagy pedig rossz modorra vall (vagy mindkettő).

A művészeti piacon a termelés és az eladás szokatlanul kontrollált. A műkereskedők gyakran kötnek kizárólagos szerződéseket a művészekkel, akiket ez arra sarkall, illetve kötelez, hogy sajátos típusú, méretű és meghatározott mennyiségű művet hozzanak létre. Egyáltalán nem ritka, hogy a kereskedelmi galériákban nyilvánvalóan kritikus, nem-kommersz installációk dekoratív származékai tűnnek fel a falakon. A motivációk nyilvánvaló okok miatt általában titkosak. A vevők műgyűjtői elkötelezettségét lekáderezik, mivel egy hirtelen és váratlan eladás veszélyes lehet egy művész reputációjára, sőt akár még a piac egészére is. Kevésbé erős a szabályozás az aukciós házak úgy nevezett „másodlagos piacán”, de a piac még ott sem igazán szabad, mert vannak védőárak, ami alatt nem lehet eladni egy művet, és a műkereskedők, meg a műgyűjtők a liciteket is manipulálják, hogy a szisztematikus árrögzítés körüli újabb botránnyokról már ne is beszéljünk.

A helyzet a sokszorosítható médiumokat használó művészetekkel illusztrálható a leglátványosabban; a művészek nagy mennyiségű fotót, CD-t vagy videót állíthatnának elő olcsón, és így eljuttathatnák műveiket egy szélesebb gyűjtőkörhöz is. Döntő többségük mégis limitált kiadásokat készít, melyeken belül minden egyes darabon ott van az autenticitás igazolása a nagyon magas árértékért.

cserébe. Egy ilyen műtárgy a gyűjtő számára státuszsimbólum, a kifizetett ár pedig a mű státuszát emeli.

A magas kultúra többi területéhez képest ez a képzőművészet meghatározó karakterisztikuma: a színdarab, a hangverseny vagy az opera az élő előadáson jelenlévő közönségnek köszönheti exkluzivitását (és ezzel persze a magas művészet is élhet), a többi műfaj – próza, költészet, zene, film – pedig bárki által birtokolható, iparilag nagy mennyiségben előállított tárgyakat produkál. A kizárólag a nagyon gazdagok – legyenek akár államok, akár cégek, akár egyének – által megszerezhető, ritka és egyedi tárgyak előállítása egyedül a magas művészetben játszik kulcsszerepet.

Amikor még kézműves módszerekkel hozták létre a művészetet, akkor a műtárgy-kínálat elkerülhetetlenül behatárolt volt, ha nőtt a művek iránti kereslet, akkor emelkedett az ár is. Még mindig van persze számos művész, aki számottevő kétkézi munka (saját maga, de még inkább az asszisztensei) befektetésével, reprodukálhatatlan tárgyakkal teremt értéket. A kilencvenes évektől kezdve azonban egyre több művész használ, egyre nagyobb mértékben technikai és sokszorosítható médiumokat – mindenek előtt fotográfiát és videót –, a termelés korlátai pedig egyre inkább mesterségesnek tűnnek. Ebben a helyzetben megjelent néhány igen szokatlan előállítási mód is. Jeff Koons legújabb munkáihoz reklámképeket használ fel, melyeket összemontíroz és számítógéppel átalakít. A folyamat végén egy hatalmas print jön létre, melyet Koons asszisztensei kapnak kézhez, akik – ahogy Robert Rosenblum írja a német Guggenheim katalógusában – a tudományos munkatársak klinikai pontosságával készítének arról eladásra kerülő, egyedi olaj/vászon verziókat. Így éppen a végső és leginkább mechanikus fázis biztosítja a műtárgynak az egyedi műalkotás státuszát.

A kínálat korlátai nagyon különössé teszik a művészeti piacot, olyannyira, hogy sok közgazdász nem is hajlandó a szokásos kifejezéseket használni vele kapcsolatban. Normálisan, (mondjuk) egy készétel konzerv megvásárlásakor, az árat a vásárló termék iránti vágyaihoz képest határozzák meg; hasonló és ugyanolyan konzervek különböző helyeken és különféle árakon is előfordulnak, és az árak a kereslet és a kínálat arányában változnak. Neil De Marchi azt írja a művészethez kapcsolódó közgazdasági gondolkodásról szóló könyvében, hogy a fentieknek igen kis része alkalmazható a művészeti piacra.¹ A divat – nem pedig a hasznosság kalkulációja – van nagy hatással a keresletre, ami megbontja a haszon és a vágy közötti megszokott kapcsolatot; a kínálat törvényeit áthágva a műtárgyak többsége egyedi, ami egy mindent-vagy-semmit viszonyt eredményez, így nem alakítható ki piaci egyensúly se, mivel a kereslet és a kínálat nem feleltethető meg egymásnak. És ami még rosszabb, ha egy monopolhelyzetben lévő ellátótól veszünk egy egyedi tárgyat, akkor azt nem tudjuk összehasonlítani a többivel, és így nem lesz megbízható információnk a piaci alkuról sem.

¹ Neil De Marchi, Craufurd D. W. Goodwin, *Economic Engagements with Art*, Duke UP, Durham, NC, 1999.

A helyzet valójában egy kissé mondén: a műtárgyak többsége egyedi, de ez nem jelenti azt, hogy a vevők és a műkereskedők azokat ne vetnék össze az általuk hasonlóknak tartott művekkel – de ami még érdekesebb, még ugyanakkor a művészek a műveivel is, miközben a méret, az anyagköltség, és a műbe fektetett munka is számításba vétetik. Az aukciós árak nagyon eltávolodhatnak a piaci döntések tiszta indikátoraitól, de így legalább néha eltérnek a műkereskedők által megállapított ártól is. Mindazonáltal a piacon nagyon kevés információ érhető el (azok többsége ugyanis titkos), a kínálat szabályozva van, a kereslet pedig menedzselve, az ár pedig nagyon érzékeny a körülményekre és a divatra.

Az általános közvélekedéssel szemben, mely a főművek fantasztikus – különösen a nyolcvanas években és a kilencvenes évek közepén elért – aukciós áraitra fókuszál (és ezt a közvéleményt persze maguk az aukciós házak is formálják), a művészet nem feltétlenül jó befektetés, és különösen nem az hosszú távon, mivel folyamatosan kevesebb hasznot hoz, mint a tőzsde és a részvénytőzsde. Miközben bizonyos fajta művek értéke idővel nő, a művészet tényleges ára többnyire csökken. Az olcsó kortárs művészetre spekulálni pedig nagyon kockázatos befektetés. Peter Watson írt egy részletes áttekintést a művészet gazdasági mutatóiról, melyben azt állítja, hogy csak a rövid határidős, kockázatos befektetésnek van értelme, és csak akkor lehet sok pénzt keresni, ha a műalkotásokat a piac egyik látványos bummja idején tesszük pénzzé.² Így, nem meglepő módon, a többnyire nagyra értékelt művészeti vásárlások majdnem mindig rossz befektetések. Többen is kimutatták, hogy hosszú távon a művészeti befektetések kábé fele olyan jól profitálnak, mint a másfajta típusúak. Ez az ára a művészi tulajdon birtoklásának, és ez azt is megmagyarázza, hogy miért van viszonylag kevés igazán gazdag gyűjtő. Azok többsége, aki gyűjt, többnyire élvezetből vagy a presztízs miatt tesz így, nem pedig befektetésként. Azoknak, akik pénzt akarnak keresni, nagyon kell figyelni a piac állapotára és a művészek kilátásaira, ami tovább erősíti a műkereskedők pozícióját.

A művészet, mint minden látványos fogyasztás, a bőség idején virágzik, a szűkebb időkben megkornyadozik. Láttuk már, hogy az az időintervallum, amiről most beszélünk, két recesszióhoz kötődik, melyeket az Irak elleni háborúk is súlyosbítottak. Az első recessziót a nyolcvanas évek bőségéből való súlyos kizökkenés okozta, és a művészeti világ több dinoszaurusza is a vágóhídon végezte. Anselm Kiefer vagy Julian Schnabel hatalmas (és mérhetetlenül drága) kvázi-történelmi és neoexpresszionista festészet, mely tökéletes regisztere volt a nyolcvanas évek mértéktelenségének és bombasztjának, hirtelen értékét veszítette, és villámgyorsan eltűnt (jó néhány aukciós házzal egyetemben) az aukciós házakból. Visszaterelésük a piacra néhány évvel később annyira érzékeny ügy volt, hogy egy általam is ismert kritikus úgy írt katalógus-esszét az egyik óriásról egy kereskedelmi galéria számára, hogy a műkereskedő a szó szoros értelmében mögötte állt.

² Peter Watson, *From Manet to Manhattan: The Rise of the Modern Art Market*, Hutchinson, London, 1992.

A művészeti piac recessziójának sebességét és mélységét illetően a japán fejlemények is fontosak, különösen a nyolcvanas évekbeli japán vásárlások mértéke miatt, melyet a részvények és az ingatlanok árának látszólag féktelen és megállíthatatlan növekedése tett lehetővé. Az árak esését aztán a korrupció is súlyosbította. Peter Watson részletesen leírja azt a botrányt, amikor korrump politikuskok és a szervezett bűnözés műtárgyakat használt a hatalmas kenőpénzek tisztára mosására: az ingatlanpanamák kormányzati korlátozásait úgy kerülték meg, hogy az eladók annak tudatában „vásároltak” festményeket, hogy azokat hamarosan majd visszavásárolják tőlük kábé az eredeti ár tízszereséért. Nem csak az volt ebben a kártékony, hogy titkos üzletek köttettek, vagy kikerülték az adózást – ez a japán művészeti világ sztenderd karakterisztikuma –, hanem az, hogy a csalás a piacot is torzította. Hirtelen úgy tűnt, hogy a japánok hajlandósága arra, hogy hatalmas összegeket fizessenek ismeretlen, impresszionista és posztimpresszionista festményekért, nem annyira az ízlés naivitásáról szól, mint inkább a gátlástalan spekulációról. A botrány kirobbanása lesújtó hatással volt a piacra, melyet csak még jobban megráztak a prominens japán csődök és annak veszélye, hogy az árakat tovább csökkentve hirtelen piacra kerül a gazdasági bumm csúcsán vásárolt nagyszámú műalkotás. Amikor néhány, a csalásba bevont művet 1993-ban kiárusítottak, akkor csak az eredeti ár töredékét (kevesebb, mint 1 százalékát) fizették ki értük.

Ezek a gazdasági ingadozások nemcsak az eladott művek volumenét, de karakterét is befolyásolják. A festészet, a művészet legkönnyebben eladható formája, minden egyes gazdasági bumm idején megjósolhatóan újjáéled, miközben a kevésbé nyilvánvalóan kereskedelmi jellegű praxis – köztük a performansz és a posztkonceptuális művészet különféle áramlatai – a csődök idején válik prominenssé. Mintha egy állandó küzdelem folyna a piac és a látszólag piacosíthatatlan formák között (a nyilvánvalóan eladható formáktól való tartózkodás hitelessége végül piaci előnyhöz vezet). Ez egy prognosztizálható és mechanikus folyamat. Így, példának okáért, az 1990-es évek közepének gazdasági élénkülése az Egyesült Államokban egy átgondolt támadáshoz vezetett a korábbi évek politikai művészete ellen, és egy hosszantartó kísérlethez a művészetben belüli szépség rehabilitálására, illetve arra, hogy a piac véleménye legyen az ízlés végső döntőbírája.

Az 1989-es zuhanás utáni felépülés több évig tartott, és sokan kételkedtek abban, hogy a piac valaha is elérje majd a nyolcvanas évek bummjának magasságait. Japán beleragadt a recesszióba, vagy maximum enyhe növekedést produkált. Miközben a fejlett, neoliberais gazdaságokban, különösen az Egyesült Államokban, a gazdasági növekedés meglehetősen erős volt, máshol katasztrófák sora zajlott le. Mexikót (1994) Dél-kelet Ázsiát (1997), Oroszországot (1998) és Argentínát (2002) is komoly regionális sokk érte, ami a globális gazdasági visszaesés veszélyével fenyegetett. Ez a korszak így rendkívül sokrétű képet mutat, attól függően, hogy honnan nézzük. Az Egyesült Államok nagy részén ez a tartós növekedés és az aránylag alacsony munkanélküliség kora volt. A regionális krízisek területei viszont a

gazdasági katasztrófa korát éltek, amihez gyakran társadalmi és politikai zavargások és környezeti károk is társultak. Ezt a dichotómiát a régiók eltérő művészete is kiválóan tükrözi.

Ez nem azt jelenti, hogy a problémás régiók művészete egyszerűen csak az egyes országok gondjait tükrözi vissza. Vegyük például Mexikót: Az Észak Amerikai Szabad Kereskedelmi Társulás (NAFTA) létrejötte után, mely 1992-ben az USA, Mexikó és Kanada részvételével képezett egy kereskedelmi zónát, az a mexikói művészet, mely a nemzetközi piacon a legsikeresebb volt, ironikus és depolitizált lett annak ellenére, hogy az országon belül rendkívüli fosztogatás és forradalmi ellenállás folyt. Coco Fusco Gabriel Orozco, Francis Alÿs és Miguel Calderon műveit hozza példaként arra a kísérletre, hogy amerikai intézmények segítségével fiatal, konceptualista érzékenységű művészeket vezessenek be a nemzetközi piacra, így népszerűsítve és aktualizálva a mexikói kultúra imázsát. Cynthia MacMullin azt is leírja, hogyan irányította ezt a váltást Emilio Azcárraga, a Televisa alapítója, amely Mexikó legnagyobb szappanopera-gyártója.³ Azcárraga 1987-ben hozta létre Mexikóvárosban a Kortárs Művészet Kulturális Központját, ahol külföldi művészeket állítottak ki. Robert Littman amerikai művészettörténész vezetésével Azcárraga 1997-es haláláig újszerű és néha ellentmondásos kiállításokat raktak össze mexikói és külföldi alkotók műveiből. A Televisa kapcsolatban állt a PRI-vel, amely 2000-es hatalomvesztéséig, hetven éven át volt Mexikó kormányzó pártja, és a művészeti és az üzleti érdekek is szorosan összefonódtak. A nemzetközi kapcsolatok – különösen az USA irányába – utazó kiállításokon és határokon átívelő művészeti eseményeken keresztül épültek. Így, amikor Mexikó 1994-től kezdődően komoly gazdasági válságba került – mely a népesség nagy részét nyomorba döntötte, sőt éhínségbe sodorta –, a transznacionális nagyvállalatokhoz kötődő, internacionalizált, mexikói kortárs művészet zavartalanul hajózott tovább. E művek egy része nem csupán visszafogott és el nem kötelezett volt, de aktívan szembe is szegült a populáris, politikai elkötelezettséggel: Francis Alÿs *Patriotic Stories* (Hazafias Történetek, 1997) című akciójában és videóján birkákat vezetett körbe-körbe egy óriási zászlórúd körül, amely Mexikóváros tradicionális politikai, felvonulási területének, Zocalónak központjában állt.

Amíg a kilencvenes évek elsősorban high-tech iparágakhoz kapcsolódó tőzsdei lufija dagadt, inflációs hatást gyakorolt a művészet árára is. A kilencvenes években rekord összegeket értek el az aukciókon. Amikor a lufi ismét kipukkadt – a dot.com részvények összeomlását, a könyvelési botrányokat (köztük az Enronét) és a szeptember 11-ei eseményeket követően –, a művészeti piac és a múzeumi szektor szintén hanyatlásnak indult, habár a pangás nem tűnt annyira áthatónak, mint az előző recesszió idején.

Ahogy a visszaesés egyre tovább tartott, úgy halványultak el az előző évtized látszólag biztos pontjai. Még az USA gazdasági hatalmának erősödése is illúzióknak bizonyult. Robert Brenner, előrelátó

³ Cynthia MacMullin, *The Influence of Bi-Nationalism on the Art and Economy of Contemporary Mexico*, in: Deichrothallen Hamburg, *Art and Economy*, szerk. Zdenek Felix, Beate Hentschl, Dirk Luckow, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002.

könyvében (A bumm és a lufi, 2001) a főbb ipari-kereskedelmi blokkok egymáshoz viszonyított pozíciójának hosszú távú (a Második Világháborútól kezdődő) elemzésén keresztül mutatta ki, hogy az USA néha feláldozza a rövid távú gazdasági nyereséget (például erősen tartja a dollárt) azért, hogy a máshol (leginkább Németországban és Japánban) zajló hosszú távú gazdasági fejlesztések hasznát még érlelje.⁴ A kilencvenes években e stratégiai nagylelkűség kivonása időleges fellendülést produkált az amerikai vagyonokban és visszaesést a főbb kereskedelmi partnereknél, miközben a folyamat igen csak sok károgaást eredményezett a neoliberális gazdasági modell felsőbbrendűsége kapcsán. Most azonban, amikor az USA recesszió elé néz (amit a dot.com lufi összeomlása, a pénzügyi botrányok és a későbbi háború okozott), Európában és Kelet-Ázsiában pedig már hosszú távú recesszió van, nagyon veszélyessé vált a helyzet.

A recesszió hatását a művészeti piacra azért kenték el ilyen sokáig, és azért nem értük még el az 1989-es pénzügyi krach szintjét, mert a nagyon alacsony kamatlábak vonzó befektetéssé teszik a művészetet. A kortárs művészeti piac azonban ennek ellenére is hanyatlik, és bizonytalan, hogy a piac egésze mikor nyeri majd vissza bizalmát, különösen azért, mert a japán cégek és múzeumok végül elkezdtek kiárúsítani egy részét azoknak a műveknek, melyeket nagyon magas áron szereztek be a nyolcvanas években. Az Enron összeomlása szimptomatikus a művészeti piac és a céges világ közötti kapcsolatok tekintetében. A cég svindlire épült bőkezűsége tartotta felszínen a houstoni művészeti világot. Az Enron reputációjához hozzátartozott a gazdasági kockázat vállalása, amihez egy ambiciózus, 20 millió dolláros művészeti program is társult, amit arra használtak, hogy felépítsenek egy a szokásos céges gyűjteményeknél jóval merészebb kollekción. Az új houstoni főhadiszállásukat például helyspecifikus megrendelésekkel akarták dekorálni, többek között Olafur Elliassontól és Bill Violától. De, ahogy már láttuk, az utolsó recesszió a klímaváltozással együtt kihalási hullámhoz vezetett, melynek számos amerikai és német, neoexpresszionista szörnyeteg is áldozatul esett. Az újabbak pedig, ha egyáltalán fennmaradnak, valószínűleg hasonló módon végzik majd – néhány művész ára, köztük Damien Hirsté, már jó pár éve esik. Ha hosszú távú recesszió van kilátásban, részben a hatalmas volumenű és szisztematikus jellegű amerikai hitelezésnek köszönhetően (melynek hatásait csak fokozza a Bush-kormányzat adócsökkentése és óriási katonai költsége, és annak világgazdasági hatása), akkor a művészeti piac és termékeinek karakterisztikája ismét nyitottá válik a változásra.

A művészeti piac ugyan a vevők szempontjából is különleges, de hasonlóan fura a termelők helyzete is. Hans Abbing szerint a piac idioszinkráziái nyomorba döntik a művészek túlnyomó többségét. Miközben a hivatás státusza nagyon magas (részben azért, mert úgy tesz, mintha elhatárolódna a kereskedelem szokásos menetétől) és a néhány sikeres művész jövedelme csillagászati, a művészeti biznisz általános természetét a résztvevők – különösen azok a művészek, akik eltekintenek vagy

⁴ Robert Brenner, *The Boom and the Bubble: The US in the Global Economy*, Verso, London, 2001.

elhatárolódnak az anyagi orientációtól – általában helytelenítik. A művészek egyedülállóan rosszul informáltak sikerük kilátásait illetően, hajlamosak kockáztatni, szegények, de jómódú háttérrel rendelkeznek (mivel a legtöbb szegénynek a háttere is szegény, ez egy anomália, de ennek okait azért nem kell túl sokáig keresgélni), és kénytelenek művészeti praxisukat másféle keresetekkel szubvencionálni. Ezek a tényezők, Abbing szerint, a művészeti világ állandó túlnépesedéséhez vezetnek, és strukturális jellegzetességgé teszik a művészek szegénységét. (Angliában 1981 óta majdnem megháromszorozódott a művészeti főiskolára jelentkező hallgatók száma, ami jóval meghaladja a hallgatóság általános növekedési rátáját.) A szubvenció növelése csak rontana a helyzeten, mivel csak még inkább arra ösztönözné a pályakezdőket, hogy ilyesmikkel próbálkozzanak. Sőt a művészek szegénysége már része a művészet státuszának, a sikertörténetekhez hozzátartozik a pálya nagysága is, és a szabad önkifejezés érdekében minden művész vállalja a szegénység kockázatát.

Abbing azt írja, hogy ennek az iparnak a jellegzetességei a prekapitalista időkre emlékeztetnek, az ajándék és a mecénatúra különleges fontosságával, és azzal a szereppel, amit a személyiség játszik az adományozásban. Más jellegzetességek azonban a korai kapitalizmus reminiscenciáit hordozzák, különösen a kudarcokra eső sikerek nagyon kicsi aránya.⁵ Egészében a művészeti piac egy archaikus, protekcionista enklávé, amely annyira immunis a neoliberais modernizáció szelére, hogy jó néhány kevésbé üzleti jellegű praxis is elsodorta már az útjából. Státusza garantálja számára az autonómia egy fokát, és a társadalmi elkülönülést, néha még attól a fura piactól is, amelyre épül.

A művészet autonómiája

A művészet autonómiáját igen hatásosan írta le a szociológus Niklas Luhmann, aki a modern társadalom másféle funkcionális rendszereivel (mint például a tudomány, a politika és a jog) vetette össze. A művészet ugyanolyan „operatív bezáródásra” való hajlammal bír, mint amazok, ösztönösen a saját funkcióját kutatja, és egyedül csak arra fókuszál. Luhmann számára a művészet megkülönböztető jellegzetessége az, hogy nem nyelvet, hanem percepciókat használ, és így elhatárolódik a kommunikáció mondén formáitól. Szerepe az lehet, hogy integrálja a kommunikálhatatlant a hálózati társadalom kommunikációjába. (Később látni fogjuk, hogy a korabeli művészet ilyen leírásának, de legalábbis ennek, foglalkoznia kell azzal a problémával is, hogy a kettő közötti távolság egyre csökkenni látszik.)

Luhmann azt állítja, hogy minél inkább megpróbál a művészet belemerülni a termelés szokásos folyamataiba és a társadalmi diskurzusba – például azzal, hogy kommersz termékeket rak a galériákba és ráüti a „művészet” bélyegét –, annál inkább feladja saját autonómiájának megerősítését:

⁵ Hans Abbing, *Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam UP, Amsterdam, 2002. 286.

„Egyetlen közönséges tárgy se ragaszkodik ahhoz, hogy közönséges tárgynak tekintsék, de ha egy mű így tesz, akkor ezzel a törekvéssel éppen magát csapja be. A legtöbb esetben a művészet funkciója az, hogy reprodukálja a művészet különbözőségét. De annak pusztán ténye, hogy a művészet megpróbálja eltörölni ezt a differenciát, és ennek során kudarcot vall, talán többet elmond a művészetről, mint bármilyen mentegetőzés vagy kritika.”⁶

A művészeti rendszernek mégiscsak vannak megkülönböztető jegyei: a részvétel opcionális (ami bizonyosan nem mondható el a gazdaságról és a jogról), és csak alacsony szintű részvételre inspirál (a brit népszerűség nagy része például nem jár galériákba). A befogadás és a kizárás módjai nem függenek a többi rendszertől, és egy viszonylag izolált tevékenységi területről van szó (ismételt példaként, a politika és a jog közötti kapcsolat viszont szoros).

Luhmann elemzése egy szisztematikus, de ideális leírás, amely nem veszi figyelembe az osztályhelyzet és a társadalmi distinkciók hatásait, és a művészetre nehezedő piaci és állami nyomást sem. Jóval specifikusabbak is lehetünk például a tekintetben, hogy ki vesz részt benne: Bourdieu és munkatársai átfogó szociológiai vizsgálata, a *L'amour de l'art* (A művészet szeretete), amely az európaiak múzeum- és galéria-látogatási szokásaival foglalkozik, masszívan kimutatta, hogy az iskoláztatás mennyire erőteljesen meghatározó e téren.⁷ Az iskolázott emberek egész egyszerűen jobban szeretnek galériába járni, jobban érzik ott magukat, tovább maradnak, és jobban tudnak beszélni arról, amit láttak.

Mindazonáltal Luhmann könyve is a művészet tényleges autonómiájára koncentrál, amely paradox módon felelős a más rendszerekhez történő kapcsolódásáért, és azért is, hogy mire használják amazok. Az autonómia, mely távolról sem illuzórikus, központi szerepet játszik a művészet ideológiai funkciójában, és a művészet különféle intézményei tartják fenn, köztük az akadémiák (a művészeti iskolák, valamint a művészettörténet és a vizuális kultúra szakok), a múzeumok és hivatalos testületek. Az e helyeken hirdetett művészet néha hadilábon áll azzal, amelyik a piacon sikeres.

Howard Singerman kiváló írása a művészet egyetemi diszciplínává válásáról a művészeti termelés intézményesülésének hatásait elemzi.⁸ Az egyetemek azon munkálkodnak, hogy elhatárolják a hivatásos művészeket a vasárnapi festőktől, és nem várják el a művészeti hallgatóktól, hogy manuálisan is képzetek legyenek, és hogy munkájukban pihentető örömet leljenek, vagy hogy lekapcsolják azt megkínzott lelkükről. Ehelyett inkább speciális és számon kérhető tudást kell produkálniuk ezoterikus, elméleti nyelven, hogy garantálják a művészi hivatás státuszának exkluzivitását. A művészek nemcsak képzik magukat az egyetemen, de sokszor be is népesítik azt, mint részmunkaidős oktatók, vagy mint a műveikkel együtt utazgató vendégek. Ez a kísérettel ellátott művészet is eladható, de egyúttal függetlenedik is a kommersz piactól, mivel valójában inkább a művész idejét fizetik meg, nem pedig a

⁶ Niklas Luhmann, *Art as a Social System*, ford. Eva M. Knodt, Stanford UP, Stanford, 2000. 145.

⁷ Pierre Bourdieu, Alain Drabel, *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*, ford. Caroline Bettie, Nick Merriman, Polity Press, Cambridge, 1991.

⁸ Howard Singerman, *Art Subjects: Making Artists in the American University*, University of California Press, Berkeley, 1999.

művet. A tömegkultúra ismert jelenségeihez képest a mű is autonómiára tesz szert, mégpedig azon az áron, hogy egy másfajta intézmény, az egyre erőteljesebben auditált és professzionálisan vezetett egyetemek szempontrendszeréhez adaptálódik. A Singerman által bámulatosan leírt akadémiai művészet (idetartozik a videó, a film és a performansz) általában igényli a művész jelenlétét – legalábbis a megnyitón – és az akadémiai közönséget célozza meg, és persze ösztöndíjakon és rezidencia-programokon alapszik. Legfőbb célja pedig az, hogy szakmai diskurzust generáljon, de hatásai ennél jóval szélesebb körűek, mivel a művészet körüli közbeszéd egészét is befolyásolja.

Ennek első hatása az, hogy az egyetemen lennie kell egy művészeti szaknak, ahol léteznie kell egy egységesített és összefogott valaminek, amit „művészetnek” nevezünk. A második az, hogy ennek a valaminek kutathatónak kell lennie, és annak nagy része, amit a művészek művelnek, leírható kell, hogy legyen kutatásként. A harmadik pedig az, hogy a kutatási területnek szüksége van egy specializált leíró nyelvezetre, melynek elsajátítása megbízhatóan identifikálja a művészet professzionális művelőit. Mindezek egy olyan művészet létrejötte felé mutatnak, mely a leghatékonyabban a művészetben belül működik, és kizárja a szélesebb közönséget.

Ez az autonómia nem statikus, nem egységes és nem áll vitán felül. Az a speciális világ, amely a piacot szolgálja, meglehetősen eltér attól, amelyik az akadémiához kapcsolódik. Ennek nagyon durva és egyszerű leképezéséhez állítsunk szembe két prominens modellt: a Flash Art magazint (nézzük meg a papír és a színes reprodukciók minőségét, a reklámok mennyiségét és karakterét, az írások bevett stílusát) és az October folyóiratot, a maga visszafogott vizuális stílusával, fekete-fehér illusztrációival, komplex, emelkedett prózájával és fennkölt elméleti kánonjával.

Mi több, ahogy majd látni fogjuk, az a professzionalizáció, amire az akadémia törekszik, az ellen a populizmus ellen irányul, amire az állam és – korlátozott mértékben – a piac is ösztönöz. A magasan képzett múzeumi szakemberek, akik éveket töltenek el azzal, hogy fáradtságosan elsajátítsák a művészeti világ nyelvezetét, arra kényszerülnek, hogy félretegyék azt, amikor a nagyközönséggel kommunikálnak. A nyilvános kiállításokat ugyanis a nem szakmai közönségnek is értenie kell.

Ezek a feszültségek jól kitapinthatók abban a diskurzusban is, amely Liam Gillick igen sikeres munkásságát övezi, és amelyet jó részt maga a művész generál, habár ennek megértéséhez szükséges lesz a művek egy részének rövid ismertetése is. Gillick Whitechapel Galériában rendezett *The Wood Way* (A fás út) című kiállításának gyönyörűen színezett áttetsző felületei és platformjai első látásra a modernista építészeti utópiák céges verzióit kínálják, ahol az üveg transzparenciája fényt, egészséget, mentális tisztaságot, nyitottságot és természetességet plántál a komor, angol, belső térbe.⁹ Ez a látvány azért lehet mégis lehangoló – Ernst Bloch megdöbbenő szavaival élve –, mert az 1930-as évek üveglakai semmilyen örömteli dolgot nem tárnak elénk, csak a fasizmust és a kapitalizmust:

⁹ Whitechapel Gallery, *Liam Gillick: The Wood Way*, London, 2002.

„A külvilág zajaival betöltött széles ablakhoz nem egy náccikkal, hanem egy vonzó ismeretlenekkel teli külvilágnak kellene társulnia; a lenti folyosó üvegajtájának pedig igazán nem a Gestapo, hanem a napfény bekukucsálását és beáramlását kellene lehetővé tennie.”¹⁰

Gillick az általa írott kis könyvekből készít tárgyakat és kiállításokat, a *Wood Way a Literally No Place* (Szó szerint nincs hely) szövegének felhasználásával jött létre. Mindkettő az utópikus gondolkodás és az utópikus konstrukciók helyzetén medítál abban a korban, mely kifejezetten poszt-utópikusnak tűnik.

Gillick munkássága már jó ideje a bürokrata és technokrata középosztállyal foglalkozik, ahol – legalábbis a fejlett világban – a politikusok, az üzletemberek, a mérnökök és az adminisztrátorok hozzák a döntések többségét. Gillick újra és újra egy fontos kérdést fogalmaz meg: hogyan kontrollálható a közeljövő egy poszt-utópikus helyzetben? Vallásos megváltás és Isten előtti egyenlőség, illetve tiszta és harmonikus nemzet híján, milyen implicit víziók visznek a jövő felé? Gillick a tárgyak létrehozásához céges anyagokat (színeket, logókat, tipográfiát) használ fel, és esztétikai játékba hozza azokat. Ez látszólag arról szól, hogy fogja a bürokrácia instrumentalizált apparátusát, és feszültségbe állítja annak ellentétével, a bohókás esztétikával. A művészi szándék azonban nem igazán erre irányul, mivel az üzleti és politikai világ lényege ugyan az instrumentális eredmény (a vásárlás és a nem vásárlás digitális 1/0-ja, vagy egy szavazat a jelölt dobozában), de e cél elérésének eszközei – melyek az emberi tudat és a környezet ellenőrzésén alapulnak – ideológiával és esztétikával is telítettek.

Az olyan művek létrehozásában, melyek nem annyira dokumentálnak, mint inkább a bürokrácia ideológiai és esztétikai működését szemléltetik, az a veszélyes, hogy a művészet megkülönböztethetetlené válik annak tárgyától. Gillicknek nem csak ezt a veszélyt kell elkerülnie, hanem azokat a megpróbáltatásokat is, hogy műveit galériák számára készíti, és galériákban is állítja ki. Ez utóbbi probléma részben a taktikai elhatárolódásról szól, amely legalább annyira hozzátartozik zavarba ejtő installációihoz, mint a *Literally No Place* prózájához. Nehéz elképzelni, hogy bármelyik is egyetlen elme terméke lenne. Nem tűnnek sem expresszívnek, sem pedig ironikusnak – ami számottevő szomorúságot okozhat a szokásos galéria-látogatóknak. Úgy tűnik, mintha műtárgyként nem rendelkeznének semmilyen sajátos státusszal, és Gillick ezt úgy kommentálja, hogy a művészet akkor válik problematikussá, amikor azt feltételezik, hogy valami jóval sajátosabb mondanivalót hordoz magában, mint a világ többi komplex struktúrája. Ezek az önmagukban üdvös mozzanatok azonban csak fokozzák a kezdeti veszélyt.

Munkássága számtalan módon foglalkozik ezzel a problémával. A legszembetűnőbb benne a játék a közelmúlttal és a közeljövővel, mivel olyan eszközt használ, ami Walter Benjamin gondolkodásához kapcsolódik, aki hasonló módon figyelt fel a frissen elavult és már nem divatos kereskedelmi struktúrákra (Párizs árkádjaira) olyan ideális építészeti megoldásokra lelve, melyek

¹⁰ Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, ford. Jack Zipes/Frank Meckleburg, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1988, 187.

megteremtették a veszélyes, modernista és kommunista utópiák alapjait. Gillick egy másik, még nem helyrehozott közelmúlt, a hetvenes évek üzleti és adminisztratív struktúráira tekint vissza, hogy a jelenlegi ideológiai és esztétikai struktúrákat láthatóvá tegye és elidegenítse.

Egy másik lehetőség a humanizmus elleni támadás: a *Literally No Place*-ben Gillick odáig megy, hogy azt mondja, hogy az utópia a humanista gondolkodás kritikája. Miközben látszólag lehetőséget ad a demokratikus részvételre, az elköteleződésre és a dialógusra, Gillick esztétikai játéka gyakran frusztrálja is ezeket az elvárásokat az asztalok és a székek kényelmetlen és eszmecegerére alkalmatlan elrendezésével, a kiállítás katalógusának a látogatók számára elérhetetlen elhelyezésével, üres lapokból álló hamis kéziratokkal, és általában véve olyan belső terekkel, amelyek – vidám, céges színviláguk ellenére – elidegenedettnek és irritálónak tűnnek. Így ravaszul feltárul a bürokrácia funkciója: az emberek embertelen irányítása. A galéria és a múzeum, amely egyre inkább a cégek kiszolgálója, remek hely ennek felmutatása számára, habár a művek státusza – melyek legalább annyira illusztrálják, mint amennyire elutasítják ezt a helyzetet – mélyen ambivalens marad.

Gillick olyan művész, aki inkább lehetőségeket kínál, mintsem hogy elfoglalna egy pozíciót, és aki azt akarja, hogy művei „folyamatos mozgásban legyenek a percepciós állapotok között a funkció, az ideológia és a művészet vibráló érzékszerveiként”. Ezzel a művészeti világ egyik hagyományos taktikáját veszi át. *A fás útról* szóló írásában a kurátor, Iwona Blazwick azt állítja, hogy Gillick „lehetőséget teremt számunkra, hogy megtaláljuk és visszaszerezzük a párbeszéd, a konzultáció, a helyreállítás és a felszámolás ideáját – lehetőséget ad arra, hogy a lehetséges jövők tervezésének főszereplőivé váljunk”.¹¹

Kijelentését a definiálatlan „mi” teszi ellentmondásossá; Gillick praxisa mintha csak a munkatársak, a kurátorok és a gyűjtők szűk, elit csoportja számára kínálná fel a párbeszéd lehetőségét – a galéria-látogatók szélesebb csoportjai pedig csak a játék és az ellentmondás különféle formáit élhetik át. A valódi részvétel léce azonban igen magasnak tűnik, és talán éppen az exkluzivitás, a megkülönböztettség és a hierarchikusság az, ami megalapozza művei és szövegei vonzerejét, és egy homogén, kulturális klubot alkot körülöttük.

Gillick munkássága a művészet szakmai diskurzusa, illetve a művészet szélesebb értelemben vett funkciója és ideája közötti feszültséget szemlélteti. Ha a professzionalizáció túlságosan előtérbe kerül, akkor aláássa a művészet igényét az univerzalitás iránt (és így a művészet megővésének értelmét is). Ha viszont az érthetőség és az instrumentalitás kerül túlságosan előtérbe, akkor a művészet elhatárolása a kultúra többi részétől erodálódik hasonló eredménnyel.

Az autonómia eltérő modelljei – melyeket a piac, az egyetem és a múzeum hívott létre – közötti általános feszültségeken túl még specifikusabb erők is léteznek, melyek azzal fenyegetnek, hogy

¹¹ Liam Gillick, *Literally No Place: Communes, Bars and Greenrooms*, Book Works, London, 2002, 5.

felbomlasztják a művészet autonómiájának szövetét: a művészeti piac modernizációja, illetve az állam és az üzlet által propagált versenyképes igény a művészet hasznossága iránt.

Modernizáció?

Vannak jelei annak, hogy a művészeti világ enged a gazdasági és a technológiai fejlődés modernizációs nyomásának. A technológiai fejlesztés folyamatosan fenyegeti a művészet védett enklávéját. A fotográfia még úgy asszimilálódott, hogy kiemelte a print létrehozásának manuális készségeit, és olyan taktikákat (mint például a Polaroid, mely egyedi és egyedülálló print) domborított ki, melyek csökkentették a sokszorosíthatóság veszélyét, újabban pedig (ahogy láttuk) már a printek méretét is felnagyítja múzeumi méretekre. A videó pedig csak az utóbbi időkben asszimilálódott, mivel visszafogta utópikus társadalomkritikáját és a nagyobb publicitás iránti vágyát, hogy az installációkhoz kapcsolódva festményekre és szobrokra emlékeztető, kellemes, múzeumi tárgyakat hozzon létre.

Egy még újabb és még alapvetőbb kihívás a hálózati művészet. A kilencvenes évek közepétől kezdve a művészek arra kezdték használni a világhálót, hogy ne csak szimplán sokszorosítható, hanem szabadon terjeszthető műveket alkossanak. Ezek a művek tökéletesen másolhatók egyik gépről a másikra, és az őket működtető kódok nagy része is nyilvános, szabadon másolható és átírható. Ha az adatok megosztásának hálózati kultúrája még azokat az iparágakat is fenyegeti, melyek már magukévá tették az ipari termelési módszereket, akkor mennyivel rosszabb lesz azoknak, akik ezt még nem tették meg. A tulajdon ebben a környezetben keveset jelent, különösen azért, mert a hálózati művészet etikája inkább a dialógus, mintsem a kész műalkotások (még kevésbé a kész műtárgyak) felé mutat. A hálózati művészet nem magát a termelést, a tulajdont és a műtárgypiacot kritizálja, hanem egy olyan új teret nyit meg, amelyben a művészek művészetként értelmezhető, anyagtalán műveket hozhatnak létre, és ami független lehet a műkereskedőktől, illetve a cégek és az állami intézmények ágendáitól. Így azok, akik meg akarják ismerni, illetve azok, akik csinálni és szervezni akarják ezt a művészetet, közvetlenül is megtehetik ezt. Ennek hatása rendkívüli, és erre még vissza fogunk térni az utolsó fejezetben.

A modernizáció egy másik jele a nagy aukciós házak belépése a kortárs művészet területére, melyek nyilvános tulajdonban lévő társaságokká váltak, és így legálisan is kötelezve vannak a profit maximalizálására. Az aukciós házak elismert figurák által rendezett és súlyos katalógusokkal kísért kiállításokat hoznak létre, hogy támogassák azt a kortárs művészetet, ami majd később eladásra kerül náluk. Ezen túl a használaton kívüli ipari épületekben rendezett kiállításokkal a művészek által vezetett „alternatív” terekkel is versenyre kelnek, sőt még kereskedelmi galériákat is felvásárolnak. És ezek a folyamatok sikeresek, részben azért, mert a művészek számára előnyös a műkereskedők monopóliumának megtörése. Legkésőbb a nyolcvanas évek óta a kortárs művészet profitot hoz az

aukciókon, és már pusztán ennek a „másodlagos” piacnak a megléte is aláássa a műkereskedők monopóliumát, különösen azért, mert itt jóval kevésbé kontrollálják a fogyasztást.

Ebből adódóan, és ennek köszönhetően tűnt fel a gyűjtő-műkereskedő típusa, aki spekulatív befektetésként vásárol, gyakran a galériák szokásos működését megkerülve – aukciókról vagy más gyűjtőktől. Nagy-Britanniában e típus legismertebb példája Charles Saatchi, aki spekulatív célból fektet be a művészetbe, és műgyűjteménye összekapcsolódik céges pénzügyeivel is. Saatchi arról ismert, hogy közvetlenül a művészeketől, sőt a vizsga-kiállításokról vásárol. Ez a gyakorlat Timothy Cone szerint oda vezet, hogy a galériák kevésbé tudják kontrollálni a művészek árait, és a másodlagos piacon is foglalkozniuk kell saját művészeik helyzetével.¹² Ennek ellenére azonban Cone azt állítja, hogy még mindig számottevő az árrögzítés és a transzparencia hiánya. Az aukciókon gyakran fixálják a művészek műveinek árát, a saját beruházásaik értékének növelésére játszó műgyűjtők és műkereskedők pedig rendszeresen manipulálják ezeket. A művészeti világban továbbra is mindennaposak az árrögzítés és a belső kereskedelem praktikái, melyek a befektetési piac más területein már illegálisak.

Egy másik tényező, amely nagyban befolyásolja a piacot, a céges műgyűjtés. Ez egy meglehetősen új jelenség, az ilyen gyűjtemények jelentősebb része 1945 után jött létre, többségük pedig 1975 után. Ezzel összefüggésben a kortárs művészet trendjeit egy korábbi periódusban Alexander Alberro tárta fel a konceptuális művészet piacosításáról szóló figyelemreméltó könyvében, mely egy olyan időszokról szól, amikor először vált fontos tényezővé a céges műgyűjtés. A cégek innovatív művészetet gyűjtöttek, amely szerencsés módon a kreativitás és a vállalkozó kedv általuk is vallott értékeit tükrözte vissza. A céges műgyűjtés mostanában változott meg, mivel akkoriban egy kisebb volumenű tevékenység volt, amely elvált az üzlet megszokott menetétől, és gyakran a vezetők személyes ízlésétől és érdekeitől függött. Ma a nagyvállalatoknál a műgyűjtést már beillesztik az üzleti tervbe, és úgy tervezik meg, hogy összevágjon a cég imázsával. Így mára teljesen professzionális területté vált, és már nem csupán arról szól, hogy valami dekoratív akasszanak a falakra. Chin-tao Wu azonban a céges műgyűjtés kapcsán ennek ellenére is azt állítja, hogy az üzleti szférában továbbra is preferálják a síkszerű, dekoratív műveket, melyek nem vállalják fel a veszélyes társadalmi, politikai és vallásos témákat.¹³ E művek ráadásul olyan környezetben láthatók, amely nem egészen privát, de nem is teljesen nyilvános. A cégek általában odafigyelnek arra, hogy műgyűjtési és szponzorálási programjaik összekapcsolódjanak, és hogy mindkettő a márkák promócióját szolgálja, meg arra is, hogy a művészet hasson a mellette dolgozó alkalmazottakra, és motiválja őket. Sőt az üzleti kreativitás retorikáját ma annyira szó szerint veszik, hogy néhány vállalat a dolgozók eredeti gondolkodásának ösztönzésére használja a művészetet.

¹² Timothy Cone, *Regulating the Art Market*, in: Arts Magazine, 1990/március, 21-2.

¹³ Chin-tao Wu, *Privatising Culture: Corporate Intervention since the 1980s*, Verso, London, 2001.

Nehéz felmérni a céges műgyűjtés hatását a kortárs művészetre, mert a megállapodások többsége titokban marad. Feltételezhetjük, hogy a vállalati gyűjtés a kortárs művészeti vásárlások jelentős hányadát teszi ki, de nem igazán lehet tudni, hogy milyen mértékben, mivel a művészeti vásárlások gyakran részei a PR, az építkezés és a berendezés költségeinek. Wu egy 1990-es tanulmányt idéz, mely szerint az USA-ban a New York-i művészeti vásárlások 20-30%-a köszönhető a vállalati gyűjtésnek, a városon kívül pedig kábé a fele. Az instrumentális, intézményes vásárlások valószínűleg pusztán a mennyiségükkel is a normális piacok működéséhez közelítik a művészeti piac viselkedését.

Abbing úgy gondolja, hogy vannak olyan jelek, miszerint a művészeti gazdaság kivételes karaktere kezd háttérbe szorulni. Az egyik ilyen az alkalmazott művészetek (kiemelkedő példa a divatfotó) státuszának emelkedése. Mint már láttuk, ez egy parciális jelenség, és legalább annyi köze van ahhoz, ahogy a tömegkultúra kölcsönveszi a művészet dicsőségét a galériás kiállításokon és a szokásos kiegészítő apparátuson keresztül, mint annak elismeréséhez, hogy más területek is a művészettel egyenértékűek lehetnek. Egy másik jel a művészek egyre ambivalensebb hozzáállása a művészet státuszához, és a gazdasági összefüggések fokozatos föltárulása. Ebből a szempontból azok a művészek, akik szatirikusan viszonyulnak a művészeti világ önhittségéhez (mint a már feloszlott londoni Bank kollektíva), és azok, akik jól láthatóan a gazdagságot hajszolják (mint Koons, Murakami vagy Hirst) egyaránt azt jelzik, hogy a művészet magas státusza és látszólagos elhatárolódása a mindennapi kereskedelemtől többé már nem tekinthető megalapozottnak. Az viszont még nem tiszta, hogy ezek a jellemvonások inkább strukturálisak-e vagy pedig ciklikusak, és a piac emelkedéséhez és eséséhez kötődnek. Mindenesetre egyik típus esetén sem nehéz rámutatni a korábbi példákra (hirtelenjében az Art and Language és Warhol jut eszembe).

A művészet haszna

Vannak a modernizáció tényezőinél alapvetőbb kihívások is, melyekkel számolnia kell a látszólag haszontalan, autonóm művészetnek. Egyre jobban látható, hogy a művészet a neoliberalizmus egyfajta pótléka, mivel a cégek és az államok a szabad kereskedelem hiányának tudatában úgy próbálnak javítani a helyzeten, hogy instrumentális keresletet teremtenek a művészetre. A cégek arra akarják használni a művészetet, hogy olyan toldalékot erősítsenek a márkanévhez, amely reklámokkal nem érhető el; az állam pedig csökkenteni akarja általa a szabad kereskedelem romboló hatását a társadalmi kohézióra. Így mindkettő megpróbál szembeszegülni azokkal az erőkkel, melyeket együtt hoztak mozgásba. Naomi Klein úgy gondolja, hogy a Nyugaton a dezindusztrializáció (a termelés „kiszervezése” a fejlődő országokba) szakította szét a termékeket előállító és azokat fogyasztó társadalmi rétegek közötti kapcsolatot. A cégek emiatt kezdtek egyre nagyobb hangsúlyt fektetni a logóra és a márkanévre, ami végül politikai támadásokhoz is vezetett velük szemben. A *brand image* iránti megszállottság részeként

lett a művészet iránti vállalati kereslet egyre szélesebb körű és egyre szisztematikusabb. Még a gazdagabb országok is szembesültek azzal a társadalmi szakadással, melyet ugyanazok az erők okoztak, amelyek egyre markánsabbá tették az egyenlőtlenséget, és elvágtak minden érzékelhető kapcsolatot a termelés és a fogyasztás között, amivel sokakat nyomorba és bizonytalanságba taszítottak, sőt még a fogyasztás egész szisztémáját fenntartó középosztály helyzetét is megnehezítették.

Az üzleti élet a művészet alkalmi, jótékony támogatása felől elmozdult a múzeumokkal és művészekkel való partneri kapcsolat kiépítése felé, melyben az egyik típusú márkanév összekapcsolódik a másikkal, hogy mindkettő értékesebbé váljon. Később a cégek fokozatosan áttértek a művészet gyűjtésére, megrendelésére, bemutatására, újabban pedig már nyilvános kiállítására is.

Egy szemléletes példa erre a Selfridges kapcsolata a művészettel az elmúlt években, melyet Neil Cummings és Marysia Lewandowska vizsgált meg *A dolgok értéke* című projektjük részeként.¹⁴ Az üzletlánc 1998-ban szponzorált egy kiállítást (*The Warhol Look*) a Barbican galériában, élve a lehetőséggel, hogy „Factory”-stílusba öltöztesse kirakatait, és megrendezzen egy Warhol által inspirált divatbemutatót. Food Hall élelmiszer-áruházuk pedig kiszámítható módon – a Warhol nyomatokkal párhuzamosan – tele lett Campbell leveskonzervekkel, Brillo dobozokkal és Coca-Colás üvegekkel, és voltak Warhol filmvetítések is, hozzájuk illő promócióval a férfiruha-osztályon. Warhol persze szinte könyörög az efféle bánásmódért, de ez csak a kezdete volt egy sor stratégiai lépésnek a Selfridges részéről, hogy a vásárlók megnyerésére aknázza ki a kortárs művészetet.

Egy másik példa az Absolut-reklámok sora a magazinok oldalain reprodukált festményekkel és műtárgyakkal, melyek márka-összefonódásokat koholtak a művészek és a vodkagyártó cég között. Ezt amúgy illő módon még Warhol kezdte el 1985-ben. Ezek a művek, melyek egészen transzparenssé teszik a kapcsolatot a művész és a cég között, egészen napjainkig készülnek számos prominens művész (többek között Keith Haring, David Levinthal, Ed Ruscha és Vik Muniz) közreműködésével. Hasonló módon, nyíltan az üzleti sikerekért küzdő művészként Takeshi Murakami a Louis Vuittonnal társult, és igen kelendő táskákat tervezett nekik, újabban pedig egy promóciós művészi videót is készített a divatház számára. A *Superflat Monogram* (Szuperlapos monogram) című videó az *Alice csodaországban* szórakoztató felújítása egy kislánnyal, aki a cég logóinak szédítő világában sodródva keresi elvesztett mobilját. A mű egészen hibrid darab: egyszerre egy elnyújtott reklám és egy animáció Murakami jellegzetes stílusában. Bemutatták a 2003-as Velencei Biennálé Francesco Bonami által rendezett festészeti kiállításán, de világszerte a legnagyobb Louis Vuitton üzletekben is, hogy még inkább fellendítsék a Murakami-táskák eladását.

A vállalati részvétel a művészetben egészen mostanáig titkos megállapodások által leplezett homályos területnek számított, melyet időnként Hans Haacke ünnepelt és cenzúrázott műveinek éles

¹⁴ Neil Cummings, Marysia Lewandowska, *The Value of Things*, Birkhauser, Basel, 2000.

villanásai világítottak be, amelyek a művészeti szponzorok korrupciós egyezségeit vagy a múzeumi vezetőtestületek tagjainak üzleti tevékenységét tették közszemlére. Ma már szerencsére van két fontos és alapos könyv a vállalatok művészeti szerepvállalásáról Chin-tao Wu és Mark Rectanus tollából, melyek úgy készültek, hogy a szerzőknek szembe kellett nézni a témát körülölelő titokzatossággal. A művészeti intézmények és a szponzoráló cégek se ragaszkodnak ahhoz, hogy feltárják megállapodásaik részleteit.

Wu szövege a neoliberais államokra, Nagy-Britanniára és az USA-ra fókuszál. Végigköveti a művészet privatizációját, különösen Nagy-Britanniában, ahol az állami támogatásokat megvonták a múzeumoktól és a többi művészeti intézménytől; a cégek mindkét országban hozzáfogtak a szponzoráláshoz, a mecenatúrához, a gyűjtéshez, és gyűjteményeik nyilvános bemutatásához. Nagy-Britanniában a Margaret Thatcher által vezetett konzervatív kormányzat jól láthatóan arra törekedett, hogy változtasson a kortárs művészet kényelmetlenül politikus karakterén, és rábízza azt a piaci erőkre. Ronald Reagan hasonló szellemben, személyesen is támogatta a cégek (többek között olaj- és dohányvállalatok) begyűjtését a művészetbe.

A szponzorálás és a többi hosszú távú együttműködés a művészeti intézményekkel nyilvánvaló és számokban kifejezhető hasznot hoz a vállalatoknak. Azokat a potenciális vásárlókat vonzza, akik amúgy nehezen érhetők el: a művészet közönsége gazdagabb és iskolázottabb az átlagnál, így igen értékes a vállalatok számára. Az is hasznot hajt persze, ha valaki jótékonynak mutatkozik. Számos, a művészetet támogató vállalatnak problémái vannak az imázsával, és kulturális adakozással próbálnak javítani jó hírükön. Ez a helyzet például a BP és a Tate hosszú távú együttműködésénél is. A német dohányvállalat, a Reemtsma hasonló szellemben szponzorálta a Documenta IX-et, hogy a West cigarettát limitált kiadású poszterekkel és dobozokkal népszerűsítse; ezek példányai a kiállítás katalógusának hátlapján is felbukkantak. A nagy volumenű művészeti támogatások politikai alkukra is használhatók. Wu frappánsan tárja fel a Philip Morris (a művészetek egyik legjelentősebb szponzora az USA-ban) dohányvállalat machinációit, melyek a New Yorkban bevezetendő dohányzás-ellenes törvények ellen irányultak – sikertelenül, mint utóbb kiderült –, és a művészeti támogatások megvonásával fenyegették a várost.

Ahogy erre Wu és Rectanus is rámutat, a cégek nagyon sokat kapnak a pénzükért. Mivel kiállításokat szponzorálnak – és ma Európában a kiállítási költségek jó hetven százaléka privát forrásokból származik –, az eseményekhez kapcsolódóan maximális publicitásra tesznek szert. A maradék – a kevésbé látványos dolgok, a gyűjtemények katalogizálásától a csatornák fenntartásáig – finanszírozása az államra marad, ami viszont biztosítja azt a szubvencionált infrastruktúrát, amelytől a cégek limitált nagylelkűsége függ.

Mindezek közvetlenül is visszahatnak a kultúrára. A szponzoráció előtt ugyanis számolni kell a cégek speciális igényeivel is. Az ezt elmulasztó projekteknek kis esélyük van a megvalósulásra, legfőképp az olyan prominens intézményekben, amelyek céges szerződésekből tartják fenn magukat. Rectanus szerint azok a legfontosabb kritériumok, hogy passzol-e a kulturális tevékenység jellege a vállalat fő piacához (a Nike valószínűleg nem támogatna egy Rembrandt-kiállítást), hogy várható-e jó média-megjelenés, és hogy a résztvevő személyek és csoportok adnak-e megfelelő témát a promócióhoz.

A következményeket az előző fejezetben már feltártam: a fiatalság képeinek hangsúlyos megjelenése, a magazinokban jól reprodukálható művek dominanciája és a celebművészek szaporodása; valamint olyan művek megjelenése, amelyek meghitt viszonyban vannak a fogyasztói kultúrával és a divatiparral, és elérhető mézes bödönt jelentenek a szponzoroknak; továbbá a kritika hiánya, a meghatározott és kontrollált esetek kivételével. Erre még Hans Haacke újabban felfrissített prominenciája is példa: ezt a tiszteletreméltó figurát a konceptuális művészet radikálisan politikus múltjából archeológiai kuriózumként ünnepelték a kilencvenes évek közepén, miközben elszigetelték, és a biztonságos és erejétől megfosztott nosztalgia nehéz fuvallatával lengték körül (kétségtelenül szándékai ellenére).

A szponzoráció sok esetben látványos és drága művekhez vezet, melyeknél a költségekben manifesztálódik a minőség. Ez a látványos fogyasztás egyszerre értékeli fel a művészt, a múzeumot és a szponzort, és újabb mozgatórugója lesz a nagyméretű installációk, videók és high-tech kiállítások kivitelezésének. Mi több, amikor nagy cégek szponzorálnak, vagy kötnek szerződést művészeti intézményekkel, akkor elvárják – saját globális kiterjedésük és nagy volumenű gazdasági elvárásaik miatt –, hogy egy internacionális, sőt globális kultúrával kerüljenek kapcsolatba. Nem meglepő módon ez is arra ösztönzi a művészeti intézményeket, hogy hibridizálják kiállításait.

E direkt kereskedelmi szempontokon túl a cégek olyan programokban is részt vesznek, amelyek közérthetőbbé teszik a művészetet, vagy progresszív társadalmi folyamatokhoz kapcsolják azt. Az efféle ügyekben való részvételük hatása kettős: egyrészt egy sokszínű és hátrányos helyzetű közönség felé fordulnak, részben abban reménykedve, hogy a felfelé irányuló mobilitás további fogyasztókat produkál; másrészt meggyőzik a művészet elit fogyasztóit arról, hogy ők nemcsak az esztétikai finomságokra fogékonyak (melyek fogyasztását néha büntudat kísérti), hanem a fontos társadalmi jelenségekre is.

A cégek olyan asszociációkkal (például a magas művészet szabadságával és játékoságával) próbálják magukat felmagasztosítani, amelyeket ők maguk nem tudnak megtestesíteni. Ahogy a mára már hírhedt Philip Morris szlogen mondja: „egy céget naggyá tenni művészet”. Ugyanakkor, ahogy láttuk, a cégek igyekeznek kreatívak és kulturálisan érzékenyek is lenni. Rectanus szerint a művészetről szóló céges nyelv arra szolgál, hogy úgy legitimálja a vállalatot, mint amely kreatív, mecénás, műkereskedő, de legalábbis bróker és gyűjtő, és szerves részét képezi a művészet publikumának, annak a közösségnek,

amelyhez a művészet szól.¹⁵ Ha a művészet segít a cégeknek ebben az imázs-javító tevékenységben, amely növeli a profitot, annak az a veszélye, hogy ha a folyamat túlságosan transzparenssé válik, akkor a művészet többé már nem fog rendelkezni azzal az autonómiával, amely feljogosítja arra a státuszra, hogy az legyen, ami.

Az elmúlt évek állami igényei a művészettel szemben jól kiegészítik a céges elvárásokat, mivel mindkettőnek ugyanúgy érdeke a társadalmi nyugalom, kohézió és belenyugvás előmozdítása a kreatív pusztítás azon viharával szemben, amelynek az általuk elkötelezetten támogatott gazdasági rendszer állandóan teret ad. Angliában a munkáspárti kormányzat olyan eszköznek tekintette a művészetet, amely fellendítheti a gazdaságot, különösen az úgy nevezett „kreatív iparágakat”, segítheti a regionális fejlődést, és társadalmi gyógyírként szolgálhat arra a társadalmi szakadásra, amelyet a konzervatív uralom hosszú évei okoztak. A művészetnek tehát anélkül kell kvalitásosnak lenni, hogy elitista lenne, és egy új, szélesebb nézőközönség felé kell fordulnia. Hasonló folyamatok zajlanak az USA-ban is, ahol a NEA (National Endowment for the Arts – Nemzeti Művészeti Alap) támogatásait, melyeket régóta sikeresen támadtak a konzervatív politikusok, újra igazolni tudták azon az alapon, hogy a művészet szerepet játszik olyan szociális programokban, mint a bűnözés csökkentése, a lakhatás javítása és az iskoláztatás. Az efféle folyamatok – melyeket *A művészet mindenkinek* (Mark Wallinger és Mary Warnock szerkesztésében) elnevezésű attitűdvizsgálat állított előtérbe, melyben sokat keseregtek a művészet állami irányításán – veszélye az, hogy a művészet instrumentalitásának hangsúlyozásával túlságosan is világosan feltárják a művészet és az állam közötti kapcsolatrendszer, melynek, legalábbis állítólag, az idealizmuson és az örök emberi értékeken kellene alapulnia.¹⁶ Ha az állam azért pénzezi a művészetet, hogy javítsa polgárai lelkét, akkor ez a hatás veszendőbe mehet, ha a művészet fogyasztói úgy sétálnak a galériákban, hogy közben a reklámstratégiákról és a regionális fejlesztésekről gondolkodnak. E gondolatok azonban egyre kevésbé kerülhetők el. A művészet csak akkor tud eleget tenni az üzleti szféra és az állam instrumentális igényeinek, ha funkcióját a szabadság ideálja mögé rejti, és ha hitelesen fenntartja kvalitatív elhatárolódást a szabad kereskedelemtől.

Az állami és az üzleti szféra örül annak, ha a művészet kívül marad a tiszta profit-maximalizálás övezetén. Az állam számos országban jelentős szerepet játszik a műtárgyak felvásárlásában és kiállításában, és ezzel befolyásolja az ízlés formálását és a műkritika jellegét. Ha a művek valóban olyan árucikkek lennének, mint a többi, akkor az államnak meg kellene elégednie azzal, hogy a piaci erőkre hagyja árusításukat, konzerválásukat és kezelésüket. Miközben az árucikkekről azt gondolják, hogy meghatározzák és megkülönböztetik egymástól az identitásokat, vonzást gyakorolva az egyén egymással versengő vágyaira, azt is feltételezik, hogy a múzeumi művek erősítik a társadalmi kohéziót,

¹⁵ Mark W. Rectanus, *Culture Incorporated: Museums, Artists and Corporate Sponsorships*, Minnesota UP, Minneapolis, 2002, 73.

¹⁶ *Art For All? Their Policies and Our Culture*, szerk. Mark Wallinger, Mary Warnock, Peer, London, 2000.

még akkor is, ha a különbözőséget dicsőítik, és megerősítik a kollektív emlékezetet, még akkor is, ha eltérő és különálló referenciákat kombinálnak össze és hasznosítanak újra.

A művészet támogatásának állami motivációjáról már volt szó. Lényeges szerepet játszhat például a regionális fejlesztésekben vagy a városok regenerációjában. A művészet feltételezett univerzális karaktere ráadásul elrejtje különféle alkalmazásait. A kritika pedig lepattan annak dicsőségéről, aki éppen otthont ad ezeknek. Jelentős eltérések vannak mindazonáltal az állami támogatás modelljei között még a gazdagabb nemzetek esetében is. Németországban például a decentralizált támogatási rendszer a háború utáni helyzetet tükrözi, amikor el akarták kerülni bármiféle átfogó nemzeti propaganda visszatérését. Rectanus írja, hogy miközben a német művészeti támogatások a kilencvenes években igen nagyvonalúak voltak – és nagyvárosi, városi és területi kormányzati testületeken (*Länder*) keresztül folytak –, addig az újraegyesítést követő költségvetési vágások hangsúlyosabbá tették a vegyes finanszírozást, mely megpróbált privát pénzeket bevonni az állami források kiegészítésére. Emellett a német állami vállalatok privatizálása, az európai integráció és a média-konglomerátumok által űzött globalizáció is fegyverkezni kezdett az efféle helyi rendszerek ellen. Németország újraegyesítésével és a tőke Berlinbe áramlásával létrejött a művészet támogatásának szerény, centralizált formája is.

Ettől eltérően az USA-ban a NEA költségvetését, amely mindig is szerény volt, még vissza is vágták a jobb oldal politikai támadásait követően: 2000-ben csak 80 millió dollárt tett ki. Ezt az összeget Rectanus egyetlen szponzorációs összeggel állítja kontrasztba, melyet az Intel adott a Whitney Múzeum 1998-as kiállítására (*Amerika évszázada*): ez 6 millió dollár volt, tegyük hozzá, a legnagyobb összeg, amit valaha is adtak egy kiállításra. Az egyénektől, jótékonysági szervezetektől és cégektől érkező művészeti adományok adókedvezménye körülbelül 2 milliárd dollárt hoz évente. Egy főre számítva Franciaországban vagy Németországban is kábé ugyanennyit költenek művészetre, de mivel az USA-ban ez privát forrásokból érkezik, egészen más hatása lesz.

A kilencvenes években a múzeumok és a múzeumi bővítések világméretű növekedése példa nélküli volt – hogy csak néhány új múzeumot említsek a számos példából: Tate Modern, Houston Museum of Fine Arts, Chicago Museum of Contemporary Art és a Guggenheim Bilbaóban. Adrian Ellis meggyőzően körvonalazta ennek lehetséges okait.¹⁷ Először is, a múzeumok mindig is módot adtak a nagy vagyonok presztízsének kifejezésére, és a kilencvenes években ezek a vagyonok csak tovább koncentráálódtak – így a gazdagok csak azt teszik, amit mindig is tettek, de most még gazdagabbak. Másodsor, a nemzeti és regionális versengés is szerepet játszik ebben, ahogy ezt már megfigyelhettük. Harmadszor, a múzeumok új oktatási és szórakoztatási programjai egyre több teret igényelnek. Negyedszer, a szabadidős mintázatok változása egyre több múzeumlátogatással jár. Végül, a terjeszkedés versenyhelyzetet eredményez a múzeumok között is, így ugyanolyannak maradni nem

¹⁷ Adrian Ellis, *Museum Boom Will Be Followed by Bust*, in: *The Art Newspaper*, 116 (2001), 14.

tűnik vonzó opciónak, miközben mindenki más fejlődik. Ellis ezt oda futtatja ki, hogy ismerve a múzeumok folyamatosan alulfinanszírozott helyzetét, ami megnehezíti az épület és a személyzet fenntartását, ez a terjeszkedés gyakran éppen a gyengeségből fakad. A múzeumok az egyre zsugorodó állami szubvenciótól függenek, valamint a szponzorálástól, vagy az üzleti szférával és a mecénásokkal kötött egyéb megállapodásuktól. Az újratőkésítés legnépszerűbb módja a *blockbuster* kiállítások rendezése és a terjeszkedés. Jóval könnyebb privát pénzeket szerezni a csillogó kiállítási projektekre, mint a szokásos múzeumi munka finanszírozására. A terjeszkedéssel viszont hosszú távú problémák vannak, ha csak a program nem annyira sikeres, hogy számos újabb támogatási lehetőséget eredményez, akkor tovább súlyosbítja a fennálló problémát egy nagyobb épületet hagyva a múzeumra, melyet világitani, fűteni, kezelni és menedzselni kell. A kilencvenes évek gazdasági bummja jökora terjeszkedéshez vezetett, mivel a tőzsde hirtelen szárnyalása direkt és indirekt módon is gazdagabbá tette a múzeumokat. A mostani recesszió viszont számos programnál drámai megtorpanást eredményezett, többek között a Los Angeles County Museum of Art-nál és a Whitney-nél, de a Guggenheim két fiókját is bezárták a New York-i Soho-ban és Las Vegasban.

E rendkívüli terjeszkedés egyik hatása egyszerűen az, hogy stimulálja a művészet termelését. Ahogy erre Howard Becker rámutat, sosem találkozunk üres galériákkal, melyek ne tudnának bemutatni kielégítően jó művészetet, így a kritika sztenderdjeinek és a hozam mennyiségének elég képlékenynek kell lenniük ahhoz, hogy feltöltse a galériákat. Ez kétségkívül egy újabb hajtóerőt képez a kortárs képzőművészet globalitásának szélesítéséhez, és kulcsszerepet játszik a termelés hatókörének kiterjesztésében.

A fokozódó verseny tudatában a múzeumok „brandelik” magukat. A legjellegzetesebb példa a Guggenheim működése a maga globális múzeumi üzletláncával, és annak legnyilvánvalóbb manifesztációjával, a Guggenheim Bilbaóval. Thomas Krens igazgatósága alatt a Guggenheim új helyeket szerzett Velencében és Berlinben a Deutsche Bankkal közösen, és (ahogy láttuk) további két fiókot is, amelyek áldozatul estek a recesszióknak. A legmerészebb vállalkozás a bilbaói volt, a turistaútvonalaktól távol, egy valaha gazdag ipari városban, melyet megoszt a szeparatista politika, ideértve az ETA bombáit és merényleteit is. Kim Bradley részletes leírása szerint a múzeum alapítása összekapcsolódott a város kikötőjének fejlesztésével, az új metróval és a repülőtérrel, valamint a tengerparti lakónegyed-fejlesztéssel, melynek részét képezte.¹⁸ A projekt kivételes sikereket ért el a téren, hogy Bilbaót turistacélponttá változtatta Frank Gehry titánba öntött, bravúrosan szobrászi épületével fémjelezve a várost. A regionális kormányzat nagy árat fizetett ezért, mivel állta a Guggenheim megtervezésének, felépítésének és működtetésének teljes költségét. Létrehoztak egy 50 millió dolláros szerzeményezési alapot is, miközben a megvásárolt művek a Guggenheim tulajdonában maradtak. Mindezek tetejébe még

¹⁸ Kim Bradley, *The Deal of the Century*, in: *Art in America*, 7. sz., 1997/július, 48-55, ill. 105-6.

volt egy 20 millió dolláros, adómentes kölcsönzési díj is a Guggenheim gyűjteményének többi részére és a márkanév használatáért. A múzeumot jó részt a külföldi turistáknak reklámozták, és a baszk érdekek iránti elkötelezettségének mértéke évekig élénk viták tárgyát képezte. Kiállításai és vásárlásai, a regionális kormányzattól a spanyol és a baszk gyűjtemény fejlesztésére kapott jelentős összegű támogatás ellenére is, jól ismert európai és amerikai „mesterekre” épültek. Mint már láttuk, az installációs művészet szavatolja az elkötelezett művészeti közönség figyelmét. Az építészeti extravagancia is képes ugyanerre, és e két jól ismert tényező szimbiózisba kapcsolódhat, ha az installáció a környezetére reflektál.

Tágabb keretek között, művészeti szervezatként a Guggenheim kifejezetten transzparens üzleti vállalkozás, kiállításai egybevágóan pénzügyi érdekeivel. *A motorozás művészetével* olyan kiállítási sorozat indult útjára, amely nagyon úgy tűnik, hogy több lehetőséget kínál a szponzorok számára, mint a kultúra bemutatására. A New York-i Guggenheimben 2000-ben megrendezett *Giorgio Armani* kiállítás például igen jellegzetes volt ebből a szempontból, és gyaníthatóan összekapcsolódott valamiféleképpen Armani 15 millió dolláros szponzori szerződésével. A kiállítás inkább az akkori, aktuális kínálat bemutatója volt, semmint a divatház termékeinek történeti áttekintése, és se a kiállítás, se a katalógus nem tett mást, mint egyszerűen a mennybe menesztette Armani terveit. Armani igazából kibérelte a múzeumot egy reklám erejéig.

A Guggenheim vállalkozásai átfogóbb trendek felé mutatnak. A „branding” virágzik a művészeti világban. A galériák és a múzeumok új logóikat fényesítik, és arra törekszenek, hogy lenyűgözzék a közönséget saját „brand”-jük karakterével. A Tate „brandelése” (a marketingesek szisztematikus hadjáratot folytatnak a határozott és a határozatlan névelő ellen is) olyan entitást hozott létre, amely túllép különféle részeinek fizikai kiterjedésén, és megállapodásokon keresztül olyan „cross-branding” (két márkanév összekapcsolódása) szimbiózisokra lép, mint például nevét adja az óriási csináld-magad forgalmazó, a B&Q háztartási festékeihez. Számos művész arra törekszik, hogy önmaga is „branddéz” váljon, és néhányan sikerrel is járnak: Tracey Emin például már márkanévvé formálta magát avval, amiről művészete is szól. Az efféle márkás művészek megint csak allegorikus figurák, akik a robotokhoz hasonlóan, egyéb termékekkel együtt, sajátos és előrelátható viselkedést is produkálnak. Egy 2001-ben, a Royal Society for the Arts-ban rendezett támogatói találkozón a Selfridges képviselője őszintén ki is fejtette ezt: Sam Taylor-Wood képeinek kiállítása az üzlet kirakatában, annak átrendezése alatt, két márkanév összekapcsolását jelentette, mindkettő kölcsönös előnyére.

Mint láttuk, a kiállítások céges szponzorálása a kritikai és radikális tartalmak elleni harc felé tendál. A múzeumok „brandesítése” egy még hatékonyabb módszer a kritikai gondolkodás elhallgattatására. Ha a műveket befogadó épületnek speciális logója van (melynek alakja a múzeumi szatyrokon és csecsebecséken is megjelenik), és a múzeum költséget nem kímélve létrehozott magának

egy stílust, jellegzetes színárnyalatokkal, betűtípusokkal és képekkel, amelyek megteremtik a márka identitását, akkor a múzeum a tartalmat is „brandelni” fogja, feliratokkal és értelmező szövegekkel. A tendencia az, hogy olyan kiállításokat csinálnak, melyek sorban egymás után celebrálják a művészeket ugyanolyan lelkesedéssel, mintha a művek soha sem mondanának egymásnak ellent, vagy sose versengenének egymással. A tartalomra pedig egy a márkanév által szavatolt jótállási papírt ragasztanak.

Ahogy a galériák és a múzeumok elsajátítják az üzleti praktikákat, és keresik a nagyobb és változatosabb közönséget, úgy változik a karakterük. Most jöjjön Bourdieu *A művészet szeretetéből*, a kései hatvanas évek még mindig változatlan európai múzeumával, mely látogatóinak azt az ideát varrja a nyakába, hogy amit látnak, az teljesen más, mint a hétköznapi valóság:

„(...) a tárgyak érinthetlensége, a vallásos csend, mely rátelepszik a látogatókra, a mindig ritka és meglehetősen kényelmetlen szórakozási lehetőségek puritán aszkézise, az információk szinte szisztematikus hiánya, a dekoráció és a decorum grandiózus komorsága (...).”¹⁹

Elég ellátogatni a Tate Modernbe, hogy érzékeljük, mekkora is a változás: az architektúra drámaisága még mindig a látottak fontosságának benyomását erőlteti a nézőre, de a hatás egyáltalán nem komor. A kiállítóterek, melyek másodlagos fontosságúnak tűnnek a kiterjedt szórakozási lehetőségekhez és a közlekedő terekhez képest, emberekkel zsúfoltak, akik élvezettel emelik fel hangjukat, rengeteg az információ, és ráadásul vannak olyan helyek, ahol kifejezetten bátorítják az interakciót.

A világos információ-szolgáltatás a kiemelt fontosságú közérthetőség indikátora: ahogy Bourdieu fogalmaz, ez közli a látogatóval, hogy joga van ott lenni, még akkor is, ha keveset tud a művészetről.²⁰ Ez az információ ugyanakkor nagyon eltérő színvonalon jelenik meg, ami a várt és befogadott közönségről is elmond valamit. A nagy múzeumokban általában jókora adag van belőle, a privát galériákban viszont kevesebb; jó néhány „alternatív” kortárs művészeti eseményen és a biennálékon pedig alig valami.

Ezek a változások hozzátartoznak ahhoz, ahogy a művészeti enklávé megnyílik a kommersz kereskedelmi folyamatok előtt. Az e fejezetben bemutatott két trend ellentétes irányba mutat: a közérthetőség és az árucikké válás bevett formái – legalábbis részben – a fogyasztói kultúrával való egyesülés felé; a művészet akadémiai professzionalizációja pedig az autonómia és az elit diskurzus felé. Az ellentmondást az állami tevékenység enyhíti, mivel a professzionalizáció igazi célja, legalábbis a múzeumokban, a hatékony nyilvános kommunikáció.

Vannak területek, ahol a művészet állami és üzleti felhasználása nagyobb feszültségekkel jár. Az állam megpróbál gátat szabni a demokrácia kiüresedésének és a társadalmi felelősségérzet

¹⁹ Bourdieu, Drabel, *l.m.* 112.

²⁰ *Uo.*, 49.

hanyatlásának, melyet a mértéktelen fogyasztói szemlélet okoz – a cégek tevékenységének igazi eredményeként. A cégek legfőbb célja (a propaganda funkció mellett), hogy termékeket adjanak el az egyre cinikusabbá váló közönségnek, mely már gyanakvással tekint a megszokott marketing-stratégiákra. Az állami politika a társadalmi integráció és a művészet közönségének szélesítése felé mutat. A cégeket viszont éppen a művészet exkluzivitása érdekli, és kapcsolata az elittel és a celebvilággal, mely egy privilegizált birodalom, ami a magas kultúra szentségével ruházza fel magát, valamint folyamatos médiajelenléttel, és annak bevételeivel. Minél átlátszóbbá válik ez a viszony, annál inkább beszennyezi a művészetet, amely így csak a szokásos popkulturális praxis egy másik szegmensének fog tűnni a publicitás és a celebség fárasztó apparátusával. Az ötlet, hogy Madonna adja át 2001-ben a Tate Turner-díját, kétségtelenül arról szólt, hogy az esemény médiaprofilját kidomborítsák, miközben a popsztár ázsióját is emelik, összekapcsolva őt a magas kultúrával. Az eredmény azonban az lett, hogy minden egyes néző pontosan tudta, hogy mit lát, a tömegkultúra teljesen otthonos birodalmát, és a bemutatott művészet a többé-kevésbé érdekes oldalhajtása lett a publicitásra éhes sztár oda nem illő jelenségének.

A kilencvenes évek brand-háborúja a kommersz képek menedzselésében fontosabb szerepet juttatott a művészetnek. A művészet státuszának devalválódása így tovább folytatódhat, mivel az arcukatukra gondot fordító, vagy a „kultúraiparba” belépő cégek nem engedhetik át a művészetben való részvétel előnyét versenytársaiknak. Egészen pontosan, a cégek nem tehetnek mást, mint hogy folytatják a művészet autonómiájának aláásását, amely éppenséggel vonzerejének alapját szolgáltatja.

Az alapvető ellentmondás az, hogy a képzőművészet, archaikus és védett enklávójából kilépve, a neoliberalizmusnak éppen azokat az erőit népszerűsíti, amelyek a művészet státuszának lerombolásához vezethetnek. Benjamin Buchloch jegyzi meg, hogy már üzletiesedett az a kulturális modell, amely mellett az állam elkötelezte magát, és a cégek a divatra akarják redukálni az esztétikai tapasztalatot; ahogy írja, ez a modell kifejezetten hadilábon áll a kultúra demokratikus ideájával, amelyet a köz határoz meg, és amelyben az saját magát szeretné viszontlátni.²¹ Ennek az ideának a szellemei továbbra is kísértik a művészetet (és erre az olyan művészek, mint Gillick, rá is játszanak). Továbbra is központi szerepet játszanak a népesség jó részének művészetről alkotott képében attól függetlenül, hogy ilyen irányú vágyaik rendszerint nem teljesülnek be. Ez a kulcs ahhoz, hogy miért is kell elkerülni azt, hogy a művészet az állam és az üzlet szolgálólánya legyen, de erre még majd visszatérünk az utolsó fejezetben.

Fordította: Hornyik Sándor

A fordítást ellenőrizte: Kozma Zsolt

²¹ Benjamin Buchloch, *Critical Reflections*, in: *Artforum*, 1997 / január, 68-69, 102.

Identitás és (nem csak) kulturális reprezentáció

Griselda Pollock **Kánon és kultúrharc**

A *kánon* kifejezés a mérővessző, mérce jelentésű görög *kanon* szóból származik, mely a társadalmi szabályozás és a katonai szervezet képzeiteit egyaránt felidézi.¹ Eredetileg a kánonnak vallásos csengése volt, hiszen az „Írást” alkotó, hivatalosan is elfogadott szövegek összességét jelentette. Az első kanonizációs gyakorlat a héber szent szövegek válogatása volt, melyet az i.e. 7. században egy formálódó papi osztály végzett el, s amelyről Ellis Rivkin azt írta, hogy „nem annyira a pusztai tapasztalatok elhanyagolt tradícióit menteni igyekvő írnokok, tudósok és szerkesztők [válogattak], hanem egy hatalomra törő osztály tagjai”.² A kánon tehát felfogható a kulturális és politikai identitás gerinceként, integrált eredettörténetként, melynek utólagos legitimációs szerepét a kiválasztott szövegek autorizálásával teszik természetessé. A kanonikusság egyaránt vonatkozik a beválogatott szöveg vélelmezett minőségére és a tekintélyes gyűjteménybe való beválogatás révén elnyert státuszára. A vallások szentté nyilvánítják kanonizált szövegeiket, gyakran isteni szerzőséget, de legalábbis isteni jóváhagyást sugalmazva.

Az akadémiák és egyetemek felvirágzása világiasította a kánont, amely immár irodalmi szövegegyüttesekre és a művészet panteonjára vonatkozott. A kánon azt jelöli, amit az oktatási intézmények a legjobb, legreprezentatívabb és legfontosabb szövegeknek – vagy tárgyaknak – ítélnek az irodalomban, a művészettörténetben vagy a zenében. Mint a történelemfeletti esztétikai érték letéteményesei, a különféle kulturális gyakorlatok kánonjai lefektetik, hogy mi számít megkérdőjelezhetetlenül nagyszerűnek, és mit kell mintaként tanulmányozniuk a gyakorlatot elsajátítani igyekvőknek. A kánon a teljesség igényével hozza létre mindazok kulturális örökségét, akik szeretnék, ha „műveltnek” tartanák őket. Dominick LaCapra szavaival: a kánon újra megerősíti „a művelt elit közös kultúrájának jelzőfényeként felfogott szent szöveg vallási értelmét”, miközben át is helyezi azt.³

Történetileg sohasem létezett egyetlenegy kánon. A művészettörténetben rivális kánonok vannak. A művészettörténeti aktivitás nagy, 19. századi korszakában sok művészt, iskolát és tradíciót fedeztek fel és értékelték újra. Például a 18. században közönséges témák slamos festőjeként félretett Rembrandtot nagy, vallásos és spirituális művészként hozták vissza a köztudatba a 19. században. Eközben Hals, akit hosszan mellőztek, mint a flamand zsánerfestészet kevésbé jelentős, tehetségével

¹ A Pollock által itt használt angol *standard* szó – a kánon szótól függetlenül – jelent katonai zászlót is (*a ford.*)

² Ellis Rivkin, *The Shaping of Jewish History: A Radical New Interpretation*, Scribner, New York, 1971, 30.

³ Dominick LaCapra, *Canons, Texts, and Contexts*, in: *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University Press, Ithaca, 1994, 19.

nem különösebben kitűnő képviselőjét, inspirációt jelentett Manet és az „élet” megfestésének technikáit kereső modernista nemzedéke számára.⁴

A kanonikusság szerkezetéhez ugyanakkor mindig kapcsolódik a természetesen megmutató egyetemes érték és egyéni teljesítmény ideája, ami igazolja az önnön szelektivitását tagadó kánon válogatott és privilegizált összetételét. Úgy tűnik, mintha a kánon, az autonóm génusz lenyomataként, spontán jönne létre. *Mi a remekmű?* című írásában Kenneth Clark művészettörténész elfogadja az ízlés szeszélyes, társadalmi és történeti folyamatokhoz kötődő változásait, amelyek miatt Rembrandtot lenézték a 18. században, a 19. században viszont épp olyanokat tartottak nagyra, akiket mi kevésbé értékelünk. Clark mindazonáltal ragaszkodik ahhoz, hogy „bár sok jelentés tapad a remekmű fogalmához, az mindenekelőtt egy olyan zseniális művész műve, aki úgy oldódott fel korának szellemében, hogy egyéni tapasztalatai univerzálissá váltak.”⁵

A kánon nemcsak a tudomány terméke, művészek és írók is részt vesznek létrehozásában. A kánon a művész/író/zeneszerző művében megidézett ősalakokból formálódik abban a folyamatban, amelyet Harold Bloom – a kanonikusság mellett kiálló nagy mű, *The Western Canon* (1994) szerzője, a „hatásszorongásnak” nevezett, s amelyet én egy másfajta érvelésben az avantgárd „hivatkozás, tiszteletadás, és különbözős” lépésének neveztem (*reference, deference, and difference*).⁶ A kánon tehát nemcsak azt határozza meg, hogy mit olvasunk, nézünk, hallgatunk, tekintünk meg a galériában vagy tanulunk az iskolában vagy az egyetemen. Visszamenőleg az is formálja, hogy maguk a művészek mit választanak ki munkájukat legitimáló vagy inspiráló előzményként. Ha azonban bizonyos művészeket – nőket vagy nem európaiakat – kihagynak a megőrzött adatok közül és a kulturális örökség részeként nem törődnek velük, a kánon a kulturális lehetőségek összességének nemzedékről nemzedékre szegényesebb – és egyre szegényesebbé tevő – szűrője lesz. Olyan intézményeknek köszönhetően, mint a múzeumok, kiadók és egyetemi tananyagok, a kánonok mára jól ismert mintákba rendeződtek. Azon keresztül ismerjük ezeket a – reneszánsz, modernista stb. – kánonokat, hogy mi lóg a falon a galériákban, mit játszanak a koncerteken, irodalomból vagy művészettörténetből mit adnak ki, és mit tanítanak az egyetemen és az iskolában, mi kerül a tananyagba, mint a művelődési – akkulturációs, asszimilációs – folyamat minden egyes szintjének standard és szükséges tárgya.

Az elmúlt évek kulturális háborúiban új társadalmi mozgalmak kezdték támadni a kánont, mint a pozícióban lévő elit és hegemon társadalmi csoportok, osztályok és „fajok” támaszát.⁷ A kanonikusság lesújtó kritikájában szóvá tették a letagadott szelektivitást, a faji és nemi kirekesztést, és azon ideológiai értékeket, melyeket nemcsak a preferált szövegek kiválasztása „iktat törvénybe”, hanem azok

⁴ Théophile Thoré, *Van der Meer of Delft*, in: *Gazette des Beaux Arts*, 1866/71. sz., 297-330, 458-70, 542-75.; *Frans Hals*, in: *Gazette des Beaux Arts*, 1868/24. sz., 219-30, 431-48.; R. W. Scheller, *Rembrandt's Reputatie Houbraken tot Scheltema*, in: *Nederlands Kunsthistorisches Jaarboek*, 1961/12. sz., 81-118.; S. Heilnad, H. Lüdecke, *Rembrandt und die Nachwelt*, Leipzig, 1960.; T. Reff, *Manet and Blanc's Histoire des Peintres*, in: *Burlington Magazine*, 1970/107. sz., 456-8.

⁵ Kenneth Clark, *What Is a Masterpiece?* in: *Portfolio*, 1980/február-március, 53.

⁶ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford UP, Oxford, 1973.; Uő., *Költészet, revizionizmus, elfojtás*, ford. Hódosy Annamária, in: *Helikon* 1994/1-2. sz.; Griselda Pollock, *Avant-garde Gambits: Gender and the Colour of Art History*, Thames & Hudson, London, 1992.

⁷ Henry Louis Gates Jr., *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*, Oxford UP, New York and Oxford, 1992.

értelmezési módjai is – egy olyan világ ünnepléseként és megerősítéseként, ahol Henry Gates Jnr. szavaival „a férfiak férfiak voltak és a férfiak fehérek voltak, a tudós kritikusok pedig fehér férfiak voltak, a nők és színesbőrűek pedig hangtalan, arctalan szolgák vagy munkások, akik teát öntöttek vagy stampedlit töltögettek az öregfiúk klubjának üléstermében.”⁸ A kánon kritikáját azok motiválták, akik úgy érezték, hogy nincs hangjuk és megfosztották őket kulturális történeteik elismerésétől, mivel a kánon kizárja a társadalmi, nemi vagy kulturális csoportjuk által írt, festett, komponált vagy előadott szövegeket. Ilyen elismerés híján ezek a csoportok nem tudnak milyen reprezentációt szembeállítani a kanonizált szövegekben működő sztereotíp, diszkriminatív és elnyomó reprezentációkkal. Henry Louis Gates Jnr. így magyarázza a Másik hangjának is teret adó bővített kánon politikai következményeit:

„Ha megreformáljuk az alaptanterveket, ha érthetővé tesszük az afrikai, ázsiai, közel-keleti tradíciók másokkal összemérhető ékesszólását, akkor a humán tudományok valóban humanista felfogásával arra kezdhetjük el felkészíteni a diákjainkat, hogy a világ kultúráinak polgárai lesznek, nem pedig – ahogy Mr. Bennett [Ronald Reagan oktatási minisztere] és Mr. [Harold] Bloom szeretnék – a nyugati fehér férfi kultúra utolsó védvonalainak őrei, a gazda (remek)műveinek őrzői.”⁹

A „Másik diszkurzusa” elkerülhetetlenül „differentiálja a kánont”. Másfelől egy újabb nehézségre irányítja a figyelmet. Bármennyire szükséges is stratégiaileg elkezdni a Másik privilegizálását egy olyan világban, amelynek egyensúlya ennyire radikálisan a „fehér faj privilegizált férfinak” irányába billent el, akkor is megmarad egy bináris oppozíció, amely a Másikat valamilyen domináns normához képest tételezi *másik*nak.

Sokféle módszerrel próbálták egyáltalán elképzelhetővé tenni, hogyan lehetne kilépni ebből a csapdából. Toni Morrison azt fejtette ki, hogy az afro-amerikai hangokat igen erőteljesen kizáró kánon ellenére az amerikai irodalom szerkezetét mégiscsak befolyásolja „egy sötét, tartós és jelentős afrikanista jelenlét”.¹⁰ Amint azonosítjuk ezt az afrikai kultúrához és az afrikaiakhoz fűződő szerkezetileg negatív viszonyt a fehér irodalom amerikai kánonjában, a kizárt másik kérdése máris átalakul az eurocentrikus intellektuális uralom kialakulásának, illetve az olvasmányok és a tanulmányok ebből adódó szegényességének kérdéskörévé. Ezt az érvelést összevethetjük azzal is, melyben Rozsika Parker és jómagam először 1981-ben a nők művészettörténeti kanonizálására tett első feminista kísérlettel szemben foglaltunk állást. A nőművészek látható kizárását használtuk arra, hogy megmutassuk, a

⁸ Henry Louis Gates Jnr., *Whose Canon Is It Anyway?*, in: New York Times Book Review (1989. február 26.), 7. rész, 3., átdolgozott kiadás: *The Master's Pieces: On Canon Formation and the African-American Tradition*, in: *Loose Canons*, 17-42.

⁹ *Uo.*, 4. A *master's pieces* szójáték a *master* szó kettős értelmét használja ki, a remekmű illetve a (rab)szolga gazdája összezsengezésével – a *ford*.

¹⁰ Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Harvard UP, Cambridge, Mass. – London, 1992, 5.

falocentrikus művészettörténeti diszkurzus szerkezete hogyan épül a tagadott nőiség kategóriájára, azért, hogy a kreativitás szférájában biztosítsa a férfiasság egyeduralmát.¹¹

A kánon társadalmi nem szerinti totális aszimmetriájának kérdése, ami kimondatlanul is áthatotta a művészettörténet bármilyen feminista vizsgálatát, az 1990-es évek elején artikulált platformként is megjelent, egyrészt a Linda Nochlin által 1990-ben New Yorkban szervezett *Firing the Canon* elnevezésű panelbeszélgetésben, másrészt Nanette Salomonnak a kánont Vasaritól Jansonig felölelő, s az 1. rész mottójában is idézett kritikai írásaiban.¹² A nyugati kultúra kánonjainak feminista kritikussai könnyűszerrel kritizálhatták azt a férfiklubot, mely Ernst Gombrich *A művészet története* című munkájában vagy H. W. Janson *Művészettörténete*nek eredeti kiadásaiban jelenik meg egyetlen árva nőművész szerepeltetése nélkül.¹³ A feministák kimutatták, hogy a kánonok hogyan alakítják ki aktívan az apáról fiúra való átörökítés apaági leszármazását, és hogyan ismétlik meg a kizárólagosan férfi alkotóerő patriarchális mitológiáját.¹⁴ Susan Hardy Aiken például követi a párhuzamokat a tudományos praxis versenyelvű modellje, a kánon által elmesélt ödipális történetek, és az intellektuális és kulturális fejlődés öntudatlan motorjaként szolgáló rivalizálások között, melyek így együttesen a „férfi textualitás nemes leszármazása, a kánon avval párhuzamos formálódása, valamint a civilizáció és a barbárság retorikai ellentéte köré szervezett nyugat-európai gyarmatosítás” ko incidenciáját eredményezik. Következtetése:

„A nők és a kanonikusság kérdése szempontjából nyilvánvalóan jelentősek ezek az összefüggések a papi tekintély, a »hivatalos« textualitás sugallata és a kánonformálódás kizáró és hegemon motivációi között (...). Így lesz a nőből (...) megszenteltetés, a *patrius sermo*-t – az orthodox, nyilvános, kanonizált Szót – egy másik nyelv – az anyanyelv – teljes erejével fenyegető, pusztából kiáltott eretnek hang. Ez a hang annak a *lingua maternának* az erejével fenyeget, mely a régi rend keretei között maradók számára kimondhatatlan kell maradjon.”¹⁵

Vajon közbe kell-e lépnie a feminizmusnak, hogy egy anyai leszármazás létrehozásával versenyezzen az apai leszármazással, és hogy az Anya szavát hívja segítségül, hogy szembe szállhasson az Apa létező kánonok által szentesített szövegével? Susan Hardy Aiken így figyelmeztet: „Előfordul, hogy

¹¹ Rozsika Parker – Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art & Ideology*, Pandora Books, London, 1981.

¹² Jan Gorak, *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, Athlone Press, London, 1991.; Robert von Hallberg szerk., *Canons*, Chicago UP, Chicago, 1984.; Paul Lauter, *Canons and Contexts*, Oxford UP, New York, 1991.; lásd még a *Salmagundi* tematikus számát (72 [1986]). A kánonnal szembeni feminista kihívások a 70-es években kezdődtek. Linda Nochlin (aki vezéralakja volt a művészettörténeti kánon megkérdőjelezésének a *Why Have There Been No Great Women Artists?* című írásával, in: *Art and Sexual Politics*, szerk. Thomas B. Hess, Elizabeth C. Baker, Collier Macmillan, New York – London, 1973) szervezett egy szekciót *Firing the Canon* címmel [elsűtni az ágyút/’elbocsátani a kánont’, a ford.] az 1991-es New York-i CAA konferencián, ahol a jelen érvelést először fejtettem ki. Nanette Salomon, *The Art Historical Canon. Sins of Omission*, in: *(En)gendering Knowledge. Feminism in Academe*, szerk. Joan Hartmann – Ellen Messer-Davidow, University of Tennessee Press, Knoxville, 1991, 222-36.; Adrian Rifkin, *Art’s Histories*, in: *The New Art History*, szerk. Al Rees – Frances Borzello, Camden Press, London, 1986, 157-63. Lásd a *Rethinking the Canon* c. esszéösszeállítást, in: *Art Bulletin*, 78 (1996), 198-217.

¹³ H. W. Janson kérdőre vonták e kihagyás miatt, amire ő azt felelte, hogy nem volt egyetlen olyan nőművész sem, aki a művészettörténet irányát megváltoztatta volna, és ezért egyikük sem érdemelte meg, hogy bekerüljön a munkájába. Salomon, *l. m.*, 225.

¹⁴ Susan Hardy Aiken, *Women and the Question of Canonicity*, in: *College English*, 1986/3. sz., 288-99.

¹⁵ *Uo.*, 297.

támadásunkkal azt a hatalmat tárgyiasítjuk, amelynek ellen akarunk állni.”¹⁶ Nem elég egy másik könyvtárszobát javasolnunk a zárt könyvtárral szemben, amelyről Virginia Woolf a kánon kizáró jellegéről szóló feminista parabola, a *Saját szoba* (1928) lapjain ragyogóan mutatja meg, hogyan rekeszti ki a nőt. Ehelyett egy polilógra (*polylogue*) van szükségünk, mely „sok hang összjátéka, a »civilizáció« monologikus, gyarmatosító, központosító készletét megzavarni képes kreatív »barbárság« (...) Ez a vízió, ahogy Adrienne Rich-től megtanultuk, a re-vízióban él: amikor ex-centrikusan újraolvassuk, újrafelfedezzük, amit a kánon papi leple takargat: az irodalom összefonódását a kultúra hatalmi dinamikájával.”¹⁷

A kánon kritikájának elméleti modelljei: ideológia és mítosz

A kánonok kritikája a kint/bent ellentétére szokott épülni. A beválogatás szelektív, a kizárás mintázatai pedig politikai jellegűnek tűnnek. A kánon problémáját tehát e két vállalkozás egyikének szellemében közelíthetjük meg.

Az első a nyugati kánon kibővítése, hogy magába foglalja a korábban kirekesztetteket – például a nőket és a kisebbségi kultúrákat. A másik a kánonok teljes megszüntetése, azzal a felkiáltással, hogy minden kulturális alkotásnak van jelentősége. Az utóbbi totalizáló kánonkritikája alapján politikusabbnak tűnik. Én mégis azt gondolom, hogy egy összetettebb elemzésre van szükségünk, különben az a helyzet áll elő, hogy a bennfentesek – a nyugati férfi európai kánonok képviselői – védik az igazságot, szépséget és ezek hagyományait a Harold Bloom által lekicsinylően a „megbántottság iskolájának” nevezettektől,¹⁸ miközben a korábbi outsiders továbbra is outsiders maradnak, vagyis a „Másik hangjai”, hiszen „más”, altudományi formációkat alakítanak ki: például afroamerikai vagy fekete tanulmányok (*Black Studies*), latino tanulmányok (*Latino Studies*), nőtudomány (*Woman's Studies*), leszbikus és meleg tanulmányok (*Lesbian and Gay Studies*), kultúratudomány (*Cultural Studies*), és így tovább. A korábban mellőzött és relatíve kevésbé tanulmányozott területekre irányuló tudományos munka, forrás és elismerés kétségtelenül szükséges és kreatív lehetőségeket rejt magában. Ám fennáll az a veszély – amely különösen az alapvetően és akár nyíltan is rasszista és szexista társadalmakban nyilvánvaló –, hogy e kezdeményezések öntudatlanul épp azt a szegregációt (gettósítást) termelik újra, amelyet a kizárt csoportok kritizálnak, amikor egyenlő jogokat követelnek saját kirekesztett kisebbségük számára a szellemi életben és az oktatásban.

Megkísérelhetjük áthelyezni a kint és bent ellentétét Teresa de Lauretis nyomán. De Lauretis a feminizmus kritikai vállalkozását úgy lokalizálja, hogy az „máshonnan néz” (*view from elsewhere*) miközben soha nincs kívül azon, amit kritikusan „újra néz” (*re-viewing*).

¹⁶ *Uo.*, 298.

¹⁷ *Uo.*

¹⁸ Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*, Harcourt & Brace, New York, 1994, 3.

„Mert ez a *másho*/nem valami mitikus, távoli múlt vagy utópikus, történelmi jövő, hanem a diszkurzus itt és most létező *másho*ja, reprezentációinak vakfoltjai, takarásban lévő részei. Én úgy gondolok rájuk, mint a hegemon diszkurzusok peremvidékére, az intézményes rétegek közé vésett társadalmi terekre, a hatalom-tudás apparátusok hajszálrepedéseire.”¹⁹

A mozgás nem a létező reprezentáció teréből halad kifelé, azon túl, „a diszkurzuson túli tér” felé, mert ilyenrel nem rendelkezünk. Amiről Teresa de Lauretis beszél, az inkább „a reprezentáció, a diszkurzus, a szexuális és társadalmi nemi rendszerben és azok által (*by/in a sex/gender system*) reprezentált tér felől az azokban (és azok által) nem reprezentált, mégis (láthatatlanul) bennük rejlő tér felé való mozgás.”²⁰ Ez a másik szcena már ott van, de még alulreprezentált, s a hegemon diszkurzusok létező módjai csaknem *reprezentálhatatlanná* tették. Teresa de Lauretis azt javasolja, hogy a szokások ellenében, a sorok között olvasva foglalkoznunk kell azokkal az ellentmondásokkal, amelyekben a reprezentált és a reprezentálatlan egyidejűleg létezik.

Akárcsak a fallocentrikus kultúrában a Nő, a feminizmus már eleve különbségként tétéleződik a művészettörténetben, mint azon kívüli, attól eltérő másik, ami ellentmond a művészettörténet könyörtelen logikájának. A feminista művészettörténet így oximoron. Ebben a könyvben azt fogom vizsgálni, hogyan használhatjuk ezt a *látszólag* Más pozíciót – a máshonnan nézést, a Másik/Anya hangját – arra, hogy dekonstruáljuk a kint/bent és a norma/különbség ellentéteket, melyek mind a férfi/nő ellentétpár körül kristályosodnak ki, s ezt metaforizálják tovább. Az a kérdés, hogyan lehet *változásokat elérni* a különbség szerkezetének elemzésével, ami engem mint író is érint, és csak az írás során fog kiderülni, pontosan hogyan. Könyvem címében a cselekvő igealak szerepel, *Differencing the Canon* (Differenciálni a kánont) s nem pedig „a különbség és a kánon” vagy „különbség a kánonban” névszói alakok. Ezzel azt kívánom hangsúlyozni, hogy a reprezentáció terében látható és autorizált elemek aktív újraolvasásával, újrafeldolgozásával kísérlem meg artikulálni azt, ami elfojtva és elnyomva is mindig jelen van, mint struktúra-képző másik.

Továbbá, véleményem szerint a szexuális különbségképződés egy másik aspektusát is figyelembe kell vennünk: a *vágy* szerepét a kánonok formálódásában és az ellentörténelmek írásában. A kánon védelmezőinek elszántságát nem lehet másképp magyarázni, mint a kanonikus történetek és hősök által nyújtott élvezetbe való jelentős investícióval, mégpedig nem csupán társadalmi vagy akár ideológiai szinten. Azt fogom alátámasztani, hogy egy pszicho-szexuális dimenzió is tetten érhető a kánon hatalmában, a férfi ideáljaiban, és abban, ami nem is annyira a nőiességgel szembeni

¹⁹ Teresa de Lauretis, *The Technology of Gender*, in: *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Macmillan, London, 1987, 25.

²⁰ *Uo.*, 26.

intoleranciája, hanem inkább egyfajta maszkulinista unalom és közöny a nőiesség azon örömei és lehetőségei iránt, melyek a világhoz való viszonyt, illetve a világ reprezentációját kitágíthatják.

Mínthogy szerkezetileg a kívülállók pozícióját töltik be, a feministák hajlamosak engedni annak a vágynak, hogy általuk megalkotott hősnőkkel egészítsék ki vagy helyettesítsék azokat a hősöket, akikből férfikollégáik a kánonban oly sok megerősítést nyernek. Mind e vágyat magát, mind pedig a teljesíthetőségét meg kell kérdőjelezni azzal, hogy újra megvizsgálom a nyugati feminizmus által kreált nőművész-mitológiákat. A *mitológia* szó használata jelzi az elmozdulást a művészet társadalomtörténetének szokásos kérdéseitől, mégpedig azzal a szándékkal, hogy a művészi tevékenység feltételeit újrakonfigurálva közelebb kerüljön a történelmileg lokalizált társadalmi és kulturális praxisok szövetéhez. Ebben a könyvben az olvasás és az írás felől közelítek, különféle történelmi praxisok nyomán fennmaradt szövegeket olvasok és olyanokat írok, melyek „olvasási szövetségre” (*covenant of reading*) lépnek azokkal, a vállaltan női történetek (köztük a sajátom) keresése során. A mítosz fogalma egyelőre semmivel sem tűnik kevésbé elevennek és hasznosnak, mint az ideológiáé.²¹ Roland Barthes a mítosz strukturalista fogalmait a marxista ideológiaelméletekhez kötötte, és azokat a kortárs kultúrákat animáló mélystruktúrákat tárta fel, melyek a mitikus jelleg által tagadják meg és távolítják el a látótérből az ideologikusan legyártott jelentéseket. Barthes szerint a mítosz depolitizált beszéd, és sajátos polgári formájának épp a Történelem megtagadása és a Természet megalkotása a funkciója – az idő mitikus eltörlése, s ezáltal a politikai kihívás és változás lehetősége.²² A művészet történeteinek megírásában, a művész (és a nőművész) helyét olyan mitikus szerkezetek determinálják túl, amelyek a férfiasság és a nőiesség, a nemi és a kulturális különbség jelentéseinek bizonyos körét természetesként fogadják el. A kánon maga is a kreativitás és a társadalmi nemi privilégium mítosza, s megmásításának feltétele, hogy átvizsgáljuk és egyben újrapolitizáljuk mind a mélystruktúráját – miért Mások a nők a kánonban és a kánon számára? – mind pedig felszíni hatásait: a közönyt olyan művészek munkái iránt, akik nők, és ezen művek kizárását a kánonból. Így a vágy kérdése – a kánon által szentesített, illetve a kritikát motiváló vágy kérdése – párhuzamosan fut a kánon által megtestesített (nemi) különbségbe kódolt mitikus szerkezet elemzésével.

Amennyiben a kánont mitikus szerkezetnek tekintjük, elkerüljük a figyelemelterelő vitákat arról, hogy ki és mi van vagy nincs, legyen vagy ne legyen benne a kánonban. A kánon tartalma terén vívott kulturális háború a minőség, művészet, zseni, jelentőség és társai vitáiban a mitikus szinten tart minket. Ezen túllépve át kell szakítanunk a mítosz naturalizáló páncélját, hogy feltárhassuk a kánonra fordított társadalmi és politikai investíciókat, amelyek a kánont a domináns társadalmi csoportok és érdekek hegemoniájának oly erőteljes elemévé teszik, és fel kell tennünk a kérdést:

²¹ Roland Barthes, *Myth Today*, in: *Mythologies*, ford. Annette Layers, Paladin Books, London, 1973.

²² „A mítosz nem mást kap a világtól, mint az emberi alkotás vagy használat által meghatározott történelmi valóságot, s amit cserébe nyújt, az ennek a valóságnak a természetes képe.” *Uo.*, 142.

Mi a kánon, strukturálisan?

Definícióm szerint a kánon több mint az értékesnek vélt tárgyak/szövegek gyűjteménye vagy a mélyen tisztelt mesterek listája: diszkurzív alakzat, mely az általa kiválasztott tárgyakat/szövegeket a művészi mestermunka (*mastery*) termékeiként határozza meg, és így hozzájárul annak legitimációjához, hogy a fehér férfiasságot kizárólagosan azonosítsák a kreativitással és a Kultúrával. A kanonikus diszkurzuson keresztül a művészetről tanulva a férfiasságról mint hatalomról és jelentésről tanulunk, s mindháromról mint olyanról, ami az Igazsággal és Szépséggel egyenlő. Ameddig a feminizmus is a művészetről, igazságról és szépségről szóló diszkurzus kíván maradni, maga is csak a kánon szerkezetéhez tud alkalmazkodni és ezzel a férfiuralmat (*mastery*) és hatalmat támogatja meg, akárhány női névvel próbálja is meg kiegészíteni vagy akárhány teljesebb történeti összefoglalót készítsen is. Ma már vannak híres nőművészek: Mary Cassatt, Frida Kahlo, Georgia O'Keeffe. De státuszuk alapos vizsgálatával kimutatható, hogy egyikük sem kanonikus – nem a nagyság fokmérőjei. Inkább hírhedtek, szenzációértékűek, áruvá tehetőek vagy a szabályt erősítő kivételek (*token*), és éppoly hevesen támadják, mint amilyen szeretettel imádják őket. A kánonban való elismerésük buktatója mindig a nemi különbség asszimilálhatatlan kérdése, mint kihívás a kánon egyetlen „szabálya”, egyetlen „mérceje” ellen.

A kanonikusság sok formája létezik, hogy annál inkább képes legyen kulturálisan és ideológiailag felállítani a minden idők legnagyobbjait és legjobbait képviselő egyetlen mércét. A „hagyomány” a kánon „természetes” arca, s a kulturális szabályozás ebben a formában részt vesz a Raymond Williams által definiált társadalmi és politikai hegemoniában. A kényszerre épülő társadalmi vagy politikai uralom durva formáitól eltérően a hegemonia marxista fogalma azt magyarázza el, hogyan itat át egy társadalmat kulturálisan egy bizonyos társadalmi és politikai rend olyan mélyen, hogy rendszerét a lakosság egyszerűen „józan észként” éli meg. A hierarchia természetes renddé válik, és amiről úgy tűnik, hogy belső jelentősége miatt maradt fenn a múltból, meghatározza a jelen értékeit. Williams szerint „a hagyomány (...) a gyakorlatban a domináns és hegemon kényszerek és korlátok legszembeszökőbb megnyilvánulása.” Másfelől mindig „több mint egy rögzült historizált időszak; valójában a beolvasztás leghathatósabb gyakorlati módszere”.²³

A hagyomány tehát nemcsak az, amit ránk hagy a múlt. Mindig *szelektív* hagyományként kell felfognunk: „a múlt és az előre megformált jelen olyan szándékoltan alakított változata, mely azután erőteljesen érvényesül a társadalmi és kulturális meghatározás és azonosulás folyamatában.”²⁴ A hagyomány úgy tartja karban saját elkerülhetetlenségét, hogy eltörli szelektivitásának tényét a praxis, a jelentés, a társadalmi nem, a „faj” és az osztály vonatkozásában. Ami így homályba vész, az nem más, mint a hagyomány gyártói által véghezvitt kizárás vagy semmibe vétel folyamatának aktív jellege. „Amit

²³ Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford UP, Oxford, 1977, 115.

²⁴ *Uo.*

minden hagyományról el kell mondanunk,” állítja Williams, „az az, hogy a *kortárs* társadalmi és kulturális rendszer egy aspektusáról van szó, mely egy bizonyos osztály uralmának érdekeit szolgálja.”²⁵ A múlt változatai a jelen rendjét ratifikálják, és az általuk létrehozott „folyamatosságra való hajlam” – Gayatri Spivak szavaival – „a fehér faj privilegizált férjének” kedvez.²⁶

A huszadik századi művészettörténet tudományának jellemző vagy akár meghatározó sajátos stratégiáit lehet úgy is értelmezni, hogy nem csupán a fehér férfi kreativitást privilegizáló, és a nőművészeket, meg a kisebbségi férfiművészeket kizáró szelektív hagyományt hoz létre. A művészettörténet diszkurzív alakzatainak sajátos formái nemcsak a művészet történetét mondják el. Artikulálják az osztály, a faj, a szexualitás és a társadalmi nem azon történetileg változó konfigurációit is, melyeket a hatalomban érvényesülő szexuális és egyéb különbségtételek biztosítanak be kultúránkban. A nőművészek elleni diszkriminációt például intézményi szinten lehet megérteni. Harcolhatunk ellene politikai aktivizmussal, azért kampányolva, hogy több nőművész szerepeljen a Whitney Biennálén és így tovább, ahogy azt tettük is a 70-es évek elején. De emlékezzünk vissza az 1993-as Whitney Biennálé fogadtatására, ahol az összes amerikai közösség művészeinek széles és teljeskörű – társadalmi nem, osztály és a szexualitás szempontjából egyenletes – reprezentációját szélsőséges konzervatív elutasítás fogadta a sajtóban. Úgy ítélték meg, hogy a kiállítás nem reprezentálta *az* amerikai kultúrát és *a* hagyományt, amelyet ezek a kanonikus kritikusok kizárólagosan igyekeztek legitimálni. A reakció mutatja, hogy téves elképzelés az, hogy korigálni lehet a kiegyensúlyozatlanságot. Ahhoz, hogy a demarkációs vonalakat elmozdítsuk, egyszerre kell foglalkoznunk a kijelentések szintjével – mit mondanak a múzeumi és galéria-diszkurzusokban és mit tesznek gyakorlatainkban – és a hatások szintjével, azaz hogy a mondottak hogyan artikulálnak olyan hierarchiákat, normákat, amelyek a fehér férfi uralmat és privilégiumot „józan észként” erősítik meg, és minden mást határozottan esztétikailag értéktelen aberrációnak minősítenek: rossz művészet, művészet helyett politika, egyetemes értékek helyett pártoskodás, érdek nélküli igazság és szépség helyett motivált kifejezés.

Mínthogy a hegemonia ereje nem a tiszta uralomban és az abszolút kizárásban áll, úgy működik, hogy megpróbál minket bevonni, hogy ténylegesen is *azonosuljunk* a hegemon formákkal, hogy létrejöjjön a konkrét, interiorizált „szocializáció”, mely „lehetőség szerint pozitív, de ha ez nem megy, akkor az elkerülhetetlenség és a szükségesség (reznált) belátására épül”.²⁷ A kulturális küzdelem napjainkban konkrétan az irodalmi, zenei, művészeti kánonokkal kapcsolatos versengésre koncentrál. A múltbeli és a mai kreativitás létező, szelektív, ám magukat mindenhol és mindenkor érvényesként hirdető verzióit – más szóval a Hagományt – érő kihívások azokból a közösségekből indultak ki, amelyek a kirekesztés hatásait a legélesebben érzékelték. Ha művészek, tudósok vagy tanárok szeretnének lenni,

²⁵ *Uo.*, 116.

²⁶ Gayatri Chakravorty Spivak, *Imperialism and Sexual Difference*, in: *Oxford Literary Review*, 8 (1986), 225.

²⁷ Williams, *l. m.*, 118.

konfliktust jelent számunkra, ha kényszerűen interiorizálnunk kell – a szabvány tananyagok rendelkezései szerint – a saját közösségünk hiányát, marginalizációját vagy megtagadását a kulturális termelés és jelentésalkotás szférájában. A kánon ellen közösen tiltakozó kirekesztettek hatóköréből létrejön egy ellen-hegemónia a maga ellen-azonosulásaival – vagy legalábbis azoknak a szövetségeknek a csírája, melyek segítségével a megtagadott és lealacsonyított csoportok felléphetnek egy társadalmi csoport uralma ellen. Jelenleg az ellenállás szétforgácsolódik különféle speciális tanulmányokra (*studies*), melyek a radikális identitáspolitikai jegyében mind a saját célkitűzéseik megvalósításával foglalkoznak. A hegemónia és ellen-hegemónia fogalmai olyan stratégiák irányába mutatnak, amelyek a kortárs világ szétforgácsolódott töredékein átívelő szövetséget segítik elő. Ezekben figyelembe kell venni, hogy jelenleg milyen szerepet játszik a különbözőség a szegregáció és a megosztás kialakításában, és hogyan vesz rá minket arra, hogy vágyjunk is e határok fenntartására.

Ugyanakkor a különbözőség megszüntetésének célja kontraproduktív lenne, hiszen a partikularitás nélküli egyetemesség ideálja megőrzi a képzelt egyformaság és egység imperialista gondolatát. Egy kibővített, közös kulturális térben a különbözőségek képesek együtt létezni, kölcsönösen megtermékenyíteni egymást és kihívást is jelenteni egymásnak, el lehet őket ismerni, lehet őket konfrontálni és ünnepelni anélkül, hogy rombolnák egymást. A kulturális kánon jelenlegi kirekesztő jellege ellen nemcsak az identitáspolitikai bináris oppozícióira (bennfentesek/kívülállók, margó/centrum, fent/lent stb.) épülő, fragmentált, speciális tanulmányokkal (*studies*) lehetne fellépni. A kulturális mezőt úgy is újra lehetne gondolni, mint többek által is elfoglalható teret, ahol a különbségek tétélezése produktív szövetséget hozhat létre a fallikus logikával szemben, mely nem ad más választási lehetőséget, mint hogy az azonosságban biztonságot, a különbözőségben pedig veszélyt lássunk, s vagy asszimilálódjunk vagy pedig kirekesztődünk a kanonizált normából.

Minthogy a művészettörténetet hegemón diszkurzusként határozhatjuk meg, fel kell tennünk a kérdést: lehet-e „művészettörténész,” aki feminista – azaz lehet-e szakember a kurátorság, történetírás és kritika tágabb körében? Vagy ez máris azt vonja magával, hogy azonosul az intézményesített művészettörténetben megtestesülő hegemón hagyománnyal, a kanonikussággal, mint a beemelés és kirekesztés szisztematikus mintázatával, melyeket egyaránt a társadalmi és gazdasági hatalom mélystruktúrái hoznak létre és tartanak fenn? A hegemón rendszerek csak akkor képesek fennmaradni, ha van bennük némi rugalmasság a tiltakozó, bekebelezésnek ellenálló csoportokkal vagy erőkkkel szemben. Az ilyen ellenállást vagy be kell építeni vagy diszkvalifikálni kell. Még nem világos, hogy a feminizmust be lehet-e építeni, vagy hogy maga kialakít-e majd olyan formákat, amelyek képesek radikálisan provokálni a hegemón erőket, és ellenállni azoknak.

A hegemónia fogalmába beletartozik az ilyen elkerülhetetlen konfliktusok folyamatos kezelése azzal, hogy a szubjektumokat (mind a potenciális művészettörténészeket, mind a művészetkedvelő

közönséget) ráveszi a szelektív múltverziójával való azonosulásra. Bizonyos tevékenységeket vagy pozíciókat pedig jobbnak tűnik beépíteni, hogy így az engedmények és az innováció révén még erősebben védjék a mélyebb érdekeket. Egy kis újdonság és vita éppenséggel életet is lehelhet a tudományágba és ezért megengedhető, de csak a széleken. Ami viszont nagyot szól – feltárja a hatalom mélyebb alakzatait, kritikai elemzést ad a művészettörténet mint tudományos gyakorlat hatásairól és céljairól – azt aberrációnak állítják be és nevetség tárgya lesz. Az egyik stratégia értelmében a művészet társadalomtörténete vagy a feminista tanulmányok (*Feminist Studies*) többé már nem *művészettörténet*. Politika, szociológia, ideológia, metodológia, „nőtudomány” (*Women's Studies*) vagy, ami a legrosszabb, *Elmélet*.

A feministák ma új paradoxonnal szembesülnek. Ha visszavonulunk az interdiszciplináris nőtudomány vagy kultúratudomány nagyobb vendégszeretetet kínáló terepére, ha nem foglalkozunk folyamatosan a művészettörténet diszkurzusával és intézményével, a munkánk nem fogja megzavarni a kánont és annak művészetre és művészekre vonatkozó diszkurzusait. Ugyanakkor valószínűleg távolságot kell tartanunk a művészettörténet szakmai tudományos módszereitől, hogy kifejlesszük a társadalmi nem elfojtott kérdésének feltevésére való képességünket. Nem oldaloghatsz el csak úgy. Ez odavetné a művészeket a művészettörténet kanonizáló diszkurzusainak, ami praktikusán komolyan csökkentheti az illető esélyét arra, hogy művészként éljen és dolgozzon, amennyiben egy nem kanonikus társadalmi csoporthoz tartozik.

Ezért tehát a kánon, ha ilyen szelektív hagyományként határozzuk meg, további konkrét és összetett problémákat vet fel a feminizmus számára, s ezek túlmennek a marxista elemzés azon szűk keretein, melyet itt a hegemonia, mint a kultúrában érvényesülő társadalmi és politikai erő szükséges felismerése jelez. Hadd idézzem Freudot Marxról:

„A marxizmus ereje nem a történelemtől alkotott felfogásban és a jövőnek ennek alapján való megjósolásában rejlik, hanem abban, hogy éles elmével rámutatott arra a kényszerítő befolyásra, amit az emberek gazdasági viszonyai gyakorolnak intellektuális, erkölcsi és művészeti magatartására. Ezáltal egy egész sor olyan összefüggésre és függőségre mutatnak rá, melyet eddig félreismertek. Azt azonban nem fogadhatjuk el, hogy egyedül gazdasági okok határozzák meg az embereknek a társadalomban való magatartását... Egyáltalában nem tudjuk megérteni, hogyan lehet figyelmen kívül hagyni a lelki tényezőket ott, ahol élő emberek részéről megnyilatkozó visszahatásról van szó.”²⁸

²⁸ Sigmund Freud, *A világnézetéről*, in: *Újabb előadások a lélekelemzésről*, ford. Lengyel József – Erős Ferenc, Filum Kiadó, Budapest, 1999, 198-199.

Pszicho-szimbolikus investíció a kánonba, avagy gyerekeskedés a művészekkel kapcsolatban

Freud esztétikájának elemzésével Sarah Kofman adott nekünk egy módszert arra, hogy a kánonba való investíciót a domináns társadalmi csoportok gazdasági vagy ideológiai érdekei szintjén túl is elemezhesük. A kánonokat már-már teológiai hévvel szokás védeni, ami többre utal, mint pusztán a kánon kulturális tradicionalizmusban betöltött szerepe és a szónak a Biblia tisztelt és hitelesített szövegeire vonatkozó egyházi használata között. A kánon alapvetően a művész imádásának egy típusa, ami viszont a férfi nárcizmus egy formája.

Laikusként Freud látnivalóan óvakodott attól, hogy eltúlozza hozzájárulását a művészet megértéséhez. Kofman szerint ezek a hátrító gesztusok valójában ironikusak:

„De a szöveg végén, ahogy *A kísértetiesben* is, a »műértők« olyan gördülékeny beszédű emberek, akik saját szubjektív véleményeik hálójában fennakadva a műalkotásokkal kapcsolatos saját fantáziáikat a tudás szintjére emelik, mégsem tudják megfejtetni az adott szöveg rejtélyét. Vagyis amikor Freud elnéző bírálatot vár tőlük, azt ironikusan kell értenünk. Freud azt gondolja, hogy a »műértő« anélkül kritizál, hogy valójában tudná, miről is beszél, mivelhogya magáról beszél; és annak, amit mond, csakis a pszichoanalitikus tudja feltárni, ha nem is az »anyagi«, de legalább a »történelmi igazságát.«”²⁹

Freud számára tehát a „közönség valódi érdeklődése a művészet iránt nem a művészetnek magának szól, hanem – még ha ezt gyakran el is fojtják – a művésztől mint „nagy emberről” alkotott képhez.”³⁰ Tehát a szöveg rejtélyének felfejtése erőszakot tesz a művész-zseni idealizált képén – egyfajta gyilkosságként –, és ez magyarázza az ellenállást nemcsak általában a művészet pszichoanalitikus megközelítésével szemben, hanem bármilyen demisztifikáló elemzéssel szemben, mint amilyenek például a társadalmi orientációjú, kritikai és feminista művészettörténészek elemzései. A művészeti írásokban – a művészettörténet tudományágának és kánonjainak alapító atyái közül több is a kortársai közül került ki – és a művészet iránti általános érdeklődésben Freud egyaránt teológiai és nárcisztikus tendenciák kombinációját mutatta ki. Párhuzamot fedezett fel az emberiség antropológiailag feltárt története és az általa épp feltalált tudománnyal feltérképezett, személyes pszichológiai történetek között. Így a vallás ősi rítusai és formái, mint a totemizmus és deizmus, úgy tűnt megféleltethetőek a csecsemőkorai pszichológiai fejlődés minden egyes egyénre érvényes szakaszainak.³¹ Freud kigondolta, hogyan befolyásolhatnak egy többnyire igen szofisztikált társadalmi gyakorlatnak képzelt valamit – a művészetet – olyan pszichikus struktúrák, melyek az emberi szubjektum történetében az archaikus

²⁹ Sarah Kofman, *The Childhood of Art: An Interpretation of Freud's Aesthetics*, ford. Winifred Woodhull, Columbia UP, New York, 1988, 11.

³⁰ *Uo.*, 15.

³¹ Az emberek ezen a ponton mindig szorongani kezdenek, mert ez mintha azt jelentené, hogy gyerekesnek nevezzük azokat, akik még kitartanak a vallás ezen formái mellett. A tévedés az a feltételezés, hogy a csecsemőkorai fázis gyerekes, valamint az is, hogy valaha is túllépünk rajta. Az archaikus tapasztalatok és a nekik megfelelő fantáziák a felnőtt viselkedés gazdag erőforrásai maradnak, és erőteljesen meg is határozzák azt. A csecsemőkorai [infantile] itt szakkifejezés, amely egyaránt vonatkozik az egyéni pszichológiai történet bizonyos alappillanataira, s a jelentés és affektus fennmaradó regiszterekre.

tapasztalat bizonyos erőteljes momentumaira jellemzőek, s amelyeket szublimált formában olyan társadalmi intézmények és kulturális gyakorlatok örökítenek tovább kulturálisan, mint a vallás és a művészet.

A művész „nagy emberként” való túlértékelése a modern nyugati művészettörténetben a csecsemőkori fejlődés szakaszai közül az apa idealizálásának felel meg. Ezt a fázist azonban gyorsan aláássa az érzések egy másik csoportja – a rivalizálásé és csalódásé –, melyek egy rivális fantáziát táplálhatnak, és egy újabb képzelt figurát állíthatnak színpadra: az uralkodó apa ellen mindig lázadó, s őt legyőző, akár meg is gyilkoló hőst. Sarah Kofman ezt így magyarázza:

„Ez az ambivalencia megismétlődik a művészek iránti attitűdben. A művész kultusza kétértelmű, amennyiben az apa és a hős imádata egyaránt része; a hőskultusz mindig egyfajta önimádat, minthogy a hős az első éni-deál. Ez az attitűd vallási jellegű, de nárcisztikus is, s megismétli a gyermek apa iránti attitűdjét és a szülők attitűdjét a gyermek iránt, akinek mindazokat az »ajándékokat« és szerencsét tulajdonítják, amellyel magukat is felruházták a csecsemőkori nárcisztikus időszakában.”³²

A művész témája, ami az idealizált apa imádatát és a hőssel való nárcisztikus azonosulást is magába foglalja, elvezet egy másik észrevételhez is, amely jól rezonálhat az olvasó gondolataival, ha netán a kanonikus művészettörténet és annak néhány tipikus formája (monográfia, életrajz és az életmű-katalógus) jár az eszébe. Ha a művész a nárcisztikus fantázia hősi tárgyaként működik, aki megörökli az apának járó imádatot, ez magyarázhatja az életrajz, a pszichobiográfia iránti erőteljes érdeklődést és azt, ahogy például a művészettörténetben a művészetről szóló munka jelentős része a művész életének megkonstruálását célozza, a küzdelmeken és megpróbáltatásokon át vezető hősi utat, a szakmai atyákkal vívott csatát, mígnem az illető elnyeri helyét a már eleve őt illető – apai – kánonban. Ez túl is megy a szexizmus és diszkrimináció kérdéseire, mert a művész ebben az értelemben a köz fantáziáinak reprezentációs formát adó szimbolikus figura. Ezek az infantilis és nárcisztikus fantáziák nem teljesen kizárólagosan kapcsolódnak a férfi társadalmi nemhez. Funkciójuk mindazonáltal egy patriarchális legenda fenntartása.

Amikor életrajzi módon írnak egy művésze-ről, az kétszeresen is determinált tevékenység. Egyrészt azt a vágyat reprezentálja, hogy közelebb kerüljünk a hőshöz, másrészt fenn kell tartani a mű és a hős szakralizálását, tabu-jellegét, nemcsak azért, nehogy bekövetkezzen az öntudatlanul vágyott, s a hőssel leplezett apagyilkosság, hanem azért is hogy fenntartható legyen a művészet teológiai illúziója, ami szintén ezeket az ellentmondásos vágyakat kompenzálja. Így írt Freud Leonardóról szóló tanulmányában:

³² Kofman, *l. m.*, 18.

„...életrajzírok egészen sajátos módon kötődnek hőseikhez. Gyakran azért választották tanulmányaik tárgyává, mert személyes érzelmi okokból már előzőleg különös vonzalmat éreztek iránta. Aztán egyfajta ideálképző munkának adják át magukat, mely arra törekszik, hogy a nagy embert az infantilis példaképek sorába bevonja, mintegy az apáról való gyermeki elképzelést benne újraélje.

E vágy kedvéért elmoassák arculatának egyéni vonásait, elsimítják a nyomokat, melyeket belső és külső ellenállással vívott életküzdelleme visszahagyott, nem tűrik meg nála az emberi gyengeség és tökéletlenség semmilyen maradványát, és így aztán valóban egy hűvös és idegen eszményképet nyújtanak nekünk az ember helyett, akit a távolból is rokonnak érezhetnénk.”³³

Kofman elemzése az életrajzírokra vonatkozó Freud-értelmezésről (akiket mi behelyettesíthetünk a művészettörténésszel) utal az idealizáció és azonosulás játékára, valamint arra, hogy a művésznek különlegesnek – és különállónak – kell maradnia. Freud így gondosan kialakít a pszichoanalitikus számára egy teret, ahol a művész és a közönség közötti közvetítőként működik. Az életrajzíró/műértő/művészettörténész írása abból az állandó ambivalenciából fakad, hogy egyszerre vágyik a művész közelhozására és a távolságtartásra, hogy kezelni akarja a csodálatot és rivalizálást, melynek során éppen az író tárgya fölötti uralma (*mastery*) lesz az, ami kezeli az öntudatlanul az apa ellen fordított, s a csodált hősré áthelyezett gyilkos vágyakat. A művész teológiai imádata elkendőzi önnön visszáját, az idealizált hőssel való nárcisztikus azonosulást. A pszichoanalízis művészetre való alkalmazása azért tűnik gyilkosnak, mert megpróbál lemondani a művész/hős alakjába való efféle infantilis investícióról és a művészt ugyanolyan pszichikai mechanizmusok alapján igyekszik vizsgálni és magyarázni, amilyenek mindannyiunkra érvényesek.

Egyfelől a műalkotás annak egyik származéka, ami el van fojtva a művészen és ekként szimbolikus és szimptomatikus. Olyan nyomokból, apró részletekből lehet megfejteni, amelyek jelzik, hogy az elfojtás nem volt teljesen sikeres; kizárólag ez a kudarc az, ami a műben teret nyit az olvashatóság számára.³⁴

Freud számára nincs semmiféle rejtély vagy misztérium a művészetben; de kihívást jelent megfejteni azon jelentéseit, melyek nem azért jönnek létre, mert a művész különbözik tőlünk, hanem a „normalitása” miatt – mert olyan, mint mi mindannyian.

„A pszichoanalitikus közvetítő szerepet játszik a művész és a közönség, az apa és a fiú között, mert a fiú épp annyira nem tud az apja szemébe nézni, amennyire nem tud szembenézni saját tudattalanjával (...)

³³ Sigmund Freud, *Leonardo de Vinci egy gyermekkor emléke*, ford. Vikár György, in: *Sigmund Freud művei, IX. k., Művészeti írások*, Filum Kiadó, Budapest, 2001, 191.

³⁴ Kofman, *I. m.*, 15.

A pszichoanalízis azzal járult hozzá az életrajzíráshoz, hogy meg tudta mutatni, a művész semmivel sem nagyobb ember vagy hős, mint mi. Az »alkalmazott« pszichoanalízis teljesen megfordítja a hagyományos életrajzok alapállását. Az apa »megölése« azt jelenti, hogy egyaránt lemondunk a teológiai idealizálásról és a nárcisztikus azonosulásról, amelyekből kiindul a szubjektum arra irányuló vágya, hogy önmaga legyen a saját apja. Ugyanakkor a felettes én iránti tiszteletet is jelenti, ami az egyetlen esély az örömelv megtagadására.³⁵

Sarah Kofman Freudot, s közvetetten a pszichoanalízist „új tekintélyrombolóként” (*new iconoclast*) pozicionálta, aki azért kérdőjelezi meg a művész vallásos idealizációját és a vele való nárcisztikus azonosulást, hogy a „művészet gyermekkorán” túllépve jussunk el a szükségszerűség szférájába, ahol a művészet idealizáló csodálatát legyőzi a műalkotások megfejtendő szövegekként történő „felnőtt” értelmezése. A demitizáló elemzés Freud szerint végső soron nem valami misztikus zsenit fog elélni, hanem „egy emberi lényt, akiről úgy érezhetjük, hogy távoli rokonunk”. Ez az észrevétel a kánonnal viaskodó feminizmus számára különösen fontos. Ha a művészettörténeti olvasmányainkba túl sokat veszünk be akár a művész személyes életéből – például a traumáiból vagy sajátosan női tapasztalataiból – akár saját élettapasztalatunkból, hogy jobban megértsük a látottakat, könnyen lehet, hogy elvetik túlságosan is szubjektívnek ítélt olvasatainkat, mert azok úgy mond nélkülözik a racionális történeti távolság szükséges objektivitásának elégséges kontrollját. Másfelől a feminizmus legitim módon magáénak vallhatja ezeket a freudi észrevételeket, hogy alátámassza elméleti alapon végzett kísérletét a történeti tudomány kiegyensúlyozására. Itt az ellensúlyt azok a megélt történelmünkben/történeteinkben származó gondosan bemutatott ismeretek jelentik, hogy milyen jelentősége van a pszicho-szimbolikus összetevőknek a kulturális szövegek létrehozásában és olvasásában.

Azonban a Freud által javasolt vállalkozást, amely épp a művészettörténet tudományos nagykorúságának pillanatában jelent meg, jelentős ellenállás fogadta, s fogadja ma is, mert:

„A pszichoanalízis ejtette az emberen a három nagy nárcisztikus sebe közül az egyiket azzal, hogy dekonstruálta az autonóm, önmagát uraló és ellátó, sőt saját magát megteremtő szubjektum ideáját. A nárcizmus ugyanakkor lényegileg egyfajta halálérő, vagyis megtagadása Erősztt segíti.”³⁶

Sarah Kofman Freud-olvasata tehát két regisztert állít fel. Az egyik révén jobban megérthetjük, mi múlik a kanonikusságon, mint a művész idealizálásának vallási-nárcisztikus formalizációján. A másik pedig ennek a struktúrának a társadalmi nem szerint erőteljesen meghatározott jellege. Az apák, hősök, ödipális versengések nemcsak Freud figyelmének férfi elfogultságát tükrözik. Azt jelzik, hogy a művészet

³⁵ Uo., 20.

³⁶ Uo., 21.

és a művészek mítoszai szerkezetileg a szexuális különbözőség terében formálódnak, s azt is viszik színre a kultúra színpadán. Linda Nochlin alapfelvetése, hogy „Miért nincsenek »nagy nőművészek«” – azzal a kiegészítéssel, hogy „a kánonban?” – ezen az elemzésen is végigvihető, hogy kimutassuk a nárcizmus és idealizmus mélyen maszkulinista szerkezeteit a kánonban.³⁷

A kérdés tehát ez: vajon ha megfordítjuk a szerkezetet, bele tudunk-e illeszteni abba egy női verziót? Anyák, hősnők, női ödipális versengés, női nárcizmus és így tovább? Akarnánk ezt? Vagy próbáljunk meg Freud oldalára állni, aki a művészettel kapcsolatban az infantilis helyett egy felnőtt viszonyra szavazott, s vonjuk meg az investíciót még egy javított, feminista művészmítosztól is, s inkább a nárcisztikus idealizációtól megszabadulva foglalkozzunk a szöveg rejtélyeinek megfejtésével? Thanatosznál nyilván szívesebben állnánk Erősz, az írásainkban működő szeretet és vágy oldalára, nem pedig a haláléra, amely a hős/hősnő idealizációjával megelőzött apa/anyagilkosság formájában állandó nyomást gyakorol a művészettörténetre.

Freud esztétikájának Kofman-féle értelmezését felhasználva ezután az elemzés reflektorfényébe állíthatjuk a feminista vágyat és a nők investícióját a művészetbe és azokba a művészekbe, akik nők. Felteszem a kérdést: mitől érdekelnek minket azok a művészek, akik nők? A kérdés egyszerűnek, a válasz evidensnek tűnik. De csak a feminizmus volt az – s nem egyszerűen az a tény, hogy valaki nő –, ami ezt a vágyat lehetővé tette és kialakította, és ami politikájában, elméleteiben és kulturális formáiban egy olyan reprezentációs keretet hozott létre, amely szabadjára tudta engedni a diszkurzusban az anya – és így a nőkről való tudás – iránti női (mindazonáltal mélyen ambivalens) vágyat.³⁸ A fentiek fényében azonban minden vágy komplexebbnek is tűnik, akár feminista, akár nem. Mint feministát miért érdekelnek olyan művészek, akik a művészettörténet szigorú szexizmusa miatt nem hoznak olyan dicsőséget, mint a kulturálisan idealizált, kanonizált alakok? Lehet, hogy a múlt mellőzött nőművészei nárcisztikus ideálként működnek számomra? Hősnőként, félistennőként akarom őket felmutatni? Mit csinálunk, ha ekképpen akarjuk őket működtetni – ha ez egyáltalán lehetséges a szexuális különbözőség létező rendszereiben? Mi van, ha az én vágyam valami másra irányul ezeknek a nőknek a történeteiben? Más szóval az a munka, amit én a nőművészekkel el akarok végezni, egyáltalán elvégezhető-e a tudományágnak abban az alakzatában, amely a különbözőség történelmi felfedezését aktívan akadályozó, és be nem vallottan mitikus és pszichikus szerkezetre épül, s amelyben a nők emlékezetében fennmaradt történetek érdektelennek minősülnek? A válasz valószínűleg az, hogy nem. Vajon a művészet történeteinek a *feminista* vágy által mozgatott megírása egy másfajta különbözőséghez vezetne: antimitikus lenne és nem hősi, ugyanakkor elemzése során képes lenne a

³⁷ Ez volt a címe a híres esszé első változatának, in *Woman in a Sexist Society*, szerk. Vivian Gornick és Barbara K. Moran, Basic Books, New York, 1971, 480-511. A későbbi kiadás címe *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in: *Art and Sexual Politics*, szerk. Thomas B. Hess – Elizabeth C. Baker, Collier Macmillan, New York – London, 1973.

³⁸ Itt Kaja Silverman azzal kapcsolatos érvelésére támaszkodom, hogy hogyan használja fel a feminizmus a „negatív Ödipusz-komplexus libidinális erőforrásait”, ami a lánygyermek anyai ödipális vágyára utal, illetve a vele való azonosulásra a saját nőiessége kialakítása során. Ezt a minden nőben jelen lévő vágyat elfojtja a kultúra. Ez a megállapítás nem azt jelenti, hogy a feminizmus fedezte fel a nőközpontú szexuális vágyat, hanem azt, hogy egy kulturális áramlatban szabadjára engedte a női tudattalan azon elemét, melytől a fallocentrikus Szimbolikus megtagadja a reprezentációs támogatást.

műalkotásokban fellelni olyan szubjektivitások nyomait, melyek ugyan nem hasonlítanak rám valamiféle közös nőiség (*womanhood*) okán, de megszólíthatnak „a femininitás (történetileg változó) nyelvén”?

Már régen állítom, hogy a „művészettörténet”, amennyiben ezt a művész iránti kettős, nárcisztikus és vallásos attitűdöt testesíti meg és konzerválja a tudományág magjaként, nem élheti túl a feminizmus hatását, melynek gyakorlata szükségképpen dekonstruálni kényszerül ezt a magot, ha képessé akar válni a nők művészeti praxisáról való beszédre. De itt most azt szeretném felvetni, hogy hogyan alkalmazhatnánk Freud – műértőkkel kapcsolatos – gondolataiból merített elméleti megfontolásainkat a feminista gyakorlatra. Pontosan itt nyílik tere a feminista beavatkozásnak. Bár a freudi pszichoanalízis végülis az Apa helyét privilegizálja, amikor minden kulturális történetet a férfi ödipális szorongás modelljére vezet vissza és, mint itt is, az Apát/Hóst teszi meg a művészettörténeti elemzés központi alakjának, elméletileg mégis megengedi, hogy leleplezzük azokat a vágyakat és fantáziákat, melyek eddig elképzelhetetlenné tették a nőket a kánonban. A nők, mint az Anya képviselői, nem Hősök. Az Anyához való feminin viszony története egészen máshogy alakul. Ezért fogom a könyv elején a kanonizált művészek munkáiban az anyaiság nyomait keresni.

A női művészettörténészek fogékonyak az azonosulásra, az idealizációra és a nárcisztikus fantáziára, minthogy a Freud által elemzett pszichikai folyamatok közül jónéhány egyaránt jellemző férfi és női szubjektumokra a preödipális fejlődésben, és – ami még fontosabb – mivel más legendák, mítoszok és képek híján a nők a fallocentrikus kultúra kínálta elemekből raknak össze sajátos, hibridizált szubjektivitásokat. A fallocentrikus kultúra azonban behelyettesítésekre és elfojtásokra épül, elsősorban az Anyáéra. Ha a pszichoanalízis egyik fő vállalkozása a részleges elfojtás nyomainak olvasása, akkor az egyik kínálkozó út az Apai irány vonalai ellenében (*against the paternal grain*) az Anyait kereső olvasás. Olvasatunk mindenütt irányulhat az Anya keresésére – akár férfi, akár nő legyen a művész, akinek munkáit tanulmányozzuk –, bár olyan sajátosságokat és különbségeket fogunk felfedezni, melyek nem azonosak a fallikus logika által diktált egyetlen különbséggel. Ezzel létrejön egy terület, amelyen nemcsak dekonstruálhatjuk a „nagy ember” mítoszt, hanem utána a mítosz korlátozott, önismétlő refrénjein túllépve produktívan olvashatjuk a férfi művészek munkáit. Eközben képessé válhatunk arra, hogy olyan mítoszokról, alakokról és fantáziákról beszéljünk, amelyek segítségével megláthatjuk, mit vittek véghez a nőművészek, az olvasás során kereshetjük a femininitás bevéődését, kritikai írásainkban reprezentációs keretet biztosíthatunk a női vágyaknak egy olyan térben, amely az egymásnak ellentmondó, s a kanonikus művész idealizált képébe teológiaiag már nem betokozódott férfi vágyakat is képes megérteni. Míg a férfiak közötti különbségeknek jelenleg egyetlen formáját ismerik el (ez egy kivételével minden egyes csoport ideális énjének elnyomása), ezeket a különbségeket is artikulálni lehetne anélkül a szorongás nélkül, ami még Freud írásán is nyomot hagy, amikor szóba kell hoznia Leonardo homoszexualitását. A másság (*difference*) többé nem a kanonikus és a nem kanonikus

között húzóó demarkációs vonal lesz, hanem maga a probléma, amelyet komplex módon fogunk tárgyalni a fehér Apa és a fehér Hős bálványozásától megszabadított, kibővített és átfogóbb kultúraelemzésben.

Fordította: Orbán Katalin

A fordítást ellenőrizte: Hornyik Sándor

Judith Halberstam **Technotópiák. Transznemű testek reprezentációja a kortárs művészetben**

A vizuális kultúrában nem is olyan egyszerű kérdés a láthatóság, hiszen tárgyát éppen azok az entitások adják, amelyek a láthatóság és a társadalmi hatalom metszéspontjaiban jönnek létre: vagyis maga a vizualitás.

Nick Mirzoeff: *The Subject of Visual Culture*

A transznemű test valami igen fontosat jelenít meg arról a történelmi pillanatról, amelyben hirtelen és erőteljesen láthatóvá vált. Ezt sugallják azok a meghatározhatatlan nemű testeket ábrázoló kortárs képek, amelyeket Del LaGrace Volcano, Linda Besemer vagy Jenny Saville készítenek. Különösen igaz ez, ha azt is figyelembe vesszük, hogy milyen meglepően sikeres lehetett egy olyan transznemű főhősről szóló film, mint *A fiúk nem sírnak* vagy a szubkultúrában népszerű *By Hook or By Crook* (Bármilyen áron). A transznemű testet a teoretikusok általában valamiféle köztességgként, afféle köztes testként gondolják el, amelyben és amelyen a nemek orvosi és tudományos konstrukciója zajlik; s amikor valaki a transznemű testet a maga hús-vér valóságában akarja ábrázolni, csaknem mindig transzszexuális testként jeleníti meg.¹ Az itt tárgyalandó képeken viszont a transznemű test nem redukálódik a transzszexuális testre, hanem ragaszkodik a kétértelműség és az ambivalencia jegyeihez. Míg a *transzszexuális* test szándékosan úgy rendeződik át, hogy a nézés bizonyos fajtáit hívja elő, más értelmezési lehetőségeket kizárva, a *transznemű* test gesztusként, nem pedig elhatározásként jeleníti és határozza meg az ént: lehetőséggként és nem valószínűségként, viszonyulásként – mint egy odakacsintás, egy kézfogás –, illetve a szándékos félreismer(tet)és eredményeként.

JA Nicholls festményei különösen jó példái a transznemű hibriditás reprezentációjának; ezek az imitált kollázsok összehalmozott, a festékből magából kialakuló alakokként jelenítenek meg transzneműeket. Az *in another place* (máshol) című festményen a test posztmodern felület, felszín, maga a reprezentáció gesztusa: azért küzd, hogy formáját elnyerve előléphessen a vászonnól. Az *in another place* két egymást ki nem egészítő formává hasítja a testet: mindkettő mozog, úton van „valahová máshová”. Mindkét figura a saját útján, a saját helyén áll, és olyan pillantást váltanak, amely soha nem érhet célba. A hibrid testeket keretező utak más-más irányba vezetnek, és a két (el)külön(ített) én soha nem találkozhat. Ugyan Nicholls festményén a test egy kollázs-forma, ám ezt a kollázst nemcsak különböző testrészek alkotják, hanem különböző perspektívák is (oldalnézet, előlnézet), illetve

¹ A transzszexualitás (*transsexuality*) és a transzneműség (*transgender*) között gyakran árnyalatnyi a különbség, de fontos a különbségtétel (Halberstam szövegében is). A transzszexuális olyan személy, aki azt a biológiai nemet, amellyel született, nem érzi a magáénak vagy megfelelőnek a maga számára, a másik nem tagjaként érzi jól magát, s ezért igyekszik úgy alakítani a külsejét, hogy megfeleljen annak a nemnek, amiben jól érzi magát. (Ebbe beletartozhat a nemi átalakító műtét és/vagy a hormonterápia is, de nem feltétlenül jár vele.) A transzneműség definíciója tágabb: olyan ember, aki átlépi a társadalom megszabta nemiszerep-határokat. Ide tartoznak a transzszexuálisok és a transzvesztiták, de mások is. (A ford.)

az ábrázolás különböző módjai. A festészet szférájába más anyagokat is bevonó hagyományos kollázs-formától eltérően Nicholls pusztán festékekkel és vászonnal teremti meg a kollázs-hatást. Elutasítja a valóságos és az ábrázolt egyértelmű elválasztását, amit a kollázs műfaja feltételez, s a reprezentációt a jelölés elsődleges területévé alakítja. Nicholls munkája valahová az absztrakció és a figurális ábrázolás közé esik – s gyönyörűen jelöli ki a *queer*² testek és megtestesülések másik, másféle helyét a kortárs esztétikában.

Posztmodernizmus és transzneműség

Ahogy az első fejezetben kifejtettem, a posztmodern nem redukálható a kapitalizmus új létmódját kísérő kulturális jelenségekre; Anna Tsing is rámutat, hogy a kultúrának ez a fajta reduktív olvasata nem veszi figyelembe, hogy a kulturális termelés képes meghaladni a gazdaság kényszerítő erőit, illetve ellenállni ezeknek.³ Aki abból indul ki, hogy a kultúra termékei mindig csak a gazdasági rend reprezentánsai lehetnek, valójában semmibe veszi a múlt szubkulturális és avantgárd művészeti gyakorlatait, amelyek e hegemoniát többször is megingatták, továbbá azt sugallja, hogy a fennálló rendhez elkerülhetetlenül csak egyféleképpen viszonyulhatunk. A művészetkritikában messzire nyúlhatunk vissza, ha a gazdaság és a művészeti produkció, alap és felépítmény kapcsolatáról szóló vitákat akarjuk felidézni; én magam ehelyt egyrészt azért elevenítek fel néhányat ezek közül, hogy kizárjam a Frankfurter Iskola kulturális kapituláció-paradigmájához való visszatérés lehetőségét, másrészt hogy bemutassam, hogyan járult hozzá egyes „őrült” testművészek politikai és esztétikai aktivitása egy posztmodern ellenzéki politika lehetőségéhez. Ebben a fejezetben a posztmodernizmust a kulturális termelés új módjai és a kései kapitalizmus közötti produktív összeütközésként határozom meg. A szubkulturális tevékenység a posztmodernitásban éppen olyan valószínűséggel generálhat új ellenállási formákat, mint ahogyan létrehozhat szimplán új árucikkeket is, amelyeket aztán újra magába szippant a felhalmozás logikája; s az ellenzékiesség vagy az „ellenállás geográfiájának” új terepei nyílhatnak meg akár az uralom új formációinak kialakulása közben is.⁴

A testről és a testet-öltésről (*embodiment*) szóló számos késő huszadik századi munka foglalkozik a transzneműség és a posztmodern közötti kapcsolattal, Judith Butler *Problémás nem* című könyvétől Jean Baudrillard *Transzszexualitás*-esszéjéig vagy Rita Felski *Transzszexualitás, posztmodernizmus és a történelem halála* című tanulmányáig.⁵ Butler nagyon alaposan elemzi a transzneműséget, amelyet arra használ, hogy a posztmodern-kori lét – különösen a nemmel jelölt lét – ellentmondásait felmutassa. Baudrillard viszont egyszerűen a test elhelyezhetetlenségének

² Az angolban valamikor sértőnek számító megnevezés (néhány jelentése: furcsa, különös, excentrikus, a normálistól eltérő, homoszexuális) mára többjelentésű lett: a szót az 1980-as években kezdték el maguknak visszakövetelni azok a társadalmi-nemi kérdésekről újfajta módon gondolkodó aktivisták, akik nem akarták többé a leszűkítő identitás-kategorizálás „meleg és lesbikusát” használni. (*A ford.*)

³ Anna Tsing, *Conclusion. The Global Situation*, in: *The Anthropology of Globalization. A Reader*, szerk. J. X. Inda, Blackwell, Oxford, 2002, 453-486.

⁴ Steve Pile, *Introduction. Opposition, Political Identities, and Spaces of Resistance*, in: *Geographies of Resistance*, szerk. M. Keith, Routledge, London, 1997, 1-32.

⁵ Judith Butler, *Problémás nem. Feminizmus és az identitás felforgatása*, Balassi Kiadó, 2007; Jean Baudrillard, *A rossz transzparenciája*, Balassi Kiadó, 1997; Rita Felski, *Fin de Siecle, Fin de Sexe. Transsexuality, Postmodernism, And the Death of History*, in: *New Literary History* 27 (1996), 337-349.

metaforájaként használja a transzszexualitást (amibe ő a transzszexualitást is beleérti). Baudrillardnál valójában senki sem lakja be a transzszexuális személyiséget: szerinte a transzszexuális épp az jeleníti meg, hogy a szubjektum a testtől függetlenül lebeg a cybertérben. Felski számára pedig a transzszexuális test a posztmodern elméleten belül a „történelem halálát” jelenti be, amennyiben a transzszexuális tapasztalatot – mint nem és szexualitás egy sajátos történelmét – korábban a pusztán különbözőség, másság testetlen, metaforikus jelölőjének tekintették. Felski szerint mindenképpen szükség van a különbözőség olyan etikai alapú felfogására, amely tiszteletben tartja a térben és időben megtestesülő formák specifikus történelmi helyét. Saját értelmezésem a transzszexuális testek reprezentációjáról ebben a fejezetben követi Felski azon felszólítását, hogy „mindig vegyük figyelembe a töréseket, avagy a szinkronitás hiányát, amikor az időbeliség tapasztalatáról van szó, miközben a különböző kulturális tevékenységek közötti szisztematikus kapcsolatok és viszonyok meglétét is lássuk meg”⁶. Beszámolok továbbá a transzszexuális test megjelenéséről a művészetben, valamint a szembetűnően „nemesített”, nemével jelölt testtel foglalkozó művészet különböző történetei során betöltött szerepéről.

A posztmodernizmus és a transzszexuális közötti kapcsolat rejtélyes és némiképp meglepő módon felbukkan Fredric Jameson klasszikus esszéjében is, amelynek címe *A posztmodern kulturális logikája*.⁷ Ebben az írásában Jameson a kulturális termelés egy új formájának megjelenésére figyelmeztet, amely szerinte a globális kultúraipar része. Megjegyzi, hogy „az esztétikai termelés mára betagozódott az általános árucikktermelésbe”⁸. Jameson fontosnak tartotta, hogy rámutasson: a posztmodern kultúratermelés látszólag ellenálló és ellenzéki módjai (például a magas és az alacsony kultúra összeolvasztása vagy a szexualitás leplezetlen megjelenítése, sőt előtérbe helyezése) valójában inkább az intézményesülés, mint a forradalmiság jelei, és hogy a posztmodern *pastiche*-esztétikája nem más, mint „a történelmi szemlélet következetes legyengítése”⁹. Szerinte a klasszikus modernizmust olyan művészek kivételes mesterművei határozzák meg, mint Vincent van Gogh vagy Edward Munch, míg a posztmodern Andy Warhol csillogó ikonjainak könnyen reprodukálható selyemfelületei. Jameson a posztmodern politikumát és politikusságát csak E.L. Doctorow történelmi regényeivel kapcsolatban említi, s pesszimista víziót ad a posztmodern kulturális produktumok politikai felhasználhatóságáról. Ezt a pesszimizmust visszhangozzák azután más marxista elméletírók is, például David Harvey, és mindezért a posztmodernben túlságosan nagy hangsúlyt kapó, szerintük nevetséges és szűklátókörű testpolitikát okolják.

Ahogy Mandy Merck is rámutat, egyszerre meglepő és zavaró, ahogy Jameson a posztmodern mereven a *queer* fogyasztással, a modernizmust pedig a heteroszexuális termeléssel

⁶ Felski, *I.m.*, 348.

⁷ Fredric Jameson, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Budapest, Noran Libro Kiadó, 2010.

⁸ *Uo.*, 26.

⁹ *Uo.*, 28.

azonosítja.¹⁰ Dolgozatát tulajdonképpen a felszínesség, a mélység nélküliség és a látványos dolgok homofób elutasítására építi. Jameson egymást kizáró módon állítja szembe a posztmodernizmust és a modernizmust: Van Gogh *Parasztcipők* című képét Warhol *Gyémántpor cipők* című selyemnyomatával hasonlítja össze, és a modernista alkotást a munkásosztály és a férfimunka fajsúlyosan politikai reprezentációjának tekinti, a posztmodern művészetet pedig a burzsoá és nőies semmittevés politikai szempontból vérszegény reprezentációjának. Ezt a kontrasztot tovább mélyíti azzal, hogy megjegyzi: a festmény három-, míg a selyemnyomat egydimenziós. Van Gogh cipői megfigyelése szerint úsznak a sárban és a materialításban: a történelemtől, a természettől és a világról beszélnek. Warhol cipői ellenben tiszták, újak és gyáripari termékek: csak a fogyasztásról és a fényűzésről szólnak. Van Gogh festményén az osztályharc, a kizsákmányolás és a történelem folyama is megjelenik, míg Warhol képe csak a globális kapitalizmus győzelmét sugározza. Jameson művészettörténeti leckéjét Merck úgy olvassa (újra), hogy Warhol összepárosíthatatlan lábbeli-halma kapcsán felidézi a szexmunka és a meleg közösség queer történelmét, míg Van Gogh fegyelmezett lábbeli-párját a kapitalizmus fenntartásában központi jelentőségű heteroszexuális családi berendezkedéssel hozza összefüggésbe. Jameson narratívája a fogyasztás sürgetésének behódoló esztétikai (és jellegzetesen *queer*) kapitulációról összeroppan ezzel az eltemetett „másik” történelemmel szemben, és csikorogva megáll a kultúra gazdasági kényszerekkel való összejátszását feltételező evolúciós köre is.

Ezek után különösen meglepő, hogy Jameson tudattalanul is egy queer megoldást javasol a globális kapitalizmus egyetlen ellenszereként. Többször is kifejti, hogy a posztmodern építészet a legjobb példája a posztmodern kulturális termelés sötét oldalának. „Az összes művészeti ág közül”, írja, „lényegét tekintve az építészet áll legközelebb a gazdasági szférához, amellyel a jutalékok és a telekárak formájában a valósággal közvetlen kapcsolatban áll.”¹¹ Az építészet szerinte azoknak a kései kapitalizmusban zajló jelentős változásoknak is a legtisztább példája, amelyek felborították a szubjektumok és objektumok közötti kapcsolatot. Jameson szerint a posztmodern építészet egy olyan „mutáció magában az épített térben”, amellyel mi, emberek nem tartottunk lépést: „a tárgy mutációját egyelőre nem követte a szubjektum semmilyen hasonló mértékű mutációja”¹². Ezen a ponton Jameson elmerül abban a testpolitikában, amelyről máshol olyan megvetően ír. Szerinte ez a térbeli mutáció nem más, mint egyfajta posztmodern evolúció, sőt „mintegy felszólít minket arra, hogy növezzünk új szerveket, terjesszük ki érzékelésünket és tesünket új, egyelőre elképzelhetetlen, talán egyenesen képtelen dimenziókba”¹³. Az új szervekkel és új érzékelő-rendszerrel bíró testnek ez az utópisztikus, technotópisztikus vagy térbelileg fantasztikus megfogalmazása pontosan megfelel a testet-öltés (*embodiment*) azon új formáinak, amelyeket egyes queer közösségekben transzneműnek neveznek.

¹⁰ Mandy Merck, *Figuring out Warhol*, in: *Pop Out: Queer Warhol*, szerk. Doyle, Flatley, Munoz, Duke University Press, Durham, NC, 1996, 224-237.

¹¹ Jameson, *l. m.*, 27.

¹² Jameson, *l. m.*, 57.

¹³ *Uo.*

A posztmodern kultúra logikájának felszínesként, nevetségesként és queerként való nyilvánvalóan homofób elutasításától eltekintve Jameson elmélete, amely szerint a posztmodern kulturális termelés a késői kapitalizmus logikájának felel meg, sok tekintetben egyszerűen számos korábbi 20. századi, művészetről és politikáról szóló vita megismétlése. Jameson esszéje mintha felfrissítené Clement Greenberg híres 1939-es, *Az avantgárd és a giccs* című esszét. Greenbergnek ezt a munkáját a művészettörténészek gyakran egyfajta anomáliaként kezelik a szerző munkásságában, mert nyíltan marxista alapokra helyezkedve kritizálja a polgári kultúrát. Greenberg később természetesen az absztrakt művészet legnagyobb védelmezője lett, aki a modernista esztétikát a politikától való függetlenséggel és az érdekmentességgel kötötte össze, s ez a korai esszé bizonyos értelemben már előrevetíti az ideológia formának való alárendelésére vonatkozó későbbi gondolatokat. Ám *Az avantgárd és a giccs*ben Greenberg mégiscsak egy utópisztikus szocialista jövőre veti az egyik szemét, míg a másikat a fasizmus növekvő globális veszélyére, és ebben a történelmi kontextusban így határozza meg az avantgárd szerepét: ennek „igazi és legfontosabb funkciója nem annyira a kísérletezés, hanem megleni az ösvényt, amelyen a kultúrát az ideológiai zűrzavar és erőszak közepette *mozgásban* lehet tartani”.¹⁴ Greenberg ezután szembefordítja az avantgárdot a „giccsel”, amelyet „népi vagy fejletlen kultúraként” határoz meg.¹⁵ Annak ellenére, hogy látszólag élesen elkülöníti egymástól, illetve szembeállítja a giccset és az avantgárdot, Greenberg azt is mondja, hogy ezek „szimultán létező kulturális jelenségek”, amelyek egy stabil társadalomban organikusán létezhetnek egymás mellett; ám ahol fasizmus vagy demagógia uralkodik, a giccs teszi lehetővé a diktátornak, hogy megszólítsa a tömegeket. Greenberg ezt írja: „A diktatúra szempontjából egyébként nem az a fő baj az avantgárd művészettel és irodalommal, hogy túl kritikus, hanem hogy éppenséggel túl »ártatlan«, azaz nem lehet hatékony propagandát injekciózni belé – erre a célra sokkal alkalmasabb a giccs. A diktátor a giccs révén kíván szoros kapcsolatot kiépíteni népe »lelkével«”¹⁶.

Számos kritikus kifejtette már, hogy mi a baj az avantgárd kultúra és a giccs viszonyának greenbergi felfogásával; ahogyan Thomas Crow összefoglalja a *Modernizmus és tömegkultúra a vizuális művészetekben* című munkájában, „a greenbergi modernizmus-felfogást sokan kritizálták már, és kevesen védelmezik”¹⁷. De Crow azért újra szemügyre veszi az ellentmondásokat Greenberg munkájában, egyrészt hogy felülvizsgálja a magas és az alacsony kultúra modernizmusbeli viszonyát, másrészt hogy megmutassa, mit is köszönhet az avantgárd kultúra annak, amit Crow ellenzéki publikumnak nevez. T. J. Clark is visszatér Greenberg elemzéséhez egy esszéjében, amelynek címe *Clement Greenberg művészetelmélete*, s ő a művészi alkotás és a politikai ellenállás közötti kapcsolat

¹⁴ Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitch*, in: *Pollock and After. The Critical Debate*, szerk. Francis Frascina Routledge, London, 2000. 71-86. Magyarul: Clement Greenberg, *Avantgarde és giccs*, in: *Művészetszociológia. Válogatott tanulmányok*, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1978, 93-103, 95.

¹⁵ Greenberg, *l. m.*, 98.

¹⁶ Greenberg, *Avantgard és giccs*, in: *A giccs. A rossz ízlés antológiája*, szerk. Gillo Dorfles, Gondolat, Budapest, 1986, kül. 113-115. (Mindkét magyar kiadás szövegét megválták, de eltérő módon, ezért a kettős hivatkozás – a szerk.)

¹⁷ Thomas Crow, *Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*, in: *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven, CT, 1996, 9.

másfajta történetét vázolja fel. A modernizmus alternatív s némiképp elfeledett történelmeinek felvázolása után Clark arra jut, hogy az avantgárdot egyáltalán nem fegyverzi le teljesen a tömegpolitika és a nagyközönség megjelenése: „a kapitalizmus uralma alatt az avantgárd rendszerint – és nagyon helyesen – a művészet számára *előnyösnek* látta az »ideológiai zavarral és erőszakkal jellemezhető helyzeteket«”¹⁸. Mintha Crow és Clark is visszariadna attól, hogy elismerje, vagy akár csak leírja a posztmodernitásban rejlő – Clark kifejezésével élve – „kulturális lehetőségeket”, holott a művészet elüzetiesedésének problémájára adott formalista megoldást mindketten kifejezetten elutasítják. Később még visszatérek rá, hogy Crow milyen provokatívan állítja új történeti összefüggésbe a szubkultúrák és az avantgárd művészi tevékenység közötti kapcsolatot egy, a művészet formalizmusba való visszahúzódásából kivezető utat mutatva fel ezzel; s Clarknak a greenbergi modernizmust illető kritikája annyiban szintén kapcsolódik az okfejtésemhez, hogy ellenáll mind az absztrakcióba való elvonulásnak, mind pedig a művészet kései kapitalizmusban betöltött szerepét leíró komor, fatalista konklúzióknak. Ahogyan Clark emlékeztet rá: „A művészet valakihez szól, valami meghatározott s magán túlmutató dolgot akar csinálni; *ellenállni* akar, szüksége van kritériumokra; s kockázatokat is vállal, hogy ezeket megtalálja – akár a saját megsemmisülésének kockázatát is”¹⁹.

Mivel a művészettörténészek kitartóan elutasítják azokat a baljóslatú helyzetképeket, amelyek szerint a művészet vagy visszavonul az absztrakció magánvilágába, vagy bűnrészességet vállal a kapitalizmussal, meglepő látni, hogy Jamesonnál a tömegkultúra mégis olyan egyszerűen maga alá gyűri az ellenzéki modernizmust, anélkül azonban, hogy a szerző történetileg elemezné művészet és kapitalizmus, polgári avantgárd és arisztokrata patrónusok, tömegkultúra és szubkulturális ellenállás viszonyát. Az is meglepő, hogy a posztmodern marxista kritikusai milyen gyakran hagyatkoznak kapitalizmus és kultúra viszonyának egytényezős magyarázatára, jóllehet maga Friedrich Engels is figyelmeztetett, hogy „a gazdasági helyzetet” ne tekintsük „az egyetlen aktív oknak, míg minden mást pusztán passzív hatásnak látunk”. Engels így folytatja: „Nem. Az emberek maguk teremtik a történelmet, csak hogy ezt mindig egy adott környezetben teszik”²⁰. Ám épp úgy, ahogyan Greenberg a giccset csak az elkötelezett avantgárd hagyomány olcsó alternatívájának vélte, Jameson is csak a gazdaság parancsa előtti dehistorizált és depolitizált kapitulációként tudja felfogni a posztmodern *pastiche*-t.

A jelenünk természetesen nem az a jelen, amelyről Jameson akár csak egy évtizeddel ezelőtt írt; és azt az új esztétikát, amelyet az 1980-as években feltérképezett, azóta háttérbe szorította egy másfajta esztétika, amely a *pastiche* elve szerint fejlődik, de meg is haladja azt. Míg Jameson számára a historicitás nagy narratívája tette lehetővé, hogy megragadja és végigkövesse az átmenetet a modernből

¹⁸ T. J. Clark, *Clement Greenberg's Theory of Art*, in: *Pollock and After. The Critical Debate*, szerk. Francis Francina, Routledge, London, 2000, 75.

¹⁹ T. J. Clark, *l. m.*, 83.

²⁰ Francis Francina azért idézi Engels levelét, hogy kifejtse: „a felépítmény egyes elemei viszonylagos autonómiával rendelkeznek, így nyilvánvaló például, hogy az ideák döntő módon befolyásolhatják a termelési módokat és tevékenységeket, és forradalmi potenciál rejlik bennük”. Francis Francina, *Introduction*, in: *Pollock and After. The Critical Debate*, Routledge, London, 2000, 41.; Friedrich Engels, *Letter from Engels to W. Borgius*, in: *Karl Marx and Friedrich Engels. Selected Works III*, Lawrence and Wishart, London, 1894, 502-503.

a posztmodernbe, a mostani pillanatot a szimultaneitás és az azonnali kommunikáció korszakának botladozó és egyenetlen beköszönte jellemzi. Az egyik esztétika már nem követi szép rendben a másikat (ha egyáltalán valaha is így volt), egyszerre felváltva és kritizálva azt; inkább ütközik a következővel: a hiperrealizmus versenyben áll és összechap az érett absztrakcióval, amely kiegészíti és egy új narrativitással és új experimentalizmussal konfrontálja. A stílusoknak ez az egymást átfedése nem a kultúra zavarát jelzi, hanem azt, hogy milyen sokféle stratégia alkalmazható a kapitalizmus értelmezésére és a neki való ellenállásra egy olyan történelmi pillanatban, amelyben számos generáció egyrészt nem is emlékszik másra, másrészt nem is tudja másképpen elképzelni a világot. Ami ma alternatívát jelent, az – ahogyan Jameson megjósolta – a tér és a test technotópikus víziója kölcsönös mutációjuk folyamatában. De míg Jameson számára a hipertér mindig korporatív tér volt, egyes posztmodern művészek számára az esztétika tartományában létrehozott új testek arra kínálnak megoldást, hogy adaptálódjanak a szubjektum halála utáni élethez.

A következőkben a posztmodern tér és a posztmodern testet-öltés (*embodiment*) ütközését követem nyomon egy technotópikus esztétikában. Vagyis egy olyan esztétika közegében, amely a technológia lehetőségeit próbálgatja az emberi test térben és időben kötött határaival szemben, és amely igen hatásosan rajzolja át a kapcsolódási pontokat az organikus és a gépi, a toxikus és a honos, a műtéti és a kozmetikai kategóriái között. Eközben megpróbálok feltárni a korábban avantgárdnak nevezett irányzatok és a kortárs szubkulturális produktumok közötti újfajta kapcsolatokat is. Míg a marxisták szerint az avantgárd eltűnését a tömegkultúra előretörése kíséri, valójában az történik, hogy a posztmodernizmus az avantgárd státuszára emeli a szubkultúrát. Mivel az avantgárd már nem csupán az osztályérdekeket és -ellentmondásokat reprezentálja, és mivel a szubkultúra – ahogy ezt a következő fejezetben kifejtem – nem értelmezhető egyszerűen az osztályharc helyi szinten történő kordába szorításaként, a sokféle irányú küzdelem és a sokszorosan összetett hegemoniák korában újra kell gondolnunk a progresszív, a szubkulturális és a tömegkulturális termelés meghatározását. A transznmű test elismert illetve szubkulturális művészek által alkotott reprezentációi jó terepet kínálnak az ellenállás új dinamikájának vizsgálatára.

Mivel a nemek kijelölése és leosztása erőteljesen támaszkodik a vizualitásra, az egyértelmű nemi kategorizálásnak a vizualitás területén bekövetkező posztmodern elbizonytalanítása széleskörű következményekkel bír. Bár a posztmodernizmust Jameson és mások a kapitalizmus különböző módusai közötti határozott törésként írják le, a törésvonalakat a kulturális termelés különböző műfajaiban egyáltalán nem könnyű megragadni. S míg az irodalomtörténetben vagy az építészet területén talán határozott törésvonalakat találunk a klasszikus modernizmus formai összetettsége valamint a *pastiche*-t, az ismétlést és a nem-eredetiséget hangsúlyozó posztmodern munkák között, a vizuális kultúrában másképpen fest a reprezentáció régi és új módozatai közötti átmenet. Vagy

legalábbis a változások más időrendben és másféleképpen zajlottak a vizuális, mint az irodalmi kultúrában. Talán az absztrakt expresszionizmus és a pop art közötti törésvonal áll legközelebb a kultúrakritikusok által a különböző irodalomtörténetekben kimutatott töréspontokhoz, de ettől még ezen a területen is egészen másfajta viták zajlanak az avantgárdról, az ideológia és a művészet viszonyáról vagy a zsenialitásról.²¹ Az absztrakt expresszionizmus például (a kísérleti írástól eltérően) sem nem tűnt el, sem nem maradt avantgárd impulzusok letéteményese. Míg a kísérleti írás mégiscsak valamiféle ellenállást képvisel a korábban „kultúraiparnak” nevezett jelenség könnyen emészthető történeteivel és gondolataival szemben, és míg a kísérleti film szoros kapcsolatban áll a független, alternatív és gyakran *queer* filmkészítéssel, egy absztrakt expresszionista munka nagy valószínűséggel helyet kaphat akár egy bank vagy egy vállalat irodaépületének falán is. Így hát a késő kapitalizmus kulturális logikája, amelyet Jameson egészében a posztmodernizmussal köt össze, nem működik olyan szépen és szabályosan, ahogyan ő feltételezi.²² Vannak olyan posztmodern művek, amelyek csakugyan kollaborálnak az üzleti-vállalati érdekekkel, éppen úgy, ahogyan a modernizmusnak is vannak a fasizmus politikai utasításait követő ágai. De a posztmodernizmusnak a késő kapitalizmus kulturális logikájára való teljes redukciója különösen gyanúsnak tűnik a vizuális kultúra területén, ahol bizonyos művészi alkotások, például egyes szobrok változnak és korosodnak az idővel – amivel ráébresztenek, hogy a műtárgy nem feltétlenül maradandó, illetve hogy a történelmet és a jövőt másképp is lehet értelmezni.

Az instabil és kaotikus én reprezentációjaként fellépő bizonytalan hovatarozású testek művészi ábrázolása a késő modern / kora posztmodern korban jelent meg. A többnyire *queer* és női művészek az 1960-as évek végén azért ragaszkodtak a testábrázoláshoz, hogy ellenálljanak a teljes absztrakció felé való eltolódásnak – és ezáltal visszahozzák a művészet-csinálásba a politikai töltetű reprezentáció módusát. Bár Warhol művei is nyilvánvalóan elutasítják az absztrakt expresszionizmust, Eva Hesse munkái – amelyeket részletesebben a fejezet későbbi részében fogok tárgyalni – számos olyan művészi tendenciát képviselnek, amelyek elutasították az amerikai művészet absztrakció felé fordulását. Igaz ugyan, hogy Hesse pályája elején absztrakt képeket alkotott, de hamarosan kifejezte elégedetlenségét az absztrakció kizárólagosságával szemben, és organikus, szoborszerű „rész-tárgyakat” kezdett készíteni. Ahogyan ő maga magyarázza: „Nem hiszem, hogy a művészet a kompozíció vagy a forma ideáján alapulhat”.²³ Ebben a fejezetben a nemi ambiguitás képzőművészeti reprezentációjának szelektív történelmét írom meg azzal a szándékkal, hogy feltérképezzem az idő, a tér és a kulturális termelés új, egy „transznemű esztétikából” fakadó értelmezéseit. A posztmodernnek a transzneműséggel való összeecsúsztatását, amelyről aggódva írtak egyes transznemű teoretikusok (különösen Jay Prosser), valójában nem pusztán a transzszexuálisok testi valóságának *queer* vagy posztmodern teoretikusok

²¹ Lásd: Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, And the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago, 1983. Guilbaut részletesen elemzi az absztrakt expresszionizmus megjelenését és kapcsolatát az USA második világháború utáni hegemon helyzetével.

²² Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *A kultúraipar*, in: *A felvilágosodás dialektikája*, Gondolat – Atlantisz – Medvetánc, Budapest, 1990, 147–200.

²³ Cindy Nemser, *An Interview with Eva Hesse*, in: *Art Forum* 7, No. 9, 1970, 59–63, 6.

általi kisajátítása idézi elő.²⁴ A transznemű test vizuális kultúránkban való felbukkanása sokkal inkább az instabil testet-öltés (*embodiment*) reprezentációjának hosszú történetébe illeszkedik. Azt is mondhatjuk, hogy a posztmodernizmusnak ez a formája értelmezhető az antikapitalista, szubkulturális *queer* politika kulturális logikájaként.

Az előző fejezetben transznemű filmeket és az ezekben megjelenő transznemű szereplők kinézetét, külsejét elemeztem – most pedig a transznemű test kortárs művészeti és fotográfiai reprezentációihoz fordulok. Bár vannak átfedések és van párbeszéd a filmes ábrázolás és a vizualizáció más módusai között, az „álló” képek a nemi flexibilitás és dinamizmus egészen más logikájára épülnek. A testet-öltés (*embodiment*) nagyon is absztrakt festészeti, szobrászati, webartós vagy fotográfiai reprezentációiban a transznemű kinézet új megfogalmazásaival találkozunk, valamint ennek a kinézetnek más és más jellegű felhasználásával a nemmel jelölt testet-öltés (*embodiment*) jelenségének késő-posztmodernkori értelmezése során. A múzeum a filmmel összehasonlítva a nemi eldöntetlenség reprezentációjának és a képek befogadásának más lehetőségeit kínálja. A film nézője látszólag passzív befogadó, de egy műterem, egy installáció vagy egy múzeum terében a néző sétál, leül, megfigyel, áthalad a téren, s így másféleképpen hoz létre jelentést.

A *Fiúk nem sírnak* című filmről szóló olvasatomban arra jutottam, hogy a kortárs film építőkövének tekintett kép/ellenkép-beállítás szétesik, ha egy alapvetően megkettőződött és a nem vizuális jegyein keresztül kifejezetten olvashatatlan szubjektumot kell ábrázolnia. A kép/ellenkép-technika hasonló felszámolása adja két meglehetősen különböző művészeti installáció alapját is, amelyeket nagyon különböző okból nevezhetünk transzneműnek. Az első egy olyan transznemű látásmódra kínál excentrikus példát, amely nem is kizárólagosan a transznemű identitásban gyökerezik, s amely egyfajta „örvénylő” látómezőt hoz létre. Az Iránban született Shirin Neshat installációiban a nézők két egymásba záruló videotér közé szorulnak, ahol is az 1979-es iráni iszlám forradalom utáni időszakot jellemző férfi-nő viszonyról láthatnak egymással versengő narratívákat. A *Rapture* (Mámor) címűben például az egyik fal egy női menekülés-történetet mond el, és az elkendőzött női testek ellenállásáról szól a vallásos férfitelkintettel szemben; ugyanakkor a másik fal imához gyülekező férfiakat mutat, akik egy militarista hit rituáléiban készülnek részt venni. Az *Turbulent* (Örvénylő) címűben a két falon énekeseket láthatunk: egy férfit és egy nőt. A férfi énekes a kamerával szemben áll, egy teljes teremnyi férfiközönség előtt, és egy fülbemászó és megindító dallamot énekel, amelyre a közönség nagy tapssal reagál. A női énekes vele szemben áll, háttal a kamerának, és teljesen elkülönül a homoszociális hallgatóságtól, miközben várja, hogy a férfi énekes befejezze az előadását. Amikor ez megtörténik, a férfi a női énekes felé fordul, aki egy üres teremnek énekl el a válaszát; az ő előadását csend fogadja. A videoinstalláció a nőknek a nyilvánosság tereiből való kizártságát mutatja meg, és a női alkotóművészet

²⁴ Jay Prosser, *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*, Columbia University Press, New York, 1998.

nehézségeiről és heroizmusáról beszél egy olyan közegben, ahol nincs közönségük, nyilvánosságuk, hangjuk, ahol nem kapnak élő reakciót. Neshat azt mondta, hogy az *Örvénylőt* egy fiatal, vak utcai énekesnő látványa inspirálta, akit Isztambul egyik utcáján pillantott meg. A nő pénzért énekelt, de nem láthatta a közönségét. Neshat saját szavaival a darab „az ellentétekre épül, vizuálisan és fogalmilag is”.²⁵ Akárcsak a fiatal vak nő, az énekesek az installációban nem láthatják a közönségüket, s a női énekesnek nincs is közönsége, csak a múzeum látogatója, a néző, aki az installáció sötét terében csendes tanúja lesz a nemek színrevitelének, színpadi megjelenítésének. A néző elfoglalta tér az örvénylés tere: olyan hely, ahol a látás vonalai kereszteződnek a két énekes között, ahol a hangjuk versenyben áll, ahol egymásnak és egy számukra láthatatlan közönségnek adnak elő. És ez maga a múzeum tere: az a hely, ahol valamilyen értéket tulajdonítanak a kultúrának, és ahol a testek navigálják a relevancia kulturális kódjait. De a Neshat videója által teremtett örvénylés kimondottan a nemekhez kapcsolódó örvénylés, és a férfi és a női énekes közötti teret provizórikusan nevezhetjük transznemű térnek, mert egy olyan helyet idéz meg két nem között, amelyben társadalmi viselkedések, vallási tanok, rituális előadások és kulturális történelmek ütköznek össze.

Az általam itt vizsgált képeket az örvénylés esztétikájával szeretném leírni, amely hirtelen idő- és térbeli elmozdulásokat ír közvetlenül a meghatározhatatlan nemű testre, s ezt a testet azután a kritikai újratemtés felületeként kínálja fel a tekintet számára. Ebben az örvénylésben helyezhetjük el a transznemű kinézetet, a látás és a látva levés egy olyasfajta módját, amely nem egyszerűen ellentmond a nemek kétpólusú szerveződésének, hanem a test idő- és térbeli újraelhelyezését jelenti. Emlékezetes installációiban Neshat például valami olyasmit idéz fel, amit a *Fiúk nem sírnak* című film központi kérdéseként határozta meg: a transznemű kinézetet. Neshat ugyanakkor átalakítja a hollywoodi filmek kép/ellenkép szekvenciáját is, amivel arra kényszeríti a nézőket, hogy tudomásul vegyék szerepüket az egységessé alakítás, egybelátás folyamatában – és hogy szembemenjenek vele. A kép/ellenkép szekvencia szétbontásával, amit Neshat az *Örvénylőben* elér, a férfitekintet és a nő-mint-látványosság fragmentálódik, s a tekintetét ide-oda forgató néző maga válik a kamerává: nézi az éneklő énekest, a figyelő megfigyelőt, és folyamatosan teret enged saját, a látáshoz és a látva levéshez fűződő örvénylő viszonyának. A kamera mindkét videóban alig-alig mozog; ehelyett a nézők teste kényszerül arra, hogy megforduljon és odanézzon, megint erre nézzon, visszanézzon, moduláljon, közvetítsen, hezitáljon és végül lásson.

A kép/ellenkép szekvencia átalakításának, illetve a transzneműség és a tragédia összekapcsolásának másik példája egy kísérleti videofilm, amely szintén a transznemű tekintet lehetőségeit konstruálja meg és tárja fel, és szintén inkább galériákban vetítik – mert számukra készült – , mint mozitermekben. Videójában, amelynek címe *I probably want perfection in everything and a little*

²⁵ Arthur C. Danto, *Shirin Neshat*, in: *Bomb* 73, 2000, 64.

more. Maybe that'll be my downfall („Talán túlságosan is perfekcionista vagyok. Ez lehet a vesztem”), Brian Dawn Chalkley a testi és vokális mozdulatlanság kombinációját a tér és a szubjektivitás átszervezésére használja a nem egyértelmű nemekkel kapcsolatban. Chalkley nem elsősorban a nemmel való felruházás vizuális elemeire támaszkodik: a nemekről szóló munkájában szándékosan nagy szerepet szán a hangnak. Énjét két részre osztja, Brianre és Dawnra, és párbeszédbe állítja őket. A dialógus a *Fiúk nem sírnak* egyik jelenetének hangzó megfelelője: a filmben Brandon válik ketté, és az egyik énje egészben marad, amíg a másikat brutálisan, erőszakosan szétszedik. Chalkley videójában ez úgy zajlik, hogy Chalkley egy képsort és egy hangfelvételt rendel egymáshoz: a képeken egy nagydarab nő / transzvesztita fekszik élettelenül egy kivilágított erdőben, míg a kamera fénye előtt éjszakai rovarok röpködnek ide-oda, a hangsávon pedig egy transzvesztita és az őt felszedő fickó beszélget egy transzvesztita bárban. Az élettelen test és az élénken mozgó rovarok kísérteties kombinációja megnehezíti, hogy a néző „Brian” és „Dawn”, vagyis a fickó és a transzvesztita – ráadásul ugyanazon a férfihangon előadott – évődésére koncentráljon.

Ahogy sok transzvesztita tanúskodhat róla, a hang erőteljes nemi jelölő lehet, amikor valaki megpróbál más neműként megjelenni, és a „helytelen” hang összezavarhatja, sőt feldühítheti a gyanútlan hallgatót, aki talán már magabiztosan megállapította magában a másik nemét, és ezt át kell írnia. Chalkley nem próbál magasabb hangon beszélni, amikor Dawnként szólal meg, vagy mélyebben, amikor Brianként. Egyenletes hangú, banális fecsegést ad elő a transzvesztita és a fickó között, akik azután elhatározzák, hogy együtt mennek el a bárból. A baljóslatú alak, aki a leveleken fekszik a felvétel háttérében, ugyanakkor azt sugallja, hogy az ezt követő légyott a vágyból az erőszakba, dühbe csapott át. Mint a *Fiúk nem sírnak* című filmben is, az erőszak szinte elkerülhetetlen következmény, amikor az eldönthetetlen nemű személy nem undort, hanem vágyat kelt; a transznemű testre irányuló vágy örvénylő vágy, amiért vérrel kell fizetni. Mivel a *Fiúk nem sírnak* alig néhány kísérleti pillanatot felvonultató s leginkább narratív film, végső soron nem lehet sikeres a transznemű tekintet megragadásában; Chalkley darabja kritikusabb perspektívát kínál a transznemű tekintet paramétereinek ábrázolására. Felborítja a műfajokat és a nemeket: azzal is, hogy a videót egy *csendélet* létrehozására használja a mozgókép helyett, és azzal is, ahogyan az erőszakra irányítja a figyelmet, ami a szó szoros értelmében megállítja a transznemű realitás kép/ellenkép szekvenciáját. A műben semmi nem mozdul. A kamera a mozdulatlan testre fókuszál, és a szöveg felszínét keresztező hangok nem kelthetik újra életre a testet.

Ahogy Chalkley videójából is látható, a transznemű tekintet/kinézet (*look*) szubkulturális vagy avantgárd megjelenési formái – szemben a mainstream fogásokkal – elvetik annak lehetőségét, hogy az alternatív testet-öltés (*emodiment*) narratívája alárendelődjön a mainstream mozi szigorúan konvencionális történet-mesélésének. Az *I probably want perfection* által felnyitott időbeli tér ütközik a

karakterfejlődéssel és az akcióval kapcsolatos normatív elvárásokkal. Egy hosszú, húszperces jelenetben minden és semmi sem történik, míg a transzvesztita mozdulatlan alakja tanúskodik annak erőszakos következményeiről, ha valaki kívül áll az időn, a téren és közmegegyezésen. Chalkley művét, akárcsak Neshatét, legtöbbször egy galéria terében nézik, nem moziban, és ahogyan várható, a nézők nézik a szalagot egy ideig, aztán körbenéznek, majd visszatérnek, hogy egy új ponton lépjenek be Chalkley kísérteties világába, anélkül, hogy szükségszerűen „kihagynának” valamit. Míg egy olyan filmet, mint a *Fiúk nem sírnak*, bizonyos mértékig a feszültségkeltés visz előre, a történet középpontjában álló szerelmi kapcsolat alakulása, a végzetes lezárás előérzete, Chalkley videójának értelmezése attól függ, hogy a néző képes-e és akarja-e a hangfelvétel monotoniján át és annak ellenére olvasni a képfelvételt. A kettéhasadt hang a vészjóslóan és kitartóan álló képpel kombinálva arra kényszeríti a nézőt, hogy felismerje a különböző regisztereket, amelyeken belül a megkülönböztetés, elkülönböződés folyamatai zajlanak. Arra is emlékeztet, hogy a bonyolult történések néha bonyolult formákat kívánnak – olyan formákat, amelyek felforgatják, megzavarják és örvénylővé teszik azokat a tudásformákat, amelyekre általában hagyatkozunk.

A szubkulturális tartalmak tömegmédiában és a művészi avantgárd kontextusában való használatának értelmezése kapcsán forduljunk most Crow nagyszerű esszéjéhez, amelynek címe *Modernizmus és tömegkultúra a vizuális művészetekben*.²⁶ Crow a modernizmusban megjelenő elitista avantgárd kultúrákat az ellenálló szubkultúrákkal köti össze. Azt mondja, hogy a szubkultúrák produktumai, mielőtt a kultúraipar lehengeti és felszippantja őket, a szabadidő eredeti és invenciózus felhasználási módjait jelölik ki egy olyan társadalomban, amely a pihenést általában a profitmaximalizáláshoz és a rendszerbe illeszkedéshez kapcsolja. Bár a szubkultúráknak a kultúraipar felé irányuló kihívásai általában rövid, de erőteljes kitörésekben jelennek meg, e kitörések formáit átveheti a művészi avantgárd, és tovább élhetnek máshol. Crow szerint „amikor a progresszív művészek kisajátítanak ezt-azt a tömegkultúra mezsgyéjéről, a társadalmi aktusok olyan területeire bukkannak, ahol még mindig élénken zajlik az élet egy egyre inkább adminisztrált és racionalizált társadalomban”. Az avantgárd tehát Crow szerint „szükségképpen közvetít a magas és az alacsony” kultúra között.²⁷ Ez a fontos tanulmány a szubkulturális elméletet és az avantgárd elméleteit közös térbe hozza, nem pedig szembeállítja őket. Ezt a produktív megoldást követem én is – Crow megfigyelésére építve magam is azt hangsúlyozom, hogy a szubkultúra nem ürül ki akkor sem, ha kihasználják:

Azzal, hogy kihasználja őket, a kultúraipar egyben stimulálja és bonyolultabbá is teszi ezeket a törekvéseket: arra készíti őket, hogy túlszárnyalják és felülmúlják azt, amire a kultúraipart be lehet programozni. A kulturális gazdaság terjeszkedése mindig új határterületeket hoz létre, és a már

²⁶ Crow, *l. m.*

²⁷ *Uo.*, 35.

asszimilált szubkultúrák fiatalabb és szélsőségesebb tagjai új csoportokat alkotnak majd olyanokkal, akik még inkább marginális helyzetből indulnak. Így a folyamat újratermelődik.²⁸

Crow leírását az ellenállás és a bekebelezés folyamatáról tekinthetjük modellnek annak megértéséhez, hogy a *queer* szubkulturális termelés hogyan maradhat életben – gyakran elválva a szubkultúrától – „nehéz” (nehezen értelmezhető), kísérleti vagy kifejezetten elvont műalkotásokban, amikor is az avantgárd funkcióját a szubkultúra gyakorlataival olvasztja össze. Az alábbiakban ellenálló, a nemmel való felruházás megszokott módusait elutasító képeket fogok elemezni, köztük a transznemű fényképész, Del LaGrace Volcano látványos, a szubkulturális életet bemutató képeit, JA Nicholls kollázs-festményeit, továbbá Linda Besemer absztrakt festményeit. Egyrészt amellett érvelek, hogy a szubkultúra és az avantgárd ezen közvetítői a posztmodern nagyon is politikus válfaját hozzák létre, másrészt olyan, mind az avantgárd, mind a szubkulturális művészek által használt esztétikai stratégiákat vizsgálom meg, amelyeknek célja a testet-öltés (*embodiment*) és a tér újfajta logikájának felmutatása. Ez az újfajta logika különösen jól és egyáltalán: különösen rezonál a transzneműség látvány(osság)ával.

Testek új szervekkel

Arról a művészeti gyakorlatról szólva, amelyet Neshat örvénylőnek nevez, én pedig transznemű esztétikának címkéztem, szeretném megvizsgálni, hogy milyen módokon ragadható meg a testi ambiguitás a nagyon is figurálistól kezdve a lehetetlenül absztraktig. Megvizsgálom Saville *Territories* (Területek) című, hegekkel borított és műtétileg megváltoztatott női testeket ábrázoló, hatalmas méretű olajfestményekből álló kollekcióját, és azt, ahogyan ez a munka a transznemű testet-öltés (*embodiment*) episztemológiáját kiterjeszti a nemi átalakító műtétekről a test átalakításának összetett projektjére. Foglalkozom még az 1960-as években alkotó Hesse fetisiztikus latex szobraival is, amelyek úgy tűnik, egészében elválasztják a szerveket a testtől, és a hús, a pusztulás, a szerialitás és a véletlenszerűség új konfigurációiból hoznak létre technotópikus erotikát azáltal, ahogyan a formák mozognak és változnak az idővel.²⁹ S míg Volcano művei az alakváltó portrék látványos parádéján átvezetve mutatják meg, mennyire instabil a legtudatosabban előadott nemi identitás is, Besemer színes absztrakciói – körei, vonalai és ecsetvonásai –, akárcsak Hesse munkái, a perverz és abjekt nemmel-felruházás formális jegyeit ragadják meg. Nicholls munkái, akárcsak Besemeréi, az absztrakt felé fordulva ábrázolják az identitástól elválasztott ambiguitást, és mind Nicholls, mind Besemer valószínűleg olyan korábbi alkotók

²⁸ *Uo.*

²⁹ A „testek új szervekkel” fogalma természetesen Giles Deleuze és Felix Guattari írását idézi, illetve a „szervek nélküli test” általuk kidolgozott fogalmát: Deleuze és Guattari a szervek nélküli test fogalmán keresztül helyezkedik szembe az emberi identitás felszín/mélység-osztató bináris modelljével, amelyen belül a mélység fogalma az „emberit” a pszichés komplexitással, a belsőséggel, az ödipális rendszerekkel és a tudattalannal teszi azonosíthatóvá. Deleuze és Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, Minnesota UP, 1983.

„queer” művészeti gyakorlatára épít, mint Hannah Höch, Louise Bourgeois, Hesse és mások, hogy beilleszék magukat a *queer* művészeti produktumok genealógiájába. Végül arról is beszámolok, hogy az ausztráliai Perth-ben folyó *Szövettenyésztési és művészeti projekt* a köztesség futurisztikus víziójaként jelenít meg „félíg-élő” tárgyakat – azaz valamiféle élet és halál közötti, élő és nem élő, organikus és szintetikus közötti állapotot. Nem minden itt tárgyalt művésznek kifejezett célja a transznenűség reprezentációja, mégis mindegyik projekt arra tesz kísérletet, hogy a létezés olyan ellentmondásos, többértelmű állapotát ragadja meg, amelyeket összefoglalva transznenűnek nevezhetünk. Több alkotó is butleri terminusokban gondolkodik a testet-öltésről (*embodiment*), olyan gesztusok repetitív sorozataként, amelyek az identitást mint folyamatot, mutációt, invenciót és rekonstrukciót ábrázolják.

Akárcsak egy ravasz játék az „inverzió” szóval, Saville a transznenű fotóművészt, Volcanót ábrázoló festménye kifordítja és a feje tetejére állítja a testet, és arra kényszeríti a nézőt, hogy gondolja el egy, a női testen *kívül* rekedt férfi képét. Először a genitáliákat látjuk, kiterítve, mint egy húsdarabot a hentesdeszkán; azután, ahogyan a tekintetünk felfelé vándorol a látszólag női test félelmetes és eltorzított tájain, szemtől szembe kerülünk a modell kivörösödött, szakállas arcával, és ettől elkerülhetetlenül vissza kell térnünk a mellék és a has rózsaszín lankáin át, hogy megnézzük: ez a fej valóban ehhez a vaginához tartozik-e. A félíg felemelkedve fekvő testet alig fedi valami; a fej élettelenül bukik le, az egyik mell végeérhetetlenül esik a föld felé, húzza a gravitáció, a másik pedig láthatólag egy másik irányba mozdul. Testrészek lógnak és konyulnak le, kenődnek el és zavarodnak össze, mindig csak közelítve az egész-séget. A modell látványosan kényelmetlenül érzi magát, a néző osztozik ebben a kényelmetlenség-érzésben, a művész pedig szándékosan testi diszfória-tanulmányként tálalja a jelenetet: a vaginával rendelkező férfi képének egyszerűen a *Matrix* címet adja, amelynek a jelentése itt természetesen: méh.

A *Milyen Jenny Saville festményének lenni* című esszéjében a transznenű fényképész, Volcano részletesen kifejti, milyen különös „testen kívüli tapasztalat” volt számára nőként pózolni egy másik művész előtt. Miközben Saville Volcano „meztelen és korpulens hibriditását” fényképezte, a modell attól tartott, hogy a fényképek és azután a festmény „kimozdítja és/vagy valahogyan csorbítja transznenű férfiségemet”³⁰. Azután, hogy olyan gondosan megteremtette és fenntartja „mutáns férfiségét”, Volcano fenyegetve érzi magát Saville portréjának mértéktelenségétől, hajlataitól és hasadékaitól, nőgyógyászai, tolakodó nézésétől. Volcano mutáns férfisége mégis túléli a festmény létrejöttét – sőt, ez lesz a festmény értelme: rávilágít a mindig csak tökéletlenül megvalósítható dezidentifikáció drámájára. Saville-t éppen a test tökéletlensége vonzza; s a férfiség és a nőség közötti tökéletlen egyensúlyában Volcano teste a veszteség és a vágy olyan térképét tárja elénk, amely mindig is jelen van a testhez való „hazatérés” *transzszexuális* kísérleteiben. De ugyanez a térkép a *transznenű* testet is a kényelmes

³⁰ Del LaGrace Volcano, *On Being a Jenny Saville Painting*. in: *Jenny Saville. Territories*, Gagosian Gallery, New York, 1999, 25.

testben-levés lehetetlenségének paradigmájaként mutatja meg. Saville transznemű Volcano-portréja természetesen sem inkább, sem kevésbé groteszk, mint más festményei átrendezett női testekről. A műtétileg megváltoztatott vagy egyszerűen csak nem éppen méltóságteli nézőpontból ábrázolt női test ezeken a képeken mindig valahogyan mértéktelen és hipernaturális. Saville számára a nőség a húsban lakozik, de az illesztések mentén felfeslik, a test széleinél kivérzik, és elbizonytalanítja nézőit a bőr vagy az én határait illetően. Saville nagyon-is-érzéki szubjektumait a test eltorzítása határozza meg – az arra való képtelenségük, hogy viseljék a társadalmi identitás súlyát. Saville sok tekintetben úgy kezeli az ecsetet, ahogyan egy sebész a szikét. Katalógusa tartalmaz is egy interjút egy plasztikai sebésszel, akinek a műtőjét Saville időnként meglátogatta, amíg a festményein dolgozott.³¹ A sebész meg is jegyzi, hogy mennyire hasonlít az, ahogyan ő kezeli a testet ahhoz, amit Saville csinál, és mindkettőjüket az emberi szövetek szobrászának nevezi. Amiről a plasztikai sebész nem beszél, az a Saville és a saját esztétikai projektje közötti nyilvánvaló különbség. Elismeri, hogy ő az emberi arc „megfiatalításán” dolgozik, de arról nem vesz tudomást, hogy Saville a tárgyait nem „előtte” és „utána” festi meg, hanem a test megváltoztatásának köztes állapotában, a transznemű stádiumokban: a feldagadt és megsebzett arcot festi meg, nem az átrendezett orrot. A hús nehezen kezelhetőségét ragadja meg: a sebészeti beavatkozás katasztrófális következményeit közvetlenül a vágások után. Ilyen módon az ecsete inkább a húsba vágó szike, mint varróeszköz, amely elsimítja és elmaszkírozza a beavatkozás nyomait. Saville testeket ábrázoló festményein az identitás valami köztes dolog, amit a hús gyűrődésében, a begyógyulatlan sebekben, varakban, pörsenésekben és a bőr megszakításaiban ragad meg. Festői gesztusának végső soron az a lényege, hogy ábrozólásaiban elutasítja a nem tetszetős testek újbóli összerakását, szimmetrikus elrendezését.

A sebész és a festő is a hússal szobrászkodik, bár más-más céllal: a sebész azért, hogy megközelítse, a festő azért, hogy megzavarja a tökéletességet – ahhoz azonban mindketten ragaszkodnak, hogy a testet használják új teremtményeik alapjaként vagy vásznaként. Egy SymbioticA nevű ausztrál művészeti kutatócsoport viszont egészében megszabadul a testtől: az emberi testtől független hússzobrokat készít. *Szövettenyésztési és művészeti projektjében* a csoport az emberi szövet növekedésére irányuló friss orvosi kutatásokat művészi, és nem orvosi célokra használja. A SymbioticA így írja le a szobrait: „belül maradnak egy újfajta tárgy/lét megjelenítésének szimbolikus gesztusán. Ezek a tárgyak részben mesterségesen jöttek létre, részben kinőttek/megszülettek. Egyszerre tartalmaznak szintetikus és összetett organizmusokból vett élő biológiai anyagot.”³²

Míg az orvosi kutatóknak a szövetnövekedés iránti érdeklődésüket azzal kell indokolniuk, hogy megmutatják: kutatásaik javíthatják az emberi élet minőségét, a *Szövettenyésztési és művészeti projekt* egész sor összetett etikai problémát vet fel azáltal, hogy szövetből épülő „szobrokat” növeszt pusztán

³¹ B. M. Weintraub, *Surgical Practice*, in: *Jenny Saville. Territories*, Gagosian Gallery, New York, 1999, 27.

³² Vö. www.tca.uwa.edu.au/ars/text.html

művészeti indíttatásból. A cél az, hogy „félíg-élő objektumokat” és egy „új művészi palettát” hozzanak létre.³³ A csoport ugyanakkor környezetvédelmi érvekkel is indokolja kutatását, mondván, hogy a félíg-élő objektumok a termelés folyamatait a gyártástól a növesztés felé mozdítják el, és így „csökkenthetik a gyártáshoz kapcsolódó környezeti problémákat”. De leginkább az érdekli őket, hogy létrehozzanak „egy újfajta dolgot”, újfajta kapcsolatrendszert az emberek és az élettelen, illetve félíg-élő objektumok között.

Akárcsak a transznemű ember, aki úgy is vágyhat teste átformálására, hogy nem akar nemi átalakító műtétet, a szövetszobrok gyakorlati haszon nélküli extra testrészeket hoznak létre, és elvetik a tökéletesíthető test logikáját – helyette a testet mutáns formaként mutatják fel. A csoport egyik projektje különösen passzol a transznemű esztétikához. A *Mű(vészeti) méh* projekt egy külső méhet laboratóriumként képzel el, s ebben a méh-verzióban a SymbolicA művészei „a legendás guatemalai aggódó-babák modern verzióit növesztik”. Ezeket a babákat kézzel, sebészi varrással készítik lebomló polimerekből. A csoport így írja le őket:

A babákat sterilizáltuk és beoltottuk endotélium-, izom- és oszteoblaszt sejtekkel (hám-, izom- és csontszövettel), amelyek ránőnek / belenőnek a polimerekbe. A polimerek lebomlanak, miközben a szövet növekszik. Ennek eredményeként a babák részben élők lesznek. (...) A folyamat, amelynek során a természetes (szövet) ránő a konstruáltra (a polimerekre), nem „precíz”. Minden esetben új alakok és formák jönnek létre, sok változótól, például a sejtek típusától, a polimer lebomlásának ütemétől és a mesterséges méhben (bioreaktorban) létrejött környezettől függően. Ez azt jelenti, hogy egyetlen baba átalakulása sem teljesen megjósolható – mindegyik egyedi. „Következő nemünk” még mindig inkább párbeszédben áll a természettel, mint hogy teljesen kontrollálná. A babáink nem klónok, hanem egyediek.³⁴

Egy pillanatra félretéve a babák (aggódó-babák) szimbolikus vagy pszichológiai funkcióját, ezek a félíg-élő tárgyak, a műanyag és a hús groteszk kis konglomerátumai megkérdőjelezzik azt az általános felfogást, amely szerint egy baba ölelgetnivaló és meleg valami. Ezek a babák rigidek és nedvesek – ugyanakkor közelebb állnak az emberi léthez, mert majdnem élők. Érzelmeket váltanak ki, és elcsitítják a klónozástól való humanista félelmeket, hiszen a lebomlás és a pusztulás *egyedi* formáit jelenítik meg. Igazi frankensteini módra nem anyától születtek, és szörnyyszerűségük éppen abban talál kifejezésre, hogy az emberinek azokat a részeit (az egyediséget, az individualitást) visszhangozzák, amelyek elvesztésétől az emberek leginkább félnek, ha a technikai újításokra gondolnak. A SymbioticA csoport más szörnyszülött entitásokat is létrehoz szövetekből: „szükségtelen” állati szerveket, például disznószárnyat növeszt, és egy *wetware* nevű projekten is dolgozik, amely a halak neuronjaiból

³³ www.tca.uwa.edu.au/atGlance/manifesto.html

³⁴ Vö. www.tca.uwa.edu.au/ars/text.html

növesztett anyagot szoftver és hardver eszközökkel olvasztja össze. A félig-élő objektumok viselkedésének kiszámíthatatlansága, valamint az a potenciális kapcsolat, amelyet kialakíthatunk velük, rajtuk keresztül és hozzájuk, a testi mutáció és az érzelmi adaptáció élő műhelyét hozza létre.

A félig-élő objektumok technotópikus potenciálja az emberi test kereteitől eltávolított új szervek és testdarabok funkciójához és jelentéséhez kapcsolódik. A leválasztott testdarabok más jelentést nyernek – míg az aggódó-babák megtartják emberhez való hasonlóságukat, elevenségük kevésbé az emberi forma reprodukálásában áll, mint inkább abban, hogy a pusztulás húsbéli folyamatait képesek utánozni. A mutációra inkább az egész testet megváltoztató folyamatként szoktunk gondolni. A transznemű fotóművész, Volcano munkáiban mind az egész test mutációja, mind az új szervek növesztése szerepet kap. Volcano valami olyasminnek a kontúrjait és erotikáját térképezi fel, amit ő „fenséges mutációnak” nevez: olyan testeket és testrészeket dicsőít, amelyeket másképpen bizarrnak vagy csúnyának látnánk. Férfinak öltözött nőkről és nőből férfivé lett transzszexuálisokról készített fényképei, illetve az elmúlt tizenöt évben született önarcképei a testet használják vászonként a látványos és gyakran átesztétizált nemi transzformáció ábrázolásához. Ugyanakkor a *Transgenital Landscapes* (Transzgenitális tájképek) című gyűjteményében kifejezetten a tesztoszteronnal megnövelt klitoris, a „kis-farok” szeretetteli fetisizálásának technotópikus projektjére fókuszál, arra tüzelve a nézőt, hogy kinevesse vagy elutasítsa a hormonálisan átalakított nemi szerveket. Itt a szó szoros értelmében új szervet növesztenek a testre, majd a fényképész ezt izolálja és erotizálja – miközben erotikus jelentéssel ruhazza fel az új szervet, és új nemi asszociációkat hoz létre rajta keresztül.

A *Sublime Mutations* más darabjaiban, így a *Gender Optional* (Választható nem) alcímet viselő műegyüttesben, Volcano a fotográfiát az autobiográfiával keveri: ezt az eljárását Prosser nagyon találóan „f/autográfiának” nevezte el.³⁵ Ebben a sorozatban Volcano egyik teremtő gesztustól a másikra ugrik: a szexi Delboy-ból idősebb, kopaszodó férfivá, majd végül „androskin” klónná alakul át. *Kopaszodó Del*-ként Volcano fenyegetően, őszén és betegen jelenik meg. Ez a kép meghazudtolja azt a mítoszt, hogy a tesztoszteron a nőből férfivá változó transzszexuálist szexuális energiával és új élettel felruházó csodaszer. Itt a tesztoszteron csak annyi csodát tett, hogy a férfi férfiasan kopaszodik, s a gúnyos mosoly a mutáns férfi arcán a férfivá levés „mellékhatásaira” és testi leépülésnek a nemi átalakulással szerzett új módozatára utal. Ha Del mutációs önarcképeit a *Szövettenyésztési és művészeti projekttel* együtt értelmezzük, a polimerek és a szövetek között állandóan mutálódó viszonyok fényében is újragondolhatjuk a kapcsolatokat a különböző történelmi gyökerű ének között. Az én mindkét esetben az enyészet és a növekedés játéka. Az *Androskin*ben a nemi jelölők szó szerint elvételnek a testtől, amint egy platina fej előugrik a kockás háttérből, és félelmetes intenzitással viszonyozza a néző pillantását. Bár az *Androskin* szándékosan nem utal explicit módon a férfiségre vagy nőiségre, nem lép túl a nemeken, és

³⁵ Jay Prosser, *The Art of Ph/Autography. Del LaGrace Volcano*, in: Del LaGrace Volcano, *Sublime Mutations*, Konkursbuchverlag, Berlin, 2000, 6-11., ill. D. L. Volcano, *Sublime Mutations*, Konkursbuchverlag, Berlin, 2000.

nem nemtelen, mégis felidézi a klón rettenetes, a SymbioticA csoport reprodukcióval való kísérleteit is állandóan kísértő képét. A klón a különbözőség nélküli reprodukció ijesztő lehetőségével fenyegeti a nézőt, az azonosság sokszorozásával, a megrekedés állapotának megteremtésével (*creation of a stasis*).

A Volcano transznemű önarcképeinek is helyet adó *Sublime Mutations* című könyvben a művész sokféle transzszubjektivitás összetett mutációit tárja fel: olyanokét, akiket ma „transzszenzuális *femme*”-nek neveznek (ők olyan nők, akik transz-testre vágnak), a „leszbikus fiúét” vagy a *hermaphrodyke*-ét.³⁶ A könyv végén a *Simo 2000* című részben Volcano egy *butch*-ot³⁷ fényképez, aki több alkalommal is feltűnt már a művész mellett annak korábbi munkáiban, Volcano hermaphrodyke megkettőződéséeként.³⁸ Simo a róla készített portrékban egy kicsavart, mély sebhelyekkel, egy brutális baleset nyomaival tarkított testet tár elénk. Míg a *Transgenital Landscapes*-sorozat olyan testeket mutat meg, amelyek elegánsan, majdnem nyomtalanul alakultak át nőiből férfivá, mikropénisszel, avagy csinos, sebészileg konstruált mellkassal rendelkező testeket, Simo torzója deformált és kitekert, a trauma örvénylő mezeje; újonnan szerzett vonásai átalakítják, egyszerre újnak és réginek mutatják. Simo ezen a felvételen hangsúlyozza, hogy baconi módon groteszknek tekinti magát: kezével elhúzza-fordítja az arcát a kamera elől, azt jelezve, teste hogyan lett letaszítva támasztópilléreiről. Egy másik, a sebhelyes hasat közelről, fetiszizálva megmutató felvételen összevarrt hús veszi körül a torz köldököt. A köldök új nemi szervként ül a felpuffadt hason, és sok tekintetben lenyűgözőbb, mint a mikropéniszek – durva kitüremkedés, amely egyáltalán nem utánozza a falloszt, a testet viszont úgy mutatja meg, mint egy *assemblage*-t, durva vázlatot, egy szó szerint a középpontjától megfosztott én köré emelt bőr- és szövethalmot. A kötetben ezek a portrék azok, amelyeken a transznemű test leginkább közelít a fenségességhez.

„Az ő sebhelyei az enyémekek is”, mondja Volcano, amikor ezekről a képekről kérdezik, egyfajta örvénylő ikerképet sugallva, amely Volcano egész, de transznemű testét Simo szétszabdalt húsával köti össze.³⁹ Ezzel a hasonulással Volcano elutasítja a művész és tárgya közötti hagyományos távolságot, valamint a néző pozíciójának felvételét, s ehelyett a sérülés, a trauma, a sebhely mellett kötelezi el magát. Ahogyan Amelia Jones megjegyzi Hannah Wilke nehezen emészthető, a művész nyirokrák-kezelésének idején készített önarcképeiről, a radikális nárcizmus művészi megjelenítése „deobjektíválja” a testet, és lehetővé teszi, hogy a fájdalomon és a betegségen át valamit kifejezzen.⁴⁰ A fájdalom kifejezte én traumatizált és kételkedő; s ugyanakkor elmerül egy olyan én-beszédben, amely azt is előtárja, miként konfrontálódik a hús az őt továbbbéllető, helyettesítő és felpuffasztó technológiával. Ahogyan Saville kozmetikai műtétékről készített portréi élvezettel tálalták a hegeket és követték a

³⁶ *Femme*: olyan személy, aki a társadalmi normák szerint „nőiesként” prezentálja magát. *Hermaphrodyke*: szójáték – a *dyke* eredetileg sértő szó volt, amelyet leszbikusokra használtak, később azonban a leszbikusok maguk kezdték el használni magukra (elsősorban az uralkodó kultúrával szembehelyezkedő fiatalok az 1970-es és '80-as években). (A Ford.)

³⁷ *Butch*: olyan személy, aki a társadalmi normák szerint „férfiasként” prezentálja magát, és ennek megfelelően öltözködik és viselkedik. (A Ford.)

³⁸ Volcano, *l. m.*

³⁹ Interjú a szerzővel.

⁴⁰ Amelia Jones, *Body Art. Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.

sebész beavatkozásának vonalait, a Simóról készített portrék az én egész/séget célzó improvizálását dokumentáló közelképek. Az összefércelt testet-öltésnek (*embodiment*) ezek a reprezentációi egy Warholról készült különös festményt idéznek fel: Alice Neel egy 1970-es művét. A festmény néhány évvel azután készült, hogy Valerie Solanas rálőtt Warholra, és Neel tökéletesen visszaadja, hogy az én Warhol szerint is egy összefércelt felület. De azt is vegyük észre, hogy a forradások és a csípők azt a hatást keltik, mintha a művész arcképét látnák „idős nő korából”. A nem eldöntetlensége, Warhol transznemű oldala annál is inkább hangsúlyt kap, mert itt kifejezetten nem dragben látható, hanem – első és utolsó alkalommal – meztelenül. Warhol utálta a meztelenséget, mondván: „A meztelenség a lételemet fenyegeti”.⁴¹ Ezen a festményen ruhátlanlansága megsemmisíti, de ugyanakkor mássá is teszi. Mint Saville foltozott teste és Volcano portréi Simo sérült torzójáról, a Warhol testén látható forradások ábrázolása egy technotópikus testet idéz meg: egy olyan testet, amely közvetlen és zsigeri kapcsolatban van azokkal a technológiákkal – pisztolyokkal, szikékkel, autókkal, ecsetekkel –, amelyek megjelölték, felsértették, megváltoztatták, megbélyegezték és brutálisan újraszerkesztették. Fontos, hogy mindhárom esetben a technológiai beavatkozás hatásaként borul fel a nemi stabilitás, s így a nemi meghatározhatatlanság az emberalakon végrehajtott más, még húsavágóbb beavatkozások jele lesz.

Ha még egyszer visszatérünk Saville festményeihez, láthatjuk, ahogyan a szó szoros értelmében bele- és ráfesti a traumát a nyers húsrá; rátetoválja a bőrre a vele szemben támasztott követeléseket, és saját alsóneműjébe köti a húst. A *Trace* (Nyom) című festménye azt láttatja meg, hogy különösen a női hús már eleve egyfajta szövetépítés eredménye, laboratóriumban növelt tenyészet; mindazonáltal Saville portréi azt sugallják, hogy a nőiséget ne úgy határozzuk meg, mint a kezdet anyagát vagy mint az orvosi beavatkozások végtermékét, hanem mint egy stádiumot, a teremtés érzéki szakaszát. Saville Chalkley baljós címét visszhangozva gyönyörűen ragadja meg a soha el nem érhető tökéletesség felé tartó testet. És ez a *Trace* rímeli a Volcano által megszállottan tanulmányozott sebhelyekre is, amennyiben szintén újratérképezi a test erotikus lehetőségeit. Természetesen nincs semmi igazán új önmagában abban, hogy valaki egyfajta montázsként, kollázsként, *assemblage*-ként vagy esztétikai hibridként jeleníti meg a testet. Olyan művészek, mint Hannah Höch, Louise Bourgeois vagy Nancy Grossman mind a testi és a gépi, a húsos és a fémes, a befejezetlen, tökéletlen és soha nem teljes groteszk, de csodálatos fércleteként jelenítették már meg a testet, gyakran éppen a női testet. Saville, Volcano és mások rengeteg hibrid, avantgárd művészek alkotta képből meríthetnek, ők azonban a szubkultúra eszközkészletével fordulnak a transznemű test megjelenésének konkrét témájához.

A késői Hesse művészete különösen nagy befolyást gyakorolt azokra a kortárs művészekre, akik a nemi kétértelműség dimenzióit akarják megragadni a flexibilitás korában. Az ő munkái reprezentálhatják itt továbbá azon művészek testet-öltéssel (*embodiment*) foglalkozó műveinek hosszú

⁴¹ Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, Harcourt, Brace, New York, 1975, 11.

sorát, amelyek valamilyen módon előrevetítették a transzneműség esztétikai és fizikai jelenségét. Hesse munkái kortársaiéval ellentétben egyszerre tekinthetők modernnek és posztmodernnek: a szobraihoz használt anyagok miatt munkái romlékonyak, s ez megváltoztatja jelentésüket és kontextusukat, a befogadás újféle, jóllehet tűnékeny és átmeneti pillanatát biztosítva számukra. Ezek a művek közelebb visznek a pusztulás közvetlen folyamatához. Hesse lázas sietséggel rengeteg művet alkotott 1960 és 1970 között, majd tragikusan fiatalon, harmincnégy évesen meghalt. Kicsi, zárt terekben dolgozott erőteljesen mérgező anyagokkal (latex és üvegyapot), s lehetséges, hogy ezek is hozzájárultak a halálát okozó agydaganathoz. Hesse azért dolgozott és kísérletezett sokat ezekkel a toxikus anyagokkal, mert imádta a hajlíthatóságukat.

Műveinek 2001-es retrospektív kiállításán a San Franciscói Modern Művészeti Múzeum bemutatott néhányat Hesse rohamosan pusztuló latex- és üvegyapot-szobraiból és installációiból. A kiállításhoz kiadott katalógus több tanulmánya, illetve a tárlatot övező beszélgetések a kiállított romlékony munkák illetve a művész által létrehozott és installált eredeti darabok viszonyáról szövegezt. Egyes kommentátorok, kritikusok és kurátorok szerint a művek annyit romlottak, hogy „már nem is műalkotások”, és „nem is volna szabad bemutatni őket”⁴². Mások amellet érveltek, hogy Hesse munkáit ebben a leromlott állapotukban kell bemutatni, „mert épp a művek mai megjelenése, akár leromlott állapotúak, akár nem, bír nagy hatással a fiatalabb művészekre”⁴³. Hesse maga is tisztában volt munkái törékenységgel, és egy interjúban azt mondta, hogy büntudata van, amiért olyan műveket ad el, amelyek nem lesznek tartósak. De kitartott a döntése mellett, hogy romlékony anyagokat használjon, mondván: „Az élet nem tart örökké, s a művészet sem tart örökké. Hát nem mindegy?”⁴⁴ Bár Hesse a szobrai jó harminc évvel Saville, Volcano és a SymbioticA előtt alkotta, és bár életművét a késő modernizmus és a korai posztmodernizmus karéjában kell elhelyezni, ma éppen azért nyer új jelentőséget, mert előregszik és pusztul az idővel; és azzal együtt, hogy munkája az 1960-as években talán a formát és az antiformát illető modernista gondolatokat testesített meg, ma a posztmodern vezérmotívumait, a mutációt, a teret, a romlandóságot és a hibriditást képviseli. Hesse előre tudta, hogy szobrainak státusza változni fog az idők során, és ezt mondta: „Azt szeretném, ha a műveim nem-művek lennének. Ez azt jelenti, hogy haladnának a maguk útján az én prekonceptióimon túl is. (...) Fő célom túllépni azon, amit tudok és amit tudhatok. A formális alapelvek érthetőek, értjük őket. Az ismeretlen mennyiségtől akarok elindulni, és affelé tartani. Ez mint dolog, mint tárgy, csatlakozik nem-logikus énjéhez. Egyszerre valami és semmi.”⁴⁵

⁴² Gioia Timpanelli, *Uncertain Mandate. A Roundtable Discussion on Conservation Issues*, in: *Eva Hesse*, szerk. Elisabeth Sussman, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 2002, 295.

⁴³ *Uo.*, 310.

⁴⁴ Idézi: Lucy Lippard, *Eva Hesse*, New York UP, New York, 1976.

⁴⁵ *Uo.*

Hesse installációi és szobrai hasonlítanak azokra a félig-élő objektumokra, amelyeket három évtizeddel később a SymbioticA kollektíva hozott létre – és hasonlóan elevenek is, mert aktívan erodálódnak, rothadnak és átalakulnak. A *Contingent* (Esetleges) latexbe mártott anyagokat tartalmaz, amelyek első kiállításuk idején opálos fényben ragyogtak, de később megkeményedtek és elkezdtek szétesni. A darab címe is a mű feltételes és törékeny státuszára utal. Hesse latex művei megelőlegezik Saville arra irányuló kísérletét is, hogy megragadja az identitás köztességét: ezt Saville a testi traumában ragadja meg, Hesse viszont a „hulladék megmentésén” keresztül hozza létre. Briony Fer a *Work of Salvage* című írásában hívja fel a figyelmet Hesse életművének erre az oldalára, megjegyezve, hogy éppen azokkal az anyagokkal dolgozott, amelyeket mások kidobtak volna egy szobor létrehozása után. „A hulladék megmentése az”, írja Fer, „ami összeköti Hesse munkáinak két aspektusát, a darabokra szedést és a rétegezést. De ez az aktivitás soha nem lehet teljes.”⁴⁶

S végül Hesse munkái rímelenek mindazokra a művekre, amelyeket eddig szemügyre vettünk, különösen Volcano munkáira, tekintve, hogy ő szerveket választ le a testről egy fetiszta módjára. Hesse életműve oda-vissza mozog a rétegek és dobozok elvont világa és a különös organikus formák – golyók, mellek, (gyakran meghajlított vagy részekre szedett) péniszek, béldarabok – anyagszerű reprezentációja között. A *Ringaround Arosie*-ben az absztrakt és a szó szerinti összecsúszik, és két szép, a vászonnál enyhén elemelkedő kört alkot; ez a dombormű a köréteket kötelekkel úgy hat, mintha a testet-öltés (*embodiment*) keresztmetszetét mutatná, illetve megint csak egy új-szervet, amely elválik bármilyen felismerhető testtől, és magát az elválaszthatóságot jeleníti meg. Ahogyan Hesse mondta az általa olyan nagyon szeretett körökről: „Azt gondolom, hogy van ebben egy idő-elem. Azt gondolom, hogy ez a változás és az érés sorozata”.⁴⁷ Hesse munkái valamilyen értelemben mind az időbeliségről szólnak, de nem a szokványos módon; ő nem egy hagyományba kíván belehelyezkedni, és nem fut versenyt az idővel. Éppen hogy határozottan szembehelyezkedik az idővel, a hagyománnyal és a jövőbeliséggel. Naplójában arról írt, hogy a festészet esetében túl nagy hangsúly kerül a hagyományban vagy a művészettörténetben elfoglalt helyre; azért fordult a festészettől a domborművek, a szobrok és a szeriális projektek felé, hogy kikerülje a progresszív előrehaladás gondolatát: „Művészetet csinálni. »Festeni egy festményt.« A Művészet, a történelem, a hagyomány túlságosan is ott van. Meg akarok lepődni, valami újat találni. Nem akarom előre tudni a választ. Meglepő válaszokat akarok.”⁴⁸

Mivel az időben változnak és reprodukálják a testi romlás folyamatát, Hesse szobrai azt hangsúlyozzák, hogy mit nyerhet valaki, ha elmozdul a test ábrázolásának mind hiperabsztrakt, mind hiperrealista módjától, hogy a nemmel felruházott szubjektivitást egy sor kizökkentett tapasztalatként tárja fel. Míg az ábrázoló művészet egy-egy meghatározott szubjektumhoz köti a testi ambiguitást, az

⁴⁶ Briony Fer, *The Work of Salvage. Eva Hesse's Latex Works*, in: *Eva Hesse*, 85-86.

⁴⁷ Nemser, *l. m.*, 8.

⁴⁸ Idézi: Lippard, *l. m.*

absztrakt formák elveszítik a kapcsolatot bármilyen specifikus szubjektivitással. Hesse a figurális és az absztrakt között lavírozott, a folyamatot magát téve a formává. Ilyen módon tudta az identitás, a szubjektivitás és a gender ideiglenességét univerzális, vagy legalábbis általánosítható állapotá tenni. A Kaliforniában élő Linda Besemer, aki a nemek meghatározhatatlanságát és a leválaszthatóság folyamatát ábrázolja absztrakt művekben, azon kortárs művészek közé tartozik, akikre nagy hatással volt Hesse munkássága. Hatalmas, körökből, lapokból és hajtásokból felépülő installáció-festményein Besemer első pillantásra nem sokat mond a maga átmenetiségével és traumáival jelölt posztmodern testről. A körök tiszta vonalai a tökéletességre és a talán túlságos perfekcionizmusra utalnak, de mégis egy halovány, a hibával kacérkodó maszatoló effektus nyomait viselik. Mint Hesse, Besemer is azért fektet olyan nagy hangsúlyt a körre, hogy megzavarja annak az életciklusokat, a haladást és a fejlődést jelképező szimbolikáját. Míg Hesse anyagválasztásával építette be a hibát munkáiba, Besemer az alkotásai felszínén magán jelöli a hibákat, a forma szintjére emelve a hibát, a különös-*queer* és a zavart.

Besemer táblái azt sejtetik, hogy megint csak Hesse-hez hasonlóan ő is nélkülözni tudja még a festővásznat magát is. Festéket festékre rétegez; amíg a festék már nem kötődik a hajlékony és felszívóképes vászonhoz, hanem saját leleményét, mesterségességét, leválaszthatóságát, sőt performativitását hirdeti. S azáltal, hogy a festés aktusát olyan gesztusként állítja a figyelem középpontjába, amely maga mögött hagyta a vásznat, Besemer átírja a figura és az alap közötti, hagyományosan nemekkel jelölt kapcsolatot, amely a vásznat női testként, az ecsetvonást pedig férfi géniuszként határozza meg. Míg Jackson Pollock számára a festék és az ecset a fallikus akaratot reprezentálja, Besemernél a festék, a vászon, az ecsetvonás, de még az ecset is elbizonytalanító módon szétbomlik, így lehetővé téve, hogy felszínre bukkanjon az ecset protetikusan lényege. A *Detachable Strokes* (Leválasztható ecsetvonások) című festményein láthatjuk Besemer módszerének logikai összegezését: itt üvegről lehámozott, megszáradt festéket visz fel közvetlenül a galéria falára. A festék robusztus vastagsága, azon képessége, hogy mintegy magában megálljon, jellegzetes hajlatai, ahogyan eléri a galéria padlóját, mind arra irányítják a figyelmet, hogy a festék milyen plasztikusan és kontrolláltan folyik. Itt a festék nem fröcsög és pocskol, mint egy Pollock-darabban; ehelyett (Hesse művészi szobraihoz hasonlóan) ellenáll annak, hogy a vászon puhasága magába szívja, és szándékosan semmibe veszi a határt fal és padló, gipszvakolat és fa között. A festék lényege itt áthelyezhetőségében rejlik, és abban, ahogyan az ecset lenyomatát hordozza, ugyanakkor elválik tőle, és vásznat csinál bármilyen kéznél levő anyagból.

Ám Besemer festék-szobrai nem csupán az anyagiságuk miatt újszerűek. A festmények színessége azt is kifejezi, hogy vidáman elutasítja a minimalizmus komor monokróm palettáját. David Batchelor így ír a színek, illetve az erős színek leértékelődéséről a nyugati művészetben, és különösen a modernizmusban:

Azt gondolom, nem túlzás azt mondani, hogy Nyugaton a színt az antikvitás óta módszeresen háttérbe szorították, lepocskondiázták, lenézték és alacsonyabb rendűnek tartották. Filozófusok, művészek, művészettörténészek és kultúrteoretikusok generációi tartották életben, táplálták és erősítették ezt az előítéletet. Ahogyan az minden előítélettel lenni szokott, ez is valójában egy félelmet fed el: azt a félelmet, hogy valami ismeretlen vagy megismerhetetlennek tűnő dolog megfertőz és kompromittál. A színek megvetésének, a színekkel való megrontástól való félelemnek nevet is kell adnunk: ez a kromofóbia.⁴⁹

Batchelor szerint tehát a festészet világában a színek használata a homofóbiához fogható irracionális reakciókat vált ki. Ha a heteroszexualitás (és különösen a maszkulinitás) a minimalizmussal kapcsolható össze, akkor a (formában, színben vagy tartalomban megjelenő) mértéktelenség a női, a *queer* és normán túllógó jelölője lesz. Besemer és Batchelor párbeszédében, amely Besemer 2002-es kiállításának katalógusában jelent meg *Too Colorful* (Túl színes) címmel, a két művész színről, formalizmusról, plaszticitásról és festészetről beszélget. Batchelor azt mondja, hogy „minden elismerésre vágyó művész beleütközik a színhasználat problémájába”, és hogy ennek a szín nyelvvel való kapcsolata az oka.⁵⁰ Mivel az absztrakt mű a művészet gyakorlatáról magáról szól, és el akarja kerülni, hogy alárendelődjön a nyelvnek, kerülnie kell az intenzív színeket; az élénk szín beszél, díszít és veszélyesen közel hozza a művészi alkotást a nőiséghez és a dekorativitáshoz. Besemer kijelenti, hogy őt érdeklik a túláradó és élénk színek, s a formalizmust nem pusztán a nyelvtől és az ideológiától való visszavonulással köti össze, hanem a „nem-elbeszélő művészettel”. Ezt mondja: „Mindig vonzott Meyer Shapiro fogalma a nem-narratívról. Greenberggel ellentétben Shapiro szerint az absztrakció nem transzcendens, apolitikus vagy »tisztán formalista« művészeti forma. Ő az »absztrakt expresszinizmusra« a háború után szárba szökkenő ipari kultúra kifejezett kritikájaként tekintett”⁵¹. Besemer arra használja a színeket és plasztikus formáit, hogy visszanyerje a formalizmust a *queer* művészeti gyakorlat számára, és hogy az absztrakt művészet nem-narratív potenciálját egy ellenzéki alkotói pozícióból alkalmazza.

Besemer arra irányuló kísérlete, hogy helyet találjon műveinek az absztrakt művészeti hagyományban, rávilágít arra is, hogyan maradtak ki a művészettörténet kánonjából a *queer*, feminista és színesbőrű művészek. Ahogyan Ann Eden Gibson megjegyzi az absztrakt expresszionizmus „másik politikájáról” írt beszámolójában, ezek a folyamatok rejtetten és nyíltan is zajlanak a művészettörténet-írásban. Előfordul, hogy a kanonizált művészek követelik maguknak a marginalitás státuszát, miáltal nem hagynak teret „a kívülrekedt csoportoknak, hogy megfogalmazzák másságukat”⁵². Máskor a

⁴⁹ David Batchelor, *Chromophobia*, Reaktion Books, London, 2000.

⁵⁰ David Batchelor, Linda Batchelor, *Too Colorful. A Conversation*, in: *Linda Besemer*, Angles Gallery, Los Angeles, 2002, 19-22.

⁵¹ Batchelor, Batchelor, *l. m.*, 20.

⁵² Ann Eden Gibson, *Abstract Expressionism. Other Politics*, Yale University Press, New Haven, CT, 1997.

jogfosztott művész explicit módon politikus művét azzal utasítják vissza, hogy az nem „univerzális”, nem rendelkezik általános érvénnyel. Végül, miután az univerzalitást a művészek egy elit csoportja esztétikai gyakorlatának megfelelően határozta meg, minden más művészre azt lehet mondani, hogy nem eredeti. Amint azt Gibson összefoglalja: „Amennyiben egy nem kanonizált művész munkája hasonlít egy kanonizált alkotóéra, a nem kanonizált művész műve pusztán utóérvény. Ha viszont nem hasonlít, akkor a mű nem absztrakt expresszionista.” Az érték-hozzárendelés, a történelemalkotás és az esztétikai szelekció fenti mechanizmusai miatt a *queer* hagyományt, ahogyan Richard Meyer *Outlaw Representation* (Törvényen kívüli reprezentáció) című munkája brilliánsan megmutatta, úgy kell előásni, helyreállítani, kitalálni és elképzelni.⁵³

Besemer azért használ munkáiban nem-narratív absztrakt formákat, hogy kikerülje a történetmondás női művészekre kényszerített imperatívuszát: azt az elvárást, hogy magukról beszéljenek, hogy a lelküket tárják fel. Hatalmas textilszerű festményein játékosan flörtöl a „feminin” kézműves formákkal, szigorúan formalista kompozícióival azonban mégis bármiféle esszencializmus ostobaságára utal. Besemer és Batchelor is azért tér vissza az absztrakcióhoz, hogy érvénytelenítse az absztrakt és konceptualista művészet között feszülő, egymást kizáró ellentétet. E két művész továbbá egy olyan műfajt alakít át egy színekkel, plaszticitással és ismétlésekkel operáló művészi gyakorlat posztmodern locusává, amely története során mindig is elutasító volt a marginalizált művészekkel szemben. Hesse és a példáját követő Besemer is nagyban támaszkodik a szerialitásra, és ez a fajta időszerkezet jelzi a különbséget a konzervatív kultúrakritikusok (T.S. Eliot vagy Greenberg) és a marxista kritikusok (Jameson vagy Harvey) által leírt művészeti tradíció és azon hagyomány között, amelyet rendszertelenebb módon és produktívan, mintegy vaktában kell összarakni. Míg a konzervatív és a marxista kritikusok a művészet hagyományainak feltérképezésekor egy olyan ciklikus és progresszív történelmet beszélnek el, amelyet ugyanakkor szakadások és törések tarkítanak, amikor is egy-egy újító szellemű vagy zseniális férfi megszakítja a kört és új irányba indul, a *queer* és feminista művészettörténeteket a szerialitás, az ismétlés, az abszurditás és az anomália jellemzi. Hesse az ismétlést a struktúra szintjére emelte a munkáiban, és ezen a téren rögeszmésnek nevezte magát. Amikor megkérdezték tőle, hogy miért ismételi egy formát újra meg újra, azt felelte: „Mert túloz. Ha valami jelentéssel bír, talán még több jelentéssel bír, ha tízszer mondják. Ez nem csupán esztétikai választás. Ha valami abszurd, sokkal inkább eltúlozott és abszurd, ha megismétlik”.⁵⁴ Butler performativitásról szóló írását követően a posztmodernizmusban az ismétlés a *queer* módszer státuszára emelkedett, s így Hesse megjegyzései az ismétlésről és a szerialitásról egy jövődöbéli *queer* gyakorlat körvonalait vetítik előre. Besemer műveiben az ismétlés előadásá, performanszá válik; körei és táblái elválasztható festékszobrok, és azért számozza meg vagy címkézi fel őket, hogy a tárgyakat az

⁵³ Richard Meyer, *Outlaw Representation. Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, Oxford University Press, Oxford, 2002.

⁵⁴ Nemser, *I. m.*, 11.

előrehaladás képzeete nélkül helyezhesse viszonyba egymással. Művészi gyakorlatában mind Hesse, mind Besemer előadást, egy jelenetet kíván megjeleníteni, de nem feltétlenül fejlődési folyamatot; mobilitást, de nem előrehaladást; változást és átalakulást, de nem feltétlenül megszakítást és újrakezdést. Besemer úgy látja, hogy nem pusztán a formák ismétlésével idézi Hessét, hanem azzal is, hogy elmossa a határokat a festés és a szobrászat között. Ahogyan ő maga megfogalmazza: „Hesse híres *Hang Up*-ja, illetve az összes padló-fal darab nagy hatással volt rám. Különösen a gyantából készült darabokat szeretem, amelyek a padlóval olvasztják össze a falat. Szeretem a geometrikus és az organikus formák szimbiózisát, a gyanta áttetszőségét, és ahogyan te mondd, a »flexibilitását« – és még külön azt is, ahogy ezek a darabok a gravitáció jelenlétéről beszélnek.”⁵⁵

A flexibilitás és a szerialitás metszéspontja így lehetővé teszi, hogy a festékszobrok kommentálják a posztmodern testiség-definícióit, sőt, részt vegyenek ezek létrehozásában – a festék flexibilitása és plaszticitása a hajlíthatóság utópisztikus érzetét kelti, amely Besemer „leplein” hajtásként jelenik meg. A hajtás végtelen hajlékonyságot ígér, ám elaszticitása valójában csak egy korlátozott és kötött téren belül működik. A hajló anyag lefolyik a falról a padlóra; úgy tűnik, mintha egészében elutasítaná a határokat, a bennefoglaltságot, mégis mozdulatlanságban tartják a csaknem láthatatlan támasztékok, a hajlat a fal és a padló között, maga a gravitáció. Így Besemer kifejezően és pontosan megragadja a transznmű test formális koordinátáit – egy pontig hajlítható, bizonyos határok között flexibilis, de korlátozzák a gesztusok, a nyelv, az artikuláció. Ám mintha mindjárt cáfolni is akarná a formához kapcsolódó határok létét, egy végső elválasztható ecsetvonás dacol még a gravitációval is. Besemer ezt mondja a *Tall Girl* (Magas lány) című festményéről: „Különböző szerkezeti környezetekhez illesztettem az ecsetvonásokat újra és újra. (...) Ennek a festménynek azért adtam a *Tall Girl* címet, hogy jelezzem: a festmény a szó szoros értelmében túl magas a szerkezethez.”⁵⁶ A festmény egy olyan nőt ábrázol, aki túlnő az őt magában foglalni szándékozó struktúra határain. A *Tall Girl* felcsúszik a mennyezetre és lelóg a padlóra, így megkérdőjelezve a galéria-tér négy falának alkalmasságát. Szemtől szembe kerülünk a szubjektummal, a magas lánnyal vagy hatalmas nővel vagy férfiből-nő transzvesztitával, aki túllóg a Jamesont megzavaró új architektúrákon, és aki új szerveket növesztett és kiterjesztette a testet, hogy a posztmodern „lehetetlen dimenzióival” nézzen szembe. Besemer fanyarul formalista festményei egyrészt realiztikusan szemlélik a hajlíthatóság dimenzióit, másrészt utópisztikus víziót kínálnak a biológiai nem nélküli genderekről; elcsábítják a nézőt, amint a húst pontosan, tisztán festékké absztrahálják, s ugyanakkor Besemer szavaival „a »tisztaságnak« egy teljesen tisztátalan receptjét alkotják meg”⁵⁷.

⁵⁵ Batchelor, Batchelor, *I. m.*, 22.

⁵⁶ Linda Besemer előadás-jegyzetei, a szerző engedélyével.

⁵⁷ Batchelor, Batchelor, *I. m.*

„Hagyj lennem”

Nicholls nagyméretű festménye, a *let me be* (hagyj lennem) a Besemer *Tall Girl*-je által keltett túláradás-érzetet idézi újra. Magas figurája azzal fenyeget, hogy túlnő a festmény keretén, lemászik a vászonról a falra – akárcsak Alice Csodaországban. A nézőt már csak teste puszta méretével is fenyegeti, s ez a test a vászon többi részét kitöltő mélyen üres tér ellenében nyúlik el. Nicholls egy különös helyen, valahol a figuratív és az absztrakt között nyit új fejezetet a transznemű esztétikában – egy olyan fejezetet, amelyben az absztrakt és a figuratív nem áll bináris oppozícióban, hanem ugyanazt a teret lakja ugyanabban az időben, azt tudatva, mit jelent *queer* időben és térben élni.

Ez a fejezet egy posztmodern esztétikáról nyújtott vázlatos ismertetést a test, testrészek, újszervek és transz-testek ekcentrikus és extravagáns ábrázolásain át. A technotópia vagy technotópisztikus kifejezést használtam ennek az esztétikának a térbeli dimenzióira, arra a kitüntetett figyelemre, amellyel a test felé, mint egy technológiai és esztétikai innováción keresztül létrehozott terep felé fordul. A testről való technotópisztikus képzetek elutasítják egyrészt a testi integritás felmagasztalását, másrészt szétesésének racionalizálását; ehelyett az identitást a romlandóságon, a leválaszthatóságon és a szubjektivitáson keresztül reprezentálják, abban az értelemben, amire Hesse a „nem-logikus én”-ként utalt. A transzneműség a mai permanens diszlokáció állapotának legtisztább és legimpozánsabb megjelenítése. A félig-élő objektumok, a félig-haló műalkotások és a félig-koherens emberi testek kifejezik és magukba sűrítik azokat a viszonyokat, amelyekre Jameson posztmodernként utalt; de míg ő félt attól, hogy elvesz a historicitás, az érzelmek, és eltűnnek a mesterművek, ezek a „nemművek” arra hívják fel a figyelmet, hogy a politikai ellenállásnak a késő-kapitalizmusban is van ereje, váratlan formákat ölt, és ott rejtőzik a sokak által felszínesnek tekintett testpolitika látszólag léha kísérletező formái között. Besemer és Nicholls munkái azt sugallják, hogy a felszínesség talán nem egy letűnt politikai kultúra tünete, hanem a „mélyen” politikus projektekben rejlő normativitás lenyűgözően egyenes, nyílt és kendőzetlen elutasítása.

Fordította: Sándor Bea

A fordítást ellenőrizte: Hock Bea



1. kép Jenny Saville: *Mátrix*, 1999, olaj, vászon, 213.4 x 304.8 cm

© 2011 Jenny Saville. A Gagosian Gallery jóvoltából



2. kép Del LaGrace Volcano, *Delboy*, 2001.



3. kép Del LaGrace Volcano, *AndroDel.Irg*, 2001.



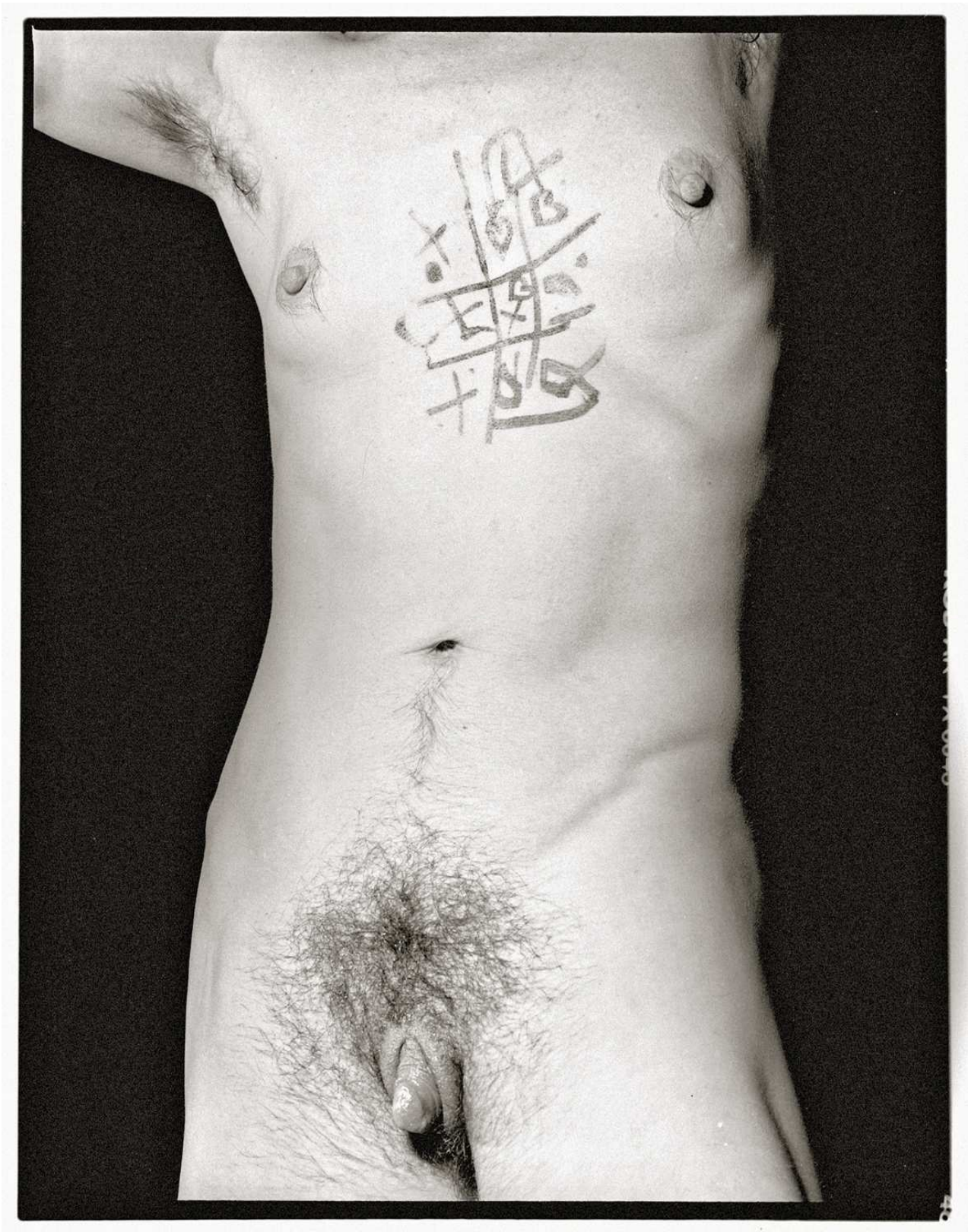
4. kép Del LaGrace Volcano, *DaddyDel*, 2001.



5. kép Del LaGrace Volcano, *MadDebby*, 2001.



6. kép Del LaGrace Volcano, *GENDER OPTIONAL: THE MUTATING SELF PORTRAIT*, London, 2000.



7. kép Del LaGrace Volcano, *HERM TORSO*, London, 2000.



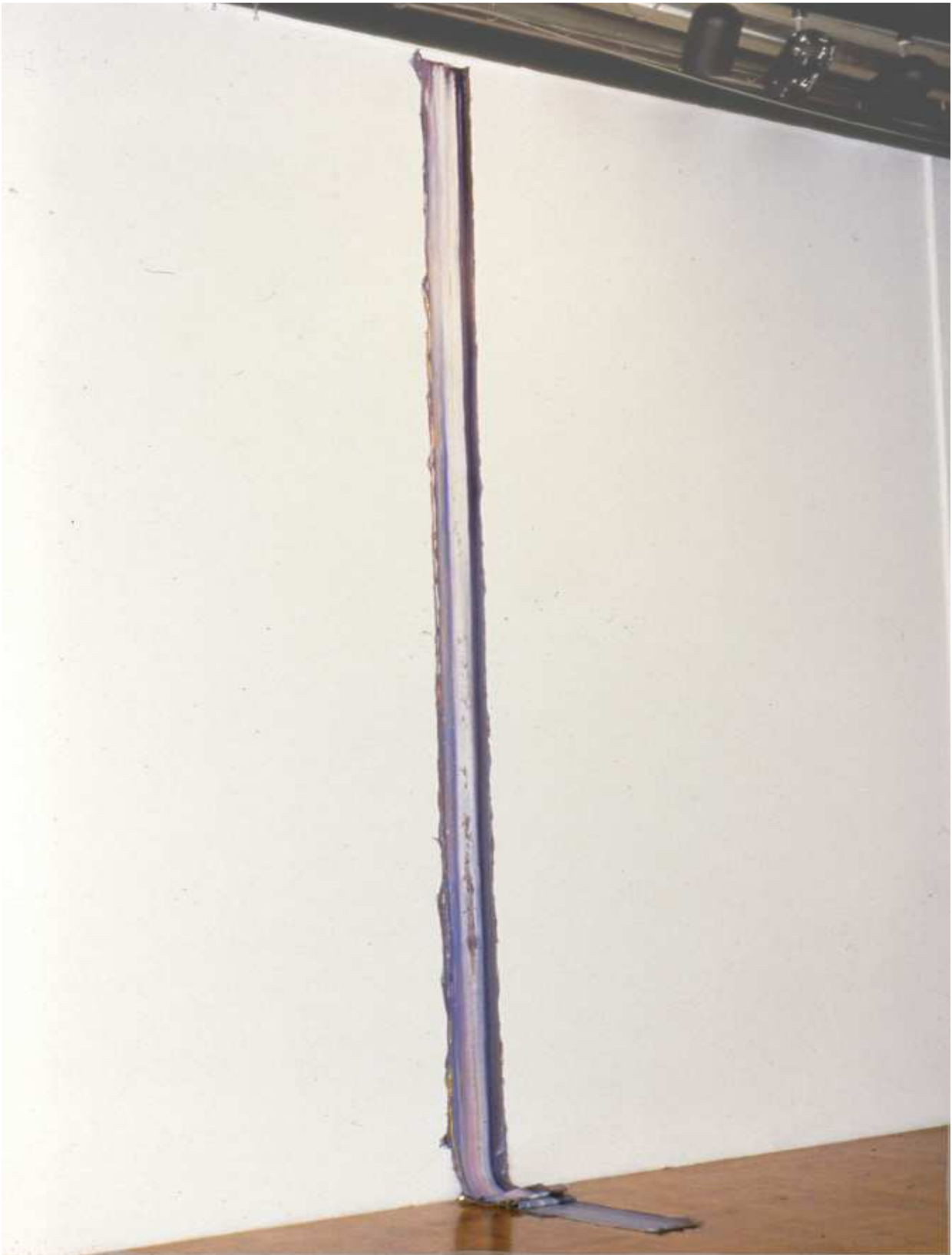
8. kép Eva Hesse: *Contingent* (Esetleges), November 1969, üvegszál, műgyanta, latex, fátlyolszövet
National Gallery of Australia, Canberra, 1974, 350 x 630 x 109 cm, különböző méretek, 8 darab,
részlet a Finch College of Artban (New York) megrendezett kiállításról, 1969-70.

© The Estate of Eva Hesse. A Hauser & Wirth jóvoltából



9. kép Eva Hesse: *Ringaround Arosie*, 1965, lakk, grafit, tinta, zománc, textillel bevont drót, műnyomó papír, ismeretlen összetevők, sajtolt farost hangelyelőlap, 67.5 x 42.5 x 11.4 cm, Museum of Modern Art, New York, Kathy & Richard S. Fuld, Jr. töredékes adománya, 2005.

© The Estate of Eva Hesse. A Hauser & Wirth jóvoltából, fotó: Abby Robinson, New York, és Barbora Gerny, Zürich



10. kép Linda Besemer, *detachable stroke #9*. (leszedhető ecsetvonás), 1993, akrilfesték, részlet



11. kép Linda Besemer, *detachable stroke #1*. (leszedhető ecsetvonás), 1993, akrilfesték



12. kép Linda Besemer, *tall girl (magas lány)*, 1993, akrilfesték



13 kép JA Nicholls, *let me be (hadd legyek)*, 2001, olaj, vászon, 270 x 210 cm

Jean Fisher **A szinkretikus fordulat. Kultúrákon átívelő gyakorlatok a multikulturalizmus korában**

E mostani vizsgálódás ívét két egymással kapcsolatban álló „vakfolt” jelölte ki, mindkettő a fekete és nem európai művészek munkáit, a kulturális identitást, illetve a multikulturalizmust érintő vitákkal kapcsolatos, és mindkettő a művészet hatásának kérdéséhez vezet vissza. Az első vakfolt a mainstream művészeti kritika és esztétika teljes kudarca abban, hogy az Európa-központú esztétikai elméleteken és azok hierarchikus értékrendszerén kívül eső művészetet konceptualizálja. Idevágó példa Hélio Oiticica brazil képzőművész 1992-es poszthumusz retrospektív kiállítása a rotterdami Witte de With-ben. A kiállításon valaki meghallotta, amint egy európai művészetkritikus Oiticica többféle praxist felölelő életművét „összefüggéstelennek” nevezte, és kijelentette, hogy ezért „nem is minősül művészetnek”. Ez már akkor is meglepő, ha csak a késő '60-as és '70-es évek neo-duchampiánus és dadaista gesztusainak sokféleségét vesszük figyelembe, ahová Oiticica munkássága részben kapcsolható. Más kritikusok felismerték ugyan Oiticica konceptualizmushoz fűződő viszonyát, de el is utasították azt, mondván: *nem autentikus*. Oiticica művészeti gyakorlatát ugyanis csupán az európai és amerikai művészeti tendenciák visszatükrözésének látták, amely ennél fogva nem autentikusan „brazil”. Jóllehet az európai kritikusok kevés ismerettel rendelkeznek más kultúrákról, mégis jogot formálnak arra, hogy ilyesfajta kijelentéseket tegyenek – ez már önmagában jelentős probléma, amivel foglalkozni kellene. Szinte mindennapos az a kritikai attitűd, amely az Európán kívülről érkező műveket egy egzotizáló/marginalizáló szűrőn át „olvassa”, s ezzel eltereli a figyelmet azok sajátos esztétikai jellegzetességeiről, és igen elterjedt az a kritikai megközelítés is, amely nincs tudatában a modernitások sokféleségének, vagyis annak, hogy az északi nagyvárosokétól eltérő modernitások a sajátos kulturális kontextusuk függvényében eltérő módokon jelentek meg.

Történetesen Oiticica maga sem volt hajlandó munkáit művészetnek nevezni, mégpedig éppen azért, mert a művészet terminus akadémiával terhelt. Az ő projektje az volt, hogy a helyi nyelveket (*local vernaculars*) és a modernitás nyelvét egyaránt használva, a művészetet a műterem privát szférájából a publikus térbe emelje, abban a meggyőződésben, hogy a művészet lényege nem a kreatív zseniben vagy az egyedülálló tárgyban rejlik, hanem a gondolkodás folyamatában és a cselekvésben – a feltalálásban, játékban és átalakításban –, amelyben a művész és a néző egyaránt részt vesznek. Természetesen, ha valaki a művészetről mint valamiféle transzcendentális jelentés privilegizált hordozójáról gondolkodik, akkor Oiticica munkája *nem* „művészet”. Ebben az esetben két, egymással összeegyeztethetetlen művészetfelfogással van dolgunk: az egyik középpontjában az akadémikus múzeumi tárgy áll, szigorúan meghatározott kódokkal, a másikban az átalakuló és nyitott végű *folyamat*.

A második „vakfolt” magáról a kontextusról folyó vitát érinti. A '70-es évek végére sok művészeti író – magamat is beleértve – türelmét veszítette a művészeti kritika intellektuális szigorának hiánya és a művészettörténet szűkös látóköre miatt, és olyan interdiszciplináris megközelítést kezdett alkalmazni, amely a művészet határain túlra terjeszkedett. Az esztétika a többi területhez képest meglehetősen lassan radikalizálódik, a műalkotás esztétikai hatékonyságának lényegi kérdését beárnyékolja a kontextus – a nemzeti vagy etnikai identitás kérdése, társadalmi, politikai kérdések és így tovább. Én magam nem valamiféle hermetikusan zárt formalista kritika visszatérte mellett próbálok érvelni, hanem arra szeretnék rákérdezni, hogy miként érthetjük meg jobban a művészet folyamatait, különösen olyan esetekben, amikor a művészet kultúrákon átívelő szimbólumrendszerekkel dolgozik, anélkül, hogy azok az antropológia vagy mondjuk a szociológia alkategóriáivá válnának. A vizuális művészet anyagi alapú gyakorlat marad, amely nem csupán a szemiotika, hanem a *hatás* szintjén működik, vagyis a néző és a mű között egyfajta, a vizualitást meghaladó szinesztetikus kapcsolat jön létre. A művészet olyan rejtélyes érzeteket von be, mint a ritmus és a térbeliség rezgései, a méret és kiterjedés érzékelése, a tapintás és szaglás, a mozdulatlanság, a súly, a csend vagy a zaj érzékelése, minden, ami a testtel és annak emlékezetével rezonál, lényegében az „érzet” és nem a „jelentés” szintjén operál. Már csupán ezen oknál fogva sem ragadható meg egy műalkotás reprodukció formájában. De amíg ez tökéletesen magától értetődő egy gyakorló alkotó számára, nem feltétlenül az egy antropológusnak vagy egy irodalomelmélettel foglalkozó szakembernek, aki a művészetet inkább kulturális produktumként szemléli, mintsem egy dinamikus *folyamatként* vagy immanens és érzéki viszonyok komplex együttteseként. És ha ehhez még azt a tényt is hozzávesszük, hogy a mű abból a viszonyból ered, ami egy dolog vagy folyamat művészetként való felismerése (bármily minimális legyen is a „kód”, amely ezt lehetővé teszi) és a művész sajátos pszicho-szociológiai története között jön létre; így végső soron semmiféle műalkotás jelentése sem határozható meg szigorúan, és a bennük rejlő lehetőségek éppolyan számosak, mint ahány néző kapcsolatba lép velük. Amíg egy munka helyi nyelvekre (*local vernaculars*) és tapasztalatokra, ismétlésekre, „egy kevéske hangra”¹ és a befogadó reakciójára hagyatkozik, addig a művészet közelebb áll az orális történetmondás *parole*-jához,² mint más vizuális vagy irodalmi formák (igen, nehéz minderről nyelvészeti analógiák nélkül beszélni!). A nem akadémikus művészet maga az elbeszélés folyamata, nem pedig a már elbeszélte. Röviden: a művészeti kritika hajlamos arra, hogy csupán a kontextus kommercializálható szintjén mozogjon, és ne lássa, ne érintse meg magát a mű élményét.

Ez alapvetően befolyásolta a kapcsolatot a fekete vagy az Európán kívüli művészek művei és a nyugati művészeti intézményrendszer (annak történetírása, piaca, esztétikája és kritikai értékei) között,

¹A „hang magja” Roland Barthes kifejezése, eredetileg az énekhang olyan használatára utal, amely a hangnak nem a reprezentációs-kommunikációs szerepét, hanem testi-materiális jellegét helyezi előtérbe (*a szerk.*).

²A *parole* ('beszéd') Ferdinand de Saussure strukturalista nyelvész fogalma; szemben a nyelvvel mint elvont strukturális rendszerrel (*langue*), a beszélt nyelvet jelenti (*a szerk.*).

ahol is minél nagyobb a mű faji és etnikai kontextusának vizibilitása, annál kevésbé képes az individuális beszédmódra. A galériák és múzeumok a kulturális marginalizálás megszüntetésének igényére úgy reagáltak, hogy egyszerűen több nem európai művészt állítottak ki, azonban ezt olyan szelekciós és reprezentációs alapon tették, amely a nem európai művészekről elvárta, hogy a kulturális különbség megfelelő jeleit mutassák fel. Ez az egzotizálás. A kurátorok népszerű időöltésévé vált a földgolyó körbegaloppozása, egyfajta „geo-etnikai szórakozás”, amely továbbra is fenntartja az egyenlőtlen intellektuális, hierarchikus viszonyokat az európai és Európán kívüli művészeti gyakorlatok között, ugyanakkor továbbra is elfedik az egyenlőtlen gazdasági és hatalmi viszonyokat. Mindezekon túl, a kurátorok kitérnek a bonyolult egyeztetések elől, amelyeknek le kellene folyniuk az európai esztétikai nyelvek, és a világ többi részének nyelvei között. A nyugat keretbe foglal és saját, a másságról alkotott kritériumai és sztereotípiái mentén értékeli minden kulturális terméket, ami annyit jelent, hogy lényegében faji és etnikai alapú tipológiai látványosságokra redukálja azokat, és nem vesz tudomást a bennük megnyilvánuló *egyéni ismeretekről és emberi értékekről*. Fehér, európai művészek műveivel nem bánnak ilyen módon.

Így tehát a probléma egyik oldala intézményes – nevezetesen a hagyományos nyugati kritikai és kuratori gyakorlatok konzervativizmusa, amely feltételezi saját kritériumainak univerzalitását, vagyis, hogy mindenféle alkotói folyamat problémamentesen fordítható le nyugati referenciákkal bíró terminusokra. Továbbá annak a feltételezése, hogy minden olyan mű, amely kultúrákon átívelő kódokat foglal magába, *ipso facto* nem „autentikus” és alsóbbrendű a „tisztá” kulturális identitáshoz képest (az 1989-ben megrendezett *Magicienne de la Terre* című kiállítás „vakfoltja” is ez volt). Amit a művészeti intézmények felértékelnek, az nemzeti örökséggé válik, ez viszont bensőségesen kötődik az idealizált nemzeti identitás mítoszához, nem csak a feltételezett etnikai jellegzetességek szintjén, hanem azon a konszenzuson keresztül is, amely kimondja, hogy mit jelent a kifinomult nemzetköziség (amely ugyanúgy érvényes az elit kiváltságosokra Lagosban és Sao Paolóban, mint Londonban vagy Párizsban). A szóban forgó nemzetköziség azonban ugyancsak Európa-centrikus – az értékítélet univerzális érvényűnek tekintett nyelvezete. Amíg ez a szemlélet meg nem változik, és a nyugati kultúra nem látja be önmagáról, hogy csupán egy *lokálpatriotizmus* az összes többi közül, addig valódi multikulturalizmusról sem beszélhetünk, amelyben minden perspektíva azonos értékű.

A művészeti és gazdasági túlélés okán ugyanakkor a fekete és nem európai művészeknek bele kellett nyugodniuk abba, hogy etnikai hovatartozásuk árucikké vált jeleivel népszerűsítsék őket, s ezzel a Nyugat egzotikus másság utáni vágyának tárgyává redukálják őket, olyan tárgyakká, amellyel szemben a Nyugat felmérheti saját felsőbbrendűségét. Az egzotikussá tett művész nem gondolkodik szubjektumként és individuális újítóként jelenik meg, a saját jogán, hanem előírt és homogenizált kulturális jelek és jelentések hordozójaként. Az alkotók etnikai keretbe történő beszorítása egyúttal ki is

rekeszti őket egy szigorúan filozófiai és történeti vitából, ami meggátolja munkájuk intellektuális kibontakozását, hiszen kizárja a gondolatok globális körforgásából, ahova egyébként jogosan tartozna. Megoldatlan marad ugyanakkor a probléma, hogy hogyan lehetne *létrehozni egy helyet*, ahol lehetőség van beszélni és meghallgatásra találni anélkül, hogy ahhoz fel kellene áldozni valakinek az életélményét – bármi legyen is annak forrása.

Egy meglehetősen perverz gondolati váltásra van szükség, amely a kulturális marginalitás problémáját immár nem a láthatatlanság mentén értelmezi, hanem éppen a túlzott *vizibilitás* mentén, és a kulturális különbözőség egy olyan olvasatában találja meg, amely túlságosan is jól eladható. Ez utóbbi összefüggésben van azzal is, hogy a gyarmatosító gondolkodás hajlamos a láthatóan igazolhatót azonosnak tekinteni az „igazsággal”, és azt gondolni, hogy a felszíni jellegzetességek a lét belső igazságait tükrözik.

Az, hogy fekete vagy Európán kívüli művészekkel szemben még mindig kizárólag etnikai vagy politikai művészet produkálása az elvárás – s eközben egyéb pozícióikat csendben figyelmen kívül hagyják – arra utal, hogy a vizibilitás önmagában még nem biztosítja a szükséges feltételeket egy független beszélő szubjektum számára. Lehet, hogy az intézményes „érdektelenség” problémája mellett a művészeti gyakorlat stratégiáit is meg kellene vizsgálnunk.

A késő '70-es és '80-as évek határozottan a *genderrel*, szexualitással vagy faji politikával foglalkozó művészetének legnagyobb része a nyugati rendszeren belülről származott, és önéletrajz formájában jelent meg benne a vizibilitás: a művészet a világ egy individuális élményéről „számol be”, hogy rámutasson: a valóság hivatalos verziója *nem univerzális* érvényű. Akkoriban ez a stratégia legitim volt, hiszen a nyugati művészet mesternarratívái kizárták a tőlük eltérő valóságokat, és ezt a helyzetet felül kellett vizsgálni. Mindamellett az önéletrajziság önmagában még nem garantálja az „autentikus hangot”, és még kevésbé tekinthető a szimbolikus rend meghatározottságainak a kritikájaként, miután az *én* alakulása szükségszerűen társadalmilag meghatározott folyamat. Ha viszont nem létezik alapvetően „autentikus” én, hanem az már önmagában konstrukció, akkor – ahogy gyakran mondják – újra lehet konstruálni olyan célok jegyében, amelyeket saját magunk határozunk meg. A faji különbségek politikáján keresztül történő népszerűsítés a '80-as évek elején, Nagy-Britanniában azoknak a fiatal, pályájuk elején járó fekete művészeknek a frusztrációjából táplálkozott, akik a művészeti iskolákból egy olyan rendszerbe kerültek, ahonnan korábban ki voltak zárva. Ez a politika csak bizonyos mértékig volt sikeres: a tudatosan provokatív kulturális esszencializmus segített abban, hogy a kritikai kultúrakutatás felkerüljön az akadémiai térképre, és az úgynevezett „etnikai művészet” láthatóvá tételére a galériák és magazinok intézményes támogatást kaptak. Ezek a stratégiák ugyanakkor meglehetősen kontraproduktívnak bizonyultak a *művészetet* illetően is: ahol a munka csupán egyfajta identitáspolitikát testesített meg, könnyen antropológiai vagy szociológiai alkategóriává válhatott, csökkentve a saját

esztétikai vagy kritikai hatását. Amikor a művészet esszencialista pozícióba helyezkedik – még akkor is, ha ez csupán álcázási stratégia – azt kockáztatja, hogy éppen a saját maga által folytatott kizáró politika révén zárja ki magát, és csupán egy olyan szűkös közönséget céloz meg, amely önmagában nem képes megfelelő produkciós és támogatási rendszert fenntartani. Abszurd helyzet áll így elő, amelyben a fekete művésztől elvárják, hogy művészetük kizárólag fekete témákról szöjjön, mintha mondjuk a rasszizmus egy fehérek által dominált kultúrában nem lehetne a reprezentáció tárgya. Ezek a témák egyébként már intézményesültek a tömegmédiá retorikájában, és így „kezelhető” lettek.

Az identitás problémájának a „mátság” hagyományosan forgalomban levő jelei mentén való megvitatása egy mérhető vizibilitást generál, s ezzel kizárja azt az enigmatikus teret, amelyben a személyiség koherenciáját meg lehetne kérdőjelezni, vagy ahol más és közös valóságok elképzelhetővé válnának. Az ilyen munkák jelentősége abban állt, hogy a művészetet kiszabadították a formalizmus ahistorikus csapdájából, és visszaadták történeti és földrajzi specifikumait; kudarcot pedig abban vallottak, hogy nem tudtak bekapcsolódni egy inkább filozófiai és esztétikai vitába, amely saját realitáshoz való viszonyunk mélystruktúráit vizsgálja. Lehet, hogy a kulturális kifejezésről nem a jelek szintjén kell gondolkodnunk, hanem mint fogalmakról vagy mélystruktúrákról. Figyelembe kell vennünk a mű belső ésszerűségét, azt, hogy mi vezérli a művészt az anyagokkal és folyamatokkal kapcsolatos választásaiban. Ezen kívül – mint Helio Oiticica esetében – figyelmet kell fordítanunk *a befogadás struktúráira* – a munkának a nézővel létrejövő pszichoszomatikus kapcsolatára. A sajátunktól eltérő szimbolikus rendszerekből származó művek hatással vannak ránk, de nem származhat kölcsönösen haszon az ilyen találkozásokból, ha hagyjuk, hogy az etnikum vagy antropológia előszűrője értelmezze számunkra az esztétikai élményt.

Az elmúlt években a kultúrákon átívelő kifejezésformák legnépszerűbb és leggyakrabban idézett modellje a „hibriditás” Homi Bhabha-féle fogalma volt.³ Az elmélet első pillantásra hasznos modellnek tűnik (ha egyben feltételezzük annak lehetőségét, hogy ebben az elidegenített világban valahol elgondolható a nem-hibrid létezés is). Mindemellett Sarat Maharaj rámutat arra is, hogy a népszerű hibriditás azzal a veszéllyel fenyeget, hogy esszenciális ellentétévé válik a manapság lenézett „kulturális tisztaságnak”⁴. A hibriditás ezenkívül a származás és a megváltás konnotációival terhes terminus: két különálló entitás összekapcsolódik, hogy egy harmadikat hozzon létre, amely képes lesz arra, hogy feloldja a „szülőkből rejlő” ellentmondást. A hibriditás azonban ebben a rendszerben nem szabadít ki minket az én és a másik dualizmusából, és nem ment meg a harmadik entitás létrejöttével szükségképpen járó veszteség és kárpótlás dualizmusától sem.

³ Homi Bhabha, *Signs Taken for Wonders*, in: *Race, Writing, and Difference*, szerk. Henry Louis Gates, Jr., University of Chicago Press, Chicago, 1986, 163-184.

⁴ Sarah Maraj, *Perfidious Fidelity, The Untranslatability of the Other*, in: *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, szerk. Jean Fischer, IVA – Kala Press, London, 1994, 28-35.

Marcos Becquer és José Gatti azért javasolta, hogy gondoljuk újra a szinkretizmus fogalmát (amely nem szinonimája a hibriditásnak), hogy megtaláljuk a kiutat az ilyen típusú redukcionizmusból.⁵ A szinkretizmus előnye szerintük az, hogy a jelenség nem fix elemekből, hanem egymástól elkülönülő, de esetleges kapcsolatba lépő terminusokból áll, amelyek pozíciója és kapcsolódásai a körülmények függvényében változnak, és határaik átjárhatók. Ezen felül felvetik, hogy a terminust újra politikussá kell tenni (azután, hogy a vallásos diskurzusba kerülve depolitizáltódott), hogy el lehessen gondolni az egyéni cselekvés (*agency*) lehetőségét. Mindenesetre a szinkretizmus – dinamikus folyamatként értelmezve – feltételezi, hogy az egyes tényezők között nem létezhet egyszerű fordítás, létezik viszont egyfajta lefordíthatatlanság, amely a produktív megújulás lehetséges terévé válhat.

Egy műalkotás esetében nehéz tisztán különbséget tenni a hibriditás és a szinkretizmus között; de hadd mutassak be egy inkább anekdotikus példát erre. 1992-ben mutatták be a *Nuevo Mundo* című mexikói filmet, amely a guadalupai Szűzmáriának a 16. századi Mexikóban történt csodálatos megjelenését dolgozta fel. A film eretnek módon azt sugallta, hogy ezt az alakot a katolikus egyház találta ki politikai okból. A püspök azték „bálványokat” talál templomában a katolikus szentek képei mögött, és emiatt feltételezi, hogy indiánjai talán mégsem tértek meg még teljesen. Vallatással próbálja megtalálni a bűnöst, de kudarcot vall. A papság tart egy újabb felkeléstől, s ezért nem akarja megbüntetni az indiánokat. Kompromisszumos megoldást választ: egy katolikus szentkép-készítőnek indián modell után kell egy Madonna-képet kell alkotnia. A képet titokban be kell csempésznie Tonanzin, az azték „földanya” szentélyébe, majd azt állítani, hogy a képet egy látomás után festette. Az „indiánosított” Szűz Mária valójában azt a célt szolgálta, hogy csökkentse a gyarmatosított mexikóiak és a spanyol gyarmatosítók közötti feszültséget, amelyet a rájuk erőszakolt spanyol koronához való hűség kényszere korbácsolt fel: Guadalupe egy mexikói eredetű szimbólum, amellyel mindenki azonosulni tud, és mint ilyen, megváltó erővel bír. Mindazonáltal Guadalupe egy hibrid volt, amelyet (a film szerint) az egyház hozott létre, s amelyet maradéktalanul lefordítottak a keresztény ortodoxiára, mintha Tonanzin identitását a Szűz egyszerűen bekebelezte volna. A történetben az indián festő taktikája volt a szinkretikus elem. Ő egyszerre festett azték és katolikus ikonokat, és álcázott szentélyei – kettős rendszerként – a vallás szabad megválasztásának lehetőségét kínálták az indiánoknak.

Az amerikai kontinens, csakúgy, mint Afrika, bővelkedik hasonló példákban, ahol a helyire agresszíven ráerőszakolt kultúrával szembeni ellenállás tudatos, rejtett álcázásban ölt formát. Ennek során az idegen jelet arra használják, hogy elterelje a figyelmet az elnyomott kultúrához tartozó tárgy eredeti jelentéséről, vagy akkor alkalmazzák, amikor csak olyan jelek használata lehetséges, amelyek jelentése az alárendelt szimbólumrendszerben is újramotiválható. Lehet, hogy ez „kívülről” egyszerűen

⁵ Marcos Becquer, José Gatti, *Elements of Vogue*, in: *Third Text* 16/17 (1991), 65–81.

kettősségnek tűnik, a „bentlevők” számára azonban valójában felforgató állítás. Az ilyesfajta stratégiák nem feltétlenül járnak veszteséggel a kulturális jelentés szintjén – inkább *rétegzettséget* eredményeznek; az elnyomott elemek az intézményesült nyelv réseiben maradnak fenn, egyfajta morajlásként, mindig készen arra, hogy destabilizálják annak szintaktikai és szemantikus mezőit, és így annak jelentéseit.

Anélkül, hogy egy tökéletlen kulturális modellt behelyettesítsünk egy másikkal, elkezdhetünk azon elmélkedni, hogy vajon amíg a hibriditás egy olyan jel vizibilitásától függ, amelynek célja, hogy megtelepedjen a rendszerben, és megkísérelje feloldani a kétértelműségeket, addig a szinkretizmus a változó, mobil kapcsolatokat érinti, amelyek a nyelvi struktúra és a *performancia* szintjén operálnak.

Az a művészeti gyakorlat, amely keresi azt a pozíciót, amelyből beszélhet, és ahol meghallgatásra talál, majdhogynem elkerülhetetlenül egyet jelent a fennálló intézményesült nyelvtől való elkülönüléssel. A kulcskérdés itt a befogadás struktúrája – a megszólítás módja, amelyen keresztül a művészet kapcsolatot keres a közönségével. Ott, ahol azt feltételezzük, hogy a radikalitás egyszerűen az „üzenetben” rejlik, ott a már forgalomban levő jelek és jelentések területén járunk, az „információén”, a már tudott és megismert nyelvén, annak értékítéletével, amely már nem nyit új tereket a képzelet számára. Hogy a képzeletnek teret teremtsünk, a beszéd olyan módját kell megtalálnunk, amelynek lényege nem csupán a jelzés mindennapos, megszokott mintáiban rejlik, hanem annak a vizsgálatában, hogy a befogadó hogyan lakja be magát a nyelvet.

Ennek kapcsán három művész munkásságára térnék ki: Jimmie Durham, Gabriel Orozco és Santi Quesada műveire, akik mindannyian a kulturális jelek pluralitásában élnek és dolgoznak. Durham felismerte, hogy éppen az áruvá tett nyelvi formák azok, amelyeket valamiképpen meg kell kérdőjeleznünk. A 1980-as években jó néhány retorikai stratégiát kipróbált, ezek egyike az etnográfia metanyelvének parodizálása volt – ez a nyugati tudományos diszciplína történetileg is bűnrészes az amerikai őslakosok kultúráinak elnyomásában –, amire jó példa hamis etnográfiai leletekből létrehozott 1985-ös installációja, az *On Loan from the Museum of the American Indian* (Az Amerikai Indiánok Múzeumából kölcsönözve). Bár a munka megfelelt annak az elképzelésnek, hogy a „mássá tett” művész álarc mögül beszélhet, de – ahogy azt Durham maga is felismerte – a hatás tekintetében még mindig túlságosan a másság látható jeleire támaszkodott, még akkor is, ha ezek a jelek Európa-centrikus sztereotípiák visszatükröződései voltak. Ugyanez a lényegi probléma jellemezte azon törekvését is, hogy a nyugati esztétikát a neoprimitivizmus stratégiájával kikezdje – eljátszva az idióta bennszülöttet vagy a gyermeki tudatlanságot, például abban a rajzszorozatában, amely Kalibán a Prospero által ráerőltetett identitás ellen vívott harcáról szól. Durham szerint a munka neoprimitivista aspektusa végül is túlságosan rokonszenvesnek bizonyult a pre-indusztriális utópiát áhító, túlnyomórészt fehér közösségnek.

Durham a kulturális identitás problematikájának végső határáig elment, amikor én(ek) és más(ságok) végtelenített visszatükrözésével játszott, megtöbbszörözve és kifordítva az elvárt identitásokat. Mindezzel a mindenkori identitás alapvetően *nem autentikus* voltára mutatott rá. A jel – amely alapvetően a hiányzó helyett áll, vagy egy elképzelt fantáziakép reprezentálására hivatott – nem lehet autentikus. Durham *Not Lothar Baumgarten's Cherokee* című munkája a képzelet alkotta én és a másik összemérhetetlenségét reprezentálta két marginalizált nyelv, a finn és a cseroki egymás mellé helyezésével. Ezzel egyben kijelölt egy teret, a lefordíthatatlanság terét, amely nem engedi, hogy magunkat mint a megismerés koherens tárgyait vizsgáljuk. Saját diszkurzív terén belül Durham így mutat rá másságunkra vagy diszkontinuitásunkra. Durham munkája alapvetően kevésbé a kulturális identitásról szól, mint inkább a nyelv hatásáról, s ezzel a vitát a túlságosan is látható egzotikus és ezáltal elhallgattatott testtől a beszélő test felé mozdítja el.

Gabriel Orozco 1990-es években készült munkái a múlandóságból és a szinte-láthatatlanságból kovácsolnak erényt. Gyakran használt anyagai közé tartozott a por, leheletnyom egy zongorán, újrarendezett áruk egy szupermarket polcain, vagy sziklának álcázott homoklabdacskok. A munka egy már adott alapból emelkedik ki, s azt is képzelnénk, hogy egy vírusfertőzés vagy az energia anyagra gyakorolt hatásaként jöttek létre – a művészet semmi, ha nem a gondolat, anyag és test kölcsönös artikulációja. Ez jut kifejeződésre a *Mis manos son mi corazón* (A kezeim a szívem) című, 1990-ben készült művében is; amin két marok szorítása formáz csontos szívvé egy agyagdarabot. A munka magát a művészetcsinálás folyamatát ábrázolja, s egyben Mexikó agyonhasznált szimbólumát, a vérző szívet is. Az újrahaznosítás, vagy a jelek újramotiválásának gyakorlata a visszatérés és átalakulás kulturális gyakorlatára utal, és olyan országok újrahaznosítási gyakorlataira, ahol a hulladék és az ürülék az életfolyamat mindennapi részei.

A kultúra mint a képzelet munkáján keresztül megvalósuló megújulási folyamat, egyén és közösség, a nyelviség problémái – mindezek központi kérdések Santi Quesada művészetében. Quesada Kubából települt át Nagy-Britanniába, a spanyol nyelvből az angolba. Egyik korai festményén két tengerparton ülő alak látható. A festékbe húzott túláradó vonalakkal teszi bizonytalanná a körvonalait. Közöttük egy harmadik, pálcikaszerű figura jelenik meg, aki neologizmusokat fröcsögve zavarja meg nyugalmukat.

Az ilyen strukturális manőverek lényege, hogy a létet nem az objektív világon keresztül lehet megérteni, hanem a világban rejlő kapcsolatok néha bizonytalan strukturái által – tranzakciókon és átalakulási folyamatokon keresztül, amelyek a dolgok és emberek közötti találkozások eredményeként jönnek létre, vagy akár a szar és hulladék újrahaznosításából – ami nem más, mint metafora a nyelv legközönségesebb forrásokból való folyamatos újratelemzésére.

A szinkretikus megoldásokat kereső képzelet a másság jeleit nélkülöző kimérákat produkál, mint a *Fourteen Drawings and One Ideology* (Tizennégy rajz és egy ideológia) című, 1995-ös munkában, ahol a művész által kitalált alakzatból származtatott rajz- és szobrászati formák, az élet többirányú lehetőségeit jelképezik. De utalhatnak ezek a formák az élet körforgására is, halálra és feltámadásra. Az idekapcsolódó 1996-os *Three faces and one ideology* (Három arc és egy ideológia) esetében szintaktikai kapcsolat jön létre a szoborból éppen „kikelő” művészből készült fotó és a szobor között, a halál és a nyelvben való feltámadás gondolatát ábrázolva. Az ősi és még nem-kodifikálható tárgy a lehetőség és megvalósítás közötti térben foglal helyet, végleges megvalósítása pedig a néző képzeletének beavatkozása révén valósul meg: a szinkretikus képzeletből számtalan módon születhet meg az identitás. A még meg nem nevezhetőnek ez a helyzete nem kínál semmiféle privilegizált helyet, nem jelöl ki sem kezdőpontot, sem irányt, nem kínál „autentikus” vagy látható identitást, amely a tárgyat csapdába ejthetné. Ez az a „nem-hely”, ahol botladozik a nyelv, ahol feltárja önnön meghatározatlanságát, s ettől a *tranz-akciók* helyévé válik, ahonnan az ember Helio Oiticica szellemében újra belefoghat az esztétikai feltalálás, játék és átalakítás kollaboratív tevékenységébe.

Fordította: Molnár Edit

A fordítást ellenőrizte: Kozma Zsolt

Sean Nazerali **A romák és a demokrácia: egy állam nélküli nemzet**

Habár eredetileg arra kértek fel, hogy a romák és az oktatás kérdéséről beszéljek, inkább megragadom a lehetőséget, hogy bemutassam, hogyan értelmezi az államot a Nemzetközi Roma Szövetség (International Romani Union): azt gondolom, hogy ez nemcsak lényegesebb a mostani vitában, hanem érdekesebb is a közönség számára. A romák 2000 júliusában mutatták be először elképzelésüket, az V. Roma Világkongresszuson, ami a cigányság legmagasabb szintű politikai testülete. A koncepció, a nemzetként történő elismerés követelése a romák részéről első pillantásra talán egyszerű gondolatnak tűnik, de valójában egy igen összetett problémát vet fel: a cigányság azt kéri, hogy a nemzetközi közösség állam nélküli nemzetként ismerje el. Ez pedig egy forradalmi felfogás alapvetése, amely óriási hatással lehet arra, ahogyan az államiságról gondolkodunk a modern világban.

Mielőtt azonban fő témám tárgyalásába belevágnék, néhány, a nemzetállam fogalmára vonatkozó gondolatot szeretnék megosztani hallgatóimmal. A nemzetközi rendszer ma a nemzetállamokra épül: ezek a legfőbb építőelemei, oszthatatlan egységei, amelyek szuverenitásán nyugszik a rendszer teljes egésze. Ugyanakkor a „nemzetállam” terminus tulajdonképpen nem helytálló elnevezés, mivel két meglehetősen eltérő elemet egyesít. Az állam mint adminisztrációs egység ritkán feleltethető meg egy nemzetnek vagy népnek. Maga az egységes nemzet ideája általában bürokratikus és intézményes államhatalmak koholmánya. Gondoljunk csak Massimo d’Azeglio szavaira Olaszország egyesülésének előestéjén: „Megteremtettük Olaszországot, most már csak az olaszokat kell megteremtenünk!”¹ S valóban, ezen a ponton még a nyelvi egység is csak megvalósítandó vízió volt: az újonnan létrejött Olaszország állampolgárainak alig két-három százaléka beszélt olaszul.

Habár ezek a kezdeti német, olasz – és sorolhatnánk a többi népet – erőfeszítések meglehetősen sikeresek voltak, az államok többségére sohasem volt jellemző az állam nemzetállamként való elgondolása. Annak ellenére, hogy az első világháború végén hány nemzet törekedett a független állami státuszra, a nemzetállam továbbra is inkább *előíró*, mint leíró jellegű kifejezés maradt. A 20. század második felének fejleményei pedig csak megerősítik mindezt: a nemzetállam ideája teljességgel alkalmazhatatlan például Afrika újdonsült független államaira, a gyarmatosító hatalmak kénye-kedve szerint meghúzott határaikkal.

Ami azt illeti, ez nem csupán a fejlődő országokra jellemző vagy számukra okoz gondot. A nemzet és az állam egysége még a nemzetállam bölcsőiben, Franciaországban, Nagy-Britanniában és Nyugat-Európa többi „fejlett” országában is csupán egy mítosz. A globális szinten megnövekedett mobilitás eredményeként az állampolgárok és a bevándorlók száma és aránya jelentősen

¹ Idézi Eric J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990. 44.

megváltoztatta a nemzetállamok demográfiai összetételét, megannyi különböző nemzet államaivá alakítva át őket. Néhány kivételtől eltekintve a nemzetállam mint integráns egész, halott.

Viszont sem az állam, sem a nemzet nem halt meg: mindkettő továbbra is kifejezetten nagy befolyással bír. Mindazonáltal én amellet érvelek, hogy a nemzet koncepciója fontosabb és hasznosabb, és kiaknázása egy a modern világ követelményeinek sokkal inkább megfelelő új nemzetközi rendszer kialakulásához vezethet.

Ennek főként az az oka, hogy ha a két koncepciót elhatároljuk egymástól, láthatjuk, hogy az állam mint a nemzetközi kapcsolatok sarokköve túlélte saját hasznosságát. Az alulról és felülről érkező nyomásnak kitett állam egyre kevésbé képes egy sor ügyet megoldani, a transznacionális vállalatok gazdasági monitorozásától és ellenőrzésétől kezdve a földrajzi határokon messze túlnyúló ökológiai problémáig vagy a kitalált határok mindkét oldalán megjelenő rendezetlen helyi viszonyokig.

Ami a felülről érkező nyomást illeti, látnunk kell, hogy a nemzetek feletti politikai szint virágzik. Egyre erősebb az a tendencia, hogy az államok nemzetközi szövetségekbe tömörülnek és szédítő mennyiségű egyezményt írnak alá, önként feladva saját szuverenitásukat. Ez a folyamat talán legtisztábban az Európai Unió fejlődésében figyelhető meg. De ugyanennyire fontos az ENSZ-egyezmények és -megállapodások növekvő száma: ezek is azt mutatják, hogy az államok egyre inkább hajlandók bizonyos alapelvek érvényesítése érdekében elfogadni az egymás és a saját belügyeikbe való beavatkozást, főleg az emberi jogok védelme tekintetében.

A meggyengült állami szuverenitásnak talán ennél is kritikusabb jele, hogy a nemzetközi gazdaság átlép az államhatárok felett. A világ száz legnagyobb gazdasági egységének ma már körülbelül a fele nemzetközi vállalat.² A gazdaságpolitika harmonizálására kényszerítő erők roppant erősek, és ugyanakkor egyre merevebbek. Sehol máshol nem annyira szembetűnő ez, mint a pénzügyi politikában, ahol a szinte minden változásra érzékenyen reagáló nemzetközi valutapiacok elképesztően szűk teret hagytak az államoknak a manőverezésre. A kamatok és árfolyamok megállapításának hatalma, vagyis egy önálló, független pénzügyi politika kialakítására irányuló hatalom lényegében kikerült a nemzeti kormányok kezéből, és Adam Smith láthatatlan kezébe került. De nemcsak a pénzügyi, hanem a költségvetési politikát is a nemzetek feletti gazdaság határozza meg. Az EU inflációt, költségvetési deficitet és nemzeti adósságot is szabályozó Maastrichti szerződése sem más, mint ennek felismerése és kodifikációja.

Vagyis nem egyszerűen a gazdasági hatalom felfelé, nemzetek felettivé való terjeszkedésének lehetünk tanúi, hanem az állam mint a gazdasági szférát kontrolláló fontos szereplő hanyatlásának is. A kormányok legitimitásának egyik legfontosabb pillére, a gazdasági hatalmat meghatározó eszközök szabályozása fokozatosan meggyengült.

² Lásd: Mathew Horsman, Andrew Marshall, *After the Nation-State. Citizens, Tribalism and the New World Disorder*, Harper Collins, London, 1994, 20.

Ugyanakkor alulról nézve egy másféle támadás indult el az állam ellen, mégpedig a szubnacionális, felbomlásra irányuló mozgalmak virágzásával, ami a legszélsőségesebb esetekben (például a Szovjetunió vagy Jugoszlávia esetében) a fennálló államstruktúrák eltörléséhez vezetett. Még a „sikeresebb” nemzetállamokban is a szubnacionális érdekek megerősödésének és elképesztően megnövekedett befolyásának lehetünk tanúi. A társadalmak komplexebbé válásával a lehetséges szakadások is megsokszorozódnak. Egyre inkább megnyilvánulnak a társadalmi nem, a faji, a gazdasági-társadalmi státusz, a kor, a szexuális irányultság vagy a tanultság alapján definiált különbségek (*divisions*). Kifejezetten zavaró az a tendencia, hogy sokak szerint kizárólag egy-egy csoport tagjai képesek igazán megérteni csoportjukat, vagy éppen beszélni róla. Nyilvánvaló, hogy ez milyen partikularizmushoz vezet, azzal az elkerülhetetlen logikai konklúzióval, hogy egyik csoport sem értheti meg a másikat, de még csak értelmes dialógust sem folytathat vele. Mivel a nemzetállam atomizációja leginkább a liberális szemléletű, demokratikus államokban nyilvánvaló, mostani diszkusszióink számára különösen releváns.

Az állam lényegében elveszíti alapvető építőelemként betöltött pozícióját, és egy sor különböző szintű, eltérő relevanciájú és fontosságú interakció lép a helyébe. Ez eléggé félelmetes kilátást jelent mindazok számára, akik érdekeltek a jelenlegi rendszer fenntartásában, de tulajdonképpen a történelmet jól ismerők számára is, hiszen ők tudják, hogy egy nemzetközi rend összeomlása általában mennyi erőszakkal és megrázkódtatással jár. A Balkánon, Szomáliában vagy máshol zajló konfliktusok talán csak a jéghegy csúcsai, amelyek előre jelzik a hasonló konfliktusok elterjedését szerte a Földön, ahogyan az államok alkotóelemeikre esnek szét. Éppen ez az oka annak, hogy a fennálló nemzetközi struktúrák hevesen ellenállnak a nemzetállamok széthullásának, és hangsúlyozzák, hogy a szuverenitást továbbra is a nemzetközi politika legnagyobb értékének tekintik.

A szuverenitás tartópilléreinek ledöntése miatt káoszba és háborúkba süllyedő világ képe azonban meglehetősen sötét perspektívát kínál, ha az előttünk álló kihívásokra gondolunk. Annak ellenére, hogy a társadalmak átrendeződése nyilvánvalóan bajos és hosszadalmas lesz, létezik azért pozitív megoldás is.

A fentiekből az következik, hogy nagyon hasznos lenne, ha új nézőpontból tudnánk szemlélni a világot. Az elmúlt évtizedben a teoretikusok több ilyen is felvázoltak. A kortárs világot az emberi fejlődés csúcspontjaként üdvözölték – a nyugati világ filozófusai nem igazán vitatták, hogy a történelem véget ért, ahogyan azt Francis Fukuyama körvonalazta.³ Ennek alternatíváját jelenti a civilizációk összecsapásának elmélete Samuel P. Huntingtontól, aki szerint hét-nyolc fontos civilizáció létezik a világon, és mindegyik arra rendeltetett, hogy egymás ellen harcoljon a túlélésért.⁴ Továbbra is elárasztanak minket a nemzetállam egészségességét hangsúlyozó nyilatkozatok, ám ugyanakkor a

³ Francis Fukuyama, *A történelem vége és az utolsó ember*, Európa Kiadó, Budapest, 1994.

⁴ Samuel P. Huntington, *A civilizációk összecsapása és a világrend átalakulása*, Európa Kiadó, Budapest, 1998.

káosz és az anarchia is, egy olyan végletekig atomizált világ, amelyben semmi sem marad, csupán a mindenféle állampolgári kötöttségétől megfosztott egyén.

Fontos látnunk, hogy minden egyes *mi-lenne-ha* paradigma releváns, de egymagában egyik sem állja meg a helyét. Habár a nemzetek felett álló erők integrációs törekvései látszólag ellentétben állnak a fent vázolt bomlasztó tendenciákkal, nem egymásnak ellentmondó jelenségekkel van dolgunk, hanem inkább ugyanannak az érmének a két oldalával. Ahogyan a kormányzás gazdasági alappillére erodálódik, ezzel párhuzamos erózió jelenik meg a rendszer legitimitációja iránti igényben is. A kormány hatalmát meghaladó erők által irányított gazdaság területe szinte teljes egészében a politikai vezetéstől megkövetelt demokratikus mandátum szféráján kívül helyezkedik el. A szavazók mégis „nemzeti kormányukat teszik felelőssé olyan ügyekben, amelyek felett az állam már egyáltalán nem rendelkezik autonóm kontrollal”⁵. Nem csoda hát, hogy az állam válságba került. Az a demokratikus ideál, hogy a benne élők dönthetnek egy rendszer működtetéséről, komoly fenyegetettségnek van kitéve. És ahogyan a gazdasággal kapcsolatos döntések demokratikus felelőssége kiszivárog a nemzeti politikai szférából, a gazdasági szabályozás is egyre kevésbé lehet megkülönböztető tényező az egyes politikai pártok és érdekcsoportok között, amelyeknek így más legitimitációs forrásokra kell támaszkodniuk. Ezért a nemzeti vitákban a társadalmi és kulturális kérdések kapnak nagyobb hangsúlyt, és gyakran ezek határozzák meg a választások kimenetelét is. Gazdaságpolitikájuk tekintetében a nagy pártok gyakran szinte megkülönböztethetetlenek egymástól. Az Új Baloldal egyszerűen csak azért új, mert már nem baloldali. Egy olyan nemzetközi pénzügyi rendszerrel szembenézve, amely már nem kompatibilis a klasszikus baloldali gazdaságpolitikával, a baloldal veszni hagyta saját gazdaságpolitikáját, hogy továbbra is hagyják politikát játszani.

A gazdasági kontroll változásainak következtében Közép- és Kelet-Európa új demokráciáiban a jobb- és baloldaliság megkülönböztetése szinte értelmetlenné vált: hiszen mire ezek a pártok megalakultak, a megkülönböztetés szinte teljesen elveszítette korábbi relevanciáját. Ezért vezetheti egy olyan „baloldali” kormány Csehországot, amely sokkal inkább támogatja a privatizációt és a piaci deregulációt, vagyis sokkal inkább „jobboldali”, mint a korábbi úgynevezett jobboldali vezetés.

A legitimitás alternatív forrásainak keresése sokkal kevésbé problematikus a régebben kialakult demokráciák esetében. A politikai pártok itt nemcsak egy sokkal inkább megszilárdult társadalmi és kulturális platformmal rendelkeznek, hanem olyan kormányzati intézményekkel is, mint például a brit parlament, amely nemcsak aktuális demokratikus reprezentációs feladatait tölti be, hanem kulturális intézményként is jelentős. Az újabb demokráciákban azonban a legitimitás gazdasági mezőn kívüli keresése a nacionalizmus és az etnikai identitások megerősödéséhez vezetett. A nemzeti identitással mint egységesítő elvvel igen sokszor visszaéltek a történelem során. Területszerzésre és mások elűzésére

⁵ Horsman, Marshall, *l. m.*

használták – aminek elsősorban az az oka, hogy szerencsétlen módon az állammal kötik össze. Ám egyáltalán nem szükségszerű, hogy a nemzeti identitás területi ambíciókhoz kapcsolódjon, és éppen a kettő szétválasztása vezethet el egy alapvetően pozitív jelentéssel bíró újjáéledő nemzeti érzéshez. S ezzel visszakanyarodtunk a roma nép igényéhez: az „állam nélküli nemzet” elgondolásához, amelyre „terület nélküli államként” is hivatkoznak.

Azt gondolom, hogy annak ellenére fontos különbséget tennünk az „állam nélküli nemzet” és a „terület nélküli állam” terminusok között, hogy a Roma Világkongresszus nyilatkozata ezt nem teszi meg. Az állam nélküli nemzet ideája jól illeszkedik a nemzetközi rendszer átrendeződését eredményező hosszabb távú célok eléréséhez, míg a terület nélküli állam koncepciója rövid távon, az átalakulás időszakában lehet hasznos.

A romákat az angol nyelvben gyakran *Gipsy*-nek nevezik: ez a pontatlan és egyesek számára sértő elnevezés abban a tévhitben gyökerezik, hogy Egyiptomból származnak. Valójában azonban indiai eredetűek: hozzávetőlegesen ezer éve hagyták el Indiát, és Perzsián keresztül vándoroltak Európába. A Balkánon, Észak-Afrikán és Spanyolországon keresztül érkeztek Európába, és a 15. századra szétszóródtak az egész kontinensen. A romák tehát már jóval a nemzeti identitások kialakulásának időszaka előtt letelepedtek Európában – megelőzve például az európaiak megérkezését Észak-Amerikába –, mégis a mai napig sokan külföldinek és idegennek tekintik őket. Szinte folyamatosan diszkriminálták őket. A 17. században például a mai Ausztria területén hivatalosan kiközösítettnek számítottak, ami azt jelenti, hogy bárki lelőhette őket. Rendszeresen kitiltották őket bizonyos területekről, és korlátozták szabad mozgásukat. Csehországban a 18. században a hivatalos szervek levágták a romák bal fülét, ha elfogták őket; Morvaországban a jobbikat. Románia területén egészen 1861-ig rabszolgaságban éltek a romák.

A roma történelem legsötétebb periódusa azonban a Második Világháború. A zsidók mellett ők voltak az egyetlen olyan csoport, amelyet tisztán faji alapon elfogadhatatlannak minősítettek, begyűjtöttek és koncentrációs táborokba szállítottak. Félmillió roma halt meg a táborokban; a náci megszállás alatt álló területeken a kivégzettek száma elérte a teljes roma lakosság 95%-át.

Manapság körülbelül 15 millió roma él szerte a világon, bár legtöbbjük Közép- és Kelet-Európában – vagyis sokkal többen vannak, mint néhány olyan nép, amely saját államiságra tartott igényt, mint mondjuk a szlovákok, a hollandok vagy az osztrákok.

De a romák helyzete egy dologban nagyon más: nincs saját területük, és nem is szándékoznak ilyennel rendelkezni. Ez rendkívül fontos a nemzetközi rendszerben betöltött helyükről szóló vita szempontjából. Amiatt ugyanis, hogy nem vágnak saját területre, nemcsak önrendelkezési joguk elismerésének követelése nem tűnik fenyegetőnek (legalábbis első pillantásra), de a javaslat maga is minőségileg kell, hogy különbözzön sok más olyan etnikai csoporttól, amely hangot követel magának a

nemzetközi porondon. Ez radikálisan elhatárolja őket a kurdoktól, a baszkoktól vagy a palesztinoktól, akik nemzet mivoltukat a 19. századi territoriális alapon képzelik el. A romáknak adatik meg a lehetőség, hogy egy új korszak első nemzete legyenek.

Ennek a jelentőségét nem szabad alábecsülni. Az állam hanyatlása a nemzet felemelkedésével jár együtt, és ez szörnyű következményekkel járhat. Illetve nem is a nemzetek jelentőségének megnövekedése okozza a problémát, hanem a territoriális igényeké, amelyekre a legtöbb nemzet létének szerves részeként tekint. A nemzeti érzület önmagában jó is lehet, de a területi kizárólagosság sohasem. Hogy elejét vegyük, máshogyan, nem a területre koncentrálni kell bännünk az újjáéledő nemzeti érzülettel. (A walesi, baszk, katalán és breton hivatalok brüsszeli megjelenése aggasztó üzenetet küld a kapuban várakozó erőkről.)

De mielőtt az új korszakról beszélnénk, vizsgáljuk meg, hogy a romák elismerésére irányuló jelenlegi követelés hogyan helyezhető el a fennálló szisztémában! Nyilvánvaló, hogy az állam előbb vagy utóbb megszűnik a nemzetközi rendszer alapkövének lenni, de ez minden valószínűség szerint inkább később, mint hamarabb következik be. Ha az állam nélküli nemzetéről szóló javaslat több akar lenni egy elméleti felvetésnél, akkor első lépésként azt kell megvizsgáljunk, hogy miként is egyeztethető össze a jelenleg létező struktúrákkal. A terület nélküli állam lehetőségét ebben a kontextusban kell elképzelnünk.

Mi is a terület nélküli állam? Hogyan jöhetne létre, és miféle funkciókat tölthetne be? A terület nélküli állam rendelkezik a kormányzat intézményével és népességgel is, de egy meghatározott terület nélkül; szuverén és autonóm lenne, de ezt a szuverenitást más intézményekkel osztaná meg – nemzeti, regionális és nemzetközi szinten. A terület nélküli állam elgondolására a kortárs nemzetközi jog és normarendszer kontextusában úgy kell tekintenünk, mint a romák önrendelkezéshez való alapvető jogára. Az önrendelkezési jog a nemzetközi jogban minden nép alapvető joga. Az erről szóló határozatot 1960-ban hozta meg az ENSZ közgyűlése,⁶ majd megismételte azt mind a Polgári és Politikai Jogok Egyezségokmánya, mind a Gazdasági, Szociális és Kulturális Jogok Nemzetközi Egyezségokmánya, két 1976-ban életbe lépett, kötelező szerződés:

„1. Cikk:

Minden népnek joga van az önrendelkezésre. E jog értelmében a népek szabadon határozzák meg politikai rendszerüket és szabadon biztosítják gazdasági, társadalmi és kulturális fejlődésüket.”

⁶ Nyilatkozat a gyarmati országoknak és népeknek biztosítandó függetlenségéről. Az ENSZ Közgyűlés 1514. sz. határozata, 1960. december 14.

Bár ez eredetileg kizárólag a gyarmatosított területek népeire vonatkozott, a definíciót kiterjesztették a nem gyarmati népekre is, és az önrendelkezéshez való jogot ma már a legtöbb jogtudós mint szokásjogot ismeri el.⁷

Az önrendelkezés elvét nem mindig szeretik a nemzetközi kapcsolatok területén, elsősorban azért, mert célja a szeparatista és függetlenségi mozgalmak legitimációja. Ez azonban nem pontos meghatározás. Az 1960-ban elfogadott 1541. sz. közgyűlési határozat három stratégiát határoz meg a „teljes önrendelkezés” eléréséhez:⁸

1. szuverén, független állammá válás
2. egy már létező független állammal való önkéntes egyesülés
3. egy létező államba való integráció

Ez a pontosítás annak demonstrálására szolgált, hogy az önrendelkezés alapelve szélesebben értelmezendő, tehát kevésbé fenyegető, mint csupán az elszakadáshoz való jog, és alapvetően az a célja, hogy sokféle lehetőség felé nyisson utat egy állam és egy kisebbségi csoport viszonyában. Az ENSZ Közgyűlésének 1970-ben elfogadott 2625. sz. határozata az államok közötti baráti kapcsolatokról és az együttműködés nemzetközi jogi alapelveiről a fentiekén kívül egy negyedik stratégiát is tartalmaz:

4. egy adott nép által szabadon meghatározott bármely más politikai státusz elnyerése.

Így az önrendelkezés két dimenzióját különböztethetjük meg: egy belsőt és egy külsőt. A külső dimenzió „egy nép nemzetközi státusára” utal „egy meghatározott területen, és ennek az entitásnak a vele határos államokkal való kapcsolatára”, míg a belső dimenzió az „állam szerkezetére vonatkozik, illetve más nemzeti jogszabályokra, amelyeknek célja, hogy a lehető leghatékonyabb keretet biztosítsák az államon belül megtalálható lakossági csoportok számára”.⁹ Vagyis csupán a külső dimenzió jelent fenyegetést az állam integritására.

Az önrendelkezéshez való jog belső dimenziója tehát egy nép azon jogát jelenti, hogy kultúrája és hagyományai tiszteletben tartásával részt vehessen a kormányzásban. Ez általában egyet jelent a demokráciához való joggal: azt jelenti, hogy az adott népnek joga van részt venni a kormány megválasztásában és működtetésében, és egy bizonyos fokig joga van az autonómiára is az államon belül. S az is nyilvánvaló, hogy ha egy állam megsérti egy nép önrendelkezési jogát, akkor ennek a népnek joga van a kiváláshoz és az önrendelkezési joghoz a kifejezés külső értelmében.

⁷ Vö. Kristin Henrard, *Devising an Adequate System of Minority Protection. Individual Human Rights, Minority Rights, and the Right to Self-Determination*, Martinus Nijhoff, London, 2000, 284.

⁸ ENSZ Közgyűlés, 2625. sz. határozat, 1970. október 24. UN Doc A/8028 (1970), 287-288.

⁹ *Uo.*, 281.

Az ENSZ Közgyűlésének 2625. sz. határozata ezt mondja:

„Az előző szakaszok egyike sem adhat felhatalmazást vagy bátoríthat olyan tevékenységet, amely bármilyen módon sértené egy szuverén és független állam területi integritását vagy politikai egységét, ha az biztosítja a népek fent leírt egyenlő jogait és önrendelkezését, vagyis kormányzata képviseli a területén élő valamennyi népet, fajra, származásra és bőrszínre való tekintet nélkül.”¹⁰

Vagyis ahol ez a feltétel nem adott, ott egy népnek joga van a kiválásra.

Az önrendelkezéshez való jogot gyakran megkérdőjelezik, főleg annak a tagadása révén, hogy egy adott embercsoport valóban egy „népet” alkot, így kizárva az adott csoportot az önrendelkezéshez való jogot meghatározó nemzetközi dokumentumokból, amelyek mind ezt a terminust használják. Ezért a romák számára nagyon fontos, hogy politikai vezetőik a jövőben a *nép* terminust használják nyilatkozataikban. Habár az V. Roma Világkongresszuson elfogadott nyilatkozat a romák nemzet voltáról nem artikulálja ezt világosan, implicit módon azért tartalmazza a romák népként való meghatározását. A roma nyelv eleve nem tesz különbséget a „nemzet” és a „nép” között. A nemzet mivoltukról szóló nyilatkozat ezért egyben a nép voltukról szóló nyilatkozatként is értelmezendő.

Nyilvánvaló azonban, hogy ha egy csoport „népnek” nyilvánítja is magát, ez még nem garantálja, hogy el is fogadják akként. Ennek tudatában néhány megjegyzést kell tennünk a romák jelenlegi helyzetéről. A romák túlnyomó többsége Kelet- és Közép-Európában él, elképesztő mértékű hátrányos megkülönböztetésnek kitéve mind a kormányok, mind a népszerűség részéről. Romániában például roma falvakat égettek porig, a kormány nyílt támogatásával; Koszovóban a szerbek és az albánok is napi rendszerességgel gyilkolják a romákat egy olyan konfliktus bűnbakjaiént, amelyet nem ők okoztak; a Cseh Köztársaságban pedig megtagadják tőlük az állampolgársághoz való alapvető jogukat is. A régióban gyakorlatilag normának tekinthető az iskolai szegregáció; a roma gyerekeket pedig mindenhol bezúfolták az eredetileg mentálisan sérült gyerekek számára fenntartott kiegészítő iskolákba, amelyek eleve elveszik tőlük a továbbtanulás lehetőségét. A Cseh Köztársaságban a roma gyerekeknek körülbelül 80%-át ilyen iskolákban helyezték el, indokolatlanul. Számos, évtizedek óta elhanyagolt roma falu olyan alapvető infrastrukturális felszereltséggel sem rendelkezik, mint a szennyvízelvezetés, a folyóvíz vagy az elektromos áram. Ezek a kondíciók egyáltalán nem a nomád életstílus következményei: Kelet-Európa legtöbb térségében a romák évszázadok óta letelepedve élnek.

Ebből a vázlatos ismertetésből egy olyan nép képe bontakozik ki, amelytől rutinszerűen tagadják meg az alapvető jogokat és szabadságokat. Az államok, amelyekben élnek, nyilvánvalóan képtelenek vagy nem hajlandók megvédeni és tiszteletben tartani roma állampolgáraikat. Soha nem kaptak

¹⁰ Az államok közötti baráti kapcsolatok és együttműködés ENSZ Alapokmánnal egyező elveiről szóló nyilatkozat, ENSZ Közgyűlés, 2625. sz. határozat, 1970. október 24., UN Doc A/8028 (1970).

semmiféle szerepet a kormányzat megválasztásában vagy működtetésében, és nem rendelkeznek autonómiával sem (Magyarország kivételével, ahol legalább látszólagos önkormányzatisággal rendelkeznek). Nyilvánvaló, hogy belső önrendelkezésük feltételei sérelmet szenvedtek. Ám annak ellenére, hogy a 2625. sz. határozat szerint a romáknak joguk volna a kiváláshoz, nem vágnak ilyesmire. Történelmük nagy része során a romák nem kötődtek területhez, hiszen nomádok voltak. A területi kizárólagosság ideája tehát idegen a számukra. Ez az egyedi perspektíva, bár időnként kifejezetten hátrányos, hosszú távon kifejezett előnyt jelenthet, nem csupán a romák, hanem a globális szisztéma szempontjából is.

Tegyük világossá: a jelenlegi területi fixáció eredete az *állam*, és *nem* a nemzet fogalmában rejlik. Az állam egyedülálló módon mind szuverenitásra, mind pedig kizárólagos autoritásra igényt tart egy meghatározott területen.¹¹ A történelem során több olyan uralmi rendszer is működött, amely nem meghatározott területek kölcsönös kizárólagosságának az elvén alapult: például a feudalizmus, a nomadizmus, a Római Birodalom vagy az egyház. A modern kor egyoldalú államközpontúságában azonban a döntéshozó hatalom legmagasabb szintjéhez való hozzáféréshez szükséges, hogy egy entitás elismert állam legyen. Ezt a Vatikán is felismerte, és a terület fikciójának fenntartásával alkalmazkodott ehhez az intézményes elváráshoz, bár „állampolgárainak” a világszerte élő katolikusok összességét tekinti. Egy másik kortárs például lehet a Máltai lovagrend, amely nem területi alapon szerveződik, mégis sok szempontból állami státusszal rendelkezik.

Az önrendelkezéshez való jogra alapozva tehát hiszek abban, hogy a terület nélküli állam koncepciója nem csupán hatékony, hanem ugyanakkor a nemzetközi jogban és szokásjogban gyökerező eszköz a roma nemzet megformálásához. A következő kérdés természetesen az, hogy miként is valósítható meg az önrendelkezés a gyakorlatban. Ahogy a fentiekben megállapítottuk, az ENSZ Közgyűlés 2625. sz. határozatának megfelelően a romáknak joguk van „politikai státuszuk szabad meghatározására”. A területtel nem rendelkező állam igényével nyilvánvalóan ki is fejezték választásukat. Terület nélküli államként a romák képessé válnának az önrendelkezésre globális szinten, ugyanakkor meghatározott autonóm illetékességi területeket tűzhetnének ki más államokkal való viszonyaikban. Az autonómia mint alapelv szintén nem területi alapon határozódik meg. A „népesség meghatározott részének önkormányzatát” jelenti, „területi vagy személyi alapon”.¹² A személyes autonómia ezen gondolata, amelyre időnként személyes föderalizmusként hivatkoznak, azt jelenti, hogy „egyes közösségeket bizonyos területeken illetékességgel ruháznak fel, hogy minden tagjuk számára szabályozhassanak bizonyos ügyeket, éljenek bárhol”.¹³ Ezeket az illetékességi területeket a szimpla kétoldalú egyezményektől kissé eltérően kellene meghatározni, de ez sem ismeretlen a nemzetközi

¹¹ Lásd: Henrik Spruyt, *The Sovereign State and Its Competitors: An Analysis of Systems Change*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1994.

¹² Lásd: Thomas D. Musgrave, *Self-Determination and National Minorities*, Clarendon Press, Oxford, 1997.

¹³ Henrard, *Devising an Adequate System of Minority Protection*, 313.

viszonyokban. A Vatikán olyan egyezségeket köt más államokkal, amelyek az adott állam viselkedésére vonatkoznak a saját területén belül, a saját állampolgáraival kapcsolatban. Ez hasonlít ahhoz, ahogyan a nem területi alapon szerveződő roma állam interakcióba léphetne más államokkal.

Milyen eredményekkel járna ez konkrétan a romák és a globális rendszer számára?

Először is: a romák végre hangot kapnának nemzetközi szinten. Ez két szempontból is fontos: nemcsak elősegítené, hogy a roma nemzet az ENSZ-ben és más fórumokon is részt vehessen a nemzetközi tárgyalásokban, de végre lenne egy olyan kormányzat, amely egyrészt képes rá, másrészt felhatalmazással rendelkezik, hogy formálisan egyenlőként tárgyaljon a létező kormányokkal, és a romák ügyét képviselje, bárhol is éljenek. Egy anyaállam ügyeket terjeszthet a nemzetközi fórumok elé az állampolgáraival való bánásmóddal kapcsolatban, és jogaik megsértése esetén eljárást is kezdeményezhet. Csak államok fordulhatnak panasszal a Nemzetközi Bírósághoz, az Európai Bírósághoz és még sok más fórum elé. A mostani államközpontú rendszerben könnyebb valakinek az érdekeit képviselni, ha ez a valaki történetesen egy állam.

Vegyük szemügyre például *A faji diszkrimináció valamennyi formájának kiküszöböléséről* szóló 1965-ben elfogadott egyezményt (*International Convention for the Elimination of All Forms of Racial Discrimination*, ICERD), a kisebbségek jogainak védelmét célzó egyik legfontosabb nemzetközi dokumentumot. A máig 157 állam által ratifikált egyezmény megköveteli, hogy az államok egy sor emberi jogot garantáljanak a határaikon belül élők számára, s ugyanakkor hatékony jogszabályokkal szálljanak szembe a faji megkülönböztetéshez vezető előítéletekkel.¹⁴ Az ICERD az emberi jogok védelmére irányuló globális rendszer megteremtéséért vívott küzdelem hatékony eszköze. De akárcsak az államközpontú rendszer összes egyezményét és határozatát, ezt is korlátozza az államok szuverenitása. A potenciális roma állam szempontjából különösen fontos, hogy az ICERD rendelkezése szerint részes államai egy szakértői bizottság elé utalhatják a más államokkal kapcsolatos panaszukat. Igaz, hogy ezt a mechanizmust még senki sem használta az egyezmény fennállásának harminc éve során. Az államok általában tartózkodnak attól, hogy „megsértsék” egy másik állam „szuverenitását”. A roma államnak azonban nem lennének aggályai azzal kapcsolatban, hogy éljen az ICERD-ben és már nemzetközi dokumentumokban foglalt lehetőséggel annak érdekében, hogy biztosítsa az emberi jogok tiszteletben tartását, vagy, hogy más államok betartsák vállalt kötelezettségeiket. Így a roma állam életre kelthetné a mindeddig tetszhalott dokumentumokat.

Ez el is vezet a roma állam második potenciális eredményéhez: a nemzetközi mechanizmusok belülről történő megerősítéséhez. Mint terület nélküli állam, a roma állam szabadon koncentrálhatna a meglévő nemzetközi egyezmények, határozatok tiszteletben tartására és betartására. A hangsúly

¹⁴ 7. Cikkely: *A faji diszkrimináció valamennyi formájának kiküszöböléséről* szóló 1965-ben elfogadott nemzetközi egyezmény, ENSZ Közgyűlés, 2106. sz. határozat, 1965. december 21.

természetesen azon volna, hogy ezek az egyezmények hogyan érintik a romákat, de a nagyobb alaposság jót tenne más kisebbségek és etnikai csoportok ügyének is.

Harmadrészt: a roma állam létrejötte elősegítené a roma nemzetek feletti struktúrák kialakulását a roma identitás megszilárdítására. Ez magában foglalná a roma nyelv terjesztését a televízióban és a rádióban, az oktatás fejlesztését egy nemzetközi roma egyetem megnyitásával és a romák számára kulcsfontosságú kutatási programok fejlesztésével.

Negyedrész pedig a minden területi igényt vagy alapot nélkülöző roma állam léte rávilágítana arra, hogy mennyire behatároló, sőt szükségtelen a jelenlegi államcentrikus nemzetközi rendszer.

A létrejövő roma állam mindenképpen csak nemzetek feletti eszközökre hagyatkozhatna, hogy politikáját érvényesíthesse. Nem bocsátana ki saját pénzt, és nem lenne önálló pénzügyi politikája sem: ezt a területet teljes egészében a nemzetközi pénzügyi rendszerre hagyná nemcsak *de facto*, mint a legtöbb állam, de jogilag (*de jure*) is. Nem rendelkezne hadsereggel, hiszen megvédendő területe sem volna. A polgárait érő jogsértések esetén azt tenné, amiben minden más állam megegyezett: az ügyet a megfelelő nemzetközi mechanizmus, vagyis az ENSZ elé terjesztené. Ugyanakkor ha létezne vagy kialakulna egy nemzetközi katonai hadtest a békefenntartásra, a roma embereknek nem volna okuk nem részt venni ebben. Sőt, kifejezetten jó pozícióban volnának, hogy egy ilyen kezdeményezés élére álljanak. A romák mint csoport soha senki ellen nem viseltek háborút, inkább az erőszakos konfliktusok elkerülésére törekedtek. Ha történelmük során elnyomásnak voltak kitéve, inkább továbbálltak. Még a mai neonáci támadások alkalmával is, akkor is, ha az elmenekülésre nincs lehetőségük, egyetlen olyan esetet sem ismerek, amikor a roma közösség hasonló agresszióval válaszolt volna.

Ami az igazságszolgáltatást illeti, a roma jogrendszer a kortárs nemzetközi jogban foglaltak szerint járna el, de időközben kidolgozhatná saját transznacionális büntetőjogát is. Ez ugyanúgy működhetne, mint a számos őslakos nép által megalakított önkormányzó bíróságok, vagy esetleg mint a katonai bíróságok, amelyek annak az államnak az igazságszolgáltatási rendszerétől függetlenül működnek, amelyben egyébként az adott katonai személyzet szolgál. A bíróság hatáskörét kezdetben minden egyes állammal külön kellene megtárgyalni, kétoldalú egyezmények formájában. Idővel aztán ez a szisztéma a világ első valóban nemzetek felett álló jogrendszerévé nőhetné ki magát.

Az oktatás ugyancsak egyesítené a helyi, a regionális és a transznacionális megközelítéseket. Az alapképzés az állami oktatás részét képezné a romák lakta országokban. Másod- és harmadfokon azonban a transznacionális oktatás lehetősége is megjelenne: alacsonyabb szinteken az új technológiák alkalmazásával (mint az internetes távoktatás stb.) magasabb szinten pedig egy Nemzetközi Roma Egyetem megalapításával – ezeknek a kezdeményezéseknek a megvalósításához már meg is történtek az első lépések.

A fentiek egy nemzetek fölött álló adminisztráció megvalósításának kivitelezhetőségét demonstrálnák. A romáknak olyan államrendszerük lenne, amely célja szerint kizárólag szociális és kulturális ügyekkel foglalkozik. A mandátumán kívül eső területeken a roma állam átadná a felelősséget és a hatalom gyakorlását egy nemzetközi testületnek. Ott, ahol ilyen intézmény nem állna rendelkezésre, a roma állam mindent megtenne annak megteremtéséért. Vagyis a romák egy olyan államot találtak ki, amely őszintén beismeri, hogy mi is tulajdonképpen: egy struktúra, amely a népesség egy speciális szegmense számára biztosítja az identitást és a valamihez tartozás érzését. A roma állam létrehozása során időről időre arra kényszerülünk, hogy teljesen új nemzetek fölötti intézményeket tervezzünk meg, és értékes gyakorlatra tehetünk szert, mire a nemzetközi kapcsolatok jelenlegi államcentrikus rendszere eltűnik.

Alapvető fontosságú kérdés a roma állam finanszírozásának problémája. Erre számos lehetőség adódik. Az egyik metódus, ami jól illeszkedik a jelenlegi szisztémához, a forgalmi vagy kereskedelmi adó megfizettetése. A legtöbb állam nem fizettet forgalmi adót más nemzetek állampolgáraival. Azon országok számára tehát, amelyekben a forgalmi adó létezik, nem jelentene leküzdhetetlen adminisztrációs problémát, ha ezt átengednék a transznacionális roma államnak. A romák tulajdonában álló cégeket a roma állam is bejegyezhetné, hogy a tőlük beszedett adó az adott ország adóhatósága helyett ide folyjon be (ezt a módszert alkalmazzák a Bahamákon és Andorrában is, ahol nagyszámú offshore cég van bejegyezve). Talán nehezebben kidolgozható, ám egy globális rendszer elérése érdekében hatékonyabb módszer volna, ha a helyi adóhatóságok a teljes adóbevétel bizonyos százalékát továbbutalnák. Ezt számos adórendszerben bevezették már: például Kanadában, ahol az adók beszedése után az adóhatóság felosztja a bevételt a szövetség és a tagállamok megfelelő intézményei között, és továbbítja a megfelelő hatóságoknak. Ha ezt a módszert alacsonyabb szinten bevezetnék a roma állam támogatására, kiváló alapja lehetne a világ- vagy a regionális kormányzás finanszírozásának, s ami azt illeti, az ENSZ jövőbeli finanszírozásának is.

Most pedig a megvalósítandó roma állam demokratikus mandátumára térek át. Miként szavatolhatjuk, hogy egy ilyen állam demokratikusan működik majd? Több vagy kevesebb demokráciát hoz-e majd a roma népnek? És milyen tanulságokat vonhat le a nemzetközi közösség a roma állam működéséből? Jelenleg e kérdések egyike sem válaszolható meg biztosan, hiszen a roma állam egyelőre nem létezik. De megpróbálok rávilágítani a főbb problémákra.

Egy működő demokrácia természetesen intézményi struktúrát igényel. A romák számára ezt jelenleg a Nemzetközi Roma Szövetség (International Romani Union) jelenti. A több mint 30 éve alapított NRSZ a világ 40 országában képviselteti magát, amelyből 38 delegációt is küldött a legutóbbi világgongresszusra. Már felállította egy parlament, egy elnökség, illetve elnök és egy nemzetközi bíróság

intézményi struktúráit. Habár ezen testületek képviselőit jelenleg még nem teljesen demokratikusan választják, az öt évenként megtartott világkongresszus választja meg őket.

A választások jelentik a demokratikus legitimitás első követelményét, habár a roma állam természetéből következően ennek megszervezése nem lesz könnyű feladat. Mivel a romák szétszórva élnek a világ minden részén, a választás megszervezése maga is óriási logisztikai problémát jelentene. A legfőbb kérdés a szavazók kiléte volna. Ha a romákat képviselő kormányt akarunk létrehozni, szükségszerű, hogy a lehető legtöbb roma szavazzon, miközben a nem romák nem szavaznak. Egy olyan önkormányzati rendszer, amelyben a hatalmat mások gyakorolják, az *önkormányzat* ideájának ellehetetlenítését jelentené. Ugyanakkor semmilyen eszközzel sem kényszeríthetünk senkit arra, hogy egy adott csoport tagjának vallja magát. Mindamellet ezt a nehézséget nem szabad túlértékelnünk. A mostani, területi alapú választási rendszerben is felmerülnek a szavazati joghoz kapcsolódó problémák. Én magam egy olyan országban vagyok szavazóként regisztrálva, ahol immár nyolc éve nem élek, egy olyan címen, amelyet több mint húsz éve nem használok. Abban az országban, ahol lakom, nincs bejegyzett tartózkodási helyem sem. Felnőtt életem legnagyobb részét egy olyan országban éltem le, ahol nem volt szavazati jogom, viszont egy olyan országban szavazhatnék, amely nem a szülőhelyem, és ahol összesen egy hónapig éltem. A globális mobilitás felgyorsulásával egyre többen élnek hasonló helyzetben.

Azt gondolom, hogy a problémára a leghatékonyabb megoldást az egyszerű önmeghatározás jelenti. Ha valaki romaként határozza meg magát, és azt szeretné, ha így regisztrálnák, akkor hagyni kell, hogy így tegyen. Ezáltal élhetne mindazokkal a jogokkal, amelyeket a roma állam garantál, és természetesen vonatkoznának rá az általa megszabott kötelezettségek is. Ami azt illeti, a szabad választás lehetősége a roma állam számára sokkal *erősebb* legitimitációt biztosítana, mint alapesetben, mivel minden egyes állampolgárának a saját döntése volna, hogy ezen állam poliszához tartozik. A roma állam romák általi elfogadásának mércéje az önként jelentkezők száma lesz. Ugyanakkor azt is fontos biztosítani, hogy a roma állam tagjaként történő regisztráció ne vonhassa maga után az adott államban élő roma polgárok jogfosztottságát vagy szavazati jogának elvesztését. Azt gondolom, hogy ez a kettős állampolgárság bevezetésével elkerülhető. Sőt, ha továbbvisszük az identitás-alapú állampolgárság gondolatát, praktikus volna azt feltételezni, hogy fokozatosan mindannyian több helyen is választójogot nyerünk.

Konklúzióként felvázolom, mit nyerhetne a nemzetközi közösség a romák terület nélküli államának megszületésével. Konkrét és elméletibb vonatkozású előnyökről is beszélhetünk. A gyakorlati előnyökre már több példát is említettem. Összefoglalva: a roma állam

1. megerősítené a létező nemzetközi egyezményeket, például az ICERD-t azzal, hogy segítene a maguk teljességében megvalósítani a benne foglalt rendelkezéseket – erre jelenleg csak államoknak van lehetőségük;
2. nyomást gyakorolhatna a nemzetközi közösségre, hogy az ENSZ állandó hadsereget hozzon létre, és más módon is biztosítsa az egyének védelmét;
3. egy nemzetek fölött álló jogrendszert hozna létre;
4. olyan módszereket dolgozna ki és működtetne, amelyek segítenek együttműködni a létező államokkal, hogy adóbevételeik egy részét a transznacionális intézményekhez juttassák el;
5. egy nemzetek feletti választási rendszert dolgozna ki.

A második, sokkal inkább elméleti haszon a roma állam természetéből következik. A roma állam pusztán létezése azt példázná a világ számára, hogy a nemzetállam nem megvalósítható, a terület-alapú állam pedig nem feltétlenül szükséges. Nyíltan felvállalná, hogy mi valójában: egy társadalmi és kulturális kérdésekre fókuszáló testület, amelynek az a fő célja, hogy a népesség egy speciális szegmense számára biztosítja az identitást és a valamihez tartozás érzését. Eközben lerántanánk a leplet a modern államot övező mítoszról, és remélhetőleg teret nyitnánk a nemzetközi rendszer jövőjével kapcsolatos komoly diszkurzusnak, különös tekintettel az állam szerepére.

Philippe Schmitter volt az, aki meghatározta „a politikai energia megmaradásának törvényét”, amely szerint „semmi sem tűnik el a politikai életből, amíg valami, ami helyettesíti, meg nem jelenik és hatékonyan nem működik”. Vagyis érdemes először kicsiben kidolgozni és tesztelni az alternatív intézményi rendszereket. A roma állam jó teszt lehetne.

Végső soron egy olyan nemzetközi rendszert szeretnénk látni, amely már nem az egymással egy szinten interakcióba lépő, de a határaikon belül mindent kontrolljuk alatt tartó szuverén államok fikcióján alapul. Ehelyett egy a hatásköröket másképpen felosztó, a döntéshozói szintek sokféleségét elfogadó rendszert képzelünk el. A helyi kérdésekkel lehetne helyi, a globális kérdésekkel pedig globális szinten foglalkozni, egymástól elkülönülő intézményi struktúrákban. A multinacionális vállalatok és a nemzetek feletti testületek elszámoltathatóságáért egy globális hatóság felelne. Ez nem azt jelenti, hogy mindannyian egy szuperállam világméretű föderációjához csatlakoznánk. Egyszerűen csak arról van szó, hogy a társadalmi interakciók minden területével a leginkább hozzá illő szinten foglalkoznának. A gazdasági és az ökológiai kérdéseknek talán lehetne egy sor közös alapvető szabálya, egy a megvalósításukhoz szükséges felhatalmazással bíró hatósággal. A kulturális és társadalmi kérdésekkel továbbra is nemzeti szinten lehetne foglalkozni.

A képviselő csak akkor lehet sikeres, ha az emberek érzik, hogy valaki képviseli őket. Ezért a nemzet fogalma sokkal hasznosabb, mint az államé. Ezt használva, és a nemzetet kiszabadítva a terület- és államközpontúság csapdájából, amely jelenleg hátráltatja, azt az érzést kínálhatjuk az

egyénnek, hogy egy rendszerhez, mint egészhez tartozik, és ezért azt mondhatja: „roma vagyok, európai és a világ polgára”. Egy ilyen rendszerben minden egyes nép állam nélküli nemzeté válna.

A jelenhez visszatérve, ha az Európai Unió behatárolt kontextusában akarnánk megvalósítani a roma önrendelkezést, azt is mondhatnánk, hogy az itt leírt roma állam az európai állam kvintesszenciája. És valóban: számos olyan elem, amelyre globális szinten javaslatot tettünk, már életbe is lépett az Európai Unión belül. Ezért talán Európában kezdhethetjük el a roma nép céljainak megvalósítását. Az Unió erősödésével nemcsak a centrum hatalmának növekedését láthatjuk, hanem a decentralizáció példáit is: a döntéshozás bizonyos esetekben a lehető legalacsonyabb szinten zajlik, a szubszidiaritás elve alapján. Tudjuk, hogy az EU garantálja a személyek szabad mozgását. Egy francia mégsem lesz kevésbé francia attól, hogy Görögországban lakik, sem egy spanyol kevésbé spanyol, ha az Egyesült Királyságban van a lakóhelye, s a kormányok dolga, hogy képviseljék nemzetük azon tagjait is, akik többé nem kötődnek az állam területéhez. Vagyis úgy is tekinthetünk az európai projektekre, mint ami éppen azokat a viszonyokat valósítja meg, amelyeket itt globális szinten javasoltam. A kérdéseket, ha lehetséges, helyi szinten kell kezelni, de azokat az ügyeket, amelyek a regionális határok átlépése miatt magasabb szintű autoritást igényelnek, az EU szintjén tárgyalják. A fejlődési lehetőségekről szólva én csupán két lépést tettem előre azzal, hogy Európán belül az individuális államok teljes eltűnését támogatom, és ezt inkább globális, mintsem csupán európai jelenségnek tekintem.

S talán ezt tekinthetjük a romák ajándékának a világ számára.

Fordította: Molnár Edit

A fordítást ellenőrizte: Sándor Bea

Kurátori szerepek

Walter Grasskamp **Például a Documenta, avagy hogyan készül a művészettörténet?**

Wulf Herzogenrath 1978-ban rekonstruált egy kiállítást a Kölner Kunstverein (Kölni Művészeti Egyesület) számára, melyet elődje, Toni Feldenkirchen rendezett harminc évvel korábban a kölni kiállítási csarnokban. Az 1949-es kiállítás, a *Deutsche Malerei und Plastik der Gegenwart* (A jelenkor német festészete és szobrászata) célja az volt, hogy a nemzetiszocializmus képrombolása után újradefiniálja, hogy mi tekinthető kortárs művészetnek az ifjú Nyugat-Németországban. Az eredeti terv, miszerint 1949-től kezdve négyévente rendeznének egy ilyen áttekintést, füstbe ment. Ha egy második kiállítás is lett volna Kölnben 1953-ban a német, de még inkább a nemzetközi szcéna részvételével, akkor a kasseli kiállítás, a Documenta valószínűleg sose jött volna létre. Az elszalasztott lehetőség lehetett az egyik oka annak, hogy harminc évvel később újra megrendezték a kiállítást, de minden bizonnyal nem ez volt az egyetlen ok. És nem is igazán arról volt szó, hogy revízió alá vegyék a korábbi döntéseket. Értelmetlen lett volna ugyanis belevágni a kritikusok kedvenc játékába, mely arra irányul, hogy kitalálják, melyik művész volt korábban alul-, illetve felülreprezentált. Az ilyesmi amúgy is mindig kérdéses, hiszen mindig a beszélő (vagy az író) nyeri meg a vitát, aki kirobantotta, ami jelen esetben csak még unalmasabb lett volna a történelmi helyzeti előnyből adódóan.

A kiállítás megismétlése inkább a perspektíva-váltásról szólt, arról, hogy megalkossák a szokásos, művészettörténeti nézőpont alternatíváját, amely harminc év múltán törvényszerűen csak néhány művet venne tekintetbe, és közben elfeledkezne a művészeti kontextusról, amelyből kiragadta azokat. Vajon hány elfelejtett festmény és szobor veszi körül azt a néhányat, melyek a mértékadó művészettörténeti munkák színes reprodukcióiként karriert csináltak? Vajon ezek a döntések (melyeket a művészettörténészek azért hoznak meg – gondolják ők –, hogy elválasszák a bűzát az ocsútól) mikor válnak maguktól értetődővé? Vajon milyen gyakran fordul elő, hogy a kiválasztott művek státusza csak azért nem kérdőjeleződik meg, mert a többit egyszerűen nem veszik észre, vagy elfelejtik, vagy csak elherdálják az örökösök? „Kunst ist die Ausdauer der Hinterbliebenen” („a művészet a megmaradtak kitartása”) – ez volt a mottója a Hülye elnevezésű kölni dadaista csoportnak, amit Wulf Herzogenrath szeret is idézni. A harminc évvel korábbi kiállítás megismétlése szokatlan példát szolgáltatott erre a mottóra: a művészettörténet rostáján átesett művészek műveinek felkutatása során felmerülő problémák azt bizonyítják, hogy az özvegyek és örökösök komoly szerepet játszanak abban, ahogy egy művész a kevesek egyikévé transzformálódik.

Természetesen a historiográfia (beleértve a művészettörténeti historiográfiát is) csak akkor lehetséges, ha néhány eseményt kiemelünk a káoszából, és azokkal házalunk. A historiográfia úgy tesz,

mintha nem törődne az események korabeli jelentőségével, hanem a saját értékrendszerét érvényesíti. Ahogy az általános historiográfia előnyben részesíti a fővárosokat a provinciákkal, a háborús időket a békésekkel, és a technológiai fejlődést a kisipari kultúrával szemben, úgy a művészettörténetnek is vannak prioritásai, melyek hozzájárulnak ahhoz, hogy a képeket, a művészeti történések és események produktumait művészettörténeti kivonatokká redukálják. A művészek is részt vesznek e prioritások kialakításában és népszerűsítésében, legalább annyira, mint a műkereskedők; sőt a gyűjtők, a kiállítás-rendezők és a gyűjtemények kurátorai is aktív szereplői a történetnek. E prioritások a konkrét viták, a javaslatok, az ambiciózus kiállítások, a botránnyok, a szakmai ítéletek, a katalógusok, az aukciók, a zsűri és a megbízások nyersanyagából párolódnak le, és frissülnek. A kasseli kiállítás, a Documenta egy példa az efféle prioritások keletkezésére és propagálására.

Összeesküvés-elmélet

Mindenki, aki ebben a szellemben érvel, könnyedén meggyanúsítható azzal, hogy egy összeesküvés-elmélet ideológiai holdudvarában leledzik, melyet a kortárs művészet ellenségei terjesztenek magyarázatként annak sikereire. E népszerű elmélet famulusai előszeretettel tulajdonítják a kortárs művészet sikerét az ügyes műkereskedők maffiájának, mely a korrupst múzeumi vezetők és a szolgalelkű gyűjtők klikkjeivel együtt sikeresen él vissza a publikum újdonságok iránti éhségével, oly mértékben, hogy sarlatánokat és kontárokat mutat be nagy művészként az adófizetők költségére. E teória propagandistái – nem ritkán sikertelen művészek, vagy másféle művészet-fogalmat valló művészek, de múzeum-igazgatók és kritikusok is – általában olyan haszontalan és megalapozatlan polémiákat folytatnak, melyeket nem nehéz cáfolni, sőt még vitatni is felesleges lenne akkor, ha az összeesküvés-elméletek képviselői nem tudnák, hogyan fokozzák és aknázzák ki számos múzeumlátogató fenntartásait a kortárs műalkotásokkal szemben. De még a józan és okos kritikusok is hajlamosak visszanyúlni az összeesküvés-elméletek tipikus motívumaihoz, így a perlekedés állandóan jelen van.

Az összeesküvés-elméletek ellenzőinek érvei sem meggyőzőbbek. Ők az összeesküvés-elmélet cáfolata során a másik szélsőség felé sodródnak, és megpróbálják minimalizálni, sőt egyenesen tagadni a műkereskedők és az egyéb szereplők hatását egy mű vagy egy iskola sikerében. Úgy tesznek, mintha a műalkotás természete, a hagyományhoz való viszonya, vagy a művész művészeti kompetenciája elegendő lenne az adott művészet sikerének magyarázatához, és a siker egyéb tényezői csak esetleges és irreleváns kísérőjelenségek lennének. De mindenki, aki csak néhány évet forgott kulturális körökben, tisztában van a finom átmenetekkel a kollegialitás és az együttműködés, a szívességek és az üzleti észjárás, az úriember és a csaló módszerei között, melyeket a művészeti ipar akarva akaratlan alkalmaz, legyen szó akár műkereskedőkről, akár kritikusokról vagy gyűjtőkről vagy kiállítás-rendezőkről vagy

művészekről. Azok, akik tagadják a saját maguk által definiált helyzetük veszélyeztetettségét, csak gyanút keltenek – legalábbis naivitásuk okán.

Mindkét nézet téves a tekintetben, hogy kizárólagosságra tör. Egyetlen műalkotás se lesz önmagában sikeres, de kvalitása megítélhető anélkül, hogy összekötnénk azokkal a személyekkel, akik sikeressé tették. Egy műalkotást akkor is jónak tarthatunk, ha nem helyeseljük azokat a módszereket, amelyekkel népszerűsítik azt, és lehet fordítva is: nem minden művész szorul azért rehabilitációra, mert azt képzeleli, hogy elcsalták tőle a sikert valamiféle homályos okból kifolyólag; lehet, hogy tényleg unalmas volt. Innen nézve a Documenta 2 (1959) szervezőinek explicit szándékát az absztrakt művészet „világnyelvvé” tételére néhány kritikus kizárólag úgy vette, mintha a művészet nyugat-német, háború utáni, kapitalista ügynökei ki akarták volna vonni a realista művészeket, főleg a szocialista realistákat, a közönség látóteréből. Ha ez stratégia volt, akkor sikerrel járt: a szocialista realizmus hagyományát, melyet a nemzetiszocializmus tönkretett, nem lehetett volna úgy helyrehozni, mint az absztrakt művészet renoméját – példának okáért – a nyugat-német ötvenes-hatvanas években. A szétszórt szocialista realisták pedig érezhették úgy, hogy őket semmibe veszik, amikor a Documenta 5 (1972) az amerikai fotórealizmust propagálta, vagy amikor a Documenta 6 (1977) Kelet-Németországból kölcsönözte a szocialista realizmust. A szocialista realisták kétségtelenül a kasseli Documenta mártírjai, de még a mártírok is tévedhetnek.

Ha a Documenta példa arra, hogy hogyan hozzák létre a művészettörténetet, az nem annyira azért van, mert jelentős üzemananyagot biztosított az összeesküvés-elmélet számára – különösen a galériák nepotizmusát illetően, melyet hivatalos tagadása sem tudott a szőnyeg alá seprni. Ahogy az már lenni szokott, a galériák tulajdonosai rajta tartják a kezüket a művészettörténet tortájának minden egyes szeletén; ez egy régi és nem szükségképpen piszkos történet. A probléma akkor válik súlyossá, amikor a közvélemény nyomására – mely szerint a galériák tulajdonosainak semmi keresni valójuk a művészettörténet terén – kiszínezik vagy letagadják a szerepüket, mert ebben az esetben a művészettörténet nem tudja feltárni és kritizálni sem azt. Amúgy tíz agyafúrt műkereskedő jóval hasznosabb a művészettörténet számára, mint egy művészeti népbiztos; jóval kevésbé nyugtalanító, ha palira vesznek egy vaskos blöffel, mint az, ha arra kényszerítenek, hogy higgy a császár új ruhájában. Mindenesetre Abraham Lincoln mondása a politikáról, melyre az összeesküvés-elmélet is épül, a művészettörténetre is alkalmazható: „Néhányszor mindenkit bolonddá tehetsz, néhány embert meg mindig, de nem tehetsz bolonddá mindig, mindenkit.”

Szelekció

A Documenta azért is jó példa arra, hogy hogyan készül a művészettörténet, mert a háború utáni korszak legjelentősebb kiállítási vállalkozása, amely mindig túlélte saját problémáit. A kezdeti cél, hogy

kielégítsék az elfojtott nyugat-német igényt a modern művészet iránt, néhány év után egy európai kaliberű kiállítás szervezéséhez vezetett, amely lényegileg formálta át annak tudatát, hogy mi is számít kortárs művészetnek. A Documenta ráadásul nem csak a kortársak számára tölti be ezt a szerepet, hiszen előre vetíti már azt is, amit később művészettörténetnek neveznek majd, és ily módon enyhíti a szelekció kínjait is.

Ettől a szelekciótól nem csak a szocialista realisták szenvedtek; még egy Hans Purrmann se hívtak meg a második és a harmadik kiállításra, aki nemcsak saját műveivel, de Emy Roeder róla készített büsztjével is jelen volt első Documentán (1955). 1964 őszén, mikor még tartott a Documenta 3, így írt egyik levelében: „az, hogy a Documenta teljesen figyelmen kívül hagyott, és még egy rajzot se kértek tőlem, egész nyáron fájt, és rossz kedvem lett tőle, de a munkát folytatni kell, akkor is, ha az élet véget ért”. Egy 84 éves ember velős megjegyzése ez arról a krízisről, amelyet az okozott, hogy nem kapott meghívást a Documentára, ami sokkal kézzelfoghatóbbá teszi a Documenta mítoszát, mint kritikusaik megannyi támadása; azt a mítoszt, mely szerint a kiválasztottak bebocsáttatnak egy pantheonba, amit a kívül maradók semmivel se tudnak pótolni. Ez a dilemma ott van Wolf Vostell és Jörg Immendorf tiltakozó akcióiban is a Documenta 4 (1968) idején éppúgy, ahogy a „Flatz nem vesz részt a Documentán” feliratú poszterekben is, melyek a Fridericianum oszlopain voltak láthatók a Documenta 6 alkalmával: néhány kihagyott művész hívta fel magára a figyelmet így, de a tiltakozás is csak erősítette az esemény mítoszát. A Documentára – melyet négy éves ciklusa miatt ironikusan a művészetek olimpiájának neveznek – még az a szlogen is igaz, amit az olimpiára már rég nem használnak: a részvétel a fontos. A zsűri rituális névsorolvasása a művészettörténeti kirekesztés előfutára, mely az elutasítottakban félelmet kelt, mert kiesnek az egyik legfontosabb selejtezőből. A zsűri döntéseinek beszivárgását a művészettörténetbe csak fokozza a hűhó, amit a zsűritagok néha döntéseik körül csapnak, és ez aztán Kasselben igazán nem a szerénység kérdése. A zsűritagok csak erősítik a szelekció mítoszát azáltal, hogy próbálják eloszlatni az esetlegesség, a szubjektív és a megrögzöttség érzését, amelyet a döntéseik soha sem képesek teljesen cáfolni, akármennyi ellenállhatatlan érvet is sorakoztatnak fel azok mellett. Végülis senki sem kizárólag észérvek alapján dönt arról, hogy mit tegyen; állítólag még Immanuel Kantnak is megvoltak a maga rigolyái.

Színpadra állítás

A Documenta feltalálója, Arnold Bode nem érte be a művek szelekciójával. Fő ambíciója az volt, hogy tökéletesítse a kiállítás, a színpad architektúráját. Az első három Documentán a színpadra állítás kérdésének kiemelt fontossága nem magyarázható kizárólag Bode elkötelezettségével, aki vásárok és világiállítási pavilonok tervezésével is foglalkozott. Mi több, a Documenta a prezentáció és a rendezés egyik legnagyobb kísérlete lett a művészeti múzeumok történetében, mely Vivant Denon ama

vállalkozásához mérhető, hogy bemutatta a Louvre-ban Napóleon trófeáit. Korábban egyetlen múzeum se dolgozhatott olyan kedvező és inspiráló körülmények között, mint az úgy nevezett „Museum der Hundert Tage” (száznapos múzeum): a szervezők egy teljes múzeum anyagát szedhették össze hóbortosan, és Kasselbe vihették anélkül, hogy meg kellett volna vásárolniuk, vagy el kellett volna rabolniuk a festményeket. De különösen az a tény fontos, hogy utána meg is szabadulhattak a művektől anélkül, hogy a szerzemények hosszú távon gondot okoznának, vagy akár csak a raktárba kellene manőverezni a régi nagy műveket. Egy ilyen (személyi) döntési helyzet előnyei azonban éppolyan nagyok, mint a presztízs nyomása, amely száz napon át a múzeumra nehezedik. Ez volt az a kihívás, amellyel Bode még meg tudott birkózni.

Korai installációi – a könnyű deszkázattal, a betonpadlókkal, az acélrudakkal, a faszervezetekkel, a téglákkal, a szürke műanyag függönyökkel (melyek megszürték a kinti napfényt, vagy elsötétítették a terek egyes részeit), és a tiszta fehér falak segítségével – rehabilitálni tudták a kulturált élet mértékletességét, mely a Bauhaus-szal kihalt, és eltemetődött az ötvenes évek Németországának különféle tapétái alá. Mindez hatékonyan hozzájárult ahhoz is, ahogy a művészettörténetet előállítják: a felhajtás hasznos dolog. Bode elmélyülten tanulmányozta a múzeumokat és a kiállításokat, hogy megtanulja a művészet inszcenírozását, és a hatvanas évek „environment művészete” később bizonyára olybá tűnt számára, mint munkásságának logikus folytatása. Egy olyan művész, mint a kései Michael Buthe akár Arnold Bode mellett is tanulhatott volna. Bode színpada jelentőségteljes hatást keltett. A kritikákat sem nélkülöző Bode-féle inszcenírozás csúcsteljesítménye Nay festményeinek mennyezeti installálása volt a harmadik Documentán (1964). Bodét ekkor túlzott színpadiassággal vádolták, és a Documenta 4-et már Jean Leering szervezte. A siker, úgy tűnik, a kiállítás-rendezők esetében is a színpadon dől el.

Historizálás

A siker azonban nem csak a színpad függvénye. A kiállítások színpadát és szereplőit akadémiai terminusokkal is legitimálni kell, pontosan azért, mert a kortárs művészet számára a legitimáció egyéb stratégiái nem elérhetők. Az első három Documenta esetében ezt a szerepet Werner Haftmann vállalta fel, akinek széles körben ismert *Festészet a XX. században* című kötete egy évvel az első Documenta előtt jelent meg, 1954-ben. A későbbi generációk aligha tudják elképzelni e sztenderd mű jelentőségét az ötvenes évek Nyugat-Németországában. Uwe M. Schneede, a hamburgi Múcsarnok jelenlegi igazgatója jól érzékelteti ezt:

Werner Haftmann 1954-es *Festészet a XX. században* című kötete még mindig az egyetlen olyan művészettörténete a modernitásnak, melyet egy szerző jegyez. Az én generációmát ő vezette be a

kortárs művészetbe. Ami itt 550 oldalnyi terjedelemben elmondatik az impresszionizmusról, a fauveizmusról, a Blaue Reiterről, a Bauhausról, az absztrakt expresszionizmusról és a realizmusról, azt szóról szóra megtanultuk, és magunkévá tettük. Akit irritált egy másik jeles könyv, Hans Sedlmayr műve (*A művészet krízise: az elveszett közép*), az Haftmann-nál talált megnyugvást. Amikor a Második Világháború után újra fel lehetett lélegezni, magától értetődően Werner Haftmann lett saját generációja művészetének apológétája. Igen dicséretes módon küzdött értük, és a nem szűnő neheztelés ellen.

A modern művészet, de különösen a kor absztrakt és informel művészetének propagandistájaként Dr. Haftmann volt a megfelelő társa a művész és művésztanár Bodénak, éppen azért, mert tudományosan elismert volt. A Documenta ellenfeleivel szemben a német művészettörténet komoly és magas szavait használta, egyszerre védekezésként és elrettentésként, mely a tudományoktól még mindig tartó Németországban nem is tudta eltéveszteni könnyű célpontjait.

Az első három Documenta számára Haftmann volt az, amit a negyedik idején fő ideológusnak neveztek. A negyedik alkalommal, 1968 zavaros évében Haftmann már elhagyta Kassel háborús tanácsát, ahogy Werner Schmalenbach is. Elhagyták a terepet, mielőtt a pop art és a fotórealizmus lerombolhatta volna azt a koncepciót – az absztrakt művészet mint világnyelv –, amelybe különösen Haftmann tette bele a maga reputációját. A magiszteriális képzettségű, vezető ideológus már érthető módon nem akarta lecserélni a süllyedő hajót egy másikra, amit éppen akkor bocsátottak vízre. Ő tudta, hogyan óvja meg magát az elsüllyedéstől: rögtön a harmadik Documenta után, amelyért még részben ő volt a felelős, két kötetes (a második a képkötet), olcsó, bővített kiadás formájában újra megjelentette 1954-es művészettörténetét. Miközben Bode teljesítménye, a színpad már azon a napon köddé vált, amikor szétszerelték, Haftmann valami tartóssat hagyott hátra: elméleti áttekintést és történeti konstrukciókat, a kiválasztott művek kánonját, és mindenekelett jó néhányuk fényképét. A kitűnő könyv második kötetének képtáblái nagyjából együtt haladnak az első három Documenta katalógusaival, és még néhány színes reprodukciót is sikerült átmenteni, ami nem csak azt jelenti, hogy spóroltak némi költséget, de hozzájárul annak megválaszolásához is, hogy hogyan készül a művészettörténet. Számos, a Documentán sikeres művész bekerült a szövegbe és a színes képtáblák közé is: mi mást akarhattak még? Így készül a művészettörténet: a huszadik században az eredetnél jóval fontosabb a reprodukció, a fotó. Ha a fotó elérhető a művészettörténész számára, akkor könnyedén kanonizálhat (különösen színes fotókkal) egy művészt, egy szent könyvben, mivel egy kép ezer szóval felér, egy színes kép pedig még többel is. Haftmann tudományterületére nem jellemző szerénységgel mintha előre látta volna mindezt – de az is lehet, hogy ő volt az egyik első háború utáni követője Walter Benjamin teóriájának (*A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*). Mindenesetre Haftmann könyvének 1965-ös kiadása korszakalkotó volt: nemcsak szavakkal és színes képekkel historizálta a kortárs művészetet, de úgy is,

hogy a művészettörténészek többségétől eltérően, nem kis mértékben a legfrissebb fejleményekkel foglalkozott. Ez mindenképpen nagy erény, még akkor is, ha feladta a pop art előtt anélkül, hogy felismerte volna, hogy az csak még hangsúlyosabbá tette, ha nem is az ő művészettörténeti preferenciáit, de azok propagálásának módját. Haftmann nyugdíjba vonulása a Documenta felelősségétől és Bode távozása egy Documenta-vákuumot teremtett: egyszerre két sztár helyét is be kellett tölteni a következő Documentára. Úgy tűnt, hogy ezek betöltése csupán idő kérdése, hiszen Kassel nemcsak magát a művészettörténetet jelenti, hanem a karriert is, amely az előállítással jár.

Változó hősök

A látszat azonban csalt. A negyedik Documenta alatti interregnum után, az ötödiken kiderült, hogy valójában veszélyes küldetésről van szó, és Harald Szeemann lett az első, aki ezzel szembe tudott nézni. Bode és Haftmann egyetlen utóda se tudott a folyamatosságból erőt kovácsolni, amit az alapítók még minden esetben fel tudtak arra használni, hogy megóvják a Documentát, amikor annak létjogosultsága kérdésessé vált. Minél nagyobb kontinuitásra tett szert az intézmény, annál bizonytalanabbá vált prominens és változó munkatársainak karrierje. Csak azért történhetett meg, hogy Manfred Schneckeburger, a Documenta 6 igazgatója, megkapta az egyedülálló esélyt a Documenta 8 irányítására is, mert a két eredeti jelölt, Eddy de Wilde és Harald Szeemann nem értett egyet azzal a koncepcióval, amit a felügyelő bizottság (melynek Schneckeburger is tagja volt) akart ráerőszakolni a két primadonnára. Néhány kivételtől – például Bazon Brock, aki folytatta és figyelemreméltóan kiterjesztette Haftmann legitimációs stratégiáját a „látogatók iskolájával” a Documenta 4-ről (1968) a Documenta 6-ra (1977) is, vagy Klaus Honnef, aki az ötödik és a hatodik Documenta különféle szekcióiért is felelt, vagy Wulf Herzogenrath, aki a hatodik és a nyolcadik Documenta egyes szekcióit is rendezte – eltekintve senki se tért vissza a helyszínre, és ritkán profitált bárkinek is a karrierje a sztárkurátorságból. Ha a Documenta igazgatása egyedülálló lehetőséggé vált bizonytalan kimenettel, akkor heroikus szereppé kellett azt formálni, így aztán Kasselben drámai módon váltották egymást a hősök, ami döntő módon hozzájárult ahhoz, hogy mindenhol újraértékeljék a kurátor szerepét.

A Documenta eredetileg a művészhősöket népszerűsítette, és ez már csak azért is volt lehetséges és szükségszerű, mivel a modern művészek a nemzet szocialista diszkrimináció áldozatai közé tartoztak. Az első Documenta katalógusában a művészek heroizálása különleges és prominens helyet kapott egy 16 oldalas képszekcióban, melyet a tartalomjegyzék lakonikusan csak így nevezett: „a művészek fotói”. E szekció képei többek között Picassót, Braque-ot, Léger-t, a futuristákat és Max Beckmann-t reprezentálták munka közben a műteremben, vagy másként pózolván a kamerának. E kis képszekciónál a Documenta egyetlen műalkotása se lehetett szuggesztívebb a tekintetben, hogy mi is az elfogadott művészet. A hősök portréinak közös nevezője a komolyság és a fajsúlyosság aurája, melyet

még Ernst Ludwig Kirchner műtermi partijának fotója sem képes megzavarni, mivel még ott is nyilvánvaló a reprezentált élet tökéletes mássága. A Documenta 2 katalógusában nem ennyire koncentrált a művészek dicsőítése, de a művészek portréi úgy jelennek meg elszórtan, egyenként, hogy a hatás nem kevésbé lenyűgöző; esetenként még erőteljesebb is. A Documenta 3 katalógusában viszont nincsenek fotók a művészekről. Olyan, mintha egy zavarba ejtő ballépést hoztak volna helyre, és egyedül a művek képviselnék a neveket. Ugyanez vonatkozik a Documenta 4 (1968) katalógusára is. De vajon tényleg ballépés volt a művészek képének szerepeltetése, vagy inkább egy mnemotechnikai eszköz arra, hogy minél jobban meggyőzzék a közönséget, hogy mindaz, amit néhány évvel korábban elfajzott művészetnek kellett tartania, olyan emberek műve, akiket nemcsak tisztelni, de még díjazni is lehet? Arról az időszakról van szó, amikor a filmhíradókban látni lehetett a híres festő majmot, akinek borzasztó készítményei látszólag nagyon egybevágtak a modern művészettel. A portrék talán az utolsó kételyek eloszlatását szolgálták, és nélkülözhetővé váltak, amikor a hatvanas években már enyhült a fasizmus traumája.

A Documenta 5 oldotta meg a művészek elveszett fotóinak rejtélyét. Ahelyett, hogy az alkotók előtt tisztelegnének, akik mögött az első és a második Documenta szervezői még meghúzódtak, immáron az új hősök, a közvetítők dicsőségét zengték. Szeemann készen is állt erre, mivel első sikere, a *When Attitudes Become Form* című kiállítás (1969) már megmutatta, hogy nemcsak művészek, de mediátorok is lehetnek a művészeti világ sztárjai, ha a megfelelő művészeket prezentálják a megfelelő időben és a megfelelő kontextusban. Elbűvölve attól, ahogy a modern művészek megbízások és megrendelések nélkül dolgoznak, Szeemann felfedezte saját közvetítői tevékenységének művészi oldalát, és hangsúlyozta is azt – félig művészettörténész, félig látnok – teoretikus elképzeléseivel. Az „individuális mitológiai” ellentmondásos fogalma, a Documenta 5 szlogenje, valószínűleg a legjobb jelszó, amit valaha is kitaláltak, ha arról van szó, hogy mivel lehet belépni a modern művészet erőterébe. Ez adta a Documenta 5-nek azt az intellektuális és művészi különlegességet, amely ahhoz szükségeltetett, hogy az elsőtől eltekintve a leghíresebb Documenta lehessen.

Ez a fogalom, mellel, megváltoztatta Haftmann legitimációs stratégiáját is, mivel nem historizálta a művészeti anyagot, hanem egy címkével karakteressé tette azt. Haftmann stratégiája amúgy is a végét járta, mert elévült az avantgárd gyors változásai és az új tendenciák következtében. Azzal, hogy individuális mitológiákra keresztelte az ötödik Documenta központi szekcióját, Szeemann a művészettörténet készítésének másféle, történeti dimenziók nélküli módozatát sajátította ki. Ez a módszer jellegzetes módon kivette a művészek kezéből az irányítást, ami manapság amúgy is csak ritkán hárul rájuk. Az „impreszionisták” és a „fauve”-ok nevét támadásokból desztillálták, a „dadaistákét” egy paródia-kísérletből, a „szürrealisták” és a „futuristák” pedig – más művészcsoportokhoz hasonlóan – céljaikat sűrítették programszerűen a nevükbe. A hatvanas évek óta

viszont mások mellett már a mediátorok is küzdenek a csoportok elnevezéséért. Az „individuális mitológiákkal” Szeemann egy olyan elnevezést bocsátott útjára, mely párba állítható azokkal, amelyeket előtte vagy utána más közvetítők dobtak be (konceptuális művészet, land art, arte povera, vagy új vadak) azért, hogy versenyre keljenek a művészekkel, akik „fluxus”-nak, vagy „Art & Language”-nek nevezték mozgalmukat. Amikor a közönség egy programra, vagy programpótléokra akar hagyatkozni a művek megértéséhez, akkor ezt ilyesféle koncepciókon, sőt közvetítőkön keresztül fogja tenni, akik heroikus szerepe arra a teljesítményre épül, mellyel egyrészt bizonyítják, hogy értik a művészeket és a műveket, másrészt arról is tanúbizonyságot tesznek, hogy ügyesen karakterizálnak.

Habár Szeemann sikeresen újjáélesztette a Documenta intézményét – vállalva a kortárs arculat kialakításának a kockázatát –, eredményeiért nem sokáig voltak neki hálások. A Documenta hivatalos szervezői még személyesen is beperelték némi költségvetési deficit miatt, ami ma már nevetségesen kevésnek tűnik, de akkor tönkre tehetett valakit, akinek nem volt más munkája. Közvetlen utóda, Manfred Schneckeburger – a Documenta 6 és korábban a kölni kiállítási csarnok vezetője – sem integrálódott a mediátorok karrier-sémájába, hanem még sokáig szabadúszóként dolgozott. Rudi Fuchs okosan nem is hagyta ott az állását a Documenta 7 (1982) megrendezéséért, és egy év távollét után visszatért eindhoveni múzeumába. Tudta, hogy a száz nap irigyelt hősei a következő évben már igen nagyra értékelt munkanélkülivé válhatnak. Valójában egyikük sem kapott soha olyan hivatalos elismerést, mint Haftmann, aki a nyugat-berlini Nemzeti Galéria igazgatója lett, miután otthagyta a kasseli kiállítási bizottságot. Szeemann példája azonban a *When Attitudes Become Form*-mal és a Documenta 5-tel, illetve további fontos kiállításokkal, számtalan módon hatott a művészet menedzsmentjére, és meg is változtatta azt.

Utóirat

Ez a tanulmány eredetileg 1982-ben jelent meg ezen a címen: *Modell documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht*. A mostani fordítás előtt revideáltam és részben át is dolgoztam. A szöveget bevezetőnek írtam a Kunstforum International 49-es kötete elé, amelyet én szerkesztettem és kereszteltem el: *Mythos documenta. Ein Bilderbuch zur Kunstgeschichte* (A Documenta mítosza. Művészettörténeti képeskönyv). A kötet több száz fotót gyűjtött össze az első hat Documentáról és rövid kommentárokat közölt a kiállítások helyéről a nyugat-német kultúrtörténetben. Ez volt az első alkalom, hogy a Documenta történetével foglalkoztam, amelyhez még kétszer visszatértem, először azért, hogy megvizsgáljam rejtett kapcsolatrendszerét egy másik fontos német modern művészeti kiállítással, az *Entartete Kunst*tal (Elfajzott művészet, 1937), másodszer pedig, hogy egészen pontosan rekonstruáljam az első Documenta rendezését és installálását az újonnan előkerült fotók fényében. Az *Entartete Kunst und documenta I. Verfemung und Entschärfung der Moderne* (Elfajzott művészet és az első Documenta.

A kiközösített és lefegyverzett modernizmus) című tanulmány 1987-ben jelent meg németül az *Elfajzott művészet* ötvenedik évfordulója alkalmából, angolul pedig a *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles* (Múzeum-kultúra. Történetek, diskurzusok, látványosságok) című kötetben látott napvilágot, melyet Irit Rogoff és Daniel J. Sherman szerkesztett a University of Minnesota Press számára 1994-ben. A második tanulmány pedig, mely eredetileg előadásként hangzott el *documenta – Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel* címen (A XX. század művészete. Nemzetközi Kiállítás a kasseli Museum Fridericianumban), egy kis képmelléklettel jelent meg a *Die Kunst der Ausstellung* című kötetben, melyet Bernd Klüser és Katherina Hegewisch szerkesztett az Insel Verlag-nak (Frankfurt am Main) 1991-ben.

Fordította: Hornyik Sándor

A fordítást ellenőrizte: Beck András

Marion von Osten **Hozzáállás kérdése: változó módszerek, átalakuló diskurzusok, formálódó közönség és kiállítás-rendezés**

A sokrétű és folyton módosuló hatalmi viszonyok közepette a gyarmatosító mentalitását tegyük-e magunkévá? Vagy pedig az elnyomottak oldalán maradvá folytassuk a politikai ellenállást, rendelkezésükre bocsátva nézeteinket és legjobb tudásunkat annak érdekében, hogy a kultúra egy olyan forradalmi vállalkozáshoz közelítsen, ahol a tudás megszerzésének élvezetében és hatalmában bárki korlátlanul részesedhet, s ahonnan változások indulhatnak el?

bell hooks: *Tudatosan választott marginalizáció — a radikális nyitottság tere*¹

Az *Agenda: Perspektiven kritischer Kunst* (2000) című kiadványban Julie Ault, a Group Material nevű művészcsoport egyik tagja, arra hívja fel a figyelmet, hogy a művészet helyszínei jellemzően néma és passzív szerepet szánanak a közönségnek.² Ault példaként felhoz egy ezzel ellenkező szándékú projektet is, az *Alt. Youth. Media*-t, melyet 1996 során a New York-i New Museum mutatott be. Ennek során olyan, egészen hétköznapi tevékenységekbe kapcsolódhattak be a látogatók, mint az újságot olvasás, a fanzinok fénymásolása, a videózás, a zenehallgatás, az ismeretszerzés, vagy pusztán az ismerősökkel történő találkozás és közös időtöltés. A szerző egyfelől arra a nyolcvanas évek végén, kilencvenes évek elején kialakuló kiállítási gyakorlatra reflektál, ahol a kiállítótér társadalmi és részben ellenkulturális terepként való használata legalább akkora hangsúlyt kapott, mint az egyéb tudományterületekről származó szereplők bevonása. Másfelől Ault a kiállítótér, a „white cube” kritikájának hagyományát is felidézti.³

Magam mindkét vonulatot tárgyalni kívánom: a kiállítótérben megjelenő kiterjesztett művészi gyakorlatot, s e térnek a kritikáját is. Céлом a galéria-térhez kapcsolódó szociológiai jellegű kérdések feltárása, melyekkel már mindenki többször találkozhatott, hiszen ezek a korai modernitásból eredeztethetők; vizsgálom továbbá, hogy a galéria-tér körüli diskurzus miként fonódik szorosan össze egyrészt az európacentrikus beszédpozíciók és a nemi alapon való megkülönböztetés kitermelődésével és reprezentációjával, másrészt pedig a rasszista és etnikai alapú kategorizálással és különbségtételezésekkel. Lényege szerint a feminista művészeti gyakorlat – s a jelen cikk ezt kívánja részletezni – ehhez a problematikához szól hozzá azzal a szándékkal, hogy radikálisan változtasson e vitatott tér sajátosságain s a közönségről alkotott alapvető elképzeléseken. Az írás vége felé konkrét és újkeletű

¹ bell hooks, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston. South End Press, 1989.

² Julie Ault, *Austellung, Unterhaltung, Praxis, Plattform*, in: *Agenda: Perspektiven kritischer Kunst*, szerk. Christian Kravagna, Folio, Wien, 2000.

³ A „white cube” kifejezés elméleti megalapozását Brian O'Doherty gyűjteményes kötete, az *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (The Lapis Press, San Francisco, 1986) végezte el. O'Doherty Amerikában él, a háború utáni generációhoz tartozó költő, művész, szerkesztő, kritikus és politikai aktivista.

példákon keresztül mutatom majd be, hogy feminista projektekből kiindulva hogyan használható s definiálható újra a kiállítótér és annak nyilvánossága.

A kiállítás mint társadalmi technológia

Ahhoz, hogy megértsük a 1990-es évek részvételen alapuló és hibrid kiállítási projektjeit (számos ilyenben magam is részt vettem művészként vagy szervezőként), fontos, hogy néhány gondolatot szenteljünk a galéria episztemológiájának.

A kialakuló kapitalista társadalmak első híres galériái a 18. századi Párizsban nyíltak, melyeket a 19. században újabbak követtek Londonban, Münchenben és más nagyvárosokban. A *Revue Comique* egy 1880-as számában Draner egyik karikatúrája egy kiállításokat hirdető falragasz előtt álló, láthatóan lázasan érdeklődő fiatalembert mutat, melyből leszűrhető, hogy Párizsban a műalkotások és egyéb tárgyak nyilvános bemutatása a művelt polgár életvitéléhez tartozó divattá vált. A galériák egyfelől a feudalizmussal szakító forradalmi folyamatok részeként jelentek meg, másfelől viszont az újonnan létrejövő polgári intézmények — a természettudományi múzeumok, a diorámák és panorámák, a nemzeti és később nemzetközi nagy kiállítások, vásárlóudvarok és áruházak – egyikeként. Ahogy a kultúrakutató Tony Bennett rámutatott, ezek mindegyike fontos terepe lett az új tudományágak (történelem, biológia, művészettörténet, antropológia, etnográfia, politikai gazdaságtan stb.) és diszkurzív kategóriáik (múlt, fejlődés, humanizmus, esztétika stb.) megszületésének és elterjedésének. Működésük folyamán, a „kiállítási” helyszínek egyrészt a felvilágosodás folyamatát, másrészt a „polgári társadalom” megalapozását szolgálták. A 19. század elején a kialakulófélben lévő „kiállítási komplexum” a nagy tömegeknek való bemutatás újszerű módján keresztül szállította a tudást.⁴ Nemcsak külön erre a célra szolgáló helyszínek létesültek, hanem a bemutatás sajátos technológiája is kialakult a vitrintől kezdve, a felfüggesztő és megjelenítő technikákon keresztül az ázsiai és afrikai embereket bemutató, másolt „falvakig”, amelyek éppúgy ismertek a párizsi és a többi, nagyvárosi világkiállításról, mint a svájci és más nemzeti kiállításokról.⁵

A terjeszkedő Brit Birodalom időszakában például a „tömegeknek” szánt első nagyszabású kiállítás eredetileg a tudományos, technológiai és katonai fejlődés aktuális állapotát volt hivatott bemutatni. A különféle gyarmatokról zsákmányolt portékákat a brit modernizáció ellenpontjaként tüntették fel, s így stratégikusan mind a fejlődés képzetét, mind pedig a felsőbbrendűség bizonyítékát

⁴ Vö. Tony Bennett, *A kiállítási komplexum*, ford. Beck András, lásd jelen szöveggyűjteményben.

⁵ A kiállítás és bemutatás európai gyakorlatáról, melyet a kiállító helyszínek – először a múzeum, majd a galériák – megjelenése hívott elő, más kultúrákból származó szerzők is írtak, akik azt sajátosan európai és meglehetősen furcsa jelenségként mutatták be. *The World as Exhibition* című híres írásában Timothy Mitchell is erre mutat rá. Már a szöveg címe is jelzi, hogy „Európa tekintete”, mely a 19. század folyamán tett szert a maga státuszára, több pusztán a múzeumok meglétére és a bemutatási technikákra korlátozódó technológiánál; sokkal inkább egy központi diszkurzus, amelyen belül az európai nemzetállamok felsorakoztak a fejlődő országok („Global South”) ellenében. Mitchell amellet érvel, hogy a századvég kultúrája a világot egy kiállítás képében jeleníti meg, ahol minden egy alapvetően vizuális elrendezés tárgyává válik, s ami ugyanakkor azt is biztosítja, hogy a tárgyak, az információk és az egyének koordinálhatók legyenek. Ez a világ-tárgy viszont egy autoritással felruházott nézőpont alá rendelődik, s nem véletlen, hogy ez a nézőpont földrajzilag és történetileg is a Birodalom helyével esik egybe. Timothy Mitchell, *Das Welt als Ausstellung*, in: Conrad, Sebastian and Shalini Randeria, *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Campus, Frankfurt a. M., 149–77; eredeti megjelenés: *Comparative Studies in Society and History*, 31 (1989), 217–36.

megalapozták. Ez a fajta képi történetmondás, a „nyilvános bemutatón” tálat látványosság, egy dichotóm és eurocentrikus rendszert hívott életre, s ezzel együtt egy olyan ellentét-sorozatot, melyen keresztül a „civilizált világ” képet alkotott önmagáról: hagyományos kontra modern, földművelő közösség kontra városi és ipari társadalmak, önellátó gazdaság kontra felhalmozó gazdaság, rituális tárgyak és díszítő képhasználat kontra műalkotás és reprezentációs funkció, szóbeliség kontra írásbeliség és nyomtatott szó.⁶

Egyéb ismeretterjesztő programok és intézmények mellett, a kiállítóhely általában, a művészeti galéria pedig még árnyaltabban nemcsak a nyilvánosságról alkotott felfogásunkat alakította ki, hanem azzal együtt az ismeretekhez való hozzáférés vagy az azokból való kirekesztés új módozatait is. Tony Bennett a kiállítás gyakorlatában egy sor olyan kulturális technológiát lát, amelyek a Foucault-i értelemben egy bizonyos típusú személyiség kifejlődésének kedveznek: egy olyan polgárénak, aki önszántából formálja és regulálja meg magát a kiállítóhelyeken tálat nemzeti és történeti narrációk „olvasása” által. Mint olyan helyek, amelyeket az emberek önszántukból, s nem felsőbb utasításra látogatnak, a múzeum és a galéria az ön-fegyelmezés különösen becsapós terepének bizonyul, ahol az egyén önnön részvételi aktivitása szerint mérettetik meg. Miközben a polgári műveltség terjedni kívánt, azon a differenciálatlan jognon legitimizálta önmagát, miszerint egyetemes érvényű tudást közvetít, amely azonban a 19. századtól kezdődően egyre inkább csak egy bizonyos alany számára volt hozzáférhető: a (fehér férfi) *Bildungsbürger* [kb. művelt polgár] számára. Az ismeretek kiállítótérben történő elrendezésével a tudásnak egy nagyon sajátos fajtája közvetítődött „mindenki” felé, miközben a korlátozott hozzáférés és önfegyelmezés új formái is előálltak. Az utóbbit épp az segítette elő, hogy a kiállításokat egy elképzelt, ideális néző tekintete számára rendezték be. Ez a nézés-központú kiállítótér nem ugyanaz az elrendezés, mint ahol a láthatatlanul jelen lévő felügyelők vagy az igazgató mindent szemmel tud tartani úgy, ahogy azt Foucault Jeremy Bentham börtön-terveivel szemléltette. Az európai kiállítóteret inkább az jellemzi, hogy maga a nézés, a szemlélés válik az alapvető tevékenységgé. Mindez a látás képességének általános felértékelésével járt együtt, amit a különféle optikai eszközök és ketyerék megjelenése is jelzett, s ami végül elvezetett a fényképezés – úgy is, mint a sokszorosíthatóság és a tudományos osztályozás médiumának – feltalálásához is.⁷

Egy kiállításon vagy egy múzeumban egy panoptikumhoz hasonlatos helyzet áll elő, amennyiben a többi látogató minket figyelhet, míg mi a kiállított tárgyakat nézegetjük, s viszont. A „kiállítási komplexum” tehát egy olyan alanyt hív életre, aki a nézés aktusa során képes megváltoztatni a saját státuszát: a megismerés tárgyából megismerő alannyá válik, vagyis az ábrázolt emberi test vagy történelmi figura szerepköréből átlép a kiállított tárgyakat tanulmányozó hozzáértő szerepébe.

⁶ Ld. még: Valentine Mudimbe, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the order of Knowledge*, Indiana University Press, Indianapolis, 1988.

⁷ A nézés döntő fontosságú mozzanata ugyanakkor nem is a kulturális tevékenységek körébe esik, hanem voyeurizmusként, kóros kíváncsiságként mint pszichológiai téma jelenik meg, s válik ismertté. Ez különösen tisztán kirajzolódik a modernista művészek alkotásaiban és szövegeiben (ld. még Linda Hentschell, *Pronotpoische Techniken des Betrachtens*, Jones Verlag, 2001).

Ugyanakkor a nézők a többi látogató jelenlétéből adódóan tárgyak is. Az alany- és tárgy-pozíció közötti effajta váltás azonban nem mindenki számára volt egyformán kivitelezhető. A nyilvános kiállítás univerzuma jellemzően úgy működött, hogy a nők és az Európán kívüliek csak mint ábrázoltak kerülhettek be a kiállítási komplexumba, mint ábrázolók, azaz mint megismerő alanyok nem. Ez az „oda-nem-valóság” az (ön)ábrázolás létrehozásából történő kizáráson keresztül, valamint a kritikai készségek gender-specifikusságának vonzataként alakult ki.

Mindez világosan leolvasható Honoré Daumier egyik karikatúrájáról, amelyen a „kiállító szalonban” egy férfi és egy nő egy szobrot, egy női aktot nézeget. Míg a néző-státuszú férfi képes a kellő fizikai és gondolati távolságot megtartani ahhoz, hogy a tárgyat műalkotásként lássa, a nő ezt nem tudja kivitelezni. A kép alatti szöveg – „Nem gondolod, drágám, hogy érzékenyen érinthet valakit, ha így ábrázolják?” – arra utal, hogy ő csak meztelen nőként képes látni a figurát, műalkotásként, szoborként nem. Daumier ezzel nemcsak egy osztály-alapú kirekesztést jelöl (amennyiben a párt „egyszerű emberként” rajzolta meg), hanem egy nemi alapút is, ami ezen a karikatúrán háromszorosan is kiütözközik. Először is a nő nem képes arra az intellektuális műveletre, melyet a műalkotással való szembesülés megkíván: a rajzon ő jelképezi mindazokat, akik nem tudják megkülönböztetni a művészetet a hétköznapi tárgytól és dolgoktól. Másodszor, nem azért nem tudja ezeket egymástól elhatárolni, mert ne volna meg a műtárgy-felismeréshez szükséges háttértudása, hanem épp azért, mert azonosul a figurával, az ábrázolt nő meztelenségével. Ami itt „meg-van-jelenítve”, az őt is érinti, ezért nem tud távolságot tartani, s így – a polgári kultúra mércéjével mérve – „rosszul” értelmezi a szobrot, hiszen nem tudja elvonatkoztatni magától, egyéni helyzetétől azt, ami lát. Eképpen pedig a művészet megértésének mint készségnek az egyik alapkövetelményét nem tudja teljesíteni. Harmadrészt az ábrázolt alak által kiváltott azonosulás az, ami megfosztja a nőt attól a lehetőségtől, hogy „avatott néző” lehessen. Míg a férfi tudja, hogyan kell az adott nőábrázolást esztétikai kritériumok mentén tisztán művészetként értékelni, a nő neméből adódóan meg van fosztva ettől az értelmezői szereptől. A férfi művész-zsenire épülő rendszerben a nő nem jelenik meg alkotóként – s így nem hozhat létre a közmegegyezésestől eltérő ellen-ábrázolásokat –, s nem lehet néző, a „műtárgyakkal” egyenrangú megismerő alany sem. Ezt sugallja, s ezen humorizál Daumier karikatúrája. A nő helyzete olyan, hogy csak ábrázolt lehet. Ezért „ő”, „az”, vagy „ők” bármikor képezhetik a megismerés tárgyát, de a tudás birtokosai nem lehetnek soha.⁸

Így tehát a múzeumok nemcsak a tudás megszerezésére szolgáló újfajta helyeket és rendszereket hívtak életre, hanem a nézésnek és a nézésen keresztüli megismerésnek egy sajátos módját is. Maga a tér tanította meg a látogatónak az újdonságnak számító vizuális paradigma részeként,

⁸ Irit Rogoff elképzelése szerint a képek nagyban meghatározzák, hogy hogyan észleljük a dolgokat, és hogyan gondolkozunk róluk. A reklámokban, a médiában és a művészetben való megjelenéseik pedig sajátos pozíciókat és hierarchia-rendszereket tükröznek vissza, legtöbbször a közép-európai fehér ember képében. Anélkül, hogy a képi diszkurzusban fellelhető hiányok és kizárások kiemelésének fontosságát kétségbe vonná, Rogoff igyekszik a szokásos, a korábban kirekesztettek bevonását követelő hangokkal szemben egy másfajta nézetet képviselni, amely nem elégszik meg a kánonból kimaradt „Másik” (a nők, a kisebbségek, a melegek, stb.) egyszerű hozzáadásával. Hiszen ennek során ezek a csoportok ismét csak kisebbségekként rögzülnek, miközben a reprezentációnak mint meghatározó és kontroláló szerkezetnek a pozíciója és eljárás módja is megkérdőjelezetlenül marad. Ld. még Irit Rogoff cikkét, *Hit and Run – Museums and Cultural Difference*, in: *Art Journal*, Fall 2002.

hogyan kell látni, vagy éppenséggel megtagadta tőle ezt a „kompetenciát”. A British Múzeum és más intézmények irattárában fellelhetők olyan dokumentumok, amelyek azokat a kívánatos viselkedési normákat örökítik meg, amelyeket a látogatóknak betartani, a teremőröknek pedig betartatni kellett. Amellett a (mindmáig élő) kívánalom mellett, hogy a látogató nem mehet túl közel a tárgyhoz, a kiállítóterben való nyugodt mozgást és a halk beszédet is előírták. Ez új viselkedésformát teremtett, mely a „jólnevelt látogató”, s egyben a „jóraló polgár” kívánatos alakjában jelent meg. Számos feljegyzés tanúsítja, hogy esetenként a közönség – általában a műveletlen pórnép – „magaviselete” helytelen volt, s ezért ki „kellett” őket dobni. A múzeumban mindmáig betartjuk a helyes viselkedés normáit, nem beszélünk hangosan, lassan vonulunk, visszafogottak és „civilizáltak” vagyunk – hiszen már elsajátítottuk a „kiállítási komplexum” panoptikum-szerű és önfegyelmező előírásait.

A „kiállítási komplexum” felbukkanásával a „jó megjelenés” és a „magaviselet” a hozzáférés ellenőrzésének fontos kritériumaivá léptek elő. Az ismeretátadás ezen új formáiból való kirekesztést ezért nemcsak az építészeti forma sajátos funkcióján vagy a bemutatott ismeretek természetén keresztül lehet magyarázni. Történelmi feljegyzések segítenek megérteni, hogy a munkásosztályhoz tartozó férfiak és nők sem túl neveletlenek, sem túl buták vagy érdektelenek nem voltak ahhoz, hogy ezekben az új formációkban megjelenjenek. Inkább arról van szó, hogy csak akkor lehettek az ismeretterjesztés címzettjei, ha az új polgári normáknak megfelelően viselkedtek és öltöztek fel – ami eredeti társadalmi pozíciójukat tekintve nyilvánvaló paradoxon. A kirekesztésnek ez az árnyalt formája, csakúgy, mint az új kompetenciák elsajátításának látszólag önkéntes volta, a társadalom legkülönbözőbb szintjein termelte újra a fennálló hierarchiákat, és nem magyarázható pusztán a másfajta, inkább befogadó reprezentációs formák hiányával vagy eltűnésével.

A kiállítás mint ellen-nyilvánossági stratégia

A 20. század elején a művészeti múzeum, majd a galéria kritikája a művészi avantgárd mozgalmak központi motívumává válik. A múzeum és gyűjteménye mint olyan eldologiasító szintér állnak a támadások keresztüztüében, amely „felemészti az életet”, s ahol a leghétköznapibb tárgyból is művészet lesz. Ez a vád ugyanakkor nemcsak a múzeum semlegesítő és általánosító kihatását illeti, ami azóta kanonizálódott, hanem a köré szerveződő diszkurzusokat és társadalmi tevékenységeket is: a zsűri döntéseit, a gyűjtők helyzetét, a gyűjtés általában vett funkcióját, a művészettörténetet mint tudományágat és annak definícióit, továbbá a múzeum fent már tárgyalt, polgári életre nevelő funkcióját és rejtett kirekesztési technikáit is. Eszerint a múzeum és a galéria különféle kiállítási és elrendezési stratégiákon és ellenőrző diszkurzusokon keresztül tulajdonít jelentést a művészetnek, valamint azáltal, hogy a művészetről és a nyilvánosságról alkotott sajátos képzetet hoz létre.

A kiállítótér semlegesítő és „elidegenítő” erejének kritikáján túl, ami később megjelent a hatvanas és hetvenes évek művészeinek munkáiban, e bírálat többek közt abban nyilvánult meg, hogy az alkotók elhagyták a kiállítóteret, és máshol tevékenykedtek (land art, performansz- és akcióművészet), a művészek gyakran magán a kiállításon belül is foglalkoztak a kiállítási technológia témájával. Ez már felismerhető volt a Dada-kiállítások képakasztási technikáiban is, vagy a szürrealisták Szalonjaiban, ahol a művészek újraértelmezték a teret és annak színpadi hatásait, kezdve azzal, hogy megnyitották azt a burzsoá-ellenes tartalmak és kiállítási formák felé.

Ezekben a művészek által összeállított és kialakított kiállítási formákban felbukkannak a tér és a társadalom politikai kezelésének első jelei is. Kisajátítják a tudás tálalásának és a reprezentációnak az újfajta formáit, odáig menve, hogy megtagadják a tulajdonképpeni „információt”. Ilyen bejáratott rendezési elveket figyelhetünk meg már Schwitters 1920-as *Merzbau*iban vagy Marcel Broodthaers későbbi, a hetvenes évekből származó „múzeumaiban” és ellengyűjteményeiben.

Azonban Marcel Duchampnak a szürrealisták szalonjában véghezvitt megmozdulásai tekinthetők az első jellegzetesen tér-tudatos intervencióknak: azzal, hogy a kiállítótérben keresztül-kasul köteleket feszít ki, vagy, hogy a plafonról széneszákókat lógat le, a művész, úgy is mint a csoport szóvivője, a kiállítóteret vizsgálja, annak nézési szokásaival együtt, s egyszersmind belső teret is tervez. A modernizmus kiállítási mechanizmusának bírálatán túl ez a fajta „kurátori gyakorlat” és a gyűjtési tevékenység mint művészi stratégia a kiállítás kiterjesztett módját hozza létre. Ez a vizsgálódás mindeközben egy művész-csoporthoz kötődik, a beavatottak egy köréhez, akik az adott körülmények között a válogatás, a hozzáférés, a beszédmód és a közönség új kritériumait fogalmazzák meg – olyan társadalmi terek ezek, amelyeket a modernizmus során szinte kizárólag férfiak laktak be, s ahol a nők már jó ideje igyekeznek egyenlő félként megjelenni.⁹

A megjelenítés aktusába történő szimbolikus beavatkozás mindazonáltal olyan újfajta művészi tevékenységek számára nyitott réseket, amelyek a posztmodernnel váltak uralkodóvá, többnyire a hetvenes évek feminista munkáiban, *environment*ekben és installációkban. Mindemellett a modern művészet 20. századi helyszínei újra-definiálják a néző státuszát, és megingatják az önmagáról alkotott képét. A kivonulás a fehér falú, elitista kiállítótérből, vagy az arra irányuló törekvések, hogy valamiféle külső, a múzeumon és a galérián túlmutató hely jöjjön létre (*environment*, installáció), ugyanakkor még nem előlegezik meg a közönség olyasfajta közvetlen részvételét, amelyet a konceptuális művészet megcélzott. De legalább a kiállítási komplexum és a művészeti rendszer alkotórészeiként tekintenek a nézőre, és számolnak a jelenlétével. Emellett a tér látás köré szerveződése is meggyengül azon művek

⁹ A bohémvilág, a maga „az élet művészet”-orientáltságával együtt, szintén a férfisémmé épült fel. A nők szerepe – s ez a kialakulófélben lévő művészeti világot érintő leggyakoribb feminista kritika – nemcsak a műzsáé és a modellé volt, hanem a szeretőé is. Az lehet, hogy eképpen megadatott egyes középosztálybeli nőknek, hogy a házassági erkölcsön kívül eső kapcsolat-típusokat tapasztaljanak meg; ugyanakkor viszont nem tekintették őket alkotónak, s a férfikollégák heves kritikájával kellett szembenézniük, akárhányszor „kifejezték magukat”, ahogy Elisabeth Wilson bemutatja *Bohemians: The Glamorous Outcasts* (London, 2001) című könyvében. Mindemellett az az alkotásra való nagyon is nyilvánvaló ráhatásuk, amelyet állandó közönségként és rajongói szerepükben is betöltöttek, szintén elismerés nélkül maradt.

révén, amelyek behozzák a fizikai jelenlét motívumát, s ezáltal a többi érzékszervet (tapintás, ízlelés, szaglás) is. „A Művészet és az élet” viszonya lesz az elmélkedés felhajtóereje. Habár a publikumhoz való viszony többnyire funkcionális marad, amennyiben a művész a befogadót mint képzeletbeli erőt, mint a mű befejezéséhez hozzájáruló tényezőt „építi be” a műbe, ez a bevonás mégis lépést jelent egy demokratikus és nem-elitista kultúra-felfogás felé, hiszen a galéria „fehér kockája” mindaddig csak azt a feladatot róttá a nézőre, hogy testesítse meg az absztrakt közönséget.

A „white cube”-ot, illetve annak kizsákmányoló, kirekesztő és korlátozó működésmódját illető kritika a Második Világháborút követő időszakban erősödött fel. Ennek egyik oka, hogy a mai formájában ismert művészeti piac ekkoriban alakult ki. Brian O’Doherty *Inside the White Cube* című esszéje, amely alaposan elemzi a kiállítótér gyakorlatát és kirekesztő hatását, a hetvenes évek közepén íródott. O’Doherty a „white cube” kifejezéssel illeti mind a modern művészeti múzeumokat, mind a magángalériákat és a közpénzekből fenntartott művészeti helyszíneket is, hiszen mindnek közös tulajdonsága – melyet a fehér falak vakító semlegessége alapoz meg –, hogy kívülre rekesztenek mindent, ami nem művészet, s ami belültre kerül, azt mind művészetként tüntetik fel. A „white cube”-bal együtt egy sajátos produktum-központúság és munkamegosztás is létrejött, amely sokáig megkérdőjelezetlen maradt. Csak a hetvenes évek végén vezetett mindez a kurátorok, intézmények és művészek között kiütöző első nyilvános konfliktusokhoz. Ezek a konfliktusok épp akkor merültek fel, amikor a művészettörténész, a gyűjtemény- és archívumkezelő mellett megjelent egy új szereplő: a „művészeti kurátor” illetve a „galériás”. A művészeti intézményrendszer ezen új szereplői gyakran maguk is művészeti stratégiák mentén dolgozták ki a maguk kiállítás-koncepcióit, olyan terepre lépve ezzel, amely eddig a művészek számára volt fenntartva. Ezek a szereplők mind a mai napig többet keresnek, mint a művek előállítói, vagy mert művészeti íróként is dolgoznak, vagy mert kurátorként fizetést kapnak.

Beatrice von Bismarck művészettörténész Daniel Burennek az 5. kasseli *Documentán* való szereplését hozza példaként, amikor a művészek és kurátorok közötti fenti konfliktust mutatja be. A Buren által alkalmazott stratégiák sokfélesége miatt az eset példaszerű: „Azzal, hogy a katalógushoz írt szövegében nyíltan megkérdőjelezte a nagyszabású kiállítás kurátorának, Harald Szeemann-nak a hatalmát; hogy ragaszkodott ahhoz, hogy a bibliográfia csak az ő szakmai eredményeit vegye számba, amivel visszautasította a kurátor értelmezői bábáskodását; hogy a vele együtt bemutatkozó művészek munkáit, illetve a kiállítás egészét saját alkotásává avatta – oly módon, hogy az akkorra már elhíresült egységes arculatú csíkmotívumát elhelyezte különböző termekben, mások műve mellé vagy mögé – több szinten is megerősítette a maga státuszát.”¹⁰

¹⁰ Beatrice von Bismarck, *Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen*, in: *Norm der Abweichung*, szerk. Marion von Osten, Edition Voldemeer, Zürich, 2003, 81-98.

Az efféle viták – a történeti evolúciójukat áttekintő esztétikai kritika szerint – a művészettörténet részévé váltak, beépültek a művészek és a kritikusok tevékenységébe, de vajmi kevés változást hoztak az intézmények és az egész rendszer szintjén. A kurátorok és a művészek, a kritikusok és a galeristák közötti munkamegosztás, és az ezzel járó gazdasági viszonylatok meglepően szívósak. A női alkotók és az Európán kívüli művészek aránya mind a mai napig változatlan – még akkor is, ha kialakult körülöttük egyfajta diszkurzus –, s annak ellenére változatlan, hogy kurátorként és művészetkritikusként nagyon is jelen vannak, s hogy a feminista vagy posztkoloniális résztvevőket felvonultató kiállításokat elvben jó pontként könyvelik el. Az afölötti döntés hegemonikus hatalma, hogy végül is ki vehet részt a diszkurzus formálásában, nagyrészt azonban a nyugati művészeti rendszer és intézményeinek kezében maradt.

Az ismertebb művészi stratégiákon túl ugyanakkor ott van és korábban is volt az intézményes tereknek egy olyasfajta taktikus használata, amit baloldali, antirasszisza és feminista művészcsoportok és kollektívák alkalmaznak, valamint az ő úgynevezett fogyasztóik. Ezek a taktikák – pl. a művészeti tér workshopokra, filmprogramokra, közösségi projektekre, vitaestekre és egyéb együttlétekre való használata – a művészeti piac (s annak elosztó hatalma) és a polgári közönség vakfoltjában aktivizálódtak. Úgy is lehet ezeket tekinteni, Michel de Certeau-ra támaszkodva, mint a hegemonikus struktúrák kisajátítására és újraértelmezésére irányuló törekvéseket, miközben teljesen világos, hogy azok a struktúrák nem fognak csak úgy „eltűnni”. Ez a fajta alternatív felhasználás, ellen nyilvánosságként felfogva, a modernizmus korai szakaszától jelen van. De csak a hetvenes években lett intenzív, majd pedig a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulója táján.

A művészeti közegben folytatott feminista viták ezért nemcsak a nők bevonásával kapcsolatos kérdésekkel foglalkoztak, hanem a lehető legkülönbözőbb módokon a művészeti tér kontextusát és társadalomformáló erejét, elvárásait és ellentéteit, valamint kirekesztő és befogadó mechanizmusait is tárgyalták. A hatvanas évek Amerikájának első feminista művészeti mozgalmait ezt úgy valósították meg, hogy a teret arra használták fel, hogy olyan másfajta nyilvánosság-szeletekhez építsenek ki hozzáférést, amelyek túlmutatnak a nemeket élesen kettéválasztó szemléleten; itt az együttműködés és a közös tevékenység új formái születhettek meg. Ez persze azért történhetett így, mert egyrészt a női művészek sokkal inkább ki voltak zárva a hivatalos művészeti helyszínekről, mint ma, másrészt azért, mert felismerték a reprezentáció és a művészetcsinálás viszonyrendszerének patriarchális és eurocentrikus vonásait. Ennek szellemében a feminista közegekben, a művészeti rendszer peremén, saját helyszínek jöttek létre, ahol performanszok, installációk és előadások zajlottak. Lényeges elem volt ebben a csoportalkotás, amely a modernizmus története során mindig a fehér férfiak hatáskörébe tartozott. Ezek a feminista csoportok aztán új munkamódszereket alkalmaztak, és a kiállítótér absztrakt publikumának fogalmától eltérő elképzeléseket dolgoztak ki, ahogy tette ezt pl. a New York-i A.I.R. Galéria, vagy a hozzá hasonló projektek. A feminista nézőpont, mint VALIE EXPORTé vagy Adrian Piperé, olyan, a városi térben

megvalósuló akciókat is életre hívott, amelyek a nézők egy új körét szólították meg. Ezzel egyidőben a nőművészek a „white cube”-ban rendezett kiállításokat kommunikációs terepként használták, és a hetvenes, majd a nyolcvanas évek idején egyre inkább kifelé, a mindennapi kultúra transzdiszciplináris aktusai felé orientálódtak.¹¹

A „projekt-kiállítás” forma- ilyennek tekinthetjük a nőművészek által a kilencvenes évek során Németországban, Ausztriában és Svájcban (itt elsősorban a zürichi Shedhallében) rendezett eseményeket – az alternatív művészeti helyszínek, valamint a feminista és antirasszista önszerveződés és önérvényesítés hagyományát folytatja. A hetvenes évek során a nő-központú témákon volt a hangsúly, de mint a feminista diszkurzus egészében, itt is változások mentek végbe. A feminista művészek nemcsak az identitás-politika körébe eső „Mi, nők...!”-jellegű ügyeket helyezték előtérbe, hanem makropolitikai kérdéseket és az identitáshoz nem kötődő problémákat is. Ami feminista volt ezekben a nem feltétlenül nő-fókuszú projekteken, az a működési mód, az informális kapcsolathálóra helyezett hangsúly, valamint az újfajta nyilvános közegek kialakítása és a tudás újszerű szubjektívizálása volt.

A hetvenes évek elmúltával a feminista alapokra építkező „projekt-kiállítás” a fentebb említett polémiákkal is foglalkozik, s igyekszik ezeket még a kiállítás körüli munkálatokba is beépíteni: a művészettel nem, vagy csak keveset törődő résztvevők számára is megnyitja a művészeti helyszínt; együttesen teremt új tudáshelyzeteket; az egyes társadalmi csoportok önérvényesítő képességét, nem pedig azok művészi ábrázolását tekinti elsődlegesnek; bizonyos témák köré szerveződő beszélgetésekre használja a művészeti teret; s olyan transzdiszciplináris kapcsolathálót hoz létre, amely hatékony és aktív lehet a kiállítás kontextusán túl más társadalmi területeken is.

A projekt-kiállítás mint feminista művészeti tevékenység

Az 1989-ben, a New York-i Dia Arts Foundationban, Martha Rosler amerikai művész által kezdeményezett és szervezett *If You Lived Here* című kiállítás az effajta társadalmi tér-beli művészeti gyakorlat paradigmaticus példája lehet. A munkáiban a nyilvános és privát viszonyával, illetve az ábrázolás és ábrázolhatóság kérdéseivel foglalkozó művész a dzsentrifikáció és a hajléktalanság kérdésének kiállítási közegbe emelését vizsgálta – nem azért, mert a téma kellően botránys, hanem mert a galéria (Dia Arts Foundation) Manhattannek egy olyan kerületében volt, ahol éppen elindult a kiköltözést ösztönző rendelkezéseknek és a környék feljavításának egymást kísérő folyamata. A projekt eképpen magát a kerületet szólította meg, s célja az volt, hogy egy kiállítás eszközrendszerével avatkozzon bele a helyi társadalmi folyamatokba. A publikum itt új feladatot kapott, hiszen

¹¹ A normatív kultúra-felfogást és annak működési mechanizmusát illető átfogó feminista kritika a női felszabadítási mozgalom korai szakaszában, a hetvenes évek idején fogant, számos társadalmi csoport '68 utáni átpolitizálódásának közegében. Ebben az időszakban bontakozott ki a feminista esztétika és kritika is, ahogy ezt Rachel Mader és Doris Guth művészettörténészeknek a feminista kiállítások hagyományát és kritikai diszkurzusait áttekintő szövege is említi Rachel Mader, Doris Guth, *Dispersion: Kunstpraktiken und ihre Vernetzungen*, in: Olympe: Feministische Arbeitshefte zur Politik, 19 (2003).

valamiképpen maga is a folyamat részese volt; vagy mint a beköltözni kívánó középosztály tagja, vagy mint a műtermét még ott tudó művész, akit arra kértek fel, hogy reagáljon a társadalmi feszültségre. A művészek nem a hajléktalanságnak a társadalom-kritikus fotótradícióból már ismert ábrázolásait mutatták be a galériában, hanem megnyitották a teret az önsegítő szervezetek, a kritikai várostervezők és olyan művészi projektek számára, amelyek kimondottan a hajléktalanság politikai összefüggéseit és létrejöttét célozták meg. Ily módon három egymást követő, a „várostervezés és az általa kirekesztettek” témájával foglalkozó kiállítás tervét dolgozták ki közösen.

Az *If You Lived Here*-hez fogható projektek megnyitják a művészet terét olyan viták, csoportok és tematikák számára, amelyek – ahogy bemutatni igyekeztem – történetileg nem tartoztak oda. Ezért a művészeti helyszín alternatív, társadalmi beavatkozásra való használatának kulcsa e tér előtörténetében rejlik: nem a kritikus töltetű témák válogatás nélküli felkarolásáról van szó; e tér kritikája inkább az olyan mozzanatokat tükrözi vissza, amelyeknek egy bizonyos tudásforma és személyiség megalapozásában lehet szerepük, s a feminista kulturális aktivitás számára is ezek a meghatározóak. Azáltal, hogy a művészeti helyszín megnyílik más társadalmi csoportok, ezen belül különféle kulturális, politikai és tudományos partnerek számára, nemcsak az elkülönülő tudományágak csúsznak össze, hanem a tudástermelés új módja is megteremtődik, ez pedig feminista szempontból mindig is fontos tényező volt. Sőt a „projekt-kiállítás” ezzel együtt pódiumot is teremt ezekhez a munkamódszerekhez éppen azért, mert a „white cube” mesterséges és „nyilvános” jellegű dolog.

Azok a feminista projektek, amelyekben a kilencvenes évek eleje óta részt vettem vagy magam szerveztem (többek közt: *when tekno turns to sound of poetry; ausbruch der zeichen; sex/space*) a lineáris kommunikációs modellen túllépő együttműködési formákat léptettek életbe a kiállítás körüli munkálatok során, túlmutatva az adott kiállítótérre és az éppen adott kiállításon. Ezek a projektek egyfelől a „kiállítási komplexum” tudás- és testpolitikáját érintették, és újragondolták annak reprezentációs paradigmáit; másfelől egy a reprezentációtól többnyire független folyamat vált fontossá: a közös munka és a kollektív szerzőség. Ennek során a magánszféra, a hétköznapi élet, a szövegolvasás, a vita és a munkamegbeszélés a nyilvános közegbe csúszott át – mindezt azonban a férfihoz kapcsolódó munkafelfogás, valamint a nyilvános és a személyes elválasztását illető feminista kritika fényében kell értelmezni.

A „projekt-kiállítás” mint művészeti alkalmazás tehát a modern és posztmodern művészet körüli csatározások, s más egyéb politikai és teoretikus elmélkedések között követel magának helyet. Feminista és gender-elméleti követeléseket visz tovább a nem dichotóm szubjektum pozíciók létrehozása és megerősítése terén, valamint a munkaviszonyokat és a kollektív szerzőséget érintő kérdések tekintetében. A művészeti térrel ellentétben a „projekt-kiállítás” félreérthetetlenül állást foglal, s valamely téma illusztrálása helyett inkább saját témákkal, saját módszertannal és formanyelvel

hozakodik elő; inkább diszkurzust és gyakorlatot teremt, amely radikálisan megkérdőjelezi a művészet helyét, s a hozzá fűződő reprezentációs rendszert. Eközben pedig, egy ellen-narratíva felállításával, a „projekt-kiállítás” ellen-közönséget szül.

Nem véletlen, hogy 1996 és 1998 között, mikor is a zürichi Shedhalléban dolgoztam egy változó összetételű csapat (Sylvia Kafhesy, Renate Lorenz, Rachel Mader, Brigitta Kuster, Pauline Boudry, Justin Hoffmann és Ursula Biemann) tagjaként, az intézmény és a szponzorok közötti vehemens összeütközéseket éltem meg. Folyton visszatért az az érvelés, hogy amit kiállítunk, nem is művészet, hanem inkább valamiféle alternatív szabadegyetem vagy szocio-kulturális találkozóhely. Máskor a csapatunknak azért kellett védekeznie, mert a kiállítótérbe meghívott közönség nem felelt meg a kiállítás-látogatóról alkotott képnek.¹² Ez a kép persze pont a néző és a művészet azon kialakított fogalmára támaszkodik, amelyet a feminista kritika oly hevesen bírált a polgári intézmények inherens részeként. Kritikusaink átsiklottak azon társadalmi konfliktusok fölött, amelyek az önreprezentációval nem rendelkező, illetőleg a tudás felkent csarnokaiba be nem jutó csoportokat sújtják. A részvétel egy kiállítás vagy esemény előkészítését célzó közös munkában, amely jó eséllyel az önérték megszilárdulását, s így új szubjektum pozíciók és cselekvés modellek előhívását eredményezheti, nem számított értékelhető eredménynek.

A klasszikus kurátori vagy művészettörténeti hozzáállással ellentétben az utóbbi évek projekt-kiállításai a tudomány egészen különböző területeiről gyűjtöttek össze embereket egy-egy kiállítás koncipiálására és megvalósítására. Céljuk az volt, hogy képessé váljanak a szubjektum-pozíciók megváltoztatására ebben az ideiglenes kontextusban. Elméleti emberek és művészek közösen dolgoztak ki teoretikus és vizuális kifejezésformákat. A hetvenes évekre jellemző klasszikus ellen-nyilvánosság-teremtő stratégiák mellett a „kiállítás” mint kommunikációs forma is képes megteremteni a befogadás, a létrehozás és a disszemináció új modelljeit.¹³ Ez azoknak a kiállításoknak az esetében volt különösen szembeszökő, amelyek látóköre túlmutatott Európán. Az idetartozó projektek (pl. *Kültür*, 1996-97; *MoneyNations*, 1998-2000) jóvoltából kialakuló közösségek, valamint a hozzájuk tartozó kommunikációs metódusok csak a munkafolyamat során jöhettek létre. A *MoneyNations* pl. egy interneten és személyes kapcsolatokon keresztül zajló, közép- és délkelet-európai kulturális szereplőket összekapcsoló kommunikációs folyamatból nőtt ki. Az eredmény nem pusztán egy klasszikus értelemben vett, határokat és ezáltal határátlépéseket is teremtő EU-t tematizáló kiállítás lett, hanem egy sor más esemény is: délkelet-európai művészeket, filmeseket és politikai kezdeményezéseket felvonultató

¹² A látogatási statisztikák formájában megjelenő közönség már ma is Damoklész kardja, amikor támogatások kiharcolására kerül a sor. Kiállításokról készült fényképeken női néző mind a mai napig vagy nem szokott megjelenni – s csak a műnek sikerül reprodukció formájában valamely más médiumban hírt adnia magáról –, vagy ha mégis rákerül a képre, általában hátulról, azaz az arca nélkül, kivéve, ha egy konkrét személy társadalmi státusza a rendezvény fontosságát hivatott jelezni.

¹³ A művészi tevékenységként felfogott projekt-kiállítás – a különböző tudásterületekről jövő résztvevők együttműködése révén – egy új bemutatás-formátumhoz is elvezetett, amivel volt alkalmam a zürichi Museum für Gestaltungban diákok, vendégelőadók, művészek és egyetemi tanárok társaságában elmélyülten dolgozni. Ennek során a bemutatás művészi, design felé orientálódó, illetőleg tudományos tradíciói a közvetítés és a beavatkozás új módozatát teremtették meg. Ld.: www.k3000.ch=becreative

kongresszus; a volt Jugoszláviából származó rádiósokkal tartott szeminárium, Európa minden részéről érkező videósok fóruma, s főképp az a levelezőlista, amely négy éven keresztül aktív kapcsolatot képezett antirasszista projektek, kezdeményezések és események között. Így ez a két – zürichi és bécsi – székhellyel működő projekt, művészek, kutatók és politikai aktivisták egyféle nemzetek fölötti közösségéhez vezetett; nemcsak megjelenítette őket, hanem a hegemon diszkurzusok árnyékában lehetséges, új beszédpozíciókat és kulturális alkalmazásokat generált.¹⁴

Egy sajátos, jellegzetes narratíva létrejötté gyakran azok számára is referencia értékűvé teszi ezeket a projekteket, akik nem is vettek bennük részt, vagy „csak hallottak róluk”. Így a közös tapasztalat kialakulásához az egymással ütköző kulturális formációk képzeletbeli térképe és a transzdiszciplináris tudásterületek lehetősége társul, melyek túlmutatnak a kiállítás szimbolikus terén. A kiállítótér mesterségessége és színpadias vonásai ugyanakkor lehetővé teszik a nem hegemon diszkurzusok átvitelét más nyilvános szférákba. A művészeti helyszín elképzelt közönsége már nincs „semlegesként” és elidegenítőként háttérbe szorítva, hanem produktívva, és új mikro-kulturális és mikro-politikai kontextusok számára is elérhetővé válik.

Egyik legutóbbi cikkében Irit Rogoff művészettörténész megjegyzi, hogy a művészet többé nem közvetít, illusztrál, vizsgál, vagy lefordít valamely már meglévő tudást más eszközök segítségével, hanem maga is a kutatás sajátos formája, és maga is tudástermelésre törekszik. „A művészet és a vizuális kultúra ekképpen abban a helyzetben vannak, hogy új tudást és újfajta tudásformákat hozhatnak létre, amelyek hozzájárulhatnak ahhoz, hogy fontos témákról – pl. a terrorizmusról – új megközelítésekben gondolkodjunk.”¹⁵

Habár Irit Rogoff az új formátumú kulturális termelés magvát igyekszik leírni, feltevése nem kevésbé problematikus, mivel elfedi ezeknek az új fejleményeknek a tulajdonképpeni politikai kontextusát. Egyrészt ma már többé nem lehet a művészetről egynemű dologként beszélni. A posztmodern cselekvésformák olyan sokfélék, hogy festménykiállítások és videó-installációk mellett léteznek művészek által létrehozott projekt-installációk, vagy csak ilyesfajta kontextusban működő művészi munkák is. A művészet ráadásul nem egyezményesíthető termelési forma; az egyéni alkotástól a közös munkán át a más tudományterületek képviselőivel való együttműködéséig ível. Sőt a reprezentációban érintett „játékosok” sem egyenlőek társadalmi státuszukat tekintve. Ezzel szemben a „projekt-kiállítás” műfaja, amit én határozottan művészeti gyakorlatként, s nem „művészetként” nevezek meg, felszínre hozza, hogy a feminista, fekete és diaszpórában élő művészek törekvései és nehézségei hogyan kapcsolódnak össze a vonatkozó politikai mozgalmak követeléseivel, és hogyan egészítik ki azokat, s hogy egy új esztétikai formáció nem állítható elő pusztán a művészet belüli gondolatmenetből, ahogy ezt Rogoff sugallja a felsőbbrendű művészet fogalmához tartva magát. A

¹⁴ Ld. a Shedhalle Zürich 1994 és 98 közötti évkönyveit, továbbá: www.moneynations.ch

¹⁵ Irit Rogoff, in: *Olympe: Feministische Arbeitshefte zur Politik*, 19 (2003), 33.

feminista művészek, gondolkodók és aktivisták döntő módon ösztönözték az újfajta, társadalmi térben kibontakozó, kulturális tevékenységeket. De ha úgy kalkulálnak velük, mint „jobb” tudástermelőkkel, például a „terror”-téma esetében, az nem lesz összhangban valódi, önsegélyező törekvéseikkel.

Ez a megállapítás annál is inkább döntő jelentőségű számomra, minthogy az, amit manapság „tematikus kiállításnak” neveznek (ahol olyan témák kerülnek kurátori vizsgálat alá, mint a gender, a territorialitás, a gazdaság vagy a migráció), nem sokban hasonlít az általam leírt „projekt-kiállítás”-hoz. A reprezentáción alapuló „tematikus kiállítás” nem kérdőjelezi meg sem a választás kritériumait, sem a munka megosztásán alapuló hierarchikus munkakapcsolatokat, és nem teremt új nyilvános szférákat vagy interdiszciplináris megközelítésmódokat. (Nő)művészek munkáit ugyan bemutatják, kialakítanak „kivételes nőket”, ami annyit jelent, hogy vannak sikeres nők a művészeti bizniszben is, és Európán kívüli (nő) művészek is előfordulnak; de ettől csak a jelenleg is nagyjából változatlan kereslet jellege válik elmosódottabbá. A helyzet továbbra is így áll, annak ellenére, hogy a feminista művészet végül is érvényre juttatta a maga diszkurzusát a művészeti piacon és kritikán belül is.

Remélem meg tudtam mutatni ezzel a szöveggel, hogy a feminista művészet és az ahhoz kapcsolódó antirasszista nézőpont (amelynek elméletét a nyolcvanas-kilencvenes évek során olyan, a nyugati kultúrkörön kívüli feminista gondolkodók dolgozták ki, mint Gayatri Spivak vagy bell hooks) olyan konkrét követelések és társadalmi törekvések eredményeként született meg, amelyek mára mintha a látóköreinken kívül esnének. Ebben a perspektívában a kiállítótér kisajátítása és új funkciókkal való felruházása – más egyéb ellen- és pop-kulturális jelenségekkel együtt – megváltoztatta, új kontextusba helyezte és árnyalta az eddig ártatlannak tetsző „nyilvános szféra” fogalmát.

Fordította: Hock Bea

A fordítást ellenőrizte: Hornyik Sándor

Claire Doherty Új intézményesség és a szituatív kiállítás

Az új intézményesség (*New Institutionalism*) a jelenlegi európai kurátori diskurzus legdivatosabb kifejezése. A társadalomtudományoktól elorzott terminus a kurátori gyakorlat, az intézményi reform és a kritikai vita azon területét írja körül, amelynek célja a művészeti intézmények belülről történő átalakítása. Az új intézményességet az ideiglenesség retorikája jellemzi – futó találkozások, áramlás és nyitottság. Átfogja a kortárs művészeti gyakorlatok egyik uralkodó trendjét – nevesül azt, amely dialógusra és részvételre építve hoz létre esemény- és folyamat-alapú műveket, passzív fogyasztásra rendelt tárgyak helyett. Az új intézményesség reagál a művészi gyakorlatok, sőt, a művészek által irányított („artist run”) kezdeményezések munkamódszereire (akár mondhatjuk úgy is, hogy asszimilálja azokat), miközben továbbra is hisz a tételben, mely szerint a galéria, a múzeum vagy a művészeti központ (és az azoknak otthont adó épületek) a művészet szükségszerű helyszínei (vagy platformjai).

A diskurzus a Nina Möntmann szerkesztette *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations* (A művészet és intézményei: Jelenlegi konfliktusok, kritika és együttműködések) című kötettel érik be, de túlsúlya visszavezethető három friss európai projektre is: az első az *Institution 2* című kiállítás és szeminárium a helsinki KIASMÁ-ban, Jens Hoffman kurátor szervezésében (aki nem mellékesen jelenleg a londoni ICA kiállítási igazgatója); a második a *Curating with Light Luggage* (Kurátor könnyű poggyással) című szimpózium a müncheni Kunstvereinben, melyet annak egykori igazgatója, Maria Lind vezetett; végül a *Verksted #1*, a Norvég Kortárs Művészeti Iroda kiadványa.¹ Mindhárom az új intézményesség önreflexívítása jellemezte, amennyiben a fő kérdés mindenütt a művészeti intézmény szerepe és funkciója volt. E párbeszéd-alapú projektek azt tételezik, hogy a hagyományos művészeti intézmények időkeretei, program- és alkalmazotti struktúrái, disztribúciós mechanizmusai és marketing stratégiái többé nem felelnek meg a kortárs művészek és munkáik állította igényeknek. Hoffman például a következőket kérdezi: „Milyen módon segítheti elő egy intézmény a kultúra, a művészet és a politika jobb megértését? Milyen hatással van a helyi közösségre? Mit vár a közönség a művészeti intézménytől? Miért kellene, hogy ez bárkit is érdekeljen?”²

Az ilyen viták élharcosai közé tartozó intézmények (közülük is talán a malmői Rooseum és a 2005-ig Nicolas Bourriaud és Jerome Sans irányítása alatt állott párizsi Palais de Tokyo rendelkezik a legnagyobb láthatósággal) programjának jellegét a társadalmi kísérletek adják. Charles Esche (korábban

¹ *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*, szerk. Nina Möntmann, Black Dog Publishing, London, 2006. *Institution 2* szeminárium, kezdeményező Jens Hoffmann, szervező: NIFCA, Nordic Institute for Contemporary Art a KIASMA Museum of Contemporary Art, Helsinkivel együttműködésben. 2003. december 3-tól 2004. január 5-ig. Az alábbi intézmények képviseltették magukat: BAK basis voor actuele kunst, Utrecht; Contemporary Art Center, Vilnius; Foksal Gallery Foundation, Varsó; Index, Stockholm; Kunstverein Frankfurt, Frankfurt; Oslo Kunsthall, Oslo; Palais de Tokyo, Paris; Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul; Rooseum, Malmö és Witte de With, Rotterdam. A *Curating with Light Luggage* szimpóziumot a Kunstverein München szervezte és rendezte meg 2003. október 25-26-án, a *Telling Histories. An Archive and Three Case Studies* című projekt részeként (www.kunstverein-muenchen.de). Jonas Ekeberg, *Verksted Issue # 1*, The Office for Contemporary Art, Oslo, 2003.

² Jens Hoffmann idézi Jonas Ekeberg, www.o.ca.no/publications/newinst_jonas.html

a Rooseum, jelenleg az eindhoveni Van Abbemuseum igazgatója) a következő szavakkal állította új pályára az említett malmői intézményt 2001-ben:

„A »művészet« kifejezés manapság kezdi lefedni a társadalmi kísérletezés, kritika és feltáró munka azon területét, amelyet azelőtt szórványosan a vallás, a tudomány és a filozófia foglalt el. A művészet a passzív megfigyelés teréből jóval inkább aktív térére lett. Ezért a művelésével foglalkozó intézménynek is részben közösségi központnak, részben laboratóriumnak, részben pedig akadémiának kell lennie, kevesebb figyelmet szentelve a bevett bemutató-terem funkciónak.”³

Esche szavai Brian Holmes gondolatait visszhangozzák, aki több helyütt írt arról, hogy a múzeum egyre inkább „a társadalmi fejlődés pro-aktív laboratóriumává” válik, a hanyatló jóléti állam kontextusában.⁴ Az új intézményesség éppen akkor lép színre mint a múzeumirányítás és a kiállítás-csinálás új modellje, mikor a művészeti intézmények egyre inkább nagyvállalati hatás alá kerülnek, mikor a közönségről leginkább mint fogyasztókról beszélünk, az intézmények tevékenységét pedig a bevételnövelő célok, illetve a kommersz szórakoztatóipar érdekeinek felvállalása jellemzi. Az új intézményesség tehát a hagyományos kiállítási programok végét jelenti – de vajon hogyan valósul ez meg az egyre spektakulárisabbá és üzletiesebbé váló kulturális kontextusban?

Az új intézményesség persze nem pusztán más kurátori stratégiákat és az új típusú program (kiállítások, oktatás-nevelés, előadások és filmek) állította igényeket kielégíteni képes személyzet bevonását kívánja meg, de azt is, hogy az intézmény látogatóinak attitűdje folytonosan elmozduljon a befogadástól a részvétel felé és viszont. Amennyiben azonban – ahogy Charles Esche állítja – a hagyományos galéria vagy múzeum bemutatóteremből társadalmi térére alakul, vajon nem kockáztatjuk-e, hogy egy sor új konvenciót alkotunk – a szerepjáték vagy az előírt részvétel konvencióját az impotens demokrácia szélesebb társadalmi-politikai kontextusában? Nem következik-e mindebből a veszély, hogy a jövő művészeti intézménye esetleg még elidegenítőbb, kevésbé kontemplatív vagy kevésbé aktív teret teremt a vizuális képzeletnek? Ha pedig a jelen diskurzus alapján megvalósuló kiállítások és projektek (különösen Európában) a „való” világ élmény-gazdaságát utánozzák, vajon nem vezet ez még inkább kódolt látogatói magatartások kialakulásához, megvonván a meglepetésszerű elköteleződés vagy felszabadulás lehetőségét? Számomra úgy tűnik, ebben – a hagyományos és a „performatív” kiállítás-csinálás közötti törésben – rejlik az új intézményesség dilemmája: hogyan feleljünk meg a művészeti gyakorlatoknak anélkül, hogy előírnánk, miféle művészi elköteleződést várunk el; hogyan alkossunk olyan programot, amely megengedi az események, kiállítások és projektek változatosságát anélkül, hogy a társadalmat a vizuális fölé helyeznénk.

³ www.proyectotrama.org

⁴ Idézi: Möntmann, *l. m.*

Az új intézményesség harcosai sietnek beismerni, hogy az véletlenül sem „új”. Fontos végigkövetnünk a dolog közelmúltbéli pályáját, melynek során az intézménykritika belsővé vált, hogy megértsük, miféle előnyökkel és korlátokkal jár ez a diskurzus a kurátorság szempontjából.⁵ Vessünk először egy pillantást az új intézményesség hősére – a műtörténész Alexander Dornerre, aki a húszas években a hannoveri Landesmuseumot irányította. Dorner vezette be a „mozgó múzeum” fogalmát. Híres meghatározása szerint „az új típusú művészeti intézmény nem lehet pusztán művészeti múzeum, mint mostanáig: egyáltalán nem lehet múzeum. Az új művészeti intézmény inkább erőmű lesz, amely új energiát termel.”⁶ Dorner szavait kétségkívül kihallani a művészeti prezentáció és produkció frissen kiglancolt, poszt-indusztriális helyszíneinek retorikájából, mint amilyen például a BALTIC az Egyesült Királyságban, amely megnyitáskor „művészet-gyár”-ként hirdette magát, annak ellenére, hogy a bemutatóterek (mind a mai napig) dominálnak benne az aktív folyamatok vagy az előállítás számára rendelt terek felett.

A késő kilencvenes években színre lépő új intézményességet három alaptényező összjátéka különbözteti meg történeti előzményétől, az intézménykritikától. Az első, hogy az elméleti diskurzus és a társadalmi hálózatok révén a relációs és/vagy társadalmilag elkötelezett gyakorlatok uralkodó tendenciává lettek a mainstream kortárs képzőművészetben. A második, hogy a kulturális élmény elsődleges dszentrifikációs tényezővé vált, amivel jelentős forrásokat lehetett mozgósítani új kortárs művészeti kiállítóterek építésére, s ez a múzeumok és galériák szerepének felülvizsgálatához vezetett. A felújítások vagy tervezési szakaszok során ugyanis az épület zsarnoksága megkívánja program, kereskedelmi vállalkozás, előállítás és folyamat viszonyának kritikai újraértelmezését. A harmadik, talán legfontosabb tényező pedig, hogy az egyre terjedő biennále-kultúra kontextusában megjelent a nomád kurátorok és művészek új generációja, akik mindenhová eljuttatják az új, kísérleti prezentációs modelleket. Az új intézményesség nagykorúvá lett.

Ebből a szempontból az 1997-es év vízvonalstónak számított. Olyan antológiák, mint az Anna Harding összeállította *Curating: The Contemporary Art Museum and Beyond* (Kurátorság: A kortárművészeti múzeum és ami azon túl van), a NIFCA *Stopping the Process* (Megállítani a folyamatot) című szemináriuma és azt követő kiadványa, valamint számos konferencia, mint az Ikon által rendezett *Process and Participation: Art, Artist and Audience* (Folyamat és részvétel: művészet, művész és közönség) jelölték ki az új intézményességgel kapcsolatos viták területét.⁷ A Skulptur Projekte Münster még ebben az évben számtalan olyan új szolgáltatással és szerepjátékkal állt elő, amelyek a rákövetkező években beépültek a biennálék és fesztiválok programjába. Ugyanebben az időszakban jelent meg

⁵ A. Fraser, *A museum is not a business. It is run in a businesslike fashion*, in: Möntmann, *l. m.*

⁶ S. Cauman, *Living Museum – Experiences of an Art Historian – Alexander Dorner*, New York, 1958.

⁷ A. Harding, *Curating: The Contemporary Art Museum and Beyond*, John Wiley & Sons, London, 1997.; *Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions*, szerk. M. Hannula, NIFCA, Helsinki, 1998. *A Process and Participation. Art, Artist and Audience* 1997. novemberében zajlott Birminghamban, lásd *Out of Here: Creative Collaborations Beyond the Gallery*, szerk. C. Doherty, Ikon Gallery, Birmingham, 1998.

franciául Nicolas Bourriaud nagyhatású könyve, a *Relációesztétika*, mindössze egy évvel a szerző által rendezett, mérföldkönek számító kiállítás, a *Traffic* után (Musée d'Art Contemporain, Bordeaux).⁸ 2000-ben, miután megnyílt a Tate Modern és a BALTIC, a svéd kurátor, Maria Lind már ilyen kijelentéseket tett: „Valójában a kiállítás csak egy út a sok közül, hogy a művészettel dolgozzunk, hogy létezni engedjük”⁹.

Lind neve fémjelezte performatív szerzői-kurátori pozíció az új-intézményes gyakorlat új mértékegysége lett, elsősorban Európában, és sok szempontból jogosan.¹⁰ Jó esetben – mikor sikerül dialogikus pontokat kijelölnie a művészek és a művek számára – ez a pozíció dinamikus, befogadó, kísérleti és érzékeny. Azonban az új intézményességnek és a hozzá kapcsolódó performatív kurátori gyakorlatnak megvannak a buktatói is. Az 1997/98 körül zajlott lázas vitákat és aktivitást követően, ahelyett, hogy e gondolatok még tágasabbá és elterjedtebbekké váltak volna, véleményem szerint inkább a terület beszűküléséről beszélhetünk, miután a mindig ugyanazokat a hangokat felvonultató szemináriumok és konferenciák hada megrágtá, asszimilálta és unásig ragozta a kérdéseket.

A kurátor és kritikus Alex Farquharson nemrégiben azzal a feltevéssel állt elő, hogy „a közvetítés struktúráival önreflexív módon foglalkozó kurátorok elkerülhetetlenül úgy végzik, hogy mesterséges keresletet kreálnak és helyeznek előtérbe olyan művészeti gyakorlatokra, amelyek ugyanazokkal a kérdésekkel foglalkoznak”¹¹. Az új intézményesség azt kockáztatja, hogy szükségtelenül szembeállítja egymással az önreflexív, nyitott gyakorlatokat és az olyan műveket, amelyek nem azonosítják magukat a „poszt-médiум” kondícióval. Ezt Nicolas Bourriaud például tudatosan kerülte, elválasztva saját relációesztétikai fejtegetéseit a programtól, amelyet a Palais de Tokyóban egészen 2005-ös leköszönéséig vitt.

Túl ezen, miközben a művészeti intézmények igyekeznek peripatetikus és részvételre épülő gyakorlatokat felvenni a programjukba, bizonyos kiállításokat vagy projekteket „társadalmilag elkötelezettnek” deklarálva, arról igen kevés szó esik, hogy vajon hogyan segítsük át a látogatókat a galéria „társadalmi terén”. Lehet némi egyenlőtlenység is interakció és részvétel között, aminek a folyamányai régóta ismertek a múzeumi nevelésben és az élő művészeti programokban, de ritkán tudatosulnak a kurátori munkában. De ezen a ponton magunk mögött is hagyjuk az új intézményesség retorikáját, hogy a szituatív kiállítást a mindent elborító biennále-kultúra összefüggésében vizsgáljuk.

Kezdjük a „kurátor” kifejezés etimológiájával, és tételizzük fel, hogy a szituatív kiállítás kurátorának lépteit a gondviselés ugyanazon kötelessége irányítja, mint amit a gyűjteményi gondnok visel. Különböző felelősségeiket (igen sematikusán) az alábbiakban foglalhatjuk össze:

⁸ Nicolas Bourriaud, *Relációesztétika*, ford. Jancsó Júlia, Műcsarnok, Budapest, 2007.

⁹ M. Lind, *Learning from Art and Artists*, in: *Curating in the 21st Century*, szerk. G. Wade, New Art Gallery Walsall – The University of Wolverhampton, Walsall, 2000.

¹⁰ Széles elterjedtségét jól jelzi a kurátori pozíciók jelentős gyűjteménye, a *Curating Degree Zero*, lásd: www.curatingdegreezero.org.

¹¹ Nem kívánom ehelyütt elismételni Alex Farquharson és Paul O'Neill kurátori gyakorlatról írott átfogó és informatív cikkeinek érveit, lásd *Art Monthly* 169., 170., 172. sz. (2003-2004).

1. Támogassák a művészt olyan folyamat, projekt vagy munka létrehozásában, amely reagál a kiállítás alakítható fogalmára, megfelelő figyelmet szentelve a csoportdinamika kontextusának; amely beleillik a művész gyakorlatába, de amely túlmeleg korábbi munkák reprodukálásán; amely esetlegesen a kiállítás eredeti kontextusán kívül is működőképes;
2. Támogassák és tegyék lehetővé a találkozásokat – verbuváljanak résztvevőket, vezessék rá a nézőket, beszélgetőpartnereket és együttműködőket, hogy a projekteket és a műveket a kiállítás kontextusában mint önálló jelentéseket tapasztalják meg; teremtsenek olyan helyzeteket, ahol újfajta olvasatok és új válaszok születhetnek a kontextussal kapcsolatban, és kezdeményezzék, hogy az eredmények lehetőleg túlmutassanak az esemény-kiállításon.

A szituatív kiállítás egymás iránt elkötelezett művészeket, kurátorokat és közönséget kíván meg, ezért megkívánja az elkötelezettség esztétikájának átfogó vizsgálatát is. Az elkötelezettséggel kapcsolatban az egyik leghasznosabb és legmeggyőzőbb új elméleti szöveg Miwon Kwon *One Place After the Other: Site-Specific Art and Locational Identity* című tanulmánya.¹² Kwon különösen találóan fogalmaz az olyan kiállítások kuratori felelőssége kapcsán, amelyek az elköteleződés folyamatait feltételezik. A szöveg fontos kérdéseket vet fel a részvételre épülő projektek motivációs tényezőivel kapcsolatban, kritizálva hely és közösség kontextus-specifikus projektek esetében gyakori esszencialista felfogását.

Kwon a hely-specifikusság keletkezéstörténetét a hetvenes és nyolcvanas évek időszakában vizsgálja, és arra a következtetésre jut, hogy, mivel művészekként és kurátorokként egyre több társtudományból merítünk információt (úgy mint antropológia, szociológia, irodalomkritika, pszichológia, természet- és kultúrtörténet, építészet és urbanizmus, politikaelmélet és filozófia), „felfogásunkban a hely rögzített, fizikai kategóriából olyan entitássá lett, amelyet társadalmi, gazdasági, kulturális és politikai folyamatok alkotnak.”¹³ Miután az új intézményesség érájában a kiállítás csere- és ütközési pontként jelentkezik, amelyet társadalmi, gazdasági és politikai viszonyok metszetei alkotnak, nem meglepő, hogy az ebben alkalmazott művészi gyakorlatok uralkodó formái között társadalmi, térbeli és interdiszciplináris formákat egyaránt találunk.

A deterritorializáció és a nomádizmus Gilles Deleuze- és Felix Guattari-féle elmélete hatásán töprengve Kwon megállapítja, hogy miután egyre nő a nyomás olyan projektek létrehozására, amelyek helyi szinten elkötelezettek, de globális szinten szólnak, hajlamosak leszünk esszencialista módon redukálni a lehetséges „közösségeket”, és előre meghatározott keretbe szorítani a művészetet. Kwon a kilencvenes évek New Genre Public Art-ja (és különösen a „Culture in Action”) kritikáján keresztül építi fel az érvelését, bevallottan kapcsolódva a „művész mint etnográfus” Hal Foster-féle kritikájához. Foster kritizálja az „etnográfiai jellegű résztvevő-megfigyelő” kapcsolatban rejlő pszeudo-antropológiai

¹² A mű egy részletét lásd jelen szöveggyűjteményben: Miwon Kwon, *Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról*, ford. Erőss Nikolett.

¹³ M. Kwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2002.

szándékot, ahol is „a művész tipikusan kívülálló, aki intézményileg biztosított autoritása révén vonja be a helyi résztvevőket saját (ön)reprezentációjuk létrehozásába”, figyelmeztetve arra, hogy „az ilyen feltérképezés tehát esetleg inkább igazolja, mintsem, hogy megkérdőjelezné a térképész tér fölötti autoritását, oly módon, hogy az korlátozza a párbeszéd-alapú terepmunka megkívánta csere lehetőségét”.¹⁴ Itt nem egyszerűen az az érdekes, hogy a művészek és a kurátorok esetlegesen hogyan korlátozzák a résztvevőket, de az is, hogy milyen módon határozzák meg előre a társadalmi interakciók természetét.

Kwon a maga részéről azt javasolja, hogy a közösségi alapú művészetet közelítsük meg „projektív vállalkozásként”, a leíró jellegű helyett, valamint, hogy a projektek legyenek „felkavarók”, „aktiváljanak” és „vessenek fel kérdéseket”.¹⁵ A „nem megfelelő hely” ilyen esztétikája közel áll a szituacionista *dérive* játékos, pszicho-geográfiai jellegéhez, és olyan kiállításoknál figyelhető meg, amelyek tudatosan kerülnek a tematikus narratívát a szituáció kedvéért, mint például a *Protections*.¹⁶ Az ilyen típusú kiállításokat intervencionista gesztusok és a *status quo* kimozdításai jellemzik, amelyek ellenállnak a reprezentatív/illusztratív tendenciának.

Kwon érveit nemrégiben a londoni művészeti kritikus, Claire Bishop vitte tovább, aki szerint „a kortárs művészet szociális fordulata a műkritika etikai fordulatót idézte elő”. Jeremy Dellert és Phil Collins-t hozva fel példának, Bishop megjegyzi:

„Az elmúlt tíz év legjobb kollaboratív gyakorlatai erre az autonómia és társadalmi beavatkozás között feszülő ellentétre összpontosítanak, és erre reflektálnak mind a mű szerkezetével *mind* a befogadás körülményeivel”.¹⁷

Grant H. Kester erre azt mondaná, hogy amennyiben olyan munkákat várunk el, amelyeknek (mint Bishop sugallja) nincs „igazságtartalma és tanítói hatékonysága”, hogy így „sötétebb, fájdalmasan komplikált meggondolásokkal szembesüljünk”, le kell mondanunk az olyan művészeti projektekről, amelyek szolidáris cselekvésre hívnak. Kester dialogikus vagy „beszélgető” művészetet támogat, „amely lehetővé teszi, hogy a néző mintegy »visszaszóljon« a művésznek, és amelyben az ilyen válasz valóságosan része lesz a műnek magának”.¹⁸

Saját gondolatmenetét és a Miwon Kwon álláspontjára adott válaszát Kester a *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* („Életképek: Közösség és kommunikáció a modern művészetben”) című könyvében foglalja össze. Ebben felveti, hogy a művészek esetleg a szolidaritás

¹⁴ H. Foster, *The Artist as Etnographer?*, in: Hal Foster, *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1996, 197.

¹⁵ M. Kwon, *Public Art and Urban Identities. Public Art Strategies: Public Art and Public Space*, szerk. Cheryl Younger, New York University, New York, 1998, 168.

¹⁶ *Protections. This is not an exhibition*, kurátorok: Christine Peters, Adam Budak, Kunsthaus Graz, 2006. szeptember 23-tól október 22-ig.

¹⁷ C. Bishop, *A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenségei*(2006), ford. Somogyi Hajnalka, exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=531

¹⁸ G. H. Kester, *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework for Littoral Art*(2006), www.variant.randomstate.org/events_archive.html

alapjain is dolgozhatnának, nem csak mint provokátorok, és hogy az ilyen szolidaritás hatékonyságának alapja egyrészt a művészek érzékenysége a helyi politikai folyamatokra, történetekre és kultúrákra, másrészt a résztvevőkkel való hosszú távú kapcsolatuk.¹⁹

Párhuzamosan azzal, hogy a szituatív kiállítás közönsége olyan szerepekbe került, mint a résztvevő, a néző, az együttműködő és ügyfél, az elköteleződés természetét is alapos vizsgálat alá vonták, és ez feszültséghez vezetett az egyes művészi gyakorlatok felkavaró, provokatív és intervencionista, illetve pártoló, stratégiai és kollaboratív természete között. A vita alakulása (amit sajátos módon tovább bonyolított Nicolas Bourriaud *Relációesztétika* című könyvének félreolvasása, azaz a „reláció” fogalmának összemossa a „társadalmi elkötelezettség” fogalmával) az elmúlt években platformot nyújtott a társadalmilag elkötelezett és részvételre épülő művek kritikai értékeléséhez az új intézményesség diskurzusán belül.

Mindez azzal a következménnyel jár, hogy a kurátori kezdeményezéseknek, amelyek ilyen interakciókat remélnek előidézni, ki kell alakítaniuk az egyes projektek megkülönböztetésére alkalmas terminológiát. Meg kell például különböztetni az olyan művészeket, akik részvételre szólítanak ugyan, gyakran az alanyaikat pártoló elkötelezettséggel, de lényegében egy személyben jegyzik a műveiket (Thomas Hirschhorn, Phil Collins, Santiago Sierra) azoktól, akik az intervenciójukkal beágyazzák magukat egy-egy város társadalmi szövetébe (Francis Alÿs, Minerva Cuevas, Roman Ondák), és azoktól, akik kollaboratív módon alakítják a „társadalmi plasztikát” (Superflex, Wochenklausur). Hogy a kiállításról mint „projekcióról” beszélhessünk, amely „az otthonosság érzete és a társadalmi viszonyok valósága között oszcillál”, nem annyira a művészi elkötelezettség etikájának kibontására van szükség, mint inkább a más-más típusú művészi elkötelezettségek és az ilyen széttartó megközelítéseket támogatni képes kurátori stratégiák közötti megkülönböztetésre.

De mi jelent ez pontosan a nézői élményre vonatkoztatva? Mi a kiállítás-csinálás jövője ezen elvárások fényében? Még mindig volna valamiféle sarkítás a kiállítási programok relációs projektjei és a jórészt edukációs programokon keresztül támogatott, társadalmilag elkötelezett gyakorlat között?

A különbséget világosan mutatja a biennálé – az elkötelezett gyakorlat és az új intézményesség természetes otthona. A biennálé olyan, „mint a városon átviharzó cirkusz”, amely kiéli hajlamait a futó találkozásokra. Ahogy Rebecca Gordon Nesbitt fogalmaz a *Verksted #1*-ben, „az ilyen munkatípushoz mindig valami frenetikusság társul, a kényszer, hogy mozgásban maradjunk”²⁰. Ezt az áramlást legjobban talán a 2003-as Velencei Biennálé *Utopia Station* című projektje példázza (kurátorok: Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist és Rirkrit Tiravanija).

¹⁹ G. H. Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2004. A mű egy részletét lásd jelen szöveggyűjteményben: Grant Kester, *Életképek. A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben*, ford. Hock Bea.

²⁰ Gordon Nesbitt, *Harnessing the Means of Production*, in: Ekeberg, *I. m.*, 78.

Az *Utopia Station* a beharangozó szerint „se több, se kevesebb, mint egy állomás, ahol megállhatunk, körülnézhetünk, beszélgethetünk és új irányt vehetünk.”²¹ A dolog észrevehetően osztozott az Új intézményesség terminológiájában és jellegében. Folyamatában növekvő (egy szemináriumokból és kiállításokból álló vándor-projekt részeként gondolták el), nyitott, dialogikus esemény volt, amelyet áthatott az ajándék-gazdaság és a szolgáltatás retorikája. A kritikák utóbb hangot adtak a gyanúnak, hogy a jelentékeny és hatékony művészi munkának esetleg nyoma veszett valahol a csere társadalmi terében. Ha valóban nagybetűs *Gesamtkunstwerk* kiáltványról volt is szó, amelyet az Arsenale az otromba velencei konzumizmus kontextusával állított szembe, mégis fel kell tennünk a kérdést, hogy a részek összessége valamirevaló tapasztalattal szolgált-e a résztvevők/fogyasztók, illetve legfőképp a művészek számára. Természetes, hogy az ember kénytelen hozzászabni a viselkedését az ilyen típusú „esemény-kiállításokon” elvárhatóhoz, és elidőzik, részt vesz, fogyaszt, figyel. De, ahogy az egyik kritikus megjegyzi,

„meglehet, nincs semmi baj azzal, hogy a *Station* egyfajta színpadias álmodozás légköre burkolta, vagy azzal, hogy valamiképp jelentőségteljesebbnek tűnt a résztvevőknek, mint a közönségnek; sőt azzal sem, hogy kinyilvánított célja egyszerűen a vita előmozdítása volt... Mégis, a számos csodálatra méltó munka és az optimizmus hívogató légköre ellenére az átfogó prezentáció egyfajta zavaros, aktivizmussá kozmetikázott szolipszizmust sugallt, a beavatottak beszélgetését globális kitekintésnek és elkötelezettségnek álcázva. Ezt az érzést nemigen tompította a szédítően áttekinthetetlen installáció, ami miatt a legtöbb látogatót a művészetnél és a felvetett gondolatoknál jobban kezdték érdekelni a *Station*, illetve a divatdizájner Agnes B. logójával díszített emléktárgyak.”²²

Világos, hogy az ilyen kiállításokat a művészek saját peripatetikus gyakorlatainak kontextusában kell vizsgálni az azok által világszerte létrehozott társadalmi szituációk változatos kontextusaiban. Azonban a helyzet konceptualizálása, az elkötelezettség retorikája és a munka valóságos tapasztalata közti távolság esetleg tehetetlen részvételbe fut ki, a dinamikus élmény helyett. Azért történhet így, mert a nézők hozzáállását előre kódolják a galéria vagy a biennále további programjai, amelyek jóval passzívabb találkozásokot várnak el. Az a veszély fenyeget tehát, hogy az ilyen kiállítások esetleg a részvétel újdonságával hatnak, ahelyett, hogy saját jogon, a saját eszközeikkel tennék.

Hogyan léphetünk hát túl az új intézményesség retorikáján? Miféle kiállításokat eredményez majd ez a diskurzus? Láthatók már kísérleti formátumokban működő kiállítás-modellek, mint például a *Protections*. Bízunk benne, hogy önreflexív, egymásra épülő és a közönséget bevonni kívánó jellegükkel jelentős hatást gyakorolnak a nekik helyet adó intézmények szerkezeti felépítésére is. A jelek azonban

²¹ www.universes-inuniverse.de/car/venezia/bien50/utopia/e-press.htm

²² Scott Rothkopf, *Pictures of an exhibition*, in: Artforum, September 2003, 240.

egyelőre mást mutatnak – mind a malmői Rooseum, mind a müncheni Kunstverein igazgatója lemondott, miután intézményeik képtelenek voltak érdeemben hozzátenni az új intézményesség hagyatékához, miközben az üzleti vállalkozásokká alakuló nagy művészeti intézmények továbbra is visszafogják az önreflexiót és a kísérletezést. Úgy tűnik, az ilyen projektek inkább kivételként erősíthetik a szabályt, sikerebben valósulhatnak meg az intézmények off-site programjaként vagy a nemzetközi biennálékon, mint az intézmény falain belül. Messze vagyunk még társadalmi evolúció Brian Holmes-féle laboratóriumától.

Fordította: Erhardt Miklós

A fordítást ellenőrizte: Kozma Zsolt

Mick Wilson A diszkurzív fordulat

„Van az írásban valami különös és megdöbbentő, (...) ami valójában a festészethez hasonlít”¹

Platón: *Phaidrosz*

Curating in the 21st Century (Kurátori munka a 21. században) című könyvük bevezetőjében Dave Beech és Gavin Wade idézi Thomas Crow kérdését a konferenciára járás értékét illetően, illetve azt a felvetését, mely szerint „csak akkor kellene konferenciát rendezni, ha krízis van, különben csak csevegünk”. A „csevegés” ambivalens megítélése később is hangsúlyos marad, hiszen a szerzők megjegyzik, hogy a konferencián, amelynek anyagát kötetben közlik, többször is visszatért egy frázis: „a kurátori tevékenység lényege, mondták többen is, az, hogy csináljuk a dolgokat (*doing*)”. Ezt a frázist „érdekes módon védekezésésként, majd később kritikaként is használták”. Ez a következő spekulációra készítette a szerzőket: „Talán akkor is csinálunk (*doing*) valamit, amikor beszélgetünk (*talking*), különösen, ha valami érdemlegeset mondunk. Hiszen csinálni (*doing*) és mondani (*saying*) valamit egyaránt lehetséges formája a világ átalakításának (*acting on the world*).”²

Helyénvalónak tűnik mindezt a „csevegés” ambivalens megítélésének tekinteni. A diszkurzivitás értéke – még abban a némiképp optimistább megfogalmazásban is, hogy „talán akkor is csinálunk valamit, amikor beszélgetünk” – abban áll, hogy helyettesítheti azt, hogy a valóban „csinálunk” valamit – miközben persze ez utóbbi is könnyen ambivalenssé válhat. Ez az aggályoskodás a diszkurzivitás értéke fölött olyasvalami, ami, úgy tűnik, nem nagyon merül fel problémaként a kortárs művészettel kapcsolatos újabb munkákban. Sőt, legalább azóta, hogy a konceptualizmus reflektált Austin *How to Do Things with Words* (Hogyan csináljunk dolgokat szavakkal) című művére,³ a nyelv produktív ereje számos kísérleti művészeti gyakorlat (és az őket kísérő kommentárok) alapfeltevései közé tartozott. Ennek a tendenciának az elmúlt két évtized során további lendületet adott a művészet Foucault-i pillanata és a hatalmat idéző és performáló „diskurzus” szó általános vonzereje. A beszélgetések szó szerinti realizálása jelen pillanatban különösen fontos szerepet kapott egy olyan módon, amely egyszerre folytatja és haladja meg a késő hatvanas és a korai hetvenes évek angolszász konceptualizmusát.

A 2005-ös Frieze Art Fair egyik meghirdetett eseménye, amely az *Ian Wilson: A Discussion* címet viselte (Ian Wilson: Vita) ugyan a közelmúltban zajlott, mégis egy korábbi pillanatra mutat vissza, amelyet a kortárs művészet diszkurzív fordulataként azonosíthatunk. Egyúttal azt is mutatja, hogy miféle

¹ Platón, *Phaidrosz*, ford. Kövendi Dénes, Simon Attila, Atlantisz, Budapest, 2005, 98. (275d)

² Gavin Wade, Dave Beech, *Introduction*, in: *Curating in the 21st Century*, szerk. Gavin Wade, The New Art Gallery, Walsell, 2000, 9-10.

³ Austin kijelenti, hogy „ha valamit mondunk, akkor teszünk is valamit” J. L. Austin, *Tetten ért szavak*, Akadémiai, Budapest, 1990, 18. Robert Morris az 1962-es Card File című munkájában utalt Austinra. „A *Card File* megelőlegezte a konceptuális művészet mozgalmát, amely a hatvanas és a hetvenes években megkísérelte alkalmazni a vizuális művészetekben a nyelvfilozófia (de különösen J. L. Austin) elméleteit.” www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtConcept/ENS-ArtConcept.htm

kétértelműség munkál ebben a bizonyos fordulatban. Érdemes teljes terjedelmében idézni az esemény meghirdetését a Frieze Yearbookból:

„Wilson 1968-ban hozta létre utolsó szobrát. Azóta a nyelv láthatatlan absztrakcióit alkalmazza művészeti formaként. Wilson a gondolatait ma a közönséggel folytatott filozófiai viták sorában fejezi ki. Ezek a „Viták” egy olyan elhúzódó, folyamatban lévő munkát alkotnak, mely a tudás lehetőségeiről szól, és esélyt ad a hallgatóságnak arra, hogy elmondhassa saját véleményét, és arra is, hogy kérdezhessen, indítványozhasson, közbeszólhasson és vitatkozhasson.

Az évek során Wilson múzeumokban, galériákban, és magángyűjtők otthonaiban is rendezett „Vitákat”. Az eseményeket soha nem vették fel, és nem is tették közé, csak a helyet és az időt rögzítették.

Wilson „Vitái” „tényként” léteznek, ám prezentációjuk használja a mítoszok dinamikáját, és ezért azok mitikussá is válnak. Ma, amikor számtalan vita zajlik a „társadalmi kötődésű praxis” (*social relational praxis*) kapcsán, különösen fontos Wilson ragaszkodása a megfogalmazás világos paramétereire. A művek nemcsak az érzékeléssel és a valósággal kapcsolatban ébresztenek gondolatokat, hanem azzal kapcsolatosan is, hogy mi megengedhető; a háttérben ott van a szólásszabadság és a kommunikáció jelentősége, és – a művészeti vásár kontextusában – az inkább konceptuálisan kritikus, mintsem eladás-orientált tapasztalat szükségessége.

Ian Wilson Vitájára (*a Discussion with Ian Wilson*) 2005. október 23-án, 5 órakor kerül sor a Frieze Art Fair auditóriumában.”⁴

Még ha ki is fejeződik a diszkurzivitás melletti elköteleződés a szövegben, értékelése annyiban itt is kétértelmű, hogy szembeállítja Wilson konkrét „világos paraméterek” között zajló beszélgetését az összefolyó „számtalan vitával”. Ez arra utal, hogy a diszkurzivitás akkor értékes, ha „nyitott”, de nem szabad túlzottá vagy parttalanná válnia. Másrészt viszont, a diszkurzivitás értékét a szöveg egyértelműen szembehelyezi a piaci értékkel. Hiszen a kritikai, kommunikatív tapasztalat ellentéte a „fogyasztás-orientált” praxis. A Felvilágosodás régóta fennálló értékkerete kerül itt újra elő – a nyilvánosság, mint a kommunikatív cselekvés lehetőségének feltétele. Ez nem pusztán a demokratikus szólásszabadság értékének tételezése: annak kérdése, hogy van-e önálló értéke egy nem instrumentális, nem kényszerű és nem piacósított tranzakciónak. A szólás szabadsága itt az autonóm megszólalást jelenti, a beszélgetést, amely éppúgy független a piaci viszonyok megkötéseitől, mint ahogy nem gátolják cenzúra formájában a politikai hatalmi viszonyok vagy a társadalmi kötelességekből fakadó felelőssége. A nyilvános szféra a racionális beszélgetés társas fórumainak ígérete, amelyeket nem kötnek az

⁴ Frieze Art Fair Yearbook 2005-2006, szerk. Melissa Gronlund, Frieze Events, London, 2005, o. n.

állam imperatívuszai és a piac tranzakciós logikája. A független, kommunikatív ész efféle tematizálása pedig egyre nagyobb jelentőségre tesz szert a nyelvre fókuszáló konceptualizmus egyik lehetséges fejlődési vonalaként.

Miután a konceptualizmus magába építette a szöveg dinamikáját és a nyelv produktív erejét, a diszkurzivitás értelmezése a nyolcvanas-kilencvenes években tovább módosult, a dialóguson keresztül megvalósuló inkluzív társadalom kérdése révén. Ez nyilvánvaló például az olyan kezdeményezésekben, mint a Hirsch Farm Projekt. A projekt, melyet Bruce Barber úgy írt le, hogy az „valószínűleg a kommunikatív cselekvés működésének legpuristább példája”, azt állította önmagáról, hogy „egy művészeti alapokon álló *think tank*-ről van szó, amely a public art, a környezet és a közösség problémáival foglalkozik”. A projekt különféle csoportosulásokat hozott össze „számos tudományterületről, hogy egy héten át maguk között megvitassanak bizonyos témákat”. Barber leírása így folytatódik:

„A HFP (Hirsch Farm Projekt) »fókuszcsoportok« minden egyes résztvevője kidolgoz egy olyan tervezetet vagy esszét, amely az egy héten át folyó beszélgetésekre reflektál, melynek végeredménye egy publikáció lett, amelyet eljuttattak a társadalomtudományok, a természettudományok és a művészetek különféle képviselőihez és intézményeihez. Az egyik koordinátor, Laurie Winter szerint a HFP célja az volt, hogy »dialógust kezdeményezzen, és emelje a párbeszéd színvonalát olyan különféle tudományágak és közösségek között, melyek útjai általában nem keresztezik egymást«.”⁵

A Northbrookban (Illinois) egy farmon 1992-ben megrendezett összeövetel témája mutatja ezt a diszkurzív fordulatot: „annak a dinamikája, ahogy művészek és más szakemberek egy bizonyos hallgatósággal vagy közösséggel kommunikálnak, és ahogy ők ezt a szándékot fogadják”. Természetesen a mai művészet diszkurzív fordulatának gyakorlói és szószólói nem feltétlenül a társadalmi kommunikáció és a nyelv naiv konstrukciói iránt kötelezik el magukat. Érdeemes azt is számításba venni, hogy Charles Harrison hogyan világított rá erre a problematikára akkor, amikor az Art & Language-ről írott, némiképp hagiografikus összefoglalójában árnyaltan és átgondoltan értékelt a konceptuális művészet nyelvi fordulatát:

„Amint fellazultak a releváns határok, a festmények, a szobrok, az installációk, vagy a szövegek (és társaik) kritikai értelme a nyitott kutatás témája maradhatott. (Ezen olyan kutatást értek, amely tudatában van annak, hogy a lezárulás bizonyos mértékig mindig bekövetkezik, és – valószínűleg – nem önkényesen és nem kognitív módon, ugyanakkor igyekszik jól összehangolni a lezárulás feltételeit a

⁵ www.imageandtext.org.nz/bruce_work_squat_essays.html

kérdésfeltevással. Egy olyan válasz a villanykapcsolók működésével kapcsolatos kérdésre, amely számításba akarja venni az energiatermelés, a karbon-képződmények és az energiaipar munkaerőhelyzetének kérdéseit is, nagyon könnyen kimerítheti a kutató türelmét. A nyitott kutatás hangsúlyozza, hogy a *Verstehen* (megértés) ugyan minden kutatás feltétele, egyúttal be is ágyazódik egy különféle mezsgyékkel keresztül-kasul átszótt világba... Mindezt figyelembe kell vennünk, ha azt akarjuk, hogy a *Verstehen* több legyen, mint az abszolút relativizmus feltétele.)⁶

Harrison a továbbiakban kimutatja, hogy a konceptuális művészet nyelvi fordulata „nem a nyelv egyszerű beépítése volt a képzőművészetbe, hanem annak harcos kifejezése, hogy a művészetet érintik terjesztésének és promóciójának szerkezetei, a szövegekhez való közelsége, illetve ezekben való implikáltsága is”. Így a diszkurzivitás felé fordulás úgy jelenik meg, mint a művészeti rendszerben (illetve a művészet rendszereként) reprezentált lehetőség-feltételekre való reflexió. A későbbiekben korreláció figyelhető meg a diszkurzív fordulat és a művészeti világ szereplehetőségeinek és infrastrukturális folyamatainak nyílt tematizálása között, amely jól nyomon követhető a legváltozatosabb gyakorlatokban, Robert Barrynek a műtárgy határaitól ontológiai vizsgálódásaitól Hans Haacke társadalmi felméréseiig, Mary Kelly *Post-Partum Document*-jétől (a kiállítási szisztémát kisajátító pszichoanalitikus meditációtól) Tino Sehgal a művészeti piaccal folytatott teátrális játékaig. Talán arra juthatunk, hogy ebből a kétségkívül valószínűtlen és némiképp túlzó genealógiából fejlődött ki a kuratori gesztus megerősödésének és a gyakorlat paradigmájának tartott párbeszéd propagálásának különös egyidejűsége és komplementaritása, azaz maga a diszkurzív fordulat. Bármilyen következtetéseket vonjunk is le kapcsolatuk ezen értelmezéséből, az biztos, hogy a diszkurzív fordulat számos momentumának egyike az, hogy újragondoljuk az intézményes folyamatok, a közönség és az alkotók különféle viszonyait.

Grant Kester kínálja a részvételen alapuló kulturális folyamatok és a diszkurzív praxis felé tett fordulat kölcsönös összefüggésrendszerének legátfogóbb és legerőteljesebb értelmezését az *Életképek – Közösség és kommunikáció a modern művészetben* című könyvében. Kester úgy gondolja, hogy a modernizmus és a posztmodernizmus esztétikai stratégiáinak találkozási pontja az az „általános konszenzus, hogy a műalkotásnak meg kell kérdőjeleznie és alá kell ásnia a fennálló diszkurzív konvenciókat”.⁷ Kester az alábbi pontokba foglalja az „avantgárd” keretek közös jellemzőit. 1) A „diszkurzív interakció viszonylag reduktív modelljét” hirdetik, amely a „szomatikus és a kognitív tapasztalat” közötti hagyományos oppozíción, vagy egyszerűbben fogalmazva a jól ismert test–elme dualizmus karteziánus örökségén alapszik. 2) „Az esztétikai tapasztalat meghatározását a közvetlen,

⁶ Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting. Further Essays on Art & Language*, MIT Press, Cambridge, 2001, 21.

⁷ Grant Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, 2004, 88. A mű egy részletét lásd jelen szöveggyűjteményben: Grant Kester: *Életképek: A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben*, ford. Hock Bea.

zsigeri belátásra” redukálják. 3) „A fizikai tárgy és a néző közötti, lényegében magányos interakcióra” épülnek, amely lehetetlenné teszi a kreatív praxis megalkotásának és befogadásának pillanataiban működő közösségi folyamatok megértését. A progresszív kultúra és az „avantgárd” praxis e bevett modelljével szemben Kester azt firtatja, hogy „meg lehet-e alkotni a dialogikus kapcsolat emancipatorikus modelljét?” A saját kérdésére adott igenlő válaszában Kester alternatív megközelítése szerint „a meghatározatlanság, és a felszabadító erejű nyitottság lehetőségét, nem a tárgyként felfogott műalkotás örökösén változó formájában kell megtalálni, hanem abban a kommunikációs folyamatban, amelyet a műalkotás katalizál. E stratégia helyét Kester különféle, már létező művészeti tevékenységekhez viszonyítva jelöli ki; többek között Stephen Willats, a Wochenklausur és Jay Koh munkásságát mutatja be a „dialogikus esztétika” szemléltetésére. Ez a fogalom nyilvánvalóan rezonál Bourriaud *Relációesztétikájára*,⁸ de Kester konstrukciója vélhetően sokkal erőteljesebben támaszkodik egy átgondolt történelmi és kritikai keretre, amely jelentősen eltér a Deleuze-t idézgető Bourriaud pop-filozófiájától.⁹ Kester egy tágabb genealógiával is ellátja „dialogikus esztétikáját” és általában véve is kevésbé trendi módon tárgyalja a témát.

Azonban Bourriaud művében magában is tetten érhető a diszkurzív fordulat újabb módosulása az elmúlt évtizedben (mi több, a mű ennek iskolapéldája), amelyben kölcsönösen áthatják egymást a szerzőség különféle kritikái. A kurátori gesztus – és a kurátori hang – megerősödéséről van szó, amely a viták egyik helye és motorja lett; illetve a konferenciák, a dialógusok, az interjúk, a viták és az eszmecserék bonyolult hangszerelésű együtteséről. Egy Saskia Bos-szal folytatott beszélgetés során Liam Gillick rendkívül szemléletesen foglalja össze ezt a fejlődési mintát:

„Belépésem a kritikai térbe annak az öröksége, ami akkor történt, amikor a fél-autonóm kritikai hang kezdett gyengülni. Ennek egyik oka az, hogy a kurátorság dinamikus folyamattá vált. Tehát azok az emberek, akikkel korábban kritikusként lehetett találkozni, mostanra kurátorok lettek. A legkiválóbb, legokosabb emberek folynak bele ebbe az összetett tevékenységbe, amelyben egyszerre közvetítők, producerek, érintkező felületek és új kritikusok (neo-critic). Meglehet, hogy a művészetről szóló legfontosabb tanulmányok az elmúlt tíz évben nem is művészeti folyóiratokban, hanem katalógusokban, illetve a galériák, művészeti központok, és kiállítások környezetében megjelent kiadványokban található.”¹⁰

⁸ Nicolas Bourriaud, *Relációesztétika*, ford. Jancsó Júlia, Műcsarnok, Budapest, 2007.

⁹ A korrektség kedvéért jegyezzük meg, hogy az is lehet, hogy Bourriaud művét rosszul adják vissza a gyatra angol fordítások.

¹⁰ Idézi: Saskia Bos, *Towards a Scenario. Debate with Liam Gillick*, in: *De Appel Reader No. 1: Modernity Today. Contributions to a Topical Artistic Discourse*, szerk. Saskia Bos et al., Amsterdam, 2005, 74.

Később ugyanebben a beszélgetésben Gillick kijelenti, hogy a kritikából „adatrögzítés vagy spekuláció lett, miközben a kurátori hang egy a művészével párhuzamos kritikai hanggá vált, ami egy párhuzamos diskurzushoz járul hozzá.” Ez a fejlődési mintázat a kimerült kritikai diskurzus – és a részlegesen kiüresedett kritikusi szerep – helyettesítőjeként definiálja magát egy dialogikus folyamat során, amelyet a művészek szerepéhez kapcsolódó kurátori szerep sokféle módon segít, koordinál vagy valósít meg. A szerepek és a kapcsolatok e széles körű változása többféle eredményt hozott a diszkrét műalkotás izolált terének megszenteltetésétől – a modernista kiállításdiszajnnal bevett gyakorlatának revíziójától – a kiállítás kutatási eszközként, folyamatként vagy performatív „eseményként” történő újraformálásáig, a „szerzői” funkciók és a nézői elvárások figuratív újrapozicionálásával. Az első esetben az egyéni munka a különféle gyakorlatok hálójában működik, egy olyan metaforának megfelelően, amely szerint az egyes művek kontingens kijelentésként ágyazódnak be az állandóan változó beszélgetés egyidejűségben összehangolt kakofóniájába. (Lásd: Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist és Rirkrit Tiravanija *Utopia Stations* című kiállítása.) A másik esetben a kiállítás egy kutatás keretévé válik – oly módon, amely épít a konceptualizmus románcára a kiállítással, mint rendszerrel – és ezáltal a közoktatás metaforája is aktiválódik. (Lásd: Catherine David hosszú távú projektsorozatát, a *Contemporary Arab Representations*-t.) Ezek a változások a *diszkurzív fordulat* általánosabb címkéje alatt is megférnek, amennyiben arra mutatnak, hogy a diszkurzív eszmecsere metaforikus és szó szerinti mobilizációja az egyik olyan erő, amely élettel tölti meg a művészeti gyakorlat szerveződését. Vagyis kísérletet tesznek az avantgárd Kester által feltérképezett örökletes előfeltevéseinek meghaladására, de anélkül, hogy szükségszerűen felhasználnák a „részvételi” kultúra társadalmilag elkötelezett modelljét. Mindazonáltal persze következetesen előnyben részesítik a gyakorlat figuratív vagy valódi paradigmájaként felfogott diszkurzív folyamatokat. A diszkurzivitás így a kortárs művészeti gyakorlat széles területén ható, többszörösen módosuló paradigma, amely különféle módokon kapcsolódik össze a progresszív művészet hagyományával és közben próbálja meg is haladni az avantgárdizmus patthelyzetét.

Ellenvetésként felmerülhet, hogy az eszmecsereként értett művészet metaforája a modernitás egész korszakában jelen van a művészeti kommentárokból, és hogy a a diszkurzív fordulat ilyen felfogása túlzónak tűnik azt figyelembe véve, hogy a modernizmusnak mindig is szüksége volt a hozzá tartozó kritikai diskurzusokra. Viszont lehet amellett is érvelni, hogy éppen az a mód, ahogy a „kulturális eszmecsere” metaforáját valóra váltják és konkretizálják a mai praxisban, jelzi azt, hogy a praxis jelentős mértékben új irányt vesz. Nézzük meg az eszmecsere metaforájának alábbi példáját a modernizmus diskurzusából, egy mai kiállításról (*Dialogues*), amely a századközep amerikai művészetének sarkalatos pontjait vette górcső alá:

„A kiállítás négy nagy huszadik századi művész dialógusát követi nyomon. Ebben a formában ez a megállapítás azt a képet idézheti fel, hogy négyen egy asztal mellett ülnek és beszélgetnek. Ez, persze, nem csak, hogy sohasem történt meg, de még csak nem is megfelelő metaforája az ugyanabban a városban dolgozó, egymást ismerő, de legalábbis egymásról tudó négy ember között valóban létrejött esztétikai és intellektuális kapcsolatainak (...) kapcsolatuk ugyanis nem volt szimmetrikus.”¹¹

A példa elgondolkodtató, mivel tudatosan reflektál az alkalmazott metaforára, és illusztrálja is, hogy ez a metafora az elmúlt években milyen nagy utat járt be különféle, konkrét felhasználásait is tekintetbe véve. Mary Jane Jacob atlantai projektje a kilencvenes évek végén, a *Conversations in the Castle* (Beszélgetések a kastélyban) a művészi alkotás központi elemeként valósítja meg a beszélgetés folyamatait, és ehhez tökéletesen illik az asztal mellett ülő emberek képe, csakúgy, mint az a vágy, hogy valamiféle szimmetriát alakítson ki az eszmecsere és az interakció során, szintén jól tematizálja a projektet. Újabban, és jóval kisebb léptékben, de egyfajta kritikai szemfülességgel és éles fókusszal, Sarah Pierce *The Metropolitan Complex* című projektje szintén megvalósítja az egy-egy városban élő alkotók közötti beszélgetést, melyen keresztül hozzáférhetőek azok a bonyolult kapcsolatok és mikrohálózatok, amelyek megalapozzák és fenntartják a kulturális szcéna működését. Az is érdekes, hogy 2005-ben, a Velencei Biennálé ír pavilonjában Pierce, szereplésének tervezése során, nemcsak a *The Metropolitan Complex* nyomtatványait reprodukálta – melyen művészek beszélgettek a helyi, mára divatjamúlt zenei szcénáról –, de egyúttal kontextualizálás révén egy tömör és poétikus szöveget is létrehoz.¹² Pierce ebben a szövegben egy komplex viszonyrendszert tár föl a kortárs amerikai művészettörténet (Robert Smithson) és a kisléptékű szubkulturális kezdeményezések (foglalt házak, városi kertészkedés) dinamikája között, melyeken keresztül a velencei Canal Grande és egy (Rialto híddal is ellátott) dublini Grand Canal abszurd korrelációjával játszik el. Pierce szövege több viszonyrendszert is összefon, melyek a klasszikus, bahtyini értelemben dialogikusak, miközben az interakció és az eszmecsere aktuális művészeti folyamataiból táplálkoznak. A diszkurzív fordulat tág fogalma azért használható itt, mert egyrészt közös a fordulat a dialogikus és kommunikatív folyamatok felé, másrészt ezen belül igen sokrétű gyakorlatot fed le. Nem az a cél, hogy a diszkurzív kifejezés használatával eltöröljük a különféle tevékenységek közötti eltéréseket, hanem hogy rámutassunk a sok közös pontra, melyek egy alapvetően új orientációt jeleznek az elmúlt évek praxisában.

Az ismertebb intézményekben ez a diszkurzív fordulat felerősítette a múzeum magyarázó funkcióját, és olyan szerepek megjelenését hozta magával, mint a „vita-kurátor”, vagy a „kommunikációs kurátor”. Martin Creed *The Lights Going On and Off* (A fények felgyulladnak és kialszanak) című

¹¹ Dorothy Kosinski, *Dialogues. Duchamp, Cornell, Johns, Rauschenberg*, Yale University Press, New Haven, 2005, 13.

¹² www.themetropolitancomplex.com

munkájának kritikája a 2001-es Turner Prize kiállítás kapcsán sok mindent feltár az efféle kurátori szerepek ambivalens fogadtatásából, és így érdemes hosszabban is idézni belőle:

„Még öt perc sem kellett hozzá, hogy az első néző összeomoljon, bár nem volt egyértelmű, hogy mi okozta a nagyobb kínszenvedést: a villogó fények vagy a Tate gyönyörűen elnevezett kommunikációs kurátorának (a frissen előléptetett korábbi interpretációs kurátornak), Simon Wilsonnak a magyarázatai. Miközben Wilson hősiesen körvonalazta, hogy mit is jelenthet Creed installációja – a kihunyó halogén fény és a „hatvanas évek óta a művészet dematerializációjára irányuló trend” megrendítő erejét – alig elfojtott, dühödt morgás hallatszott. Egy kissé slampos, bőrkabátos férfi a haragtól remegve vágott közbe, hogy „tényleg ez a művészet?”, Wilson pedig azt állította, hogy Creed és a Turner zsűrije nyilvánvalóan ezt gondolja. „Mi, hogy a fény kigyullad és elalszik, komolyan?” – dühöngött az illető, mielőtt kiviharzott *A Viktória-korabeli akt* – a galéria új, nagy sikerű kiállítása – felé.”¹³

Ebből a szemelvényből ismét a diszkurzív művészeti tevékenység ambivalens értékelését hallhatjuk ki. A kritika egyúttal arra is példa, amit Gillick „gyenge” kritikai hangnak nevez, a kritika részleges evakuációjának egyik esete. A kritikus stratégiája az, hogy egyaránt nevetségessé teszi a felkent szakértő és a boldogtalan tévelygő véleményét. Ekként a kritikus saját beszédmódja kerekedik felül. A kritikus táv tartja magát a múzeumi hankizót és a szerencsétlen művészetrájongót egyaránt jellemző komolyságtól. Ehelyett egy olyan ironikus tudást mutat fel, amellyel nem lehet valakit behúzni abba a csőbe, hogy túl komolyan vegye a dolgokat. A diszkurzív fordulatot talán úgy kell érteni, mint ami elfordul az efféle iróniától annak eltökéltebb és meggyőzőbb felfogása felé, hogy mi is az, ami számít, és mi is az, ami figyelemre méltó. E tekintetben az intézményes történések és a kifejezetten reflexív, kritikai, kulturális tevékenységek kétségtelenül közelednek egymás felé: a Tate „kommunikációs kurátorától” a Manifesta művészeti iskolájáig az intézmény újra menthető pozícióba kerül, mint a kritikai dialógus részese és előmozdítója, és nem pusztán a „rendszer”, amit tagadni kell, vagy amihez ironikusan kell kapcsolódnia.

A lehetetlenül sokoldalú kurátori szerep – ami láthatóan magába foglal mindent egy olyan széles spektrumon, amelynek része az egyszeri alkalomra vállalkozó művész-kurátor, az edzett, helybeli független, az agyon utaztatott biennálé-sztár, valamint az igen megviselt és intézményesen bebetonozott köztisztviselő – átvette a kritikus egyik funkcióját, azt, hogy az értékek meggyőző megfogalmazását hozza létre, egy olyan retorikát, amely maga is hihető értékeket teremt. Ezáltal a kurátori szerep újraformálta a véleménynyilvánítás ökonómiáját az érintett művészeti világokban. Már láttuk, hogy Gillick pontosan ilyen változást érzékel a szerepek dinamikájában:

¹³ Fiachra Gibbons, *The Guardian*, 2001. november 7.

„Vannak esetek, amikor a művésznek úgymond nincs kritikus társa, ahogy jobbára még a késői modernitás olyan művészeinek is volt, akik kritikus hasonmásukkal párhuzamosan fejlődtek. Az én kritikus hasonmásom az egyik héten lehet például a müncheni Kunstverein igazgatója, aki a következő héten már csinálhat valami egészen mást is. Tehát ő nem is igazán a hasonmásom a klasszikus, autonóm, kritikai játék értelmében. Ehelyett már valami sokkal összetettebb dolog folyik, ami azt jelenti, hogy pragmatikus módon mindketten magunkra öltünk mindenféle szerepet.”¹⁴

Ebben a kontextusban érdekes lehet felidézni Michael Diers bevezetőjét Obrist 2003-as interjúkötetéhez. Diers a művész-interjú forma megjelenését – Warhol Inter/View magazinját említve a zsáner kialakulásának meghatározó pontjaként – a késő modernizmus rendszerén belül vizsgálja, ahol a kritika kudarcra arra sarkalta a művészeket, hogy „interjúk formáját öltő önmegjelentéssel és a korabeli tendenciák teoretizálásával töltsék ki a diszkurzív hiányt”. Diers úgy véli, hogy az olyan művészek, mint Carl Andre, Donald Judd és Robert Morris a saját kezükbe vették műveik értelmezését, és a publikált beszélgetést e cél elérésének egyik műfajaként használták. Ez szándékaik szerint válaszként szolgált a „távolságra és a megértés hiányára, amelyet a művészeti kritika mutatott a legfrissebb művészet irányában”. Így Diers a diszkurzív momentum egy másik genealógiájára mutat rá, egy tömegkulturális forma (a sztárokkal készített interjú) átvételére, amely a popkultúra felől érkezett a pop arthoz, és onnan tovább a minimalizmushoz és a konceptualizmushoz. Lényeges, hogy ezt az irányvonalat éppen egy gyűjteményes kötet bevezetője térképezi fel, amelyben egy sztárkurátorral olyan különböző hírességek beszélgetnek, mint Hans Georg Gadamer, Yoko Ono és Stuart Hall. Bizonyára annak is van jelentősége, hogy az egyik ilyen eszmecserében – ahol Obrist Gadamerrel beszélget – színre kerül a dialógusforma kérdése is a Platónra visszavezethető nyugati, filozófiai hagyományban.

A beszélgetőpartnerek, Obrist és Gadamer rögtön egyet is értenek abban, hogy „a nyelv csak a beszélgetésben él”, mert „beszélgetés közben mindig mozgásban vagyunk. A másinak adott válasszal válik teljessé saját mondandónk.”¹⁵ Gadamer ekkor rátér Platónra, és arról beszél, hogy olyan kérdéseket kell feltenni, amelyekre nem tudjuk előre a választ. Obrist ezután arról kérdezi Gadamert, hogy milyen volt az első, meghatározó beszélgetése Heideggerrel. Gadamer nem áll kötélnek, majd a hallgatást hozza be, mint ellentétét. Obrist erre azt kérdezi, hogy befejezzék-e, úgy gondolván, hogy kommunikatív jelet kapott a beszélgetés lezárására. De Gadamer, minthogy tökéletes professzionalitással műveli a beszélgetés műfaját, még hajlandó néhány adok-kapokra, s közben rámutat, milyen hiábavaló végső értelmet keresni Platón dialógusaiban. Nem kell ahhoz filozófiai képzettség, hogy valaki rájöjjön, hogy a diszkurzív fordulat e sajátos példája talán több, mint a komolyság poszt-ironikus keresése, s inkább

¹⁴ Saskia Bos, *Towards a Scenario. Debate with Liam Gillick*, in: Bos, I. m

¹⁵ Hans Ulrich Obrist, *Interviews. Volume 1.*, Edizioni Charta, Milano, 2003, 144.

teljes visszatérés az autentikus és a kanonikus kereséséhez. Annak fényében, hogy milyen feszültséget teremt a beszélgetés természetéről szóló beszélgetés zavara, s a jelek szerint milyen reflektálatlanul fordulnak a kanonikus szerzőkhöz (Platón, Heidegger, Gadamer) és a hagyomány párbeszédés átörökítéséhez, helyénvalónak tűnhet ezen a ponton ismét aktiválni a diszkurzivitás ambivalens értékelésének témáját. Ebben segítségünkre lehet egy, az Obrist–Gadamer beszélgetés finomságait ellenpontozó, kevésbé vidám eszmecsere. Irányítsuk tehát figyelmünket egy kisebb volumenű, ingerült perpatvarra az utókor szerepéről két már korábban is említett szerző, Harrison és Crow között.

Harrison elemzése a *Conceptual Art and Painting* (Konceptuális művészet és festészet) című tanulmányában – jellemző példaként annak a számos írásnak, amelyben megpróbálták történetté formálni és kritikailag is értékelni a hatvanas-hetvenes évek művészetét – állandóan utal a kanonizált pozíciókért és a hegemoniáért folyó, civódó tolokodásra a huszadik század végi művészet történetében: „amikor a beszélgetések során vagy az intézményekben a konceptuális művészet a téma, akkor ki is lesz az, akit emlegetnek?”¹⁶ Ennek az ingerültségnek egyik eleme egy lábjegyzetben rejlik, ahol Harrison Crow egyik esszéjére reflektál. Az *Unwritten Histories of Conceptual Art: Against Visual Culture* (A konceptuális művészet megíratlan történetei – a vizuális kultúra ellen) című tanulmányában Crow megkérdőjelezi a konceptuális művészetben érintett csoport összetételét, a konceptualizmus sajátos diskurzus-közösségét. Crow felelegeti a „nyilvánosság értelmének megváltoztatását”, mint a „praxis átalakításához” szükséges tényezőt és azt, hogy Harrison maga is elismerte volna, hogy az Art & Language ezen a bizonyos területen kudarcot vallott: „Az Art & Language valójában nem tudott azonosítani egy valóban alternatív közönséget, amelyet ne a saját projektjeinek és vitáinak közönsége alkotott volna.”¹⁷ Harrison azt állítja, hogy az idézet ki lett emelve kontextusából, és így eltorzítja az ő szövegének eredeti szándékát, amely az alábbi mondatot is magába foglalta: „Ebből a helyzetből azonban nem az következett, hogy kizárólag az Art & Language tagjai alkották volna az Art & Language munkájához szükséges és elégséges közönséget.”¹⁸ Talán fölöslegesnek tűnhet felidézni ezeket a némiképp belterjes és barátságatlan eszmecseréket, amelyek a közelmúlt örökségén vitáznak, azért, hogy jobban értsük a jelenlegi helyzetet – a diszkurzív fordulatot a kurátori praxisban –, de ezek a viták hozzásegítenek ahhoz, hogy ráfókuszáljunk a reputáció kérdéseire a kortárs művészetben. A reputáció súlyának vagy a reputációs tőkének – Bourdieu kulturális tőkéjéhez hasonló értelemben – a vizsgálata bepillantást enged a kurátori gesztus és a diszkurzív fordulat konvergenciájába is.

A kortárs művészetet megközelíthetjük olyan szisztematikus tevékenységek összességéeként, amelyet a reputáció igénye kapcsol össze és irányít: a művészet speciális eseteit (alkotás, kiállítás,

¹⁶ Harrison, *l. m.*, 36.

¹⁷ Thomas Crow, *Unwritten Histories of Conceptual Art. Against Visual Culture*, in: *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven, 1996, 215.

¹⁸ *Uo.*, 214.

terjesztés, vita, esemény) így a reputációs tőke játszmáinak egyes lépéseiként értékelhetjük. Találó lehet e téren egy a tudományokra kidolgozott leírás

„A reputáción alapuló munkaszervezeteknél a szakmát gyakorlók egy bizonyos csoportjától megszerzett pozitív reputáció lesz a döntő abban, hogy milyen feladatokat végeznek el, hogyan végzik el azokat, és hogyan értékelik a teljesítményt. Vagyis a munkát úgy végzik, hogy közben figyelnek arra, hogy a kollégákat meg tudják győzni a kutatási eredmények jelentőségéről és fontosságáról, hogy így fokozzák saját reputációjukat. Az állások és a források az egyes szervezeteken belül jó részt a reputáció alapján oszlanak el, így a státusz (...) a szélesebb „közösségen” belüli reputációtól függ.”¹⁹

A reputációs szisztémának tekintett kortárs művészetben speciális jelleget kap a diszkurzív fordulat vegyértéke (különösen olyan kurátori szerepek esetében, mint a reputációs transzfer létrehozója vagy a reputációs tőke kiszámítója): a diszkurzivitás ugyanis különösen alkalmas médiuma lehet a reputációs tranzakciók bonyolításának. Mi több, ez azonnal és kézzelfoghatóan egy „valódi” közönséget képes toborozni azáltal, hogy résztvevő hallgatóságként jelöl meg egy sajátos és jól lokalizálható csoportot, miközben egyúttal egy végtelenül bővíthető hallgatóság lehetőségével is kecsegtet a „publikáció” mindenütt megjelenő ígéretén keresztül.

Érdekes módon a publikáció, azaz a terjesztés ígérete – vitatémaként is megjelenik a konceptuális művészet és az értelmezések (és kánonok) konfliktusa során. Harrison ismét perlekedik, ezúttal Lucy Lippard egy konceptuális művészetről szóló antológiához írott bevezetőjével, amikor kijelenti:

„Mivel az egyre magabiztosabb globális kapitalizmus szolgálatában állnak, a kurátori intézmény szervezeti imperatívuszai csak abban az abszurd értelemben antielitisták, amennyiben a Coca Cola világméretű jelenléte is az. Ezek az imperatívuszok valójában erőteljes terjeszkedésre épülnek és szükségképpen imperialisták.”²⁰

Harrison érezhetően szkeptikus és aggódik a kortárs kurátor „terjeszkedési” „imperatívuszai” miatt, és ebből adódóan óvatosságra int a jelenlegi művészet diszkurzív fordulatát jellemző dialogikus folyamatok és tevékenységek lezáratlan „nyitottsága” kapcsán is. Ez egybevág azzal a Foucault-i elképzeléssel, mely szerint a diskurzus képes létrehozni a látszólag már előzetesen adott tárgyát, és alapvető kapcsolódási pontot képez a különféle szubjektum-pozíciók között, amelyek látszólag működtetik azt. Harrison felnagyított kritikája azonban bevet egy mindent-vagy-semmit retorikai stratégiát, amellyel mindent

¹⁹ Richard Whitley, *The Intellectual and Social Organization of the Sciences*, Oxford University Press, Oxford, 2000, 25.

²⁰ Harrison, *l. m.*, 38-39.

besöpör a „globális tőke” szőnyege alá, s ezzel a totalizáló eljárással az összes „csevegésünket” katasztrófálissá, szegényessé és jelentéktelenné teszi. Érdeemes, ha csak röviden is, de fontolóra venni egy speciális esetet, ahol működésbe lépnek a globális/lokális és a belső/külső feszültségek, valamint a reputációs transzfer folyamata.

A The National Sculpture Factory (Nemzeti Szobrászati Üzem) által alapított és fenntartott Cork Caucus olyan kezdeményezés volt, amely részét képezte a (látszólag zátonyra futott és határozottan alulfinanszírozott) 2005-ös Európa Kulturális Fővárosa programnak.²¹ Ez egy jelentős projekt volt, amely művészek, tudósok és kulturális munkások diszkurzív hálózatára épült, és egy kicsi művészcsoport (nevük: art/not art) helyi kezdeményezéséből indult ki. A projekt nagynevű résztvevői közé tartozott volna többek között Giorgio Agamben, Sarat Maharaj, Catherine David, Gayatri Chakravorty Spivak és Vito Acconci is – bár e figurák többségének hektikus naptárja és éves útiterve miatt néhányan végülis nem jöttek el. Charles Esche-t szintén megnevezték, mégpedig a kezdeményezést irányító, együttműködő kurátorként, szerepeltetése a névsorban így kurátori pecsétet is ütött a projektre. A Caucus szándékai szerint a „diskurzus társadalmi és kulturális változásá alakításának” lehetőségeit vizsgálta. Az alapvető formát a beszélgetések, viták és prezentációk folyamatos sorozata adta. Úgy tűnik, hogy a közönség gerincét alkotó, nagyjából száz ember az események során érintett résztvevőnek tekintette magát. A program így bizonyos mennyiségű alapanyagot biztosított az ismerős, biennálé-cséplő retorikának, azért kárhoztatva azt, hogy állítólag kritikátlanul és kulturálisan konformista módon kapitulált a globalizált, nyugati, művészeti világ köreinek uralkodó divatja előtt, és ennyiben Harrison kritikájának konkrét illusztrációjaként is szolgál. Létezik azonban egy másik perspektíva is, amellyel számot kellene vetni. A Caucus eseményei nem csak a diszkurzivitás mint olyan ismert toposzához rendelték értékeket, hanem felhívták a figyelmet a művészek és a kulturális munkások már meglévő, helyi, informális hálózataira is, és lehetővé tették a művészeti szervezetek számára, hogy támogatóikat a gyakorlat számára nagyobb kihívást jelentő kritikai környezet kialakítására ösztönözzék. Bizonyos tekintetben kipukkasztották a sztárrendszer – az uralkodó reputációs gazdasági logika – mítoszának lufiját, amely oly sokszor kísérti a kortárs művészet marginális és provinciális helyszíneit. Ebben a példában a reputációs tőkeáramlás tranzakciós kísérletei – akár sikeresek voltak, akár nem – arra szolgáltak, hogy egy tevékenységi területet, a hangsúlyosan kritikus és reflexív kortárs művészeti praxist olyan módon legitimálják, amely megbontja a helyi szcéna „öreg, szürke kardigános” nagyságainak ellenőrzését a terület fölött. A Caucus programja lendületet és forrásokat kínált a reputáció helyi megkérdőjelezéséhez, és a régóta érvényes, konzervatív, kulturális határozatok megváltoztatásának vágyát is feltüzeltelte a városban, így egy adott szituációt nemcsak a divat és trendek, hanem önmaga felé is mobilizált.

²¹ www.corkcaucus.org (A cork angolul parafát jelent, de egyúttal Írország egyik megyéje is, mely szójáték magyarul visszaadhatatlan – a ford.)

A lényeges tehát az, hogy a reputációs gazdaság rendszerének és a diszkurzív események szerepének (a reputációs tőkemozgás különösen fontos médiumaként) megjelenítése során nem akarták az ideológiakritika állítólagos parancsolatával cáfolni, vagy meglékelni a rendszert. Azt sem állították, hogy a diszkurzív fordulat jelentősége kimerülne egy effajta olvasatban. Inkább fel akarták tárni a kapcsolatot a diszkurzív fordulat, az egyre erősödő, átfogó és sokoldalú kurátori szerep, és a diszkurzivitás ambivalenciájának jelentősége között, amely újra és újra előbukkan a diszkurzív, a dialogikus és a párbeszédes formák széles körű terjedése során. Ez az ambivalencia a kritikai gondolkodás szükséges előfeltétele a párbeszédnek áradásának korában. Ez az ambivalencia újra és újra megkettőződik, ahogy a beszélgetésről szóló beszélgetések problematikájának kellős közepén találjuk magunkat, a viták következményein vitázva, és úgy tűnik, még azt is képzeljük, hogy megnyilatkozásaink már hatással is vannak a világra. Az ambivalencia további mélységei is megjelennek, amikor felidézzük, hogy egy bizonyos fajta beszélgetés értéke éppen abban rejlik, hogy elszakadhat azoktól az instrumentális eszközöktől, amelyek anyagi változásokat eredményeznek. És ez az ambivalencia még összetettebbé válhat, ha valaki oda akar figyelni Gadamer vonakodó válaszára is, melyet Obristnak adott a Heideggerrel folytatott csevegés transzformatív súlyával kapcsolatban: „Csendben maradni rendkívül fárasztó feladat, talán még nehezebb, mint beszélni.”²²

Ez a sokszoros ambivalencia nagyon is szükséges ahhoz, hogy ne feledkezzünk meg arról, hogy a diszkurzív nem feltétlenül határozza meg teljes körűen a tapasztalatainkat. Mivel a diszkurzivitás és a „nyilvános kritikai vita” mindennél fontosabbnak tűnik, és az intézmények és a művészek léptenyomon deklarált értéke lesz, talán időszerű lenne újragondolni az anyag és az értelem redukálhatatlan partikularitását, s mindkettő reziduális ellenállását a nyelvi megragadással szemben, továbbá a „már eleve adott” makacs problematikáját, amely Baumgartent az elsők között sarkallta arra, hogy körülhatárolja az esztétikai tapasztalat fogalmát, és a modernitás filozófiai eszmecseréin belül elsőként hozza játékba az „esztétikai” kifejezést. Ezzel nem az esztétikai érdeknélküliségre, vagy a tárgyak iránti nosztalgiára, vagy akár az autenticitás kutatására akarok buzdítani, hanem arra, hogy figyeljünk oda azokra a partikuláris és homályos elemekre, amelyek nem egykönnyen illeszkednek felfogásunkhoz, bejáratott problematikáinkhoz, és a már most is igen élvezetes csevegésünkhöz.

Fordította: Hornyik Sándor

A fordítást ellenőrizte: Orbán Katalin

²² Obrist, *l. m.*, 245.

Paul O'Neill A kurátori fordulat: a gyakorlattól a diszkurzusig

Bevezető

Az 1960-as évek végén történt, hogy Seth Siegelau a „demisztifikáció” kifejezést használta a kiállítás-készítés körülményeiben végbement változás leírására; a kurátorok ekkor kezdték el ugyanis láthatóvá tenni a kiállítás kialakulásának, létrehozásának és terjesztésének közvetítő elemeit:

„Azt hiszem, a mi generációnk úgy gondolta, hogy képesek lehetünk demisztifikálni a múzeum és a gyűjtő szerepét, valamint a műtárgy megalkotásának folyamatát, például azzal, hogy megmutatjuk, egy galéria mérete mennyiben befolyásolja a művészeti produkciót. Ebben az értelemben a művészeti világ rejtett struktúráit próbáltuk demisztifikálni.”¹

A hatvanas évek folyamán a kiállított művészetről szóló elsődleges diszkurzus kezdett elfordulni attól a kritikától, amely a műalkotást az elemzés/kritika autonóm tárgyának tekintette, egy olyan kurátori kritika irányába, amelyben a kiállítás tere elsőbbséget élvez a műtárgyakkal szemben. A kurátori kritika abban tért el a tradicionális nyugati művészetkritikától (azaz attól, ami a modernizmushoz kapcsolódik), hogy diszkurzusa és témája túlmutatott a művészek és a műtárgyak elemzésén, és magába foglalta a kurátori gyakorlat témáját és a kiállítások kurátorának szerepét is. A kurátori gesztus befolyásának növekedése a kilencvenes években fokozatosan a diszkurzus, a kritika és a tudományos vita részévé tette a kurátori munkát, s ennek révén azt a kiüresedett szerepet, amelyet a kritikus töltött be a párhuzamos, kulturális diszkurzusban, a kurátor újkritikai (*neo-critical*) tere szívta magába. Erre az új, kritikai szerepre adott válaszként a kurátorok és a művészek ebben az időszakban kiterjesztették a kiállítási forma paramétereit, hogy inkább a diszkurzusra és a párbeszédre épülő, geopolitikailag érzékenyebb kérdéseket helyezhessenek a kiállítás hatókörének centrumába. A „kurátori gesztus” erősödése (és a kortárs kurátori munka professzionalizálódása is) a kilencvenes években a kritika egyik lehetséges terévé kezdte változtatni a kurátori munkát. Mára az új, kritikus kurátor magához ragadta a kritikus kiüresedett helyét. Ahogy Liam Gillick írja:

„Belépésem a kritikai térbe annak az öröksége, ami akkor történt, amikor a fél-autonóm kritikai hang kezdett gyengülni. Ennek egyik oka az, hogy a kurátorság dinamikus folyamatá vált. Tehát azok az emberek, akikkel korábban kritikusként lehetett találkozni, mostanra kurátorok lettek. A legkiválóbb, legokosabb emberek folynak bele ebbe az összetett tevékenységbe, amelyben egyszerre közvetítők,

¹ Paul O'Neill, *Action Man: Paul O'Neill Interviews Seth Siegelau*, in: *The Internationaler*, 2006/1. sz., 5–8.

producerek, érintkező felületek és új kritikusok (*neo-critic*). Meglehet, hogy a művészetről szóló legfontosabb tanulmányok az elmúlt tíz évben nem is művészeti folyóiratokban, hanem katalógusokban, illetve a galériák, művészeti központok, és kiállítások környezetében megjelent kiadványokban találhatóak.²

A „kurátori fordulat” velejárójaként megjelentek a kurátori antológiák is. A kilencvenes évekkel kezdődően ezeknek az antológiáknak a többsége általában a kurátorok nemzetközi találkozóinak eredményeképpen, csúcstalálkozók, szimpóziumok, szemináriumok, konferenciák részeként született meg, habár néhányuk a helyi kurátori gyakorlatot vette kiindulópontnak. Ezek a könyvek kivétel nélkül a kurátorok egyéni munkájára helyezik a hangsúlyt, az egyes szám, első személyű narratívára és a kurátori ön-definícióra – elsősorban interjúk, *statementek* és kiállítások bemutatásán keresztül –, hiszen a diszkurzus e meglehetősen kietlen terepét próbálják feltérképezni. A túlnyomóan kurátorok által irányított diszkurzussal párhuzamosan a kurátori kritika a művészi és a kurátori gesztus különbözőségét hangsúlyozta, mivel ezek határai többé már nem egyértelműek a kortárs kiállítási gyakorlatban. Úgy gondolom, hogy az a kísérlet, hogy a kurátori tevékenységet elválasszák a művészeti termeléstől, abból fakad, hogy vonakodnak elismerni, hogy a kulturális termelés területén a két praxis kölcsönösen egymásra van utalva. Sőt így az is elkerüli a figyelmet, hogy a nyilvános kiállítások eszköztárát hibrid kulturális ágensek alkalmazzák.

A kurátori fordulat

A kiállítás lett az *a* médium, amelyen keresztül a művészet döntő többsége ismertté válik.³

A kiállítás (bármely formában jelenik is meg) mindig ideologikus; hierarchikus struktúraként a kommunikáció egyedi és általános formáit állítja elő. A nyolcvanas évek végétől a csoportos kiállítás vált a kurátori kísérletezés fő terepévé, és ekként új diszkurzív teret hozott létre a művészeti praxis körül. A csoportos kiállítás ellentétes a monografikus tárlat kanonizált modelljével. Azáltal, hogy többféle résztvevőt vont be a kiállításba, gyakran egy transzkulturális kontextusban, egyúttal létrehozott egy olyan teret is, amely alkalmas a különböző érdekek változatos képviselésére. A csoportos kiállítások ideologikus szövegek, amelyek nyilvánossá teszik a személyes intenciókat. Különösképpen az időszak kiállítás lett a művészet terjesztésének és befogadásának fő csatornája; vagyis ez a legfontosabb ágens a vizuális művészetek bármely aspektusának vitája és kritikája során.

A kiállítás (különösen a csoportos kiállítás, a művészeti vásár és a rendszeresen visszatérő időszak kiállítás, valamint a nagyszabású nemzetközi kiállítás) manapság a kortárs művészet

² Idézi Saskia Bos, *Towards a Scenario: Debate with Liam Gillick*, in: *De Appel Reader No. 1: Modernity Today: Contributions to a Topical Artistic Discourse*, szerk. Saskia Bos et al., Amsterdam, 2005, 74.

³ Bruce Ferguson, Reesa Greenberg, Sandy Nairne, *Mapping International Exhibitions*, in: *Thinking about Exhibitions*, szerk. Uő., London – New York, 1996, 2.

közvetítésének, megtapasztalásának és historizálásának fő eszköze. Ahogy a nagyszabású nemzetközi kiállítások száma nőtt a kilencvenes évek folyamán, úgy emelkedett a kurátori munka jelenségének ázsiója. Ezzel párhuzamosan a kiállításokról szóló írások elemzésre érdemes témaként csak tovább növelték a kurátori munka értékét. Taktikaként „ez kompenzációs eszköz vagy politikailag tudatos kísérlet a műalkotások összefüggések közé állított, nem pedig önálló entitásként történő felfogására, vagy szöveges válasz pedig a művészeti világban bekövetkezett változásokra adott.”⁴

A kurátori gyakorlat körüli kritikai viták nemcsak, hogy intenzívebbé váltak, de, ahogy Alex Farquharson rámutatott, már magának a „kurálni” szónak, az igei alaknak a megjelenése is – amely korábban csak mint főnév létezett – a diszkurzus erősödését és vitalitását jelzi. Ahogy írja, „az új szavakat, különösen az olyan nyelvtanilag degradált szavakat, mint a »kurálni« (és a még ennél is rosszabb jelzős alakját, a »kurátorit«), végső soron egy nyelvi közösség állandó szükséglete szüli a diszkurzus témájának megnevezésére.”⁵

A kurátor elsődleges szerepében bekövetkezett változást jelzi, hogy a „gondozóként” értett kurátor eltolódott egy olyan felfogás felé, amelyben a kurátor kreatívabb és aktívabb szerepet vállal magára a művészet létrehozásában.⁶ Ez az új ige, a „kurálni” arra is utal, hogy megváltozott a kurátor tevékenységéről alkotott képünk, nem olyan valakiről van már szó, aki a művészeti alkotófolyamattól távol dolgozik, hanem olyanról, aki aktívan „benne van a sűrűjében”⁷. Tíz évvel ezelőtt, amikor Pierre Bourdieu a kulturális termelésről írt, megjegyezte, hogy (többek között) a kurátor kulturális jelentést és értéket rendel a műalkotás létrehozásához és a művészekhez:

„A műalkotás létrehozásának – nemcsak értékének, de jelentésének – szubjektuma nem az a termelő, aki a tárgyat, a maga anyagiságában elkészíti, hanem inkább a mezőn működő ágensek egész csoportja. Közöttük találhatóak a műalkotások művészként besorolt alkotói... a különféle meggyőződésű kritikusok... a gyűjtők, a közvetítők, a kurátorok stb. Röviden mindazok, akik a művészethez kötődnek, akik a művészetért, és bizonyos mértékig abból élnek, és azok, akik olyan harcokba bocsátkoznak egymással, ahol már nem csak egy világnézet forog kockán, hanem a művészeti világ víziójának meghatározása is, így ők e harcok során a művész és a művészet értékének termelésében is részt vállalnak.”⁸

Kulturális ágensként tehát, a kurátorok és a művészek a kulturális érték termelésének szereplői, a kiállítások pedig lényeges és alapvető részei annak, amit Theodor Adorno és Max Horkheimer

⁴ *Uo.*

⁵ Alex Farquharson, *I Curate, You Curate, We Curate*, Art Monthly, 26 (2003), 7–10.

⁶ A magyar nyelvhasználatból eltérően az angolban a kurátort először egy gyűjteményt gondozó szakemberre, muzeológusra értették, és később nyerte el a mai értelmét, azaz a kortárs művészeti kiállításokat és eseményeket létrehozó személy jelentését. (*A ford.*)

⁷ Farquharson, *I. m.*, 7–10

⁸ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, New York, 1993, 261.

„kultúriparnak” nevezett: vagyis a szórakoztatásnak, a tömegkultúrának, a tömegkommunikációnak és a tudatiparnak.⁹ Így a kiállítások a retorika kortárs formái, a meggyőzés bonyolult eszközei, és stratégiájuknak az a célja, hogy meghatározott értékrendet és társadalmi viszonyokat alkossanak közönségük számára. Vagyis a kiállítások szubjektív politikai eszközök, és egyben rituális helyek is, amelyek identitásokat (művészi, nemzeti, szubkulturális, „nemzetközi”, társadalmi nemi vagy rassz-specifikus, avantgárd, regionális, globális stb.) erősítenek meg; a kiállítások tehát a tágabb kultúriparon belüli intézményes „megnyilatkozásokként” értendők.¹⁰

A biennalé-kultúra és a kurátori tevékenység kultúrája

A nyolcvanas évek óta a kortárs kurátori gyakorlat legszembetűnőbb fejlődése nemzetközi, transznacionális és multikulturális szinten folyik, ahol a „lokális” és a „globális” állandó párbeszédben áll egymással. A *Contemporary* folyóirat 2005-ös, kurátori gyakorlattal foglalkozó különszámában Isabel Stevens közzétett egy részletes listát a 2006 és 2008 között világszerte megrendezett, nyolcvan hivatalos biennaléről és triennaléről. Az olyan kifejezések, mint a „biennalé”, vagy a „megakiállítás” többé már nem csak arra a néhány, két vagy több évente visszatérő kiállításra utalnak, hanem átfogó megnevezései a nagyszabású, nemzetközi, csoportos kiállításoknak, amelyeket egyéb helyi, országos kulturális hálózatokhoz kapcsolódva lokálisan szerveznek meg az adott kulturális kontextushoz igazítva.¹¹ A biennalék a helyi társadalmi-kulturális kapcsolatrendszer támogatását élvező, általában meghívott kurátoroknak kiutalt, időszakos, közvetítő terek. Határfelületek a művészet és a szélesebb közönség között, amely egyszerre lokális és globális, ott élő és nomád, laikus és a művészeti világhoz tartozó.

A „biennalé-jelenség” Barbara Vanderlinden- és Elena Filipovic-féle fogalma szerint a „nagyszabású nemzetközi kiállítások” a globális művészeti praxis kulturális sokféleségét tükrözik, valamint megkérdőjelezzik a művészeti közintézmények tehetetlenségét, amelyek vonakodva, vagy túl lassan reagálnak erre a praxisra.¹² A biennalék maguk is intézményesülnek, gyakoriságuk pedig egy komparatív indexet alkot. A kilencvenes évek elején, egy meglehetősen profetikus tanulmányban, Bruce Ferguson, Reesa Greenberg és Sandy Nairne már kezdte kétségbe vonni az átfogó, nemzetközi kiállítások alapvető gondolatát. Közös esszékük ezzel a bekezdéssel zárult:

„A nemzetközi kiállítások, bármilyen progresszív, politikai vagy gazdasági szándék is álljon mögöttük, továbbra is olyan érzést keltenek, hogy a kurátorok egy illuzórikus világkép birtokosai, amelyre majd a

⁹ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *A felvilágosodás dialektikája*, ford. Bayer József et al., Atlantisz, Budapest, 2011, 153–207.

¹⁰ Bruce W. Ferguson, *Exhibition Rhetorics*, in: *Thinking about Exhibitions*, szerk. Bruce Ferguson, Reesa Greenberg, Sandy Nairne, Routledge, London – New York, 1996, 178–9.

¹¹ Isabel Stevens, *It's so Two Years Ago*, in: *Contemporary* 21, 77 (2005), 22–32.

¹² *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, szerk. Elena Filipovic, Barbara Vanderlinden, Cambridge [MA], 2005.

nézők is ráébredhetnek. A közösségekkel és a közönséggel ápoltt konkrétabb és tartósabb kapcsolat, valamint az ilyen alkalmak pusztán spektakularizációján és fesztiválosításán túlmutató jelentésteremtés azonban új kiállítási műfajt eredményezhet. Úgy tűnik, hogy a művész szükségleteinek és a közönség igényeink egyidejű kielégítéséhez az új kiállítás struktúrájának kölcsönösségen és párbeszédre kell alapulnia. Hogy mennyire sikerül ezt megvalósítani, az határozza majd meg a jövő nemzetközi kiállítási térképét.”¹³

Ahogy jósolták, ezek az esemény-kiállítások új társadalmi, kulturális és politikai kapcsolatokat alakítottak ki a globalizálódó világban, ahol a hagyományos biennálé-modellt a kulturális politikáról, a nemzeti reprezentációról és a nemzetköziségről szóló diszkurzus tartja fent, amely így a kulturális utaztatáshoz, a városrendezéshez és a helyi turizmushoz is hozzájárul. Miközben az is megtörténhet, hogy ezek a kiállítások olyan polarizáló terekké válnak, amelyek bizonyos művészeti formákat és kurátori gyakorlatokat legitimálnak a globális kultúriparon belül.

Csak kevés biennálé akkora léptékű, mint a Documenta vagy a Johannesburgi, a Velencei, vagy akár az Isztambuli Biennálé. Legtöbbjük általában improvizatív, lokálizált és céljaiban is szerény. Itt és most én a biennálé intézményével létrejövő általános-specifikus homogenitást vizsgálom, és nem a számtalan, lokálisan értelmezhető, kulturális *statement* heterogén elemeit. A kurátori tevékenységről való közfelfogás jelentős mértékben változott a biennálék kilencvenes évekbeli elterjedésével, amelynek következtében a kurátor újszerű láthatóságot és felelősséget kapott. A lépték, az ideiglenesség és a hely sajátos problematikáitól eltekintve, az ilyen kiállításokon megnyilvánuló kurátori tevékenység a kurátor személyén keresztül artikulálódik, így egy nyíltan politikus, diszkurzíve globális és alapvetően szerzői gyakorlat érvényesül, annak ellenére, hogy ez sokféle formában jelentkezett már. A biennálé-forma mint globális kiállítási modell az egyik fő motorja volt a művészeti világ 1989 utáni globális terjeszkedésének, amelyet a *Magiciens de la Terre* (A föld mágusai) című kiállítás indított el. A biennálék olyan eszközzé váltak, amelyen keresztül a művészet nagy része érvényt és értéket nyer a nemzetközi művészeti körforgásban. Mostanság ezeknek a „globális kiállításoknak” gyakran a „globalizáció” a fő témájuk, miközben a folyamat végeredményeként magának a kiállításnak az ideológiai alapjai kérdőjeleződnek meg.

A jelenlegi nagyszabású kiállítások alkalmával, a „biennializáció” lehetséges globális hatásait érintő bármiféle kurátori önreflexió ellenére, a perifériának még mindig a centrum diszkurzusát kell követnie. A biennálék esetében a periféria legitimációt keresve kerül a centrumba, és automatikusan elfogadja ennek a legitimációnak a feltételeit. Charles Esche úgy véli, hogy a nagyszabású kiállításokon a művészet globalizációja egy standardizációs folyamat során elnyelte a centrum és a periféria közti

¹³ Ferguson, Greenberg, Nairne, / m. 3.

különbséget. Ahogy Esche írja, a globális művészet, „a centrum az első” modellje, amely nagyjából 1989-ben jelent meg, még mindig a befolyása alatt tartja a múzeumok és a biennálé-kultúra nagy részét. Ehhez az kell, „hogy a kortárs kultúra kulcsfontosságú intézményei hivatalosan szankcionálják a »perifériát« azért, hogy bevonhassák az innovatív vizuális művészetek kánonjába.”¹⁴ Habár az egyes kiállításokon szereplő számos művész az elismert művészeti világ perifériáján alakította ki munkásságát, mégis „a centrum érvényesíti és éli fel energiáikat, ezért a perem és a központ közti viszony nem változik. Persze a globalizáció általában így működik – néha ugyan a pártfogolt gazdasági előnyére, de csak ritkán azért, hogy annak autonómiája és működőképessége megmaradjon.”¹⁵

A kiállítás azon rituáléja, amely a művészet, a bemutatás és a befogadás közötti adott hatalmi viszonyok rendszerét igyekszik fenntartani, különösen áll azokra a kiállításokra, amelyeket John Miller „kasszasiker kiállításoknak” (*blockbuster exhibitions*) nevezett. Ezek a kiállítások általában anakronisztikus elemeket is bevonnak, miközben az egész esemény totalitásának részeként visszaforgatják magukba a látogatók bármilyen ellenvéleményét. Ennek következtében előre látható és túlságosan is meghatározó a „felfokozott elvárás és a gyors kiábrándulás ciklusa”. Miller azt állítja, hogy a „megakiállítás” ideologikus intézmény, amely tárgyiasítja a műalkotások és a néző közötti társadalmi viszonyokat. Mivel ezeknek a kiállításoknak az a célja, hogy demográfiai alapokon átfogó áttekintést adjanak a művekről, így a diszkurzus elemeit előre adottként kezelik, és nem akként, ami „megváltozhatna a művészeti termelés során, és így ellentmondások és konfliktusok alapját képezhetné”.¹⁶

Miller szerint ezeknek a kiállításoknak az intézményesült rendszeren belüli, kurátori döntéseken alapuló kritikája figyelmen kívül hagyja a kiállításokért felelős intézmények ideológia alapjait. Miller felveti azt is, hogy az ilyen intézmények gyakran konkrét társadalmi csoportként kezelik és szólítják meg a látogatókat, miközben a műalkotásokat a kiállítás totális műalkotásának (*Gesamtkunstwerk*) „nyersanyagává” süllyesztik le, a kurátor személyét privilegizálva. Mindezt úgy, hogy a kiállítási forma kimenete látszólag a szervezet intézményes keretéből organikusan következik, és a kurátori inspiráció és géniusz illúzióját kelti.¹⁷

Úgy gondolom, hogy az 1989 utáni átalakulási periódusban, a kiállítás mint egyéni, szerzői teljesítmény egy domináns diszkurzust alakított ki a „megakiállítások” körül. A legutóbbi biennálék ugyan elmozdultak az egyszemélyes pozíció felől egy kollektívebb modell felé, a globálisan felépített kiállításpiac azonban továbbra is kitart a kurátor-központú diszkurzus mellett. Ma már a viták, az előadások, a konferenciák, a kiadványok és a diszkurzív események is visszatérő és szerves részei

¹⁴ Charles Esche, *Debate: Biennials*, Frieze, 92 (2005), 105.

¹⁵ Uo.

¹⁶ John Miller, *The Show You Love to Hate: A Psychology of the Mega-Exhibition*, in: *Thinking about Exhibitions*, 270.

¹⁷ Uo., 272.

ezeknek a kiállításoknak. Olyan kiállítások esetében pedig, mint a Documenta 10, vagy különösen a Documenta 11, már diszkurzív események képezték a projekt alapját. Ahogy Elena Filipovic felveti:

„Ez a szembetűnő terjeszkedés összefüggésben van azokkal a kurátori diszkurzusokkal, amelyek a biennálét vagy a megakiállítást egyre inkább többnek tartják a műalkotások pusztá bemutatásánál; a kiállításokat a tudás termelésére, illetve intellektuális viták beindítására alkalmas eszköznek tekintik.”¹⁸

A biennálék bővülő hálózata hatékonyan emeli be a nyugat-európai és amerikai „nemzetköziségen” túli perifériák művészetét és művészeit – többféle módon is –, de, ahogy Jessica Bradley állítja, ezek a kiállítások az elosztás egyre készségesebb és egyre látványosabb eszközeivé válnak:

„Olyan eszközzé, amely hatékonyan kapcsolódik össze a csere és a fogyasztás felgyorsult ütemével, amely a tőke és az információ globális áramlásának tempóját követi (...) noha a kurátori törekvések gyakran arra összpontosítanak, hogy a kultúrákat változásukban (*in flux*) ragadják meg, és elkerüljék a kulturális nacionalizmust, az ilyen események szervezését sok esetben a helyi, kulturálisan specifikus termelés egy globális hálózaton belül történő népszerűsítésének és érvényesítésének vágya motiválja.”¹⁹

A kultúra és a hely egymással összefüggő jellegzetességei a legnyilvánvalóbban piacképes aspektusai annak a globális turizmusnak, amelyektől ezek a kiállítások is függenek. A lokálitás a turistacélpontok, a helyi specialitások, illetve a helyi kultúra és termékek promóciójában testesül meg, amely valójában a legmegbízhatóbb gazdasági bevétel a helyi közösségek számára. Ahogy Ivo Mesquita is hangsúlyozta, ma, a „kultúra mint spektakulum” korában, a művészeti termelés a kultúra globalizációjának katalizátoraként működik, amely így a pénzügyi befektetéseket és a közönséget is odavonzza. A biennálék (és művészeti vásárok) egyre több olyan városban jelennek meg, ahol kulturális turizmussal próbálnak meg maguknak helyet biztosítani a kultúra és a gazdaság nemzetközi terepén. Mindeközben a művészek, a kurátorok, a kritikusok, a műkereskedők, a mecénások és a szponzorok a munka megosztásán keresztül egy kristálytiszta körülhatárolt termelési rendszert tartanak fenn, amely hierarchikus szerepeket teremt a résztvevők számára.²⁰

Ralph Rugoff a globális kultúrapiar egyik fontos ágenseként egy új, nemzetközi kurátor-típust határozott meg, a „világban repkedő” kurátort (*jet-set flâneur*), aki, úgy tűnik, nem ismer földrajzi határokat, és a globális-nemzetköziség áll érdeklődésének középpontjában.²¹ A nagyszabású kiállítások

¹⁸ Elena Filipovic, *The Global White Cube*, In: *The Manifesta Decade*, 66.

¹⁹ Jessica Bradley, *International Exhibitions: A Distribution System for a New Art World Order*, in: *Beyond the Box: Diverging Curatorial Practices*, szerk. Melanie Townsend, The Banff Centre, Banff, 2003, 89.

²⁰ Ivo Mesquita, *Biennials, Biennials, Biennials...*, in: *Beyond the Box*, 63-68.

²¹ Ralph Rugoff, *Rules of the Game*, Frieze, 44 (1999), 47-9.

alkalmával különösen a nomád kurátor szerepe az, hogy „nemzetközi” művészetet válogasson és állítson ki egy látható keretrendszer segítségével: egy szubjektív (kurátori) közvetítő rendszerrel, amelynek egyik központi eleme a nyitottság gondolata. A globális kurátor megjelenése nem annyira a művészeti világba beágyazódott hatalmi struktúrákkal áll összefüggésben, hanem sokkal inkább a kulturális jelentőség (és tőke) örökségéhez kapcsolódik, amelyben a gyakorlatra – a kultúripar egészét tekintve – már régóta sokkal nagyobb hangsúly esik, mint a diszkurzusra, viszont a gyakorlat diszkurzussá alakítása teremti meg az egyenrangúbb gyakorlatlat lehetőségét, amely képes ellátni a meglévő felépítményt. Ahogy Benjamin Buchloch 1989-ben megállapította, sürgősen szükség van arra, hogy a kurátori pozíciót a művészeti diszkurzuson belül artikuláljuk, amely során a gyakorlat – mint „cselekvés” vagy „kurátori munka” – megkívánja a diszkurzust – mint „beszédet” vagy „írást” – annak érdekében, hogy a kurátor funkcióját az intézményi felépítmény részének tekintsék a diszkurzus szintjén:

„A kurátor figyeli saját működését a művészet intézményes apparátusán belül: legfőképp az absztrakció és a centralizáció tűnik a felépítmény apparátusába történő bekerülés – a diszkurzussá átalakuló gyakorlat – elkerülhetetlen következményének. Szinte úgy tűnik, az lett a kurátor fő szerepe, hogy olyan ágensként működik, aki nyilvánosságot és potenciális felemelkedést kínál – cserébe egy olyan pillanat megszerzéséért, amikor a tényleges gyakorlat éppen mítosszá és felépítménnyé alakul.”²²

A gyakorlatot kiegészítő vagy helyettesítő diszkurzus iránti érdeklődés Dave Beech és Gavin Wade *Curating in the 21st Century* (Kurátori gyakorlat a 21. században) című könyvének bevezetőjében kerül előtérbe, amelyben azt állítják, hogy „talán akkor is csinálunk (*doing*) valamit, amikor beszélgetünk (*talking*), különösen, ha valami érdemlegeset mondunk. Hiszen csinálni (*doing*) és mondani (*saying*) valamit egyaránt lehetséges formája a világ átalakításának (*acting on the world*).”²³ Tehát mondhatjuk azt, hogy a diszkurzivitás a beszéd egy ambivalens módja, szemben a csinálással. A nyelv produktív erejét vizsgáló tanulmányában Mick Wilson rámutat, hogy ez a némileg talán optimista feltételezés számos különféle, kísérleti művészeti gyakorlat (és a kapcsolódó szövegek) sajátja.²⁴ Ennek a tendenciának, mint Wilson írja, „az elmúlt két évtized további lendületet adott a művészet foucault-i pillanata és a hatalmat idéző és performáló »diszkurzus« szó általános vonzereje”, egészen addig a pontig, „amikor már a beszéd is cselekvést jelent”, ahol a diszkurzív a tényleges tevékenység helyettesítéseként értelmeződik a kurátori gyakorlatokról szóló diszkurzusokban.²⁵

²² Benjamin Buchloch, *Since Realism There Was...*, in: *L'Exposition Imaginaire: The Art of Exhibiting in the Eighties*, Rijksdienst Beeldende Kunst, s-Gravenhage, 1989, 96–121.

²³ Dave Beech, Gavin Wade, *Curating in the 21st Century*, Walsall, 2000, 9–10.

²⁴ Mick Wilson, *A diszkurzív fordulat*, ford. Hornyik Sándor (lásd a jelen szöveggyűjteményben).

²⁵ *Uo.*, 202.

A „kurátor mint teremtő felemelkedése” – ahogy Bruce Altshuler nevezte²⁶ – szintén új lendületet kapott. A globális biennálék egyre csak növekvő száma Julia Bryan-Wilson szavaival „a kurátori sztárrendszer ugródeszkáját” biztosította a „kurátorképzés korában”, amikor „a művészet intézményes alapját adottként kezelik, és a kortárs művészet marketingje és promóciója rengeteg diák speciális kutatási területévé vált”²⁷. Ha a kilencvenes évek egy új professzionalizálódásról szólt a globalizáció korában, akkor a biennálék manapság leginkább a globális kiállításipar piacának bővülését reprezentálják, amelyet egy nyugodtabb időszak követ. Csak most tudjuk elkezdni kiértékelni az átalakulás azon folyamatait, amelyek ezekhez a produciókhoz kapcsolódtak, és felismerni azt, hogy a kurátori munka mint a gyakorlat sajátos momentuma jelentős mértékben eltér a kurátori diszkurzustól.

Beatrice von Bismarck jól példázza a kurátori gyakorlat és diszkurzus kettéágazását, vagyis azt, hogy a művészeti világ professzionalizálódása és differenciálódása a kurátori munkát egy hierarchikusan szervezett munkakörre változtatta, amelynek során „nemzetközi kapcsolatokkal rendelkező szolgáltatók” ajánlják fel tudásukat egy változatos kiállítás-piacnak, miközben a kurátori munkát mint praxist a diszkurzusban már nem pusztán munkahelyi titulusként értelmezik:

„Azok közül a feladatok közül, amelyek eredetileg a fix intézményi pozícióhoz tartoztak, a kurátori munka csak a prezentációra terjed ki. A művészeti és kulturális anyagok és technikák láthatóvá tételével és a közönségszervezéssel a kiállítás válik a fő prezentációs eszközzé. A kurátor egyéb feladataitól eltérően, maga a kurátori munka szabadítja meg őt állásának láthatatlanságától, szokatlan fokú szabadságot (...) és a művészekéhez hasonlatos presztízst nyújtva a kurátornak.”²⁸

A kurátori diszkurzusban a kurátor figurája azon a szinten működik, amelyet korábban a művészeti praxis terepének tartottak, ahol a foucault-i értelemben vett diszkurzus „hol az összes kijelentés általános területét, hol a kijelentések egyedi kijelentésekre bontható csoportját jelenti, hol pedig olyan szabályozott eljárást, amely bizonyos számú kijelentésekről ad számot”²⁹. Vagyis, a kurátor-specifikus diszkurzus megfelelő szintű presztízst teremt, amelyet a kortárs kurátori munka dinamikája tett szükségesszerűvé. A gyakorlat egyedül nem teremt és nem tart fent ilyen szintű megbecsülést; inkább a gyakorlat megkülönböztetett pillanatai fordítódnak bele egy, a kurátori munkáról szóló, hierarchikus „általános diszkurzusba”, ahogy azt a diszkurzív formációkon keresztül értelmezik. Míg a biennáléiparnál

²⁶ Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, New York, 1994.

²⁷ Julia Bryan-Wilson, *A Curriculum for Institutional Critique, or the Professionalisation of Conceptual Art*, in: *New Institutionalism, Verkstedt No. 1*, szerk. Jonas Ekeberg, Oslo, 2003, 102–3.

²⁸ Beatrice von Bismarck, *Curating*. In: *MIB – Men in Black: Handbook of Curatorial Practice*, szerk. Christoph Tannert és Ute Tischler, Berlin és Frankfurt am Main, 2004, 99.

²⁹ Michel Foucault, *A tudás archeológiája*, ford. Perczel István, Budapest, Atlantisz, 2001, 102.

a nemzetköziség áll a gyakorlat középpontjában, az ezt kísérő kurátori diszkurzus a művészeti világ felépítményét sokkal szélesebb alapokon tartja fent, mint előtte valaha is. Amikor a biennálék kurátora egy sokat utazott személy, a kiállítások kurátorai már egy egymást keresztül-kasul átszelő és átfedő, globális tudáskörforgás komplex hálózatának részesei: minden „biennálé” „párbeszédet folytat” a következővel, így a kiállításokon átívelő kurátori diszkurzus eszmecseréjének egy újabb átmeneti helyet teremt; minden egyes kiállítás szól a többihez éppúgy, mint a világhoz, amelyre reflektálni akar.

A kurátor mint meta/művész, a művész mint meta/kurátor

Jonathan Watkins kurátori gyakorlatról írott vitairata az 1987-es Art Monthly-ban jól mutatja a nyolcvanas évek végén kezdődő elmozdulást a kurátori gyakorlatról mint adminisztratív, gondozó, közvetítő tevékenységtől a kurátori munka mint kreatív, a művészeti gyakorlathoz hasonló tevékenység felé. Oscar Wilde elképzelését felhasználva, miszerint a tárgyakat a kritikus változtatja át művészetté az írás által, Watkins provokatívan azt állította, hogy a kurátori munka a művészeti praxis egy formája, illetve, hogy a kurátori kiállítások Marcel Duchamp *readymade aided* (kisegített *readymade*) munkáihoz hasonlatosak, ahol a bemutatást vagy a kiállítást kisegíti a „kurátor által manipulált környezet, a világítás, a feliratok [és] a többi műtárgy elrendezése”³⁰

Watkins leírása arról, hogy a kurátorok/művészek/kritikusok milyen szerepet játszanak a kiállítási kontextusban, már talán nincs teljesen szinkronban azzal a(z elmúlt tizenhét évben bekövetkezett) fejleménnyel, amely a galériás vagy a múzeumi kiállításrendezésen túli kurátori gyakorlatban ment végbe. Mégis, Watkins véleménye, amely szerint a kurátori munka egy „szükséges, ha nem is elégséges médium, amelyen keresztül a művészet és a közönség közti kommunikáció folyik”³¹, összhangban van azzal a változással, amelynek során az egyéni pozíciók elhalványulása a kulturális gazdaságban elősegítette a művészeti praxis átalakulását. A szerző-központú kulturális hierarchiától finoman elmozdultak a poszt-produkciós diszkurzus irányába, amelyben a kurátori munka funkciója a tágabb értelemben vett művészeti termelés elismert eleme lett.

Majdnem húsz évvel Watkins vitairata után, a „kurátor mint művész” kérdésköre továbbra is az egyik legfontosabb vita a kurátori diszkurzuson belül: ezt a mai napig számtalan kortárs művészeti magazinban, például a Frieze vagy az Art Monthly hasábjain, is tárgyalják. 2005-ben, Robert Storr kurátor, a Frieze-ben megjelenő havi rovatában aggodalmát fejezte ki a kurátor mint művész elképzeléssel szemben, mivel a kurátori munkát nem tekintette médiumnak, hiszen ez az elképzelés „automatikusan elfogadja azok érvelését, akik a kurátor státuszát arra a szintre emelik, amelyet korábban a kritikusok foglaltak el az »autorizáció« folyamatán keresztül”. Storr a kurátor mint művész gondolatának eredetét inkább Oscar Wilde 1890-es *A kritikus mint művész* című munkájában (ahol a

³⁰ Jonathan Watkins, *The Curator as Artist*, in: Art Monthly, 111 (1987), 27.

³¹ *Uo.*

néző tekintete hozza létre a műalkotást) találja meg, mintsem a szerzőség Barthes-féle posztstrukturalista elemzésében. Storr írásának konklúziója: „Nem, nem gondolom azt, hogy a kurátorok művészek lennének. És, ha ragaszkodnak ehhez, akkor végső soron rossz kurátornak és egyúttal rossz művésznek fogják tartani őket” – így végül ő is újra megerősíti „a művész/kurátor felosztást, és akaratlanul visszaszolgáltatja a kritikusnak az ítélkezés hatalmát.”³²

Azzal, hogy elveti azt a gondolatot, hogy a kurátori munka a művészeti praxis egy formája lenne, és a kurátori munkát nem tekinti médiumnak, Storr leképezi azt a folyamatos feszültséget, amely a nyolcvanas évek óta kíséri a kurátori diszkurzust. Viszont, ahogy John Miller állítja, a kurátor mint metaművész szelleme Jan Höet 1991-es Documenta 9-e óta kíséri a nagyszabású, nemzetközi kiállításokat, Höet ugyanis kurátori módszerekkel dolgozó művésznek tartotta magát, aki a különböző műalkotásokat nyersanyagként használja. Miller számára a művész-kurátor, vagy a művész mint metakurátor momentuma már az intézménykritikához köthető művészek munkáinál is felbukkant, akik saját gyakorlatukba kurátori feladatokat, illetve más művészek munkáit is beépítették – mint például a Group Material, Julie Ault, Louise Lawler, Fred Wilson, Judith Barry, és mások, akik a nyolcvanas években az Egyesült Államokban dolgoztak. Miller azonban azt állítja, hogy Höet technikája, „konfrontatív kiállítás” (*confrontational hanging*) nem annyira a művészek kurátori intervenciójához kapcsolódó, „a kiállítás kialakításáról és annak jelentéséről alkotott nem reflexív feltételezések”³³ bemutatásáról szól, hanem sokkal inkább „a munkák szándékosan önkényes egymás mellé helyezéséről, amely a művésziességet a szubjektív szabaddon választott gyakorlatával tette egyenlővé”.³⁴

A kurátor mint egyfajta metaművész gondolata a kilencvenes években vált hangsúlyossá, amikor is, ahogy Sigrid Schade megjegyzi, „a kurátorok a kurátori koncepciójukat [már] művészeti produkcióként, magukat pedig művészként adják el; szóval a kurátorok mintha elnyelték volna a művészek munkáit. Ilyen esetekben a kurátorok a művészettörténet hagyományos zseni szerepét követelték maguknak”.³⁵ Dorothee Richter ezt a nézőpontot erősítette, amikor azt állította, hogy:

„A nyolcvanas évek óta újabb változást figyelhetünk meg a művészeknek és a kurátoroknak tulajdonított szerepek terén: úgy tűnik, ez a hatalmi váltás a kurátorok kedvéért megy végbe, különösen azért, mert a kurátor szerepe egyre több lehetőséget kínál a kreatív tevékenységhez. Tehát úgy tűnik, hogy a kurátor a művészeti kiállítást részben egy szöveg, mégpedig a saját szövegének jeleként használja.”³⁶

³² Robert Storr, *Reading Circle*, Frieze, 93 (2005), 27.

³³ John Miller, *Arbeit Macht Spass?*, in: *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, szerk. Jens Hoffmann, Frankfurt am Main, 2004, 59.

³⁴ *Uo.*

³⁵ Sigrid Schade, *Preface*, in: *Curating Degree Zero: An International Curating Symposium*, szerk. Barnaby Drabble és Dorothee Richter, Nuremberg, 1999, 11.

³⁶ Dorothee Richter, *Curating Degree Zero*, in: *Curating Degree Zero*, 16.

Richter felvetése szerint egy kiállítás megrendezése manapság a kurátori önreprezentáció egy formája, a tekintet elbűvölése, amelynek során a kiállítás jelentése a művészeti pozíciók közötti kapcsolatokról ered. Ahogy Richter mondja, ez azon az összefonódott elképzelésen át lesz nyilvánvaló, hogy a kurátor és a művész manapság erősen utánozza egymás stratégiáit.³⁷

Daniel Buren 1972-ben írta az *Exhibition of an Exhibition* (A kiállítás kiállítása) című szövegét, amelyben azt állította, hogy „egy kiállítás ma már egyre kevésbé szól a műalkotások kiállításáról, sokkal inkább a kiállítás kiállítása válik műalkotássá.”³⁸ Ebben az időben Buren konkrétan a kurátor, Harald Szeemann munkájára, és az általa rendezett Documenta 5-re gondolt, illetve annak az elképzelésnek a felbukkanására, hogy a kiállítás szervezője maga is szerző. Buren úgy vélte, hogy a művek pusztán csak egy különböző elemekből összeálló kiállítás töredékei voltak, és ugyan az álláspontját nem változtatta meg, 2004-ben azért frissítette eredeti gondolatait:

„[A műalkotások] az említett mű, a szervező-szerző kiállításának szolgálatában álló sajátos részletek. Ugyanakkor – és ezen a ponton vált a probléma olyan kihegyezetté, hogy előidézzék azt a válságot, amiben most találjuk magunkat – a kiállított »töredékek« és az egyéb »részletek«, értelemszerűen és a legtöbb esetben, teljes egészében idegenek a fő műtől, amelynek részei, vagyis az említett kiállítástól.”³⁹

A nagyszabású kiállítások kvázi-műalkotás státuszba helyezésének – ahol a kurátor saját kurátori munkájának hasznos „töredékévé” alakítja a művész munkáját a műalkotásként értelmezett kiállításon – Buren-féle megvetése ma is elterjedt:

„A nagyszabású kiállítások szervezői/szerzői/művészei olyan eredményeket érnek el, amelyeket már ismerünk: a Documenta cirkusszá vált (Jan Höet), vagy legalábbis a kurátorok promócióját szolgáló helyé, akik profitálnak abból a lehetőségből, hogy katalógusesszé formájában közzé tehetik saját téziseiket (Catherine David), vagy esetleg egy politikailag korrekt világ kialakítását népszerűsítő tribünné (Okwui Enwezor), vagy pedig más szervező-szerzők kiállításai próbálják meg új árucikkkel ellátni a művészeti fogyasztás örökké telhetetlen nyugati piacát, amelynek, mint minden piacnak, szüntelenül és gyorsan meg kell magát újítania, nehogy összeomoljon.”⁴⁰

Buren kijelentésének igazi iróniája azonban abban rejlik, hogy éppen egy kurátor, Jens Hoffman *Next Documenta Should be Curated by an Artist* (A következő Documentát egy művésznek kellene rendeznie, 2003) című felhívására adott válaszként jelent meg a kurátor projektjének/kiállításának/kiadványának

³⁷ Uo.

³⁸ Daniel Buren, *Where Are the Artists?*, in: *The Next Documenta*, 26.

³⁹ Uo.

⁴⁰ Uo.

részeként. Hoffmann szándéka az volt Buren és a többi művész szövegének megjelentetésével, hogy a kritikai és a kurátori hangot átadja a művészeknek, illetve az, hogy bevonja őket a művész-vezette kurátori modell hatékonyságát megvitató diszkurzusba. Azonban, ahogy Mark Peterson hangsúlyozza, „végső soron ugyanazt a kurátori stratégiát használta, mint amit kritizált; nevezetesen, hogy művészeket hívott saját tételének illusztrálására.”⁴¹ Peterson még azt is kijelenti, hogy Hoffmann pozíciója csak látszólag önreflexív, mivel a kurátor ugyan megkísérli bevonni a művészeket abba, hogy megkérdőjelezzék nem csak az ő saját praxisát, de médiumának és szakmájának különböző mechanizmusait és dinamikáját, illetve azt is, hogy a kiállítások hogyan öltönek alakot, végül azonban mégis csak eltereli Hoffmann a figyelmet saját kurátori csapdájáról. Ez részben így is van, de Peterson pozíciója, amely szintén nem egy ismeretlen álláspont, újfent csak egymással ellentétbe állítja a kurátort és a művészt.

Zygmunt Bauman szerint a kortárs kultúrában nem létezik egyetemesen elfogadott autoritás, és a kurátorok éppen ezért válhatnak „bűnbakká (...) hiszen a kurátor áll a bizonytalanság feltételei között a jelentésért folytatott harc élvonalában”. Bauman a „bűnbak” kifejezést egy hosszú listához adja, amelyben, a kurátor szerepének összetevőit sorolja fel: animátor, törtető, inspirációs forrás, testvér, közösségteremtő, és valaki, aki az embereket dolgoztatja és a dolgokat előre viszi, valaki, aki a művészeket ötletekkel, programokkal és projektekkel inspirálja. Azt is hozzáteszi, hogy „ehhez jönne még az értelmezés része, és az emberek megértése, illetve az, hogy megértésre bírják az embereket, egyfajta szótárat adjanak a kezükbe, hogy el tudják olvasni azt, amit ugyan látnak, de amiről nem tudnak véleményt formálni.”⁴²

Baumann szerint a nyolcvanas évek vége – egy válságkorszak – óta a művészet „a kiállítás eseménye” körül összpontosul, ahol a művészet élményét főként a rövid életű, időszaki események adják, és csak másodlagosan járul hozzá ehhez, ha egyáltalán, magának a műnek az időtlen értéke. Többnyire a széles nyilvánosságot élvező esemény keretében kiállított műalkotás tesz eleget a fogyasztásra alkalmas tárgyra vonatkozó szabványoknak, valamint annak van esélye a sokk maximalizálására, miközben elkerüli az unalom kockázatát, amely megfosztaná a „szórakoztatás értékétől”.

A nagyszabású, nemzetközi, csoportos kiállítások időszaki és ideiglenes természetükön túl a tematikus bemutatók irányába is hajlanak. Korábban is volt már arról szó, hogy az ilyen projektek megakadályozzák a művészeket abban, hogy megmutassák „igazi potenciáljukat”, illetve arról is, hogy a kurátori projekt kihangsúlyozása igen komoly következményekkel jár a művészet és a művészek szerepére és státuszára nézvést. Alex Farquharson megkérdőjelezi azokat a kiállításokat, amelyek a

⁴¹ Mark Peterson, *Open Forum*, in: *The Next Documenta*, 80.

⁴² Zygmunt Bauman, *On Art, Death and Postmodernity — And What They Do to Each Other*, in: *Stopping the Process: Contemporary Views on Art and Exhibitions*, szerk. Mika Hannula, Helsinki, 1998, 31.

saját jelrendszerüket helyezik előtérbe, mivel ez azzal a kockázattal jár, hogy az egész kurátori vállalkozás identitása annak alkotóelemeként vagy a szintaxis részeként rendeli maga alá a műveket és a művészeket. Farquharson úgy véli, hogy nagy valószínűséggel jobban emlékszünk arra, hogy ki volt a 2003 óta folyó *Utopia Station* kurátora, mint arra, hogy milyen művészek vettek benne részt, elfeledve azt is, hogy Rirkrit Tiravanija (egy művész) volt az egyik kurátor. Farquharson számára az olyan projektek, mint Hans Ulrich Obrst *Do It-ja* (1993 óta, www.e-flux.com) és a *Take Me (I'm Yours)* (Serpentine Gallery, London, 1995), vagy a Jens Hoffmann által rendezett *A Little Bit of History Repeated* (Kunst-Werke Berlin, 2001) eredményeként a művészeket számúzték a kurátorok konceptuális felvetését közvetítő személy szerepkörébe, miközben a kurátori koncepció elnyerte a kvázi-műalkotás státuszát.⁴³ Ez a meglehetősen gyakori vélemény látszólag a művész kulturális értékét kívánja erősíteni a kurátorral szemben a kortárs művészeti kiállítások kapcsán, és komoly problémákat okoz a művészeti világon belüli érdekképviselet átfogó kérdésében. Ahogy Gertrud Sandquist figyelmeztetett, a kurátori kiállítás szándéka nem csupán a művész vagy a kurátor identitásának megerősítése. Amellett, hogy a kurátori munkát az egyik ritka, intellektuális pozíciónak tekintjük a művészet körforgásának folyamatában, fennáll annak a veszélye is, hogy a kurátorok csupán a művészek ügynökévé, illetve egyfajta védjeggyé válnak. Vagyis, ha a kiállítás jelentést alkot, akkor céljai eltérnek a műkereskedelem céljaitól, és valószínűleg a művész szándékától is.⁴⁴ Végül, ahogy Maria Lind kiemelte, a műalkotás iránti áhítatnak is megvan a maga problematikája: gyanúsán közel áll ahhoz, hogy olyan művészetfelfogáson alapuljon, amely a művészetet létünk többi részétől elkülönítve kezeli, valamint gyakran az „egyszerű gondnok” fogalma mögé rejti a kurátort, aki egyszerűen csak segíti a művészt, anélkül, hogy befolyásolná a kiállítást vagy annak fogadtatását.⁴⁵

Megint a régi nőta: elfojtott történetek (A kezdetről, befejezőképpen)

A kilencvenes éveket megelőzően csak kevés történeti értékelés vagy kurátori paradigma létezett, nem is beszélve egy kimondottan a kortárs kurátori gyakorlatról szóló diszkurzusról. Még mindig hátra van a kurátori gyakorlat – mint történeti diszkurzus – a tudományos érdeklődés tárgyaként való teljes meghonosodása. A *The Power of Display: A History of Installation at MoMA* (A bemutatás hatalma: az installálás története a MoMÁ-ban, 1998) című könyvében Mary Anne Staniszewski azt állítja, hogy a nyugati művészettörténet elmulasztotta figyelembe venni azt a szerepet, amelyet a kurátori munka, a kiállításdízajn, és a térben elrendezett kiállításformák játszanak. Staniszewski számára a viszonyunk ehhez a múlthoz nem csak annak a kérdése, hogy ma hogyan látjuk a művészet szerepét ebben a történetben, hanem annak is, hogy a művészet kiállításának milyen dokumentációi és bizonyítékai

⁴³ Farquharson, *l. m.*

⁴⁴ Gertrud Sandqvist, *Context, Construction, Criticism*, in: *Curating Degree Zero*, 43–4.

⁴⁵ Maria Lind, *Stopping My Process: A Statement*, in: *Stopping the Process*.

maradtak fent. Mint Staniszewski írja: „Ugyanannyit árul el egy kultúráról az, hogy mit hagynak ki a múlt történéseiből, mint az, amennyit történelemként rögzítenek, és kollektív emlékezetként” terjed el.⁴⁶

A vizuális hatás, a bemutatás módja és a narratíva minden kurátori kiállítás meghatározó összetevője. A kiállítás még mindig a művészet bemutatásának legnagyobb presztízzsel bíró formája; vagyis a bemutatás módja a kiállítás lényegi elemének tekinthető. Staniszewski úgy véli, hogy a kiállítások története az egyik leginkább „elfojtott” kulturális narratívánk. A tér és a tér retorikájának tágabb összefüggésekbe helyezését elhomályosította a művészet korszakok és művészi *oeuvre*-ök szerinti értelmezése, annak ellenére is, hogy a kiállítási installációk döntő szerepet játszottak abban, hogy hogyan jön létre a jelentés a művészetben. A művészeti hagyomány létrehozásának egyik meghatározó eleme a modernista *white cube* dominanciája, amely éppúgy felszámolja az architektúra és a tér, mint az intézményi feltételek kontextusát. Thomas McEvilley szerint, a „fehér kockához” kapcsolódó hatalmi struktúra tartóssága

„a halhatatlan szépségből, a mesterművekből fakad. Pedig valójában egy nagyon is specifikus érzékenységről van szó, speciális korlátokkal és feltételekkel, amelyeket nagyon felmagasztalnak. Egy bizonyos érzékenység örök érvényű törvénybeiktatásával a *white cube* azt a látszatot kelti, hogy annak a csoportnak vagy kasztnak a kijelentései, akik osztják ezt az érzékenységet, szintén örök érvényűként vannak elfogadva.”⁴⁷

Hans Ulrich Obrist azon kurátorok egyike, aki Staniszewski értékelését visszhangozza, amikor azt állítja, hogy „a kiállításdizájn fontosságának megértése olyan megközelítést kínál a művészettörténethez, amely elfogadja a kultúra összes aspektusának vitalitását, történetiségét, időhöz és térhez kötöttségét.”⁴⁸ Obrist azt állította, hogy ez az amnézia „nem csak a kísérleti kiállítások történetét homályosítja el, hanem az innovatív kurátori gyakorlatra is kihatással van.”⁴⁹ Az elmúlt években készített interjúim során a kortárs kurátorok gyakran utaltak a hiányzó irodalom amnéziát keltő hatására, illetve a *white cube* előtti, innovatív, kiállítási formák iránti – Brian O’Doherty szavaival – „radikális feledékenységre”. Vagyis a *white cube* intézményesítése az 1950-es évektől kezdődően azt jelentette, hogy „a műalkotás előtti jelenlét azzal jár, hogy a Szem és a Néző kedvéért mi magunk távol maradunk”.⁵⁰ O’Doherty szerint a test nélküli megjelenés képessége azt jelentette, hogy a művészetet

⁴⁶ Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1998, xxi.

⁴⁷ Thomas McEvilley, *Forward*, in: Brian O’Doherty: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, 4. kiadás. Berkeley and Los Angeles, 1999, 9.

⁴⁸ Hans Ulrich Obrist, Gilane Tawadros, *In Conversation*, in: *The Producers: Contemporary Curators in Conversation (2)*, szerk. Susan Hiller and Sarah Martin, Newcastle, 2001.

⁴⁹ Hans Ulrich Obrist et al., *Panel Statement and Discussion*, in: *Curating Now: Imaginative Practice? Public Responsibility*, szerk. Paula Marincola, Philadelphia, 2001.

⁵⁰ O’Doherty, *I. m.*

lényegében autonómnak tekintették, és főként a formális vizuális elemeken keresztül gondolták átélhetőnek.

Attól a tanulmányorozattól eltekintve, amely először 1976-ban az Artforumban jelent meg, és később az *Inside the White Cube* (A fehér kocka belsejében) című könyvben lett összegyűjtve, nagyon kevés olyan későbbi elemzés született, amely a huszadik század eleji kiállításdizájnt vizsgálta, és még kevésbé történt meg annak a vizsgálata, hogy a kortárs kurátori gyakorlatot hogyan befolyásolta a kontextualizáló, történeti feldolgozás hiánya. Azt mondhatjuk, hogy csak a kilencvenes években kezdődött meg az emlékezés folyamata, a vészhelyzet állapotában, amikor is a kurátorképző programoknak alig volt olyan anyaga, amelyre a kurátori munka jellegzetes diszkurzusaként utalhattak volna.

Ebben az episztemikus űrben kezdett el formálódni a kortárs kurátori diszkurzus a kilencvenes években, és egy egész generációnyi kurátor jelent meg, Michael Brenson szavaival, a „kurátor idejében”⁵¹. A jelenlegi kurátori projektek hajlamosak elsődlegesnek tekinteni mindent, ami kortárs, és hajlamosak hangsúlyt fektetni a kurátori gesztus individualizálásra, ez pedig – véleményem szerint – egy sajátos, időnként hermetikus diszkurzusfajtát teremtett. Ugyanakkor ez a diszkurzus önreferenciális, kurátor-központú, és teljesen nyilvánvalan az állandó változás állapotában van: a kurátori ismeretek most válnak bizonytalan történeti alapokon álló diszkurzusmóddá.

A kortárs kurátori gyakorlatról szóló kiadványokban megjelenő legfontosabb vitákat vizsgálva nyilvánvalóvá válik, hogy a kurátori diszkurzus éppen kialakításának kellős közepén jár. A kurátori gyakorlat egy „formálódó diszkurzus”, ahol maguk a kurátorok akarnak a diszkurzus fő témái és létrehozói lenni. Mindezidáig, azok számára, akik nem voltak hajlandóak elfogadni a kurátor érdekében tett intézkedéseket a termelés újrarájzolt kulturális terepén, a kritikai hang egy túlon túl leegyszerűsített antagonizmus szintjén maradt, ahol a művész és a kurátor gyakorlata(i) szét vannak választva. Ha ez így folytatódik, akkor a kurátori kritika és a kurátorok által irányított diszkurzus közötti szakadék csak nőni fog.

Fordította: Szakács Eszter

A fordítást ellenőrizte: Hornyik Sándor

⁵¹ Michael Brenson, *The Curator's Moment: Trends in the Field of International Contemporary Art Exhibitions*, in: *Art Journal*, 57 (1998), 16–27.

A lokális kép

A *No Gorgios* egy cigányok és utazók munkáiból Londonban megrendezett kiállítás,¹ amelynek az volt a célja, hogy kérdéseket tegyen fel a kulturális láthatósággal (vizibilitással) kapcsolatban, és megvizsgálja a vizualitás szerepét a cigány identitások megkonstruálásában.

Paul Ryannel közösen szervezve a kiállítást, arra tettem kísérletet, hogy egy erős alul-reprezentáltsággal szemben növeljem és elősegítsem a láthatóságot a vizuális művészetekben és a szélesebb médiában. A projekt időszerű volt, hiszen egy olyan év kezdetén került megrendezésre, amely kiemelkedő cigány jelenlét tanúja volt a Prágai Biennálén² és a Velencei Biennále első Roma Pavilonjában.³

A cigány elnevezést használom roma, romani és utazó közösségek együttes megnevezésére. Ezzel nem azt szeretném sugallni, hogy mi az egész világon egyetlen homogén csoportot alkotnánk – erről szó sincsen – azonban a kategória által felölelt lokális csoportosulások hiánytalan felsorolása suta lenne, és nem sokat adna hozzá a történethez. A cigány kifejezés maga éppen egyfajta „regenerálódás” folyamatában van, annak ellenére, hogy néhányak – kifejezetten a romani kultúrakutatás területéről – problematikusnak találják. Hancock ezt írja:

„...nem volt egyetlen olyan elfogadható megnevezés sem, amely magába foglalná mindazon közösségeket, amelyek magukat romaniként határozzák meg, csupán egy idegen, sokak számára pejoratív megnevezés, a cigány.”⁴

Véleményem szerint itt az ideje, hogy felkaroljuk ezt a kifejezést, nemcsak azért, mert használata ellenállást fejez ki a nem-cigányok (*gorgios*) sztereotípiáival szemben, hanem azért is, mert magában foglalja a társadalmi marginalizáltság hosszú történetét is, ami a roma, romani és *rominichal* szavakból hiányzik. A cigány szó mint csoportokon átívelő megnevezés használata rugalmas, és onnan meríti az erejét, hogy a nem cigány társadalommal szembeni önmeghatározásként jelenik meg, és a család, a közösségi felépítmény, a befogadás és a kirekesztés kérdéseinek kreatív megközelítését szemlélteti. Ez a kreatív megközelítés kulcsot jelent a cigány identitás megteremtésében – ezt utunk során evidenciának fogjuk tekinteni.

¹ *No Gorgios*, Novas Gallery, London, 2007. február 26 – március 24.

² *Refusing Exclusion*, Prágai Biennále, Csehország, 2007. május 24 – 2007. szeptember 16-ig, lásd: www.praguebiennale.org/3/eng/index.html

³ *Paradise Lost*, Velencei Biennále, Olaszország, 2007. június 10 – november 21-ig, lásd: www.romapavilion.org

⁴ Ian Hancock, *The Struggle for the Control of Identity*, in: *Roma Participation Program Reporter*, 1998, www.osi.hu/rpp/perspectives1a.htm

A tradicionális vonakodással szemben – amelyet a cigányok az iránt éreznek, hogy kívülállók tekintsenek be világuk féltve őrzött intimitásába – a londoni kiállítás egy új kulturális vizibilitás bemutatására vállalkozott. Ezt azzal érte el, hogy cigány és utazó művészek műalkotásait mutatta be egy olyan kortárs művészeti galéria-térben, amelyet nem zavart meg a „túl-kontextualizáltság”. A kiállítók nem professzionális képzőművészek voltak, akik mellesleg cigányok, hanem inkább olyan cigányok, akik művészetet művelnek, olyat, amely szemlátomást nem vesz tudomást a nyugati képzőművészeti kánonról. A projekt két további szempontból is újdonságot jelentett. Először is régi hiányosságot pótoltt azzal, hogy belülről adott képet a cigány vizuális kultúráról, ha meggondoljuk, hogy a roma identitást érintő, egyre növekvő akadémiai kutatások szinte teljes mértékben figyelmen kívül hagyják a cigány vizuális művészetet, nem is beszélve a népművészet⁵ vagy a kívülálló művészetnek (*outsider art*)⁶ mostani bemutatásáról.

Másodsorban azáltal, hogy a kiállítás el akart mozdulni az antropológiai tekintettől (népművészet) és a patológizált műtől (kívülálló művészet), a bemutató a specializált kiállítások korlátaitól mentes nézői élményt nyújtott, és egyben alternatívát kínált a régóta uralkodó kulturális emlékezetkiesés ellenében, amelyet prekoncepciók és félreértések táplálnak. A cigány közösségek bezárkózásra való hajlama elkerülhetetlenül erősítette ezt a kulturális kijárási tilalmat, ezt szem előtt tartva a *No Gorgios* szándéka az volt, hogy olyan párbeszédet nyisson, amelyre a jövőben más projektek építhetők.

A kiállítás címe, a *No Gorgios* az „Utazók kíméljenek” feliratú táblákra alkotott szójáték, amelyek egészen mostanáig mindennaposak voltak az Egyesült Királyság különböző részein.⁷ A *gorgio* szó (az angol-romani megfelelője az Európa más részein ismert *gadja* vagy *gajo* szavaknak) azokra használatos, akik a cigány közösségen kívül vannak. Az „Utazók kíméljenek” feliratot általában kocsmák bejáratába helyezték el, hogy lebeszéljék a cigányokat a belépésről. Habár ez az égbekiáltó rasszista eljárás már nem gyakori, az olyan személy jelenléte, akin jól látható, hogy cigány, általában még mindig nem szívesen látott, amit a cigányellenes törvényhozás⁸ is bizonyít, csakúgy, mint napjaink erőszakos „őrállási” módszerei.⁹ A társas térből való illetően kizárás – és ennek szélesebb értelmű átfordítása, a társadalomból való kizárás – biztosította, hogy a cigányok kulturálisan láthatatlanok maradjanak, kulturális termelés tekintetében éppúgy, mint fizikailag, közösségként.

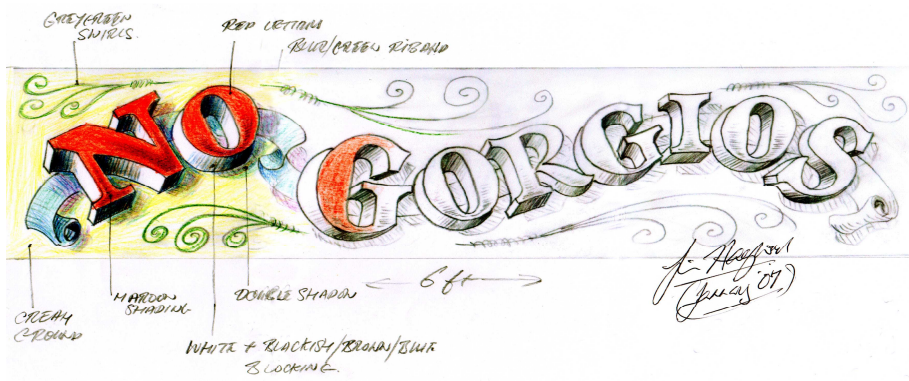
⁵ Jeremy Deller és Alan Kane, *Folk Archive: Contemporary Popular Art from the UK*, Book Works, London, 2005.

⁶ Jon Thompson, *Inner Worlds Outside*, Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2006.

⁷ Angus Fraser, *The Gypsies*, Blackwell, Oxford, 1992.

⁸ Donald Kenrick, Sian Bakewell, *On the Verge: the Gypsies of England*, University of Hertfordshire Press, Hatfield, 1995.

⁹ Daniel Baker, *Funny ha ha*, in: *Catalyst*, szerk. Olivia Skinner, Commission for Racial Equality, London, December 2006, www.julishonnor.com/catalyst/Default.aspx?LocID=0hgnew0o4.RefLocID=0hg01b001006009.Lang-EN.htm



1. kép A *No Gorgios* c. katalógus címlapja, tervezte: Daniel Baker és Paul Ryan, a címlap Simon Lee *Csúzik* (vegyes technika, 17 x 6 x 27 cm/darab) és Jim Hayward *Ceruzarajz* (20 x 30 cm) című művének felhasználásával készül. A művészek gyűjteményéből, fotó: Daniel Baker

Atkin erre a patthelyzetre hivatkozik a kiállítási katalógus számára írt, *Only Gorgios read* (Csak gádzsók olvasnak) című esszéjében:

„...a romanik az önmeghatározásukra használt szimbólumokat gyakran rejtve tartják, a gádzsók pedig nem ritkán csak akkor találkoznak velük, ha azt kell meghatározni, hogy mit kell eltávolítani vagy megsemmisíteni.”¹⁰

¹⁰ Albert Atkin, *Only Gorgios Read*, in: *No Gorgios*, kiállítási katalógus, Novas Gallery, London, 2007, 15.

Ennek a reprezentációs űrnek az eredményeképpen bármiféle vita a cigány kultúra esztétikájáról mind a mai napig képtelen volt valós figyelmet generálni. Lehet, hogy ez a láthatatlanság történeti meghosszabbítása annak, hogy a cigányok kénytelenek voltak megtanulni „a radar alatt szállni”, de véleményem szerint több köze lehet a tudományos kutatás szó-központúságához (legyen az a leírt vagy a kimondott szó) és a kortárs művészeti világ kulturális és etnikai sajátosságoktól (partikularitásoktól) való idegenkedéséhez.

A hiányzó hajlandósság arra, hogy a sztereotip cigány-figurán túlra lássunk, megterhelve a cigányok kívülállók felé tanúsított bizalmatlanságával eredményezte azt, hogy ez a közösség továbbra is félreértett és hamisan reprezentált.

A romantizált és egyben démonizált mitikus cigány¹¹ továbbra is a vágyak és a félelmek megtestesítőjének látszólag oly értékes szerepét játssza a társadalomban. Mattijs Van de Port ezt írja arról a szerepről, amelyet a cigány a szerb populáris kultúra képzetében betölt:

„A cigányról szóló fantáziáknak az a szerepe, hogy helyet teremtsen az emberben lakozó állat fájó és zavaró igazságának az irracionális világban.”¹²

Ugyanakkor hivatkozva a cigányok felé irányuló kétértelműsége, Van de Port azt a funkcionális virtualizálást hangsúlyozza, amelyet a cigányok játszanak a szélesebb társadalom szemében, és amely történelmileg megalkotott fikciók és fantazmagóriák sorából eredeztethető. Ezzel ellentétben a *No Gorgois* arra invitálja a nézőt, hogy vegyen fontolóra egy alternatívát a kulturális tagadás gerjesztette átható sztereotípiák ellenében.

Vizuális narratíva

A cigányok művészeti bemutatása az Egyesült Királyságban mindig is a zenére, az előadó-művészetre és egyre inkább az irodalomra fókuszált, amit a tengerentúlról egyre nagyobb számban érkező roma szövegek is jeleznek, s ami összességében magabiztosságot és egyre növekvő műegyüttest eredményez. Európa más országaival összehasonlítva a cigány irodalom későn érkezett meg Britanniába, de ez nem meglepő, hiszen a brit kulturális narratívából teljességgel hiányzik egy megalapozott kép a cigányokról. A legtöbb esetben egy rég elveszett törzs átromantizált, erotizált és démonizált szimbólumaiként jelenünk meg, amely nem települt le seholy, hacsak nem a populáris képzetben. A krónikákban nincs hely a számunkra, és a gyanakvás csak ösztönözte a cigányok bizalmatlanságát a leírt szóval szemben. A képek egy egészen más történetet tudnak elmesélni.

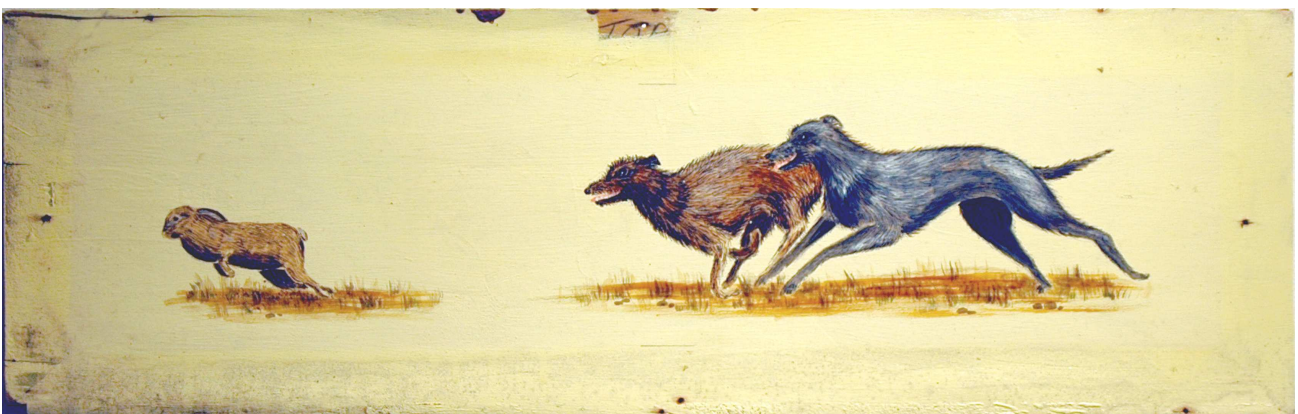
¹¹ Thomas Acton – David Gallant, *Romanichal Gypsies*, Wayland Publishers, Hove, 1997.

¹² Mattijs Van de Port, *Gypsies, Wars & Other Instances of the Wild*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1998, 162.

Az, amit laza kifejezéssel „cigány művészetnek és kézművességnek” neveznek, Britanniában a mai napig általában vésett és festett tárgyak formáját öltötte magára. Fő funkciója az otthon és a munkahely gazdagítása volt, és kevés figyelmet fordítottak műtárgyak saját jogon való alkotására. Történetileg ennek az az oka, hogy minden tárgynak, amely a szekérbe került, ki kellett érdemelnie a helyét. Azáltal, hogy szépek és hasznosak is egyben, a háztartási tárgyak kettős szerepet töltenek be. A hasznosság és dekorativitás kombinációja érthető egy történetileg nomád nép esetében, amely kulturálisan a vizuális hatás maximumát várja el, a kiállíthatóság helye viszont limitált. Ezen esztétika folytonossága jól látható a *No Gorgios* kiállításon szereplő munkákban, a kézzel vésett csúzlikon és a faragó késeken, az anyag kiválasztásán és a varrás gondosságán, amely szinte elhomályosítja a hétköznapi használati tárgyakként betöltött gyakorlati szerepüket. Az anyagi fényűzés és térbeli gazdaságosság kettőssége jelenik ezekben a tárgyakban, amelyekben a házimunka a nagyvonalú művészi kifejezés eszközévé válik.

Erre a legkézenfekvőbb példa a cigány-szekér, vagy manapság egyre inkább a lakókocsi, egy feldíszített közlekedési eszköz, amely a szállítás/lakás, a kulturális motívum és kulturális narratíva összetett funkcióit látja el.

A *No Gorgios* egyik kiállítója madarakat, virágokat, kutyaikat és játékokat ábrázoló tablókat készített. A festett fa panelek a fa szekér belsejének és külsejének befedésére szolgáltak. Az alkotó a maga körül látott dolgokat festi meg, a vadvilágot, mely befolyással van az életére, és amely lehetővé teszi a megélhetést. Lehet, hogy a kutyaikkal való vadászat vagy a kankalinkosár-árusítás már nem általános, de a megélt és a reprezentációs, a megtapasztalt és az ornamentális egybemosása még mindig elterjedt, és arról a fajta életformáról mesél, amely közel áll a cigány közösség szívéhez.



2. kép Henry Stanford: *A kutyaik nyulat kergetnek*, 2006, olaj, vászon, 17 x 60 cm. A Novas Gallery gyűjteményéből, fotó: Daniel Baker

Azokat a csúzlikat, amelyek a kiállítás szimbólumaivá váltak, a Stow-i lóvásáron árusították. Ezek a hibrid fa tárgyak, az állatot formázó faragásos és festett részleteikkel, a gumival és a használt lövedékekkel egyenként 30 fontért voltak áruba bocsátva.

A készítőnek bőven volt belőlük. Egyetértett azzal, hogy a tárgyai műtárgyként kerüljenek bemutatásra egy kiállításon, de az ár ugyanaz maradt, legyen a csúzli játék, fegyver vagy akár műtárgy. A tárgy sokoldalúsága, az alkotó rugalmassága és az interpretáló kreativitásába vetett bizalma adja a tárgy azon képességét, hogy többféle környezetben is megtalálja a helyét, és azokban megfelelően működjön – olyan tulajdonság ez, amely közös a kiállítás legtöbb darabjában, és nem minden egybehangzás nélkül való a cigány identitás eredetével és adoptálhatóságával.

A *No Gorgios* egy másik kiállítója, egy nyolcvanas éveiben járó nő, színes szeletekből álló kötött gyapjúmunkákat állított ki. Ezek a darabok részben egyre merevedő, izületi gyulladással kezei edzésének melléktermékeként születtek, amely a kézügyessége megőrzésére irányuló terápia része volt, annak a feszültségnek a kezelésére, amelyet a felírt gyógyszerek nem tudtak orvosolni. Az újrashasznosított fonalakat színes négyzetekké kötötte, amelyeket aztán sávokká vagy nagy négyzetekké varrt össze. Maga a munka, a létrehozás folyamata kulcsfontosságú a műben, a kanyargó absztrakt formák szinte melléktermékek. A leejtett és felszedett szemek jelölik ki az utat a végső, antropomorfikus formákhoz. Az alkotás terapeutikus jellege a fonalkonstrukciók anyagában látszik megtestesülni és általa továbbítódik a néző felé. A végeredmény egy meleg, matriarchális esztétikáról mesél, amely világos, felemelő és erős.

Amikor ez a tárgy a galéria terében kerül kiállításra, játékba kerülnek az otthonon túlnyúló asszociációk, amivel a munkák túllépnek a szokásos környezetükön. Ennek eredményeképpen tiszta és meglepő együtthangzások lépnek fel, amelyek révén egészen új módon találkozhatunk azokkal a tárgyakkal, amelyeket eddig egy meghatározott környezetben értelmeztünk. Miközben a tárgy az áthelyezés révén átformálódik, a munka eredeti szándéka megmarad, és továbbra is befolyásolja és artikulálja a néző válaszát.) Ez az a tárgyi/kulturális dinamika, amit a kiállítás mozgásba szeretett volna hozni. Paul Ryan ugyanezt vizsgálta a *Mire valók az érzések?* című kiállításában.¹³

A kiállítás egyik látogatója azt a megjegyzést tette, hogy „azáltal, hogy a tárgyakat a művészettörténeten keresztül olvasta, folyamatosan vissza is terelte őket a művészethez. Probléma ez?” Már az is elég, hogy ez a kérdés felmerült, hiszen ez a projekt egyik alapvető célját emeli ki: a kiállítás arra törekedett, hogy aktivizálja a tárgyakat, és elérje, hogy képesek legyenek gazdagítani saját lehetséges kulturális jelentésüket és újraértékelésre készíteni a nézőiket. A bemutató ilyen megközelítése, vagyis, hogy többet várunk a nézőtől, mint a már általa ismert újbóli megerősítése, izgató

¹³ *What Are Feelings For?*, Centre for Drawing, Wimbledon College of Art, London, 2007. január 8. – február 9. lásd: www.paulryan.dircon.co.uk/cfd.htm. Ryan a szemiotikus Charles Sanders Peirce-t idézi: „Consider what effects which might conceivably have practical bearings, we conceive the object of our conception to have. Then our conception of those effects is the whole of our conception of the object.” Charles Sanders Peirce, *Issues of Pragmatism*, in: *The Essential Peirce. Vol 2*, Indiana University Press, Bloomington, 1998, 346.

és értékes lehetőségek előhírnöke nemcsak a tárgyak szemléletében, de abban is, ahogy felülvizsgáljuk az alkotóikról kialakított képünket.



3. kép Celia Baker: *Fonal művek 6, 7, 8, 9*, 2007, kötött fonal, 130 x 170 cm és 150 x 35 cm / mű. A művész tulajdona, fotó: Daniel Baker

A kiállított művek egy olyan közösségből származnak, ahol a művészi, a társadalmi és a gazdasági egybefonódik. Több tárgy otthoni körülmények között készült, néha nem is csak egyetlen családtag közreműködésével, otthoni használatra. Itt a család áll az első helyen, és ez mindenképp felett való belátást érdemel és követel. Ez a meghitt figyelem tükröződik a családi élet környezetében.

Ebben a környezetben minden intenzív esztétikai jelentőségre tesz szert. A határ művészet és kézművesség között elmosódik. Hiszen miért akasztanánk a falra egy finoman megmunkált csendéletet, ha a szemünk megpihenhet egy csészén, amely tökéletesen megmintázott virágot és gyümölcsöt ábrázol? Úgy tűnik, néhány a cigányok által készített és nagyra értékelt tárgy használaton kívül helyeződött – ugyan hány csésze teát szolgálunk fel egy porcelánkészlettel, amelyen a Grow-i lóverseny aprólékos ábrázolása jelenik meg? Hány éjszakát lehet eltölteni a nagy mesterségbeli tudással

megmetszett és kifestett vagonban? Valószínűleg nem sokat. A hasznosság lehetősége azonban megmarad, és fontos szerepet játszik a tárgyak narratívájában, aktivizálja a szociális teret és táplálja az élet és művészet közötti párbeszédet.



4. kép Keith Brazil: *Jegyzetfüzetek*, 1985-től napjainkig, vegyes technika, különböző méretek A művész tulajdona, fotó: Daniel Baker

Egy kiterjesztett nézet

A *No Gorgios* megkísérelte felszabadítani a műveket egy kulturálisan specifikus, lezárt olvasattól, hogy rákérdézhessen a munkák szociológiai és antropológiai reprezentációjára. Természetesen a kulturális specifikussággal semmi baj sincsen a művészeti bemutatókon, de a munkák és a művészek számára az is fontos, hogy a víziójukkal külön álljanak és úgy is tekintsenek rájuk. Predrag Rajdic és Paul Ryan esszékjünkben erre hivatkoznak, amikor a közép-európai reprezentációkkal foglalkozó *In Focus* című művészeti program katalógusának előszavában ezt írják:

„Hogyan lehet a kiállítás-rendezés (*curating*) metodológiáját fejleszteni, amikor kétségkívül preconcepciókat és előítéleteket hordozunk? (...) A cél az, hogy ezt a metodológiát dialógikus módon újra definiáljunk, és nem az, hogy újra megerősítsük.”¹⁴

¹⁴ *In Focus*, szerk. Predrag Pajdic – Paul Ryan, Paranoia Publishing, London, 2007, www.infocustdialogue.com/essays/in-focus/

Ez a nyitott párbeszéd elősegítheti, hogy friss tekintettel nézzünk a műre, a munka és a néző kapcsolatára, és a *No Gorgios* egy szélesebb vizsgálódást is szorgalmaz a család természetéről, az otthonról és a közösségről, életstílusról és ökológiáról, hasznosságról, formáról és funkcióról – legyen az praktikus, társadalmi vagy esztétikai.

Azzal, hogy a kiállítás promóciós munkája során nem utaltunk nyíltan a tárlat cigány vagy utazó mivoltára, a célunk az volt, hogy kicsaljunk egy fenomenológiai választ a promóciós anyag ismeretlen tartalmára és a kiállított munkákra. A meghívón és a katalógus borítóján két csúzli jelent meg és egy vázlatrajz, ami egy *No Gorgois* feliratú tábla megfestéséhez készült. A táblán szereplő szavak felismerhetőek a cigány és utazó közösség tagjai számára és azok számára is, akik valamilyen ismerettel rendelkeznek a cigány kultúráról. Elég valószínűtlen azonban, hogy ez a két szó együtt érthető lenne azok számára is, akik kívül állnak ezen a közösségen, tehát a cél a kíváncsiság felkeltése volt inkább, mintsem a lehetőségek kizárása. A cél nem a szándékolt elbizonytalanítás volt, hanem egy prekonceptió nélküli olvasat lehetőségének megteremtése, felbátorítva a nézőt arra, hogy friss tekintetet vessenek a tárgyakra és így egyéni, kreatív interpretációt adhassanak. A látogatók visszajelzései igazolták a stratégia sikerességét. Nem új jelenség, hogy tárgyakat áthelyezésük révén átformálunk, de mindeddig nem használták ki eléggé a művészetben a kulturálisan marginalizált egyének – pontosabban azok, akik olyan művészetet csinálnak, amely a mainstream művészeti világ határain kívül is működik.



5. kép Celia Rickwood: *Papírvirág*, 2007, krepp papír, drót, 40 x 40 cm. A művész tulajdona, fotó: Daniel Baker

Saját munkám során művészként és cigányként azt a pozíciót kutatom, amelyet én magam a kortárs társadalomban betöltök. A *No Gorgios* kiállítás megrendezése ennek a kutatásnak a

meghosszabbításaként is tekinthető. A művek a cigányok által elfoglalt tereket fedezik fel, a mások által számunkra kijelölt marginális térre nyitnak ablakot: keveredve és érintkezve, kívül, de mégis körbefogva, kapcsolódva, de mégis eltávolodva azon társadalmaktól, amelyekben létezünk, évszázadok óta. A többféle pozíciók egyidejű elfoglalása egy olyan tánc, amelyben nagy gyakorlatunk van.

Nicholae Gheorghe derűlátóan, mint az „ethnogenezis” folyamatát írta le a cigányok ezen képességet, kifejezetten etnikai státuszukkal kapcsolatban:

„...egy társadalmi csoport, amely korábban megvetett és alacsonyrendű pozíciót foglalt el, most az identitások újraértelmezett percepciója alapján, ebből a helyzetből valamiféle megbecsülés és egyenlőség felé mozdul el a társadalmi rétegződés hierarchiájában.”¹⁵

Gheorghe olyan folyamat elindítását javasolja, amely által a társadalmi identitás átalakul kulturális, etnikai identitássá. Miközben ez a nézet elismeri képességünket a kulturális átalakulásra, az azóta eltelt tíz év még nem volt elegendő, hogy a Gheorghe megjósolta egyenlőség és tisztelet megvalósuljon.

A művészet képes arra, hogy kihívást intézzen régóta fennálló sztereotípiák és félreértések felé. Azok az alternatív narratívák, amelyeket a cigány kultúra körüli vizuális diskurzus kínál fel, jelzik az utat az egyenlőség és a jelenlét felé. Ezt az utat mindeddig nem vették komolyan fontolóra, de a Velencei Biennálén és a Prágai Biennálén való jelenlétünk világosan kijelölte azt a kulturális teret, ami fontos tényező lesz a kortárs cigány reprezentáció körüli diskurzus megnyitásában. Az a lehetőség, hogy cigány művészek nemzetközi szinten mutassák be munkáikat, bebocsáttatásunk szimbolikus jelentősége olyan művészeti erőről és kulturális vizibilitásról hordoz üzenetet, amely eddig még mindig átlépett a globális cigány közösségeken. Mint Európa legnagyobb etnikai kisebbsége, ez a felismerés megdöbbentően megkésett. A cigányok sajátos és összetett rálátással bírnak Európa földrajzi, területi és szociálpolitikai működésére. A tapasztalataik szolgáltatata éleslátás színesítheti a kulturális territóriumról szóló vitákat a transznacionális kapcsolatokkal és az ökológia növekvő hatásával kapcsolatban. A cigányoknak fontos szerepük van Európa kulturális és politikai tájképén – ha az ajtónállókat felszólítják egyszer a kapuk kinyitására.

Fordította: Molnár Edit

A fordítást ellenőrizte: Kozma Zsolt

¹⁵ Nicholae Gheorghe, *The Social Construction of Romani Identity*, in: *Gypsy Politics and Traveller Identity*, szerk. Thomas Acton, Hertfordshire University Press, Hatfield, 1997, 158.

Melléklet

Daniel Buren A kiállítás funkciója

Számos alkalommal elemeztem már különféle kiállításokat. Ezeket a szövegeket vagy egyes részeit „a kiállítás funkciója” címmel foglalhatnánk össze.¹ Arról szólnak, amit a festészet önmagában véve nem tud elmondani, miközben létrehozza és akadályozza, megteremti és aláássa „saját” bemutatását, vagyis azt a kiállítást, amelyen a festmény láthatóvá válik. Ennek az írásnak a témája a *Prospect 73*.

A *Prospect* kezdettől (vagyis 1968-tól) fogva olyan kiállításként jelentkezett, amelyen néhány „avantgárdnak” tekintett galéria mutathatta be új vagy leendő kínálatát. Következésképpen a *Prospect* inkább a művészekre, nem pedig a mögöttük álló galériákra koncentrált, és már 1969-ben is kiállított olyan művészeket, akiket nem képviselt galéria, noha néhányuk kapcsolata ezzel vagy azzal a galériával közismert volt. A *Prospect* azonban a lehető leggyorsabban el akarta határolni magát a különböző művészeti vásároktól, amelyekkel 1968-ban rendszerint összehasonlították.

A *Prospect* tehát, ahogyan azt a neve is kifejezi, olyan helyként működött, ahol a „jó” galériák „távlati” terveit lehetett megismerni, a holnap piacának megteremtése érdekében. Ezért meglepő, hogy bizonyos művészek és galériák oly sok energiával fúrták például a kölni *Kunstmarkt*ot, miközben maguk is alakították a piaci jövőjét, tőle körülbelül 50 kilométerre.² Talán az ellen a tény ellen lázadoztak, hogy egy művészeti kiállítást „vásárnak” nevezzék, miközben a tényleges üzletek másutt köttetnek, és a spekuláció is másutt szökken szárba, ott, ahol elkendőzik azt, hogy a művek eladandó áruk, azt a látszatot keltve, hogy a jövő művészetének eszményi lehetőségeit keresik.

De köztudott, hogy a művészet kimúlna, ha nem erősítenék és újítanák meg folyamatosan új alkotások, új koncepciók: bármi, csak új legyen. Éppenséggel ez az avantgárd invenció gazdasági funkciója. Ez a „non-profit” kiállítások nagy többségének gazdasági funkciója, a *Prospect* pedig ennek fényes példája. Itt dől el, mi lesz az új divat. Itt dől el, mi számít a holnap ízlésének, szemben a tegnapi ízlésével, melynek alakításában többek között az előző *Prospect* is részt vállalt.

A műkereskedelem semmit sem veszít azzal, ha valami egyszer csak már nem divatos. Épp ellenkezőleg: amit tegnap még avantgárdként állított ki, a műkereskedő ma már művészettörténeti értéként tárolhatja.³ A művészetben pedig mindig a régi az értékesebb. Ráadásul a történetivé válás új vevőkör felé nyitja meg az utat. Az avantgárd műkereskedők, az avantgárd gyűjtői és az avantgárd művészek jól tudják ezt. Beszélni azonban nem szabad róla, az nem vallana jó ízlésre...

¹ *Interruption* (1969); *Mise en Garde* (1969); *Around and About* (1971); *Paris Biennale* (1971); *Spluculation from Yesterday and Today* (1971); *An exemplary exhibition* (1972); *Exhibition of an exhibition* (Documenta 5).

² Értsd: Düsseldorfban, ahol a *Prospect* című kiállítás-sorozatot is rendezték (a szerk.).

³ Azok a tegnapiak, akik nem emelkednek „történeti rangra”, eltűnésre vannak ítélve.

Ezért aztán hiba volna elsősorban azt a kiállítást kárhóztatni, amelyik nyíltan művészeti vásárként hirdeti magát, ha ezzel egy időben az avantgárd művészek legújabb alkotásait olyan galériások állítják ki, akikre maguk a művészek sohasem úgy gondolnak, mint a fentebbi kiállítások vezető út kikövezőire.

Mi tehát az, amit a *Prospect 73* az új trendként tárt elénk? Mit vegyünk fel idén télen, ha nem akarunk nevetségesen maradni látszani?

Festőnek kell öltöznünk.

Tessék?

Igen, festőnek.

De hát van ilyen festő is, meg olyan is...

Így igaz, de mindegyik megteszi.

Az absztrakt festő, meg a figuratív festő is? A miniatúrista is, meg a konceptualista is? Meg a realista, meg a...?

Mindegyik, ahogy mondom, kivéve a szobafestőket.

A *Prospect* azt tekinti küldetésének (s fentebb láttuk e küldetés kereskedelmi motivációját), hogy megmutassa, mi lesz a következő szezon divatja.

Nyilvánvaló volt, hogy az (avantgárd műveket) gyűjtők előbb-utóbb ráunnak az olyan művek vásárlására, amelyek nem „mutatnak jól” a lakásukban, és hogy az, amit közönségesen konceptuális művészetnek neveznek, akadémiakussá válik (minthogy kezdettől fogva az is). A body art és a művészek filmjei sem tömnek be a rést. Valami megfoghatóbbra volt szükség (fizikai és kulturális értelemben is), valami kézzelfoghatóbb dologra. Olyasmire, amit fel lehet akasztani a falra, ami nem tűnik blöffnek. Olyasmire, ami messziről is művészetnek hat. Egyszóval: festészetre. És íme, itt vannak „a festők”.

Nem feltétlenül azt állítom, hogy a *Prospect 73* szlogenje hasonlít „a tangóharmónika királyai” vagy „a guru, aki visszaállítja a hitedet Istenben és a teremtésben” típusú hírverésekhez. A lényeg az, hogy az effajta „feltámasztás” ideológiai nézőpontból semmiképp sem magának a festészetnek a megkérdőjelezését implikálja, hanem a művészet csüggesztően esztétizáló diskurzusához és az adott felület festékekkel való tarkításának ildomos módjaihoz való reakciós visszatéréssel fenyeget. Újra felderengenek a horizonton a régi viták egy bizonyos fajta kék és egy bizonyos fajta barna „csodálatos” összhangjáról vagy diszharmoniajáról. Láthatjuk feltámadni az absztrakt és a figuratív művészet fölötti régi civakodást. A kiműveltek ismét Cézanne (aki helyett most inkább Duchamp-ra hivatkoznak) „nevezetes” ismeretelméleti szakítását tárgyalják. És Matisse-t, meg Pollockot. Persze a cél itt nem az említett festők műveinek mélyebb ismertetése, az egy másfajta szöveg tárgya lehetne, hanem annak kimondása, hogy felelevenítésük miként szolgálja a halottak reakciós feltámasztását.

És a *Prospect 73* azt mutatja, hogy a festmény az a holttest, amit kétségbeesésükben előástak. A holttest, ami még mindig jó szolgálatot tesz. Amit még mindig el lehet adni. Igen, holttest, mert a hangsúly sohasem a festészetre mint kérdésre esik, hanem arra, amit mint csereérték, mint megújulás, mint újdonság, mint potenciális avantgárd jelent, amit hamarosan egy másik vált fel. A festők nagy része jól elvan ebben a temetőben, minthogy innen is származik. Az a három-négy kivétel csak erősíti a szabályt.

Szükséges volt-e, hogy a *Prospect 73* a paradoxonig feszítse ezt a demonstrációt? Akárhogy is, azon „festők” közé, akik műveit a *Prospect* (figyelő szemét a jövőre vetve) elének tárta, olyanok is bekerültek, akik már legalább tíz éve nem számítanak avantgárdnak, vagy olyanok, akik már jó pár éve nem számítanak „festőnek”. Nem könnyű minden évben (vagy minden második évben) új divatot teremteni: kérdezzék csak meg a ruhatervezőket, akiknek évente kettő vagy épp négy új kollekcióval kell előrukkolniuk!

Röviden: a *Prospect 73* csupán egy az útmutatók között.

Ami a saját festészetemet illeti, vagy látható a *Prospecten*, vagy nem – akárcsak a Documentán, a berni Kunsthalléban és a New York-i Guggenheimben, meghívják vagy elutasítják, befogadják vagy betiltják, minthogy evilági, legfeljebb kísérletezni lehet a kirekesztésével: így is, úgy is a jelenkor ideológiájára vet fényt.

Fordította: Beck András

A fordítást ellenőrizte: Sándor Bea

Daniel Buren **A múzeum funkciója**

A múzeum *kivételes* hely, három szereppel:

- 1. Esztétikai.** A múzeum az a keret és erős alap, melybe a mű beleíródik és amelyre épül. Egyszerre középpont, ahol a cselekmény zajlik, és egyedüli (topográfiai és kulturális) nézőpont a munka számára.
- 2. Gazdasági.** A múzeum kereskedelmi értéket biztosít annak, amit kiállít, amit kiválasztott, és ezáltal privilegizált helyzetbe hozott. A hétköznapiból való kiemelés és megőrzés révén a múzeum társadalmilag is előmozdítja az alkotást, ilyen módon biztosítva annak láthatóságát és fogyasztását.
- 3. Misztikus.** A múzeum/galéria azonnal és meggyőződéssel, vagyis rutinszerűen a „művészet” státuszára emel mindent, amit bemutat, így már eleve eltérít minden olyan lehetséges kérdést, amely a művészet alapjaira vonatkozhatna, amennyiben figyelmen kívül hagyja a helyet, ahonnan ez a kérdés felmerül.

A múzeum (a galéria) alkotja a művészet misztikus testét.

Világos, hogy a fenti három pont csupán arra szolgál, hogy általános elképzelést nyújtson a múzeum szerepéről. Tudnunk kell azonban, hogy ezek a szerepek intenzitásuk tekintetében, társadalmi-politikai okokból eltérnek egymástól, attól függően, hogy melyik intézményről is van szó (annak a művészethez, vagy még általánosabban a rendszerhez való viszonya szerint).¹

I. Megőrzés

A múzeum (galéria) egyik elsődleges (technikai) funkciója a megőrzés. (Itt meg kell, hogy különböztessük egymástól a múzeumot illetve a galériát, bár a különbségtétel egyre kevésbé egyértelmű: az előző általában vásárol, megőriz és gyűjt, azért, hogy kiállíthasson, az utóbbi ugyanezt teszi a viszonteladás reményében.) A megőrzés ezen funkciója a művészetek idealisztikus természetét állandósítja, azt állítva, hogy a művészet örökkévaló (lehet). Többet között ez az elgondolás uralta a 19. századot, amelyben létrejött a közgyűjtemény intézménye, abban a formában, ahogy ma is ismerjük.

A festett dolgok általában attitűdök, gesztusok, emlékek, másolatok, imitációk, transzpozíciók, álmok és szimbólumok... egy meghatározatlan időtartamra önkényesen a vásznon rögzítve. Ennek az örökkévaló, időtlen illúzióknak a hangsúlyozása érdekében kell megőrizni magát a munkát (amely fizikailag sérülékeny: vászon, merevítő, pigment stb.) az elhasználódástól.

¹ Nyilvánvalónak kell lennie, hogy amikor „múzeumról” beszélünk, akkor mindenféle egyéb galériára is utalunk egyben, és minden más helyre, amely kulturális központként funkcionál. Különbségtételt a múzeum és galéria között a későbbiekben teszünk majd. Mindamellett a kulturális hely koncepciójának szükségességét is hangsúlyoznunk kell itt.

A múzeumot erre a feladatra alakították ki, azon művek szakszerű megővésére, amennyire ez csak lehetséges, az idő hatásainak ellenében, amelyek egyébként sokkal gyorsabban elpusztulnának. A múzeumot arra a feladatra alakították ki, hogy amennyire csak lehetséges, megővje a gyorsan pusztulásra ítélt műveket az idő hatásaitól.

Ez a mesterséges „életben tartás” az egyik módja (a jelenben és a múltban egyaránt) a műalkotás időbeliségének/múlandóságának elhárítására, amely megajándékoz az örökkévalóság látszatával és így rendkívül jól szolgálja azt a diskurzust, amelyet az uralkodó burzsoá ideológia hozzárendelt. Hozzá kell még tennünk, hogy mindez a szerző, vagyis a művész örömteli jóváhagyásával történik.

Mi több, a múzeum ezen konzerváló funkciója – ami csúcspontját a 19. században érte el a romantikával – ma is a közfelfogás része, ami maga is csak a helyzetet hibernáló további faktor. Tulajdonképpen semmit sem őrzünk meg olyan szívesen, mint a műalkotásokat. Ezért függ a 20. századi művészet még mindig annyira 19. századitól, mivel annak rendszerét, mechanizmusát és funkcióit törés nélkül fogadta el (beleértve Cézanne-t vagy Duchamp-ot) anélkül, hogy felfedte volna egyik legmeghatározóbb alibijét, továbbra is magától értetődőnek tekintve a kiállítást mint keretet. Még egyszer kijelenthetjük, hogy a múzeum otthagya a „nyomát” mindenben, amit kiállít, áthatóan és kitörölhetetlenül kijelöli fizikai és morális kereteit. Ezt annál könnyedebben teheti meg, mivel *minden, amit a múzeum megmutat, az csak az itt kiállított volta tekintetben értelmezhető és létrehozható.*

Minden műalkotás már eleve implicit vagy nem implicit módon magán viseli egy gesztus, egy kép, egy portré, egy periódus, egy történet vagy egy gondolat nyomát... és így őrzi meg (mint egy emléktárgyat) a múzeum.

II. Gyűjtemény

A múzeum nemcsak megőrzi és ekképpen konzervál, hanem gyűjt is. Ez megnöveli a múzeum esztétikai szerepét, mivel ez válik az egyetlen releváns kulturális és vizuális értelemben vett nézőponttá, ahonnan a művek megítélhetőek, olyan zárt területté, ahol a művészet születik és eltemetődik, épp azon keret szorításában, amely helyet teremt számára és megalkotja. A gyűjtés lényegében leegyszerűsítéseket tesz lehetővé és biztosítja azt a történeti és pszichológiai súlyt, amely megerősíti a múzeum vagy galéria, mint alap fontosságát, ha kétségeink lettek volna még felőle. Valójában a múzeum/galéria a maga történetével és kiterjedésével, fizikai terével és kulturális súlyával épp olyan fontos szerepet játszik, mint az az anyag, amelyre valaki fest vagy éppen rajzol. (Ezt természetesen ki lehet terjeszteni minden megformált anyagra, idekerült tárgyra vagy épp diszkurzusra, amely beleíródott a múzeumba.) Egy másik szinten, amelyet társadalmi nevezhetünk, a gyűjtés gyakran nagyon különböző alkotók eltérő műalkotásainak együttes kiállítását eredményezi. Így jönnek létre a legkülönbözőbb, olykor egymással ellentétes iskolák/mozgalmak, és ezzel bizonyos érdekes kérdések elsikkadnak a válaszok

masszív tömegében. De a gyűjteményt arra is lehet használni, hogy egyetlen művész alkotásainak bemutatásával „egységes” hatást érjünk el, ami a műveknek egyébként is célkitűzése, mivel létrehozásukkor – akarva-akaratlan – egyetlen gyűjtemény képe lebeg a művész szeme előtt.

Összefoglalva, a gyűjtemény a múzeumban két párhuzamos formában működik, attól függően, hogy egyéni vagy csoportos kiállításról van szó.²

A) Különböző művészek munkáinak konfrontációja révén a múzeum egymással kapcsolatban nem lévő dolgok amalgámját nyújtja, amelyen belül egyes kiválasztott munkák külön hangsúlyt kapnak. Ezek a kiválasztott alkotások kizárólag a gyűjtemény kontextusában rendelkeznek kiemelt hatással. Világossá kell tennünk, hogy a gyűjtemény, amiről beszélünk, és a válogatás, amit eredményez, egyértelműen gazdasági meghatározottságú. A múzeum a minőségi darabokat gyűjti és különíti el. De ez a kitétel hibás, mivel a múzeum olyan dolgok összemérését erőlteti, amelyek gyakran összemérhetetlenek, következésképpen az általa teremtett diskurzus, kezdettől fogva félresiklik, és érdektelenné válik.³

B) Az egyes művészek alkotásainak gyűjtése (egyéni kiállítások) esetében a múzeum egyetlen művész munkásságán belül hangsúlyozza a különbségeket és a művek (feltételezett) sikerét vagy (feltételezett) sikertelenségét anyagi értékükkel méri. Következésképp ezek a kiállítások a sikeres munkák „természetfeletti” aspektusát hangsúlyozzák. Ezért aztán a sikeres művek értéke növeli a melléjük állított gyengébb alkotások eladási értékét is. A cél az „egységesítő” hatás, amit már fentebb említettünk, mely egyszerre kereskedelmi és kulturális jellegű.

III. Menedék

A fenti megfontolások természetesen vezetnek egy, az igazsághoz elég közelálló gondolathoz, ahhoz, hogy a múzeum úgy működik, mint egy menedék. És e nélkül a menedék nélkül egyetlen munka sem „létezhet”. A múzeum menedékhely.

Az itt található munkák védve vannak az időjárás és más viszontagságok ellen, és ami még fontosabb, védettek mindenféle megkérdőjelezéstől. A múzeum válogat, gyűjt és megóv. A műalkotás azért születik, hogy kiválasszák, gyűjtsék és megóvják (*többek között az olyan munkáktól, amelyek valamilyen oknál fogva kívül rekedtek a múzeumon*). Ha a műalkotás védeltséget nyer a múzeum-menedékhelyen, az azért van, mert itt megtalálja a maga helyét és keretét; olyan keretet, amelyet természetesnek vélhet, miközben az teljes mértékben történeti konstrukció. Úgy is mondhatjuk, hogy a keret nélkülözhetetlen a művek létéhez. Erre a keretre ügyet sem vetnek azok a művészek, akik folyamatosan kiállítanak, anélkül, hogy valaha is elgondolkodtak volna magának a helynek a problémáján, ahol kiállítanak. Bárhol legyen is egy mű kiállítva, a hely rányomja a bélyegét és megjelöli, attól függetlenül, hogy a mű közvetlenül – tudatosan vagy öntudatlanul – a múzeum számára

² Ezen a ponton kifejezetten a kortárs művészet elszaporodó kiállításaira utalok.

³ Vö. Daniel Buren, *Beware*, in: *Studio International*, March 1970.

készült-e vagy sem; minden munka, amely ebben a keretben jelenik meg és nem reflektál ennek rá tett hatására, az autonómia vagy az idealizmus illúziójának esik áldozatul. Ez az idealizmus (amelyet összevethetünk a l'art pour l'art jelenséggel) megóv és elhárít minden lehetséges törést.⁴

Tulajdonképpen minden műalkotást egy vagy több rendkívül pontos keret határoz meg. A mű időben és térben mindig lehatárolt. Ha (szándékosan) elfeledkezünk ezekről az alapvető tényekről, azt hihetjük, hogy a művészet halhatatlan és örök...És látható, hogy ez a koncepció és a hozzá tartozó mechanizmus – többek között maga a múzeum funkciója, amit itt hamarjában megvizsgáltuk – miképpen emeli a műalkotásokat egyszer és mindenkorra az osztályok és ideológiák fölé. Ugyanez az idealizmus állítja eléink az idők fölött álló, apolitikus embert, amelynek létezéséről az uralkodó burzsoá ideológia szeretne bennünket meggyőzni.

A műalkotások különféle pilléreinek (mint a mű vakkerete, térbeli helye, kerete, kiállítási módja, ára, hátoldala stb.) láthatatlansága vagy (szándékos) jelzéstelensége/rejtettsége tehát nem esetleges és nem is véletlen, ahogy azt el szeretnék hitetni velünk.

Nem mással van itt dolgunk, mint az uralkodó burzsoá ideológia általi gondos álcázással, amelyhez maguk a művészek asszisztálnak. Olyan álcázással, amely mindaddig lehetővé tette, hogy átformálja „a világ valóságát, a világról alkotott képpé, a történelmet természetté.

Fordította: Molnár Edit

A fordítást ellenőrizte: Beck András

⁴ A műalkotásokat alkotó különböző limitációk és keretek – festmény, objekt, szobor, ready-made, koncept... – részletes demonstrációját technikai okoknál fogva eltávolítottam az eredeti szövegből. Mindenesre ez a téma már korábban publikált szövegekben is megtalálható, lásd: *Critical Limits*, Paris, October, 1970; *Around and About*, in: Studio International, June 1971.; *Beware*, Studio International, March 1970.; *Standpoints*, in: Studio International, April 1971.; *Exposition d'une exposition* (documenta 5, katalógus). (A szerző megjegyzése.)

Daniel Buren A műterem funkciója

A műtárgyat magába záró és alkotó összes keret, burok és korlát között, amelyeket általában meg sem látunk és szinte sosem vonunk kétségbe (képkeret, szoborfülke, emelvény, palota, templom, galéria, múzeum, művészettörténet, gazdaság, hatalom és így tovább), van egy, amely manapság említésre is alig kerül, pedig továbbra is elsődleges fontosságú: a *művész műterme*. A művész számára kevésbé nélkülözhető, mint akár a galéria vagy a múzeum, így mindkettőt megelőzi a sorban. Ráadásul, ahogy látni fogjuk, együtt alkotják – a múzeum és a galéria az egyik oldalon, a műterem a másikon – egy és ugyanazon felépítmény és rendszer alapját. Ha az egyikre rákérdezünk, a másikat pedig érintetlenül hagyjuk, nem érünk el semmit. A művészeti rendszer elemzését a szerint kell folytatnunk, hogy a műterem az előállítás *kivételes tere*, a múzeum pedig a bemutatás *kivételes tere*. Mindkettőt megszokásként, a művészet merev megszokásaként kell vizsgálnunk.

Mi tehát a műterem funkciója?

1. Ez az a hely, ahol a mű megszületik.
2. Általában privát tér, esetleg elefántcsont-torony.
3. *Mozdulatlan* tér, ahol *hordozható* tárgyakat állítanak elő.

Ennyiből is egyértelmű a műterem fontossága; ez az első keret, az első korlát, amelytől az összes további keret/korlát függ majd.

Hogyan néz ki fizikai értelemben, építészetileg? A műterem nem pusztán valami búvóhely, nem akármilyen helyiség.¹ Két különböző típusa különböztethető meg:

1. Az európai típus, amelynek modellje a századfordulós párizsi műterem. Általában meglehetősen tágas, és elsősorban a magas mennyezet (legalább 4 méter) jellemzi. Néha karzata is van, hogy növelje a néző és mű közötti távolságot. Az ajtó akkora, hogy nagyméretű tárgyakat lehessen be- és kivinni. A szobrászműterem a földszinten, a festőműterem az emeleten található. Utóbbiban a megvilágítás természetes; a fény általában északi tájolású ablakon át érkezik, hogy a lehető legegyszerűbb és legtompább legyen.²

¹ Nagyon jól tudom, hogy a legtöbb művésznek a pályája elején, de néha egészen a végéig, meg kell elégednie mocskos kalyibákkal vagy nevetségesen szűk szobákkal; de itt a műtermet mint archetípust írom le. Az olyan művész számára, aki minden hátránya ellenére ragaszkodik rozoga műterméhez, a *gondolat*, hogy legyen műterme, bizonyosan szükség szerű. Ezért gyakran olyan műteremről álmodik, mint az itt leírt archetípus.

² Az építész tehát nagyobb figyelmet kénytelen szentelni a megvilágításnak, tájolásnak stb., mint a legtöbb művész szentel a művei kiállításának, mihamelyst azok elhagyták a műtermet!

2. Az újabb, amerikai típus.³ Ez a típus ritkán épül valamiféle specifikáció alapján, inkább műteremmé alakított tetőterekről van szó. Általában nagyobb, mint európai társai – nem szükségszerűen magasabb, de hosszabb és szélesebb. Rengeteg a szabad fal- és padlófelület. A természetes megvilágítás szerepe elhanyagolható, mivel a műtermet szükség szerint éjjel-nappal villannyal világítják. A műtárgyak tehát olyan körülmények között készülnek itt, ahogyan később a modern múzeumok falán vagy padlózatán bemutatásra kerülnek, lévén, hogy azokat is éjjel-nappal villanyfény világítja be.

Ez a második típus hatott a mai európai műteremre, legyen az akár egy régi vidéki fészkerben vagy egy elhagyott városi raktárhelyiségben. Műterem és múzeum építészeti viszonya – a kölcsönös inspiráció – mindkét esetben megmutatkozik.⁴ (Nem érintjük itt azon művészeket, akik a műtermük egy részét kiállítóterré alakítják, ahogy azokat a kurátorokat sem, akik a múzeumot valamiféle állandó műteremként fogják fel.)

Ezek tehát a műterem építészeti jellemzői; nézzük most meg, általában mi is történik ott. A műterem privát tere fölött a benne dolgozó művész gyakorol hatalmat: mű azt csak a művész kívánságára és engedélyével hagyhatja el. Ugyanakkor más, a galériák és múzeumok működéséhez elengedhetetlen műveletek is zajlanak itt. A műkritikus, a kiállítás-szervező vagy a múzeumigazgató vagy a múzeumi kurátor például itt, a műterem csendjében választhatja ki a művész által bemutatott művek közül azokat, amelyek egyik-másik kiállítás, gyűjtemény vagy galéria anyagának részét képezik majd. A műterem tehát kényelmes dolog a szervezőnek: a saját kívánságai szerint állíthatja össze a kiállítását (és nem a művész kívánságai szerint – a művész általában úgysem szól bele, lévén, hogy tökéletesen boldoggá teszi a kiállítás lehetősége). A véletlen szerepe tehát minimális, miután a szervező nem csak a művészt választja ki előre, de magában a műteremben választja ki a neki kedves műveket is. A műterem így egyben butik, ahol konfekció-művek kaphatók.

Mielőtt a mű nyilvános kiállításra kerül a múzeumban vagy a galériában, a műterem az a hely is, ahová a kritikusok vagy egyéb szakemberek esetleg meghívást nyernek abban a reményben, hogy a látogatásuk kiszabadít majd bizonyos műveket a purgatóriumból, hogy kegyelmi állapotba juthassanak valamely nyilvános (múzeum/galéria) vagy privát (gyűjtemény) falon. A műterem tehát sokrétű tevékenység helye: a termelése, a tárolása és, ha minden jól megy, az elosztása – mint valamiféle kereskedelmi lerakat.

Az elsődleges keret, a műterem, így végül is egyfajta szűrőként működik, amely lehetővé teszi a művész számára, hogy kiválassza a kíváncsi tekintetek elől elzárandó műveket, illetve a kurátor és a

³ New York-ról van szó, mivel az Egyesült Államok, abbéli vágyában, hogy versenyre keljen a sokszor elsíratott „Párizsi Iskolával”, majd a helyébe lépjen, valójában annak minden hibáját újratemelte, köztük az egészségtelen centralizációt, amely már Franciaország, vagy akár Európa méretét tekintve leginkább is nevetséges volt, az Egyesült Államok tekintetében pedig egyenesen groteszk, és mindenképpen ellentétes a művészet fejlődésének érdekével.

⁴ A villanyvilágításos amerikai múzeum szembeállítható európai társaival, ahol általában természetes a világítás, köszönhetően az elterjedt tetőablakoknak. Némelyek ebben ellentétet látnak, jóllehet gyakorlatilag az európai és az amerikai művészet közti egyik stilisztikai különbséget mutatja.

műkereskedő számára, hogy kiválasszák azokat, amelyeket majd mások is láthatnak. Az így előállított munka, ahhoz, hogy létezhesen, az egyik menedékből a másikba megy át. Ezért szállíthatónak kell lennie, és lehetőleg manipulálhatónak is, bárki (kivételesen maga a művész) számára, aki vállalja a felelősséget, hogy átemelje a születési helyéről a promóciós helyére. A műteremben született művet tehát végtelen manipuláció tárgyaként kell látnunk. Hogy ez bekövetkezhesen, a munkát előállításának pillanatától kezdve el kell szigetelni a való világtól. Ugyanezen oknál fogva a műteremben és csakis a műteremben van a legközelebb a maga valóságához, amelytől folytonosan egyre távolabb kerül majd. Esetleg olyasmiság lesz belőle, amit az alkotója sem látott előre, szolgálatába szegődve – ahogy általában történik – a pénzügyi és az ideológiai hatalom érdekeinek. Azt mondhatjuk tehát, hogy a mű csakis a műteremben van otthon igazán.

A munka így halálos paradoxon áldozatául esik, amely elől nem menekülhet, miután a célja azt tételezi, hogy egyre jobban eltávolodjon a saját valóságától, az eredetétől. Ha viszont a mű a műteremben marad, az a művész számára jár némi kockázattal... mert esetleg éhen hal.

A mű tehát tökéletesen idegen a világtól, amely örömmel fogadja (a múzeumtól, a galériától, a gyűjteménytől). Ennek köszönhető a folytonosan táguló szakadék a mű és a helye (nem az *elhelyezése!*) között, amely, mihamarabb nyilvánvalóvá válik – és előbb-utóbb biztosan úgy lesz, az egész művészeti parádét (ahogy ma ismerjük, és ahogy 99%-ban csinálják) a történelem szemétdombjára veti majd. A szakadékot mindazonáltal kísérletileg áthidalja a rendszer, amely elfogadhatóvá teszi számunkra, a közönség, művész, történész és kritikus számára a hagyományt, amelyben a múzeum és a galéria mint elkerülhetetlen semleges keret, mint a művészet egyszeri és végső helyszíne jelenik meg. Örök birodalmat az örök művészetnek!

A munka egy sajátos helyen készül, amelyet nem vehet figyelembe. Pedig ott gondolták el, ott gyúrták össze, és csakis ott mondható igazán, hogy a helyén van. Ebből az alábbi ellentmondás rajzolódik ki: a munkát szükségszerűen lehetetlen a helyén látnunk; a hely pedig, ahol látjuk, jóval inkább befolyásolja a munkát, mint az a hely, ahol készült, amelyből kihasították. Mikor tehát a munka a helyén van, akkor nincs (a közönség számára), és csak olyankor van (a közönség számára), amikor nincs a helyén – tehát a múzeumban.

Az előállítása elefántcsont-tornyából kiűzetve a munka egy másikban végzi, amely, bár idegen tőle, csak megerősíti a biztonságérzetet, amelyre a munka az erődtítmény védelmében tesz szert, amely szavatol azért, hogy túlélje a költözést. A munka tehát az egyik lehatárolt helyről – a művész világából –, egy másik, még zártabb helyre kerül: a művészet világába. Csakis így módon létezhet, mert a születési helye erre predesztinálja. A múzeum falain sorakozó munkák temető benyomását keltik: bármit mondjanak, bárhonnán jöjjenek, bármi jelentést hordozzanak, végül mind itt végzik, mind itt vesznek el.

Ez a veszteség azonban viszonylagos, összevetve a teljes feledéssel, amely azon munkák része, amelyek sosem lépnek elő a műteremből!

Ez tehát a hordozható mű kimondhatatlan kompromisszuma.

A múzeumba eljutott munka státusa homályos: egyszerre van valahol, és sosincs a helyén. Ráadásul a helyet, ahová a művet szánták, nem a mű határozza meg, másfelől, a mű nem egy már korábban létezett és számára minden gyakorlati szempontból ismeretlen helyhez szabták hozzá.

Hogy a munka a fentiek ellenére ott legyen, ahol van, vagy azonosnak kell lennie minden más létező művel, s azoknak egymással is azonosnak, mely esetben a mű (és az összes többi azonos mű) kedvünk szerint utaztatható és rakosgatható; avagy az eredeti művet, és az összes többi eredeti – tehát alapvetően heterogén – művet befogadó keretnek (múzeumnak/galériának) kell milliméter-pontosan alkalmazkodnia minden egyes alkotáshoz.

E két szélsőségtől csakis az alábbihoz hasonló, szélsőséges, idealista, bár tagadhatatlanul izgalmas megfogalmazásokhoz juthatunk el:

1. minden műalkotás abszolút módon azonos, bármely művész készítette is, bárhol, bármikor. Ez megmagyarázná azonos, a kurátori divat mindenkori szeszélyeinek megfelelő elrendezésüket a világ több ezer múzeumban.

2. minden műalkotás abszolút módon különbözik, s amennyiben az eltéréseiket tiszteletben tartják, azaz implicit és explicit módon olvashatóvá teszik, úgy minden egyes múzeumnak, minden múzeum minden egyes termének, minden egyes falának és minden fal minden egyes négyzetméterének tökéletesen hozzá kell idomulnia minden egyes műalkotáshoz.

Fenti felvetések szimmetriája csak látszólagos. Ha ép ésszel nem is juthatunk arra a következtetésre, hogy minden műalkotás ugyanolyan, legalább azt be kell látnunk, hogy mind ugyanúgy van installálva, az adott időszak uralkodó ízlésének megfelelően. Másrészt viszont, ha elfogadjuk minden műalkotás egyediségét, azt is be kell látnunk, hogy egyetlen múzeum sem alkalmazkodik soha teljességgel a műalkotáshoz; bár látszólag védelmezi a mű egyediségét, paradox módon úgy tesz, mintha az nem létezne, és tetszése szerint bánik a műalkotással.

Hogy mindössze két épületes példát válasszunk a számtalan közül: a párizsi Jeu de Paume vezetése az impresszionista festményeket a múzeum festett falára helyezte, mi által az közvetlenül keretezi a képeket. Nyolcezer kilométerrel odébb, a chicagói Art Institute-ban az ugyanezen korszakból, ugyanazon művésztől származó képek dúsán faragott keretekben kerültek kiállításra, mint szépen sorakozó hagymadugványok.

Azt jelentené mindez, hogy a kérdéses művek teljességgel azonosak, és csakis az őket kiállítók intelligenciától kapják sajátos jelentésüket? Hogy a „keret” pontosan azért van, hogy változatosságot vigyen a műalkotások abszolút semlegességébe? Avagy azt jelenti, hogy a múzeum minden mű sajátos jelentéséhez alkalmazkodik? De a kérdés akkor is kérdés marad: hogyan lehetséges, hogy hetven évvel elkészültük után Monet egyes vásznai egy párizsi épület lazacrózsaszín falába olvadjanak, mások pedig Chicagóban hatalmas keretekbe zárva függenek, más impresszionista képek sorában?

Ha el is vetjük a fenti két (számozott) lehetőséget, még mindig vár ránk egy harmadik, közönségesebb alternatíva, amely szükségszerű viszonyt tételez a műterem és a ma ismert múzeum között. Miután a műteremben maradó mű nem-entitás, ha meg akarjuk valósítani – arról nem is beszélve, ha másutt akarjuk látni, bárhol másutt –, az alábbi két feltétel közül valamelyiknek teljesülnie kell:

1. a mű végleges helye kényszerűen a mű maga. Ez a hit vagy filozófia igen népszerű művész-körökben, még ha feleslegessé is teszi a mű megjelenésnek fizikai helyére irányuló mindenfajta elemzést, következésképp a rendszer, a kollektív ideológia minden elemzését is, amely azt a sajátos művészeti ideológiával együtt felügyeli. Ha van reakciós elmélet, ez biztosan az: miközben közömbösséget színel a rendszerrel szemben, valójában megerősíti, anélkül, hogy legalább öngazolásra szorulna, miután definíció (az elmélet támogatóinak definíciója) szerint a múzeum terének semmi köze sincs a mű teréhez;

2. a művész, hogy képet alkothasson a helyről, ahol majd a műve megfeneklik, vagy számba veszi minden egyes mű minden lehetséges helyzetét (ami lehetetlen), vagy egy tipikus helyet képzel el (ezt teszi). Az eredmény nem meglepő módon az egységesen megvilágított, végletekig semlegesített kockatér, amely a mai múzeumot/galériát jellemzi. A dolgok ilyen állása oda vezet, hogy a művész, tudatosan vagy öntudatlanul, banalizálni fogja a művét, így hozva egy szintre az azt befogadó tér banalításával.

Ha az ember egy sztereotípiával a fejében alkot, maga is menthetetlenül sztereotípiát tákol össze, ami egyben magyarázattal is szolgál a kortárs termés látszólagos formai változatossága mögött rejlő mérhetetlen akadémizmusra.

Konklúzióképpen szeretném két, számomra meghatározó példán keresztül megfoghatóvá tenni a műteremmel, a műterem egyszerre idealizáló és megmerevítő funkciójával szembeni bizalmatlanságomat. Az első személyes természetű, a második történeti.

1. Még igen fiatalon – tizenhét éves voltam akkoriban – komolyan tanulmányozni kezdtem a provençai festészetet, Cézanne-től Picassóig, különös figyelmet szentelve a földrajzi adottságok művekre tett hatásának. Ehhez nem csak keresztbe-kasul beutaztam Dél-Franciaországot, de meglátogattam egy

csomó művészt is, öreget és fiatalot, ismertet és ismeretlent egyaránt. A látogatások alkalmat adtak, hogy a műtermük kontextusában tekinthessem meg a műveiket. Elsősorban a műveik változatossága ragadott meg, azután a minősége és a gazdagsága, különösen a valóság érzete, a munkák „igazsága”, teljesen függetlenül a művész kilététől vagy előmenetelétől. Ez a „valóság/igazság” nemcsak a művész és munkahelye viszonylatában nyilvánult meg, de a tágabb környezettel, a tájjal kapcsolatban is.

Mikor később elmentem a művészek kiállításaira, egyikre a másik után, a lelkesedésem fakadni kezdett, némely esetben el is párologott, mintha nem ugyanazokat a munkákat láttam volna, sőt, mintha nem is ugyanaz a kéz készítette volna őket. Eredeti kontextusukból, „környezetükből” kiszakadván elveszítették a jelentésüket, meghaltak, hogy hamisítványként szülessenek újra. Nem értettem meg azonnal, mi történt, s azt sem, hogy mért voltam oly csalódott. Egyvalami biztosnak tűnt: csalással volt dolgom. Többször újra meglátogattam egy-egy művészt, és a műtermük és a galéria közötti szakadék csak tágult, hogy végül már egyiket sem tudtam tovább nézni. Bár az okok homályosak voltak, valami menthetetlenül lezárult számomra.

Később ugyanezt a csalódást tapasztaltam a kortársaim, barátaim esetében, ahol a munkák „valósága/igazsága” érthető módon jóval közelebb volt hozzám. Minden gondolatomat lekötötte a tárgy eltűnése, a gondolat, hogy a munka kontextusa megmérgezheti a munka által keltett érdeklődést, mintha elillanna a műből a létéhez elengedhetetlen energia, mihelyt áthalad a műterem ajtaján. A megérzés, hogy a munka lényege elveszik valahol a keletkezési helye és a bemutatóhelye között, arra kényszerített, hogy vizsgálni kezdjem a munka *helyének* problémáját és jelentőségét. Később megértettem, hogy a mű valósága, „igazsága”, alkotójához és keletkezési helyéhez való viszonya veszik el visszavonhatatlanul az átmenet során. A műteremben találni befejezett művet, készülőben lévő vagy félbehagyott munkát, vázlatokat – egyszerre látjuk a vizuális bizonyítékok gyűjteményét, ami lehetővé teszi a folyamat megértését. A műnek ezt a nézetét oltja ki a múzeum „installálási” vágya. Nem arról van szó, hogy az *installáció* fogalma a *kiállítás* fogalma helyébe lépett? Valóban: amit *installáltak*, az mintha ez által automatikusan kanonizálná.

2. Az egyetlen művész, aki, mindig úgy tűnt nekem, valóban intelligens módon kezelte a múzeumi rendszert, és annak következményeit, sőt, szembe is szállt vele azzal, hogy nem engedte meg, hogy a munkáit valami intézményi kurátor a maga kénye-kedve szerint állítsa ki vagy rendezze el, nem más, mint Constantin Brancusi. Úgy rendelkezvén, hogy a művei nagy részét abban a műteremben kell megőrizni, ahol megszülettek, Brancusi egyrészt lehetetlenné tette, hogy a műve szétszóródjon, megakadályozta a spekulációt, másrészt minden látogatója számára lehetővé tette, hogy az alkotó perspektívájából szemléljék a munkákat. Ő az egyetlen művész, aki annak érdekében, hogy átmentse a mű és előállítási helye közötti viszonyt, merte a munkáit ott bemutatni, ahol először látták meg a

napfényt, megkerülve ezzel a múzeum vágyát, hogy osztályozzon, megszépítsen és válogasson. A művet úgy látjuk, ahogy megszületett – se több, se kevesebb. Brancusi egyben tehát az egyetlen olyan művész is, aki átmentette, amit a múzeum leginkább szeretne elleplezni: a műve mindennapiságát.

Azt is mondhatnánk – bár ez külön hosszú tanulmányt érdemelne –, hogy a módnak, ahogyan a mű a műteremben rögzül, semmi köze sincs ahhoz a „rögzítettséghez”, amelynek a múzeum minden kiállított művet alávet. Brancusi egyben azt is demonstrálja, hogy a művei úgynevezett tisztasága nem kevésbé szép vagy érdekes a műterem rendetlenségében – különböző szerszámok és más munkák között, amelyek egy része befejezetlen, más része kész –, mint a múzeum steril, makulátlan terében.⁵

A tegnap és a ma művészete nem pusztán viseli a műterem, mint alapvető, gyakran kivételes előállítási hely jegyét, de onnan is nő ki. Az én összes munkám pedig a kioltásából.

Fordította: Erhardt Miklós

A fordítást ellenőrizte: Kozma Zsolt

⁵ Ha Brancusi műterme az Impasse Ronsinben maradt volna, vagy akár a művész házában (még ha azt át is helyezték máshová), Brancusi érveit mindez csak erősítette volna. (Jelen szöveg 1971-ben íródott, és Brancusi műtermének a párizsi Modern Művészeti Múzeumban történt rekonstrukciójára utal. A főépületeket azóta a Centre Baubourg-ral szemközt rekonstruálták, ami a fenti megjegyzést oka fogyottá teszi – a szerző jegyzete).

A kötetben szereplő tanulmányok forrásai

- Abt, Jeffrey: „The Origins of the Public Museum”, in: *A Companion to Museum Studies*, szerk. Sharon Macdonald, Blackwell Publishing, 2006, 115-134.
- Baker, Daniel: ‘Breaking beyond the local; the function of an exhibition”, *Third Text*, Picturing Gypsies; an interdisciplinary approach to Roma representation. Vol. 22, issue 3, No 92, May 2008.
- Bal, Mieke: „The Talking Museum”, in: *Double exposures: the subject of cultural analysis*, New York, Routledge, 1996, 87-133.
- Bennett, Tony: ‘The Exhibitionary Complex” = *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, New York, Routledge, 1995, 59-88.
- Buren, Daniel: „The Function of the Museum”, in. *Artforum*, 1973 September, 68-71.
- Buren, Daniel: „The Function of an Exhibition”, in. *Studio International*, 1973, December, 216-221.
- Buren, Daniel: „The Function of the Studio”, in. *October: The First Decade 1976-1986*, The MIT Press, Cambridge, 1987, 201-207.
- Doherty, Claire: „New Institutionalism and the Exhibition as Situation”, in: *Protections Reader*, Kunsthaus Graz, 2006. 1-10.
http://www.situations.org.uk/media/files/New_Institutionalism.pdf
- Fischer, Jean: ‘The Syncretic Turn: Cross-Cultural Practices in The Age of Multiculturalism”, in: *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Blackwell, Zoya Kocur – Simon Leung, 2008, 233-242.
- Grasskamp, Walter: ‘For Example, Documenta, or, How Is Art History Produced?”, in: *Thinking about Exhibitions*, szerk. Reesa Greenberg et al., London, Routledge, 1996, 67-78.
- Halberstam, Judith: Technotopias: Representing Transgender Bodies in Contemporary Art in: *In a Queer Time and Place Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, 2005, 97-124.
- Kester, Grant: „Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially Engaged Art”, in: *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Blackwell, Zoya Kocur – Simon Leung, 2008, 76-88.
- Kwon, Miwon: ‘One Place After Another: Notes on Site Specificity”, in: *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Blackwell, Zoya Kocur – Simon Leung, 2008, 32-55.
- Nazerali, Sean: The Roma and Democracy: A nation without a state, pp. 133-151. Democracy Unrealized: Documenta 11 Platform 1.
- Neil, Paul O’: ‘The Curatorial Turn: Practice to Discourse”, in: *Issues in Curating Contemporary Art an Performance*, eds. J. Rugg and M. Sedgwick, Intellect Books, Bristol, 2007, 13-28.
- Osten, von Marion: A Question of an Attitude - Changing methods, Shifting Discourses, Producing Public, Organising Exhibitions In the Place of the Public Sphere? ed. by Simon Sheikh, Berlin, B_Books, 2005, 142-166.

Pollock, Griselda: Differencing Feminism's encounter with the canon in: *Differencing the Canon*, Routledge 1999, 23-40.

Prior, Nick: 'Having One's Tate and Eating It: Transformations of the Museum in a Hypermodern Era', in: Andrew McClellan (ed.), *Art and Its Publics. Studies at the Millennium*. London, 2003, 51- 74.

Roberts, John: „Art, Immaterial Labour and the Critique of Value”, in: *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in: Art After the Readymade*, Verso, 2007, 201-226.

Gregory Sholette: News from Nowhere: Activist Art and After (1998) *Gregory Sholette, 'News from Nowhere: Activist Art and After, a Report from New York City,'* Third Text 45 (Winter 1998-99): 45-62. http://www.gregorysholette.com/wp-content/uploads/2011/04/13_newsfrom1.pdf

Stallabrass, Julian: „Uses and Prices of Art”, in: *Art Incorporated*, Oxford UP, 2004. 100-150.

Wilson, Mick: 'Curatorial Moments and Discursive Turns" in Paul O'Neill (ed.) *Curating Subjects*, De Appel/Open Editions, Amsterdam/London, 2007, 201-216.