

## A művészet és a globalizáció

2007-ben, éppen egy évszázaddal az után, hogy Picasso megfestette az *Anignoni kisasszonyokat* – a modern művészet valóságos jelképét, amelyet egyes művészettörténészek „az első 20. századi festménynek” tekintenek –, rendezték Dubaiban az első Művészeti Világforumot, ahol – mint arról az egyik résztvevő, a művészettörténész Hans Belting beszámol<sup>1</sup> – a kortárs művészet és a globális művészet kifejezéseket minden további nélkül rokon értelemben használták. A két esemény között eltelt évszázad roppant hányattott volt a művészet történetében, hiszen az elteltével nem csupán a művészettörténet mint tudományág, hanem maga a művészet fogalma kérdőjeleződik meg egyre élesebben.

William R. Everdell túlzás nélkül állíthatta Picasso festményéről, hogy „mindent magában foglalt kora művészetéből, ugyanakkor – legalábbis Párizs legbecsvágyóbb festőjének a reményei szerint – a művészet minden további fejlődésének a kiindulópontját jelentette”.<sup>2</sup> A festő csupán 1937-ben ismerte el nyilvánosan André Malraux-nak adott interjújában, hogy az alkotást megelőzően az afrikai művészetet tanulmányozta. Vallomása alapján: „Amikor először jártam Trocaderón, undor fogott el. Valóságos bolhapiac. És bűz! Egyedül voltam. El akartam menni. Aztán mégse mentem el. Maradtam, sokáig ott maradtam. Megértettem, hogy amit látok, roppant nagy jelentőségű dolog: történt valami velem – igaz?... Nem, a maszkok nem voltak olyan szobrok, mint a többi. Egyáltalán nem. Mágikus tárgyak voltak.”<sup>3</sup> Ám milyen okból hatottak egy ennyire távoli kultúra sajátos formái ilyen mélyen Picasóra? Lehetetlen nem észrevenni, hogy Picasso festményének úgynevezett „modernitása” a leginkább talán éppen ezen idegen tárgyak jelenlétének tulajdonítható. Az afrikai művészetnek a modern képzőművészet kialakulásában játszott szerepe tagadhatatlan, még ha a mértéke vitatható is. Az afrikai maszkok és szobrocskák Picasso kortársaira tagadhatatlanul hatással voltak. Milyen természetű volt azonban a hatás? Művészi vagy néprajzi?

<sup>1</sup> Hans Belting: *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*. In Hans Belting – Andrea Buddensieg (eds.): *The Global Art World*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2009, 38–73.

<sup>2</sup> William R. Everdell: *The First Moderns. Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought*. University of Chicago Press, Chicago, 1997, 240.

<sup>3</sup> Idézi Jack D. Flam – Miriam Deutsch (eds.): *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2003, 33.

A Picasso által 1907-ben meglátogatott néprajzi múzeumot 1878-ban alapították különféle nem európai kultúrákból származó tárgyak elhelyezésére, amelyeket akkoriban „primitívekként” emlegettek, míg jelenleg – politikailag korrektebben – „törzsiakként” ismertek. Ezek a műtárgyak ugyanezen évben a párizsi világiállításon is szerepeltek. Abban a szilárd hitben, hogy a „primitív” kultúrák az archaikus életmódot jelképezik, az ilyesfajta kiállítások az emberiségnek a vadság állapotából való civilizációs fejlődését voltak hivatottak szemléltetni, továbbá a kapitalizmus más kultúrákat asszimilálni képes erejét tükrözték. A kiállítás elemeit kezdetben nem is műtárgyaknak, hanem rituális eszközöknek és tárgyaknak tekintették, műtárgyakká pedig döntően csupán a képzőművészeknek a századforduló után irányukban tanúsított érdeklődése avatta őket. A modern művészek a szóban forgó tárgyakat az alkotói szubjektivitás közvetlen kifejezésének tekintették, és azok immár nem csupán a durva kidolgozás tekintetében számítottak primitívnek – habár a szokásos kifinomultsággal szemben még ez is csupán az értéküket növelte –, hanem a korai és így alapvető művészi alkotások eredetiségének értelmében is. A néprajziból a művészibe történt átmenet legjobb bizonyítéka, hogy egy sor, eredetileg a néprajzi múzeumokban tárolt műtárgy a 20. század folyamán a művészeti múzeumokba került át.

Az eurocentrizmus nem más, mint az európai modernitás arra való képzettségének a megfelelője, hogy fel- és elismerje a különbségeket, illetve elfogadja a „másságot”. Ez a tanácstalanság nem kell hogy megleljen. Elvégre az eurocentrikus rasszizmust nem kisebb elmék vallották, mint a felvilágosodás bölcséletének fároszai, Hume és Kant. Íme, hogyan ír Kant 1764-ben: „Afrika *négeri* természetűl fogva képtelenek az idétlennél emelkedettebb érzésre. Hume úr mindannyiunkat felszólít arra, hogy említsünk akár csak egyetlenegy példát is, amikor egy néger tehetségesnek bizonyult. S azt állítja: ama feketék százezrei közül, akiket saját hazájukból máshová hurcoltak, még ha sokuk el is nyerte szabadságát, soha egyet sem találtak, aki akár a művészetekben, akár a tudományokban vagy akármi másban, ami dicséretünket kiérdemelné, bármi nagyot mutatott volna föl [...]”<sup>4</sup> És emlékezzünk csak az előbb a londoniak, majd a párizsiak által 1810-ben kiállt hosszú sorokra, akik a „Hottentotta Vénuszként” is emlegetett Sarah Baartmant akarták látni, sőt – némi felárért cserébe – megérinteni. Az 1789-ben Dél-Afrikában született, 1810-ben vásári attrakcióként Angliába hurcolt és előbb a színpadon, majd pedig ketrecben – fenekének és szemérmének a tolongó szájtatók általi „csodálatára” – mutogatott néger nőt huszonhat éves korában érte a halál Párizsban. A kortárs európaiak számára mi sem lehetett lebilincselőbb, egzotikusabb, újszerűbb és érdekesebb, mint Botticelli Vénuszának afrikai változata.

<sup>4</sup> Immanuel Kant: Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről. In uő: *Prekriticai írások, 1754–1781*. Ford. Czeglédi András. Osiris/Gond-Cúra, Budapest, 2003, 285–336, 332.

Az egzotikus és a primitív iránti vonzódás az európai modernitás állandó jellemzője. Ez a vonzódás a 19. század számos meghatározó és a mai napig ismerősen csengő dichotómiájában köszön vissza (a civilizált és a vad, a történelem alakítója és a történelem elszenvedője, a haladás és az elmaradottság, illetve a megrekedtség vagy a hanyatlás stb.), amelyek az európaiakat folyamatosan arra emlékeztetik, hogy a „többiekénél” magasabb rendűek. A felsorolt dichotómiákhoz a következőt tehetnénk hozzá: a szép és a csúnya. Az a szépségsmény ugyanis, amely a görög–római kultúrkörhöz fűződő kitüntetett – és az újkori Európát Winckelmann óta rögeszmésen foglalkoztató – viszony emlékét hordozza, a vadember „rútságában” talál ellenpontra. Hiszen, mint ismeretes, a 18. század óta érvényben lévő, klasszikus meghatározása alapján a művészet „az a fajta emberi alkotás, amely a szépségre törekszik, és azt meg is valósítja”, a szépség pedig a „harmonikus és arányos”.<sup>5</sup> Ugyanakkor az antropológia, más szóval az „embertudomány” a Nyugat találmánya, amely az inkább „primitívnek”, mintsem „civilizáltaknak” tekintett nem-európai társadalmak tanulmányozására született, míg „résztudománya”, az etnográfia a nyugati hatalmak által gyarmatosított területeken fejlődött ki. *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* [Az értelmi funkciók az alacsonyabb rendű társadalmakban] sokatmondó című 1910-es kötetében Lucien Lévy-Bruhl levonja a látszólag olyannyira magától értetődő következtetést, mely szerint a „primitív mentalitás” alapvetően különbözik a „racionalista filozófiához” és a „pozitívista tudományhoz” vezető mediterrán civilizációt létrehozó rasszok gondolkodásától.

Míndezek azt a nyilvánvaló tényt támasztják alá, hogy az európai kultúra képtelen volt kezelni a Másikkal folytatott párbeszédet. Vajon az európai ember egzisztenciális képtelenségéről lenne szó? A kérdés kapcsán lehetetlen nem felidézni Hannah Arendt következtetéseit, amelyeket az eredetileg Adolf Eichmann 1961-es, jeruzsálemi peréről szóló riportnak szánt *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a gonosz banalitásáról* című könyvében, a modern kor jellegzetes etikai értekezésében fogalmaz meg. Arendt számára Eichmann nem deviáns szörnyeteg, se nem „perverz szadista”, hanem éppenséggel „borzasztóan és elborzasztóan normális”,<sup>6</sup> és végső soron banális egyén. Gondolatlansága tulajdonképpen arra való képtelenségét tükrözte, hogy „szinte teljes mértékben képtelen volt bármit is mások szemszögéből látni”,<sup>7</sup> és hogy emberiként ismerje fel a Másik radikális másságát. Az emberlét ugyanis valami egészen eltérőt jelent ehhez a beállítódáshoz képest. Paul Ricoeur szintén 1961-ben, Arendt kötetének megjelenési évében a következőképpen ír:

<sup>5</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz: *Istoria celor șase noțiuni*. Editura Meridiane, București, 1981, 72, 73.

<sup>6</sup> Hannah Arendt: *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a gonosz banalitásáról*. Ford. Mesés Péter. Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 304.

<sup>7</sup> I. m. 60.

„Csakugyan hiszek a másik, tőlem különböző ember rokonszenv és képzelőerő általi megértésének lehetőségében, ahogyan egy regény és egy színdarab hőseit is megértem, vagy a ténylegesen létező barátomat, aki más, mint én; mi több, képes vagyok megérteni anélkül, hogy megismételném, el tudok képzelni valamit anélkül, hogy újra átelném, lehetek valaki más anélkül, hogy megszűnnék önmagam lenni. Embernek lenni annyit tesz, mint képesnek lenni erre az átvitelre és egy másik nézőpontba való behelyezkedésre.”<sup>8</sup> A globalizáció kérdése körüli vitákat mintegy három évtizeddel megelőlegezve Ricoeur az „egyetemes civilizáció” kialakulásáról beszél, és annak a „nemzeti kultúrák” hanyatlásával kapcsolatos összefüggéseit taglalja. A szerző világosan tudatában van mind e legújabb történelmi fejlemény jelentőségének, mind azoknak a veszélyeknek, amelyeknek az emberiség az „egyedüli planetáris civilizáció” korszakába lépve teszi ki magát. Fejtegetését hosszabban idézzük: „[...] a kultúrák sokféleségének tudatosítása sohasem valamilyen ártalmatlan tapasztalat [...] Amint felfedezzük, hogy nem egy kultúra van, hanem több, és így elismerjük a kulturális monopólium bizonyos fajtájának a végét, legyen az képzeletbeli vagy valós, rögtön a saját felfedezésünk fenyegeti létünket; hirtelen lehetségessé válik, hogy immár csupán *mások* létezzenek, mi magunk is pusztá másik lévén a többi közt [...] lehetséges a civilizációk mentén úgy sétálni, mintha történelmi romok között sétálnánk; így egyfajta képzeletbeli múzeummá válik az egész emberiség. Minden különösebb nehézség nélkül magunk elé tudjuk idézni azt a nem túlságosan távoli jövőt, amelyben minden, valamelyest is rátermett egyén szüntelenül gyökértelenítheti önmagát, és a saját halálát ízlelheti meg egy cél nélküli, végtelen utazás különféle állomásain. Ezen a szélsőséges ponton az egyetemesen önazonos és egészében véve névtelen fogyasztói kultúra győzelme az alkotói kultúra nulla fokát jelentené, egyszersmind a globális léptékűvé vált szkepszis és a jólét győzelmével járó abszolút nihilizmus eljövételét. El kell ismernünk, hogy ez a veszély az atomkatasztrófával legalábbis egyenértékű, és alighanem valószínűbb.”<sup>9</sup>

A kortárs kultúra legújabb, az utóbbi két évtizedből származó elemzései Ricoeurt látszanak igazolni. Mindezen elemzések a globalizáció fogalma körül összpontosulnak, amely a nyolcvanas évek végén bukkan fel a szakirodalomban. Mivel a fogalom meglehetősen nehezen definiálható, kevés olyan elméletíró akad, aki ne tett volna kísérletet a saját meghatározásra. Az általános értelemben vett globalizáció ideiglenes meghatározása olyan hatások sokaságára hívja fel a figyelmet, amelyek a nemzetközi kereskedelem, a népesség migrációja, valamint a kulturális cserék eredményeképpen a világ egyre szorosabban összefüggő jellegéből adódnak. A kultúrák, az emberek

<sup>8</sup> Paul Ricoeur: *Histoire et vérité*. Seuil, Paris, 1964. (Román fordításban: *Istorie și adevăr*. Editura Anastasia, București, 1997, 324.)

<sup>9</sup> I. m. 319.

és a helyek többé nem tűnnek egymástól különállóknak és távoliaknak, hanem az egyének és kulturális környezetük mobilitása folytán egyre közelebb kerülnek egymáshoz, sőt egymásra tevődnek. A globalizáció körüli viták így nagyjából két véglet között ingadoznak. Az egyik végleten örömmel üdvözlik, hogy a történelem új korszakába léptünk, amelyet a nemzetállamok háttérbe szorulása és a valóban multinacionális kapitalizmus kialakulása jellemez. A másik véglet szerint nincs semmi új a nap alatt, és a nemzetállam továbbra is a világrend alapja. A két szélsőségtől és a közöttük meghúzódó közhelyes álláspontok sokaságától függetlenül nyilvánvaló azonban, hogy a világ jelenlegi helyzetét a gazdaság és a kultúra ez idáig különálló köreinek egymásba mosódása jellemzi.

Míg a kilencvenes évek globalizációról szóló beszédmódja a politikai és gazdasági változásokról szolt, jelenleg a kultúra kérdésköre vált uralkodóvá. Más összefüggésben ugyan, ám Daniel Bell szociológus már 1978-ban felhívta a figyelmet arra, hogy a 20. század története döntően politikai, illetve gazdasági, és nem kulturális fogalmakban íródott; ami annál is inkább furcsa, ha a Bell által hangsúlyozott tényre gondolunk: „A kultúra két egymást kiegészítő okból vált egyeduralkodóvá. Elsősorban civilizációnk legdinamikusabb összetevője lett, amelynek lendülete még a technológia dinamizmusát is meghaladja. A művészet terén jelenleg – akárcsak az elmúlt évszázad során egyre inkább – az újszerűségre és az eredetiségre irányuló törekvés érvényesül, az eljövendő formák és benyomások keresése, úgyhogy a változtatás és az újdonság eszméi háttérbe szorították a valóban lezajlott változás mértékét. Másodsorban az elmúlt ötven évben az említett kulturális készítés igazolódása ment végbe. [...] Kultúránk előtt így ez idáig ismeretlen feladat áll: bizonyos újszerű érzékenység folyamatos és intézményesített keresése. Az is igaz persze, hogy a változás eszméje ugyanígy uralta a modern gazdaságot és technológiát. A gazdasági és a technikai változásoknak azonban a rendelkezésre álló források és tőke szab határt. Úgyszintén a politika terén az újítást a létező intézményes szerkezet, az ellenzék vétőjoga és bizonyos mértékben a hagyomány korlátozza. Ezzel szemben a szimbolikus kifejezési formák módosulása, bármennyire is nehezen emészthető volt a tömeg befogadókészsége számára, nem talált ellenállásra a kultúra közegében.”<sup>10</sup>

A kultúra fogalma ugyanis jelentős változáson ment át a 20–21. század fordulóján, és mára egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy hosszú távú folyamattal állunk szemben. Ahelyett, hogy valami „újat” hozott volna létre, a globalizáció azokat a feltételeket alakította ki, amelyek a kultúra szélesebb történelmi keretben való újragondolását teszik lehetővé. A globalizáció és a kultúra kapcsán folytatott viták arra összpontosítottak, ahogyan a fizikai és az immateriális sebesség – a javak és az egyének mozgása, valamint a pénz és az elektro-

<sup>10</sup> Daniel Bell: *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Basic Books, New York, 1976, 33–34.

nikus jelek áramlása – átalakította a kultúra terét. Ez idáig a kultúrát mindig is szoros földrajzi meghatározottság jellemezte, azazhogy egy meghatározott, rögzített térben létezett, akár valamely nemzetről vagy kulturális térségről, akár bizonyos csoportokról vagy szubkulturákról lett légyen szó. A globalizáció korszakában ellenben a kulturális határok meghatározatlanokként tételeződnek, és így a helyi találkozása a globálissal hibrid, kevert, „nem vegyítiszta” kultúrákat eredményez. A globalizáció korszakát a tömegmigráció, a multikulturalizmus és a kozmopolitizmus jellemzi. Míg Frederic Jameson a globalizációt a gazdasági és a kulturális olyan egybeolvadásaként írja le, amely immár mind empirikusan, mind heurisztikusan felbonthatatlan,<sup>11</sup> addig a politikai spektrum másik végén Samuel Huntingtonnak „a civilizációk összecsapását” hirdető tételét találjuk, amely az új globális helyzet elemzése során a maga módján szintén a kultúra fogalmára épít. Huntington szerint a hidegháború lezárulásával, valamint a modernizáció, a városiasodás és a tömegkommunikációs eszközök által hozott változások hatására a nemzetközi ellentétek fő forrása többé nem annyira ideológiai és gazdasági lesz, mintsem kulturális. Következésképpen a kultúra jelenleg egyenesen annak a közegnek tekintendő, amely mind a globalizáció tapasztalatának, mind megértésének terét biztosítja. A globalizáció a 21. század eleji emberiség meghatározó sajátossága, amely valamilyen módon mindannyiunk életét érinti. Önként vagy a kényszerítő körülmények hatására az emberek egyre nagyobb számban változtatnak helyet, és egyre inkább egymásra tevődő nyelveket, történeteket és kultúrákat visznek magukkal, együttesen lakva be és alakítva át a lokális teret.

Mi köze van azonban ennek a szemmel láthatólag végeérhetetlen vitának a kortárs művészethez? Milyen hatást gyakorol a globalizáció a művészetre? Mielőtt megpróbálnánk válaszolni, jegyezzük meg, hogy a művészet a modern korban rendkívül vitatott kategóriát képvisel, amelynek háttérében a 18. század óta az utóbbi évtizedekben rengeteget vitatott hierarchiák és narratívák húzódnak meg. Ebből az okból kifolyólag Adorno már a 20. század közepén azt a megállapítást teszi, mely szerint „magától értetődővé vált, hogy a művészet kapcsán immár semmi sem magától értetődő, sem önmagában, sem a teljességhez való viszonyát tekintve, beleértve a létjogosultságát”.<sup>12</sup> Tekintettel arra, hogy a művészetéről való modern beszédmód állandó hivatkozási alapja az, amit általában „modern művészetnek” nevezünk, induljunk ki Hans Belting kijelentéséből, amely alapján a modern művészet meghatározása bizonyos „kettős kirekesztésen” alapul.<sup>13</sup> Először is művészetet alkotni annyit tesz, mint modern művészetet alkotni; így azok a művészek,

<sup>11</sup> Frederic Jameson: *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1993–1998*. Verso, New York, 1998, 135–161.

<sup>12</sup> Theodor W. Adorno: *Teoria estetică*. Editura Paralela 45, București, 2005, 5.

<sup>13</sup> Belting: i. m. 54.

akik képtelenek magukévá tenni ezt az axiómát, eleve a művészet kategóriáján kívül rekesztik magukat. A másik kirekesztés a néprajzi műtárgyakat helyezi a művészetten kívülre; az ilyenek alkotóit valahol a történelmen kívüli időben létezőknek gondolják.

Ami az első kirekesztést illeti, fontos felidézni, hogy egyáltalán a „művészet” mint társadalmi intézmény és önálló szellemi kategória csupán a modern társadalomban jön létre. A művészet tehát a modernitás terméke, vagy pontosabban a modernitás egyik aspektusa. A művészet, illetve a „szép-művészet” fogalma alig a 18. század második felében rögzül az olyan teljesítmények és műtárgyak megnevezése gyanánt, amelyek nem valamely személy, kormányzati rendszer, közeg vagy szertartás értékét és becsét emelik, hanem *önmagukban* számítanak értéknek. A műalkotásokat egyre inkább elválasztják a maguk eredeti közegétől, múzeumokban gyűjtik és állítják ki, ezáltal a tárgyak önálló osztályának különleges genealógiáját tulajdonítva nekik. Innentől fogva az emberek elkezdnek külön az ilyesfajta gyűjtemények számára tárgyakat létrehozni, vagyis úgynevezett műtárgyakat alkotni. A művészet autonómiájának eszméje minden bizonnyal a modern esztétika fő axiómái közé tartozik, ha ugyan nem egyenesen az alapelve. Ez az eszme az esztétikai tapasztalat újabb, a gyakorlati, az erkölcsi, a kognitív és a vallási módozatoktól eltérő válfaját fémjelzi. A művészet önállóságának tana hétköznapi leírásban annyit tesz, hogy a művészetnek nincsenek vallási, erkölcsi, kognitív, társadalmi vagy bármilyen egyéb, magán a művészetten kívüli céljai. A műalkotás egyedüli létértelme a szépségében, illetve szerkezeti tökéletességében vagy jól megírt-ságában rejlik. A művészetből egyáltalán semmit sem „tanulunk” az életről. A művészet tehát kizárólag saját maga alapján fejlődik – se nem gyakorol hatást létrehozásának társadalmi, történelmi vagy életrajzi körülményeire, se nem tükrözi azokat. Más dolog tehát a művészet – mint képek, színek és szavak összekapcsolása, jelrendszer, esetleg pusztá fikció stb. –, és megint más a valóság. Az önálló (önmaga számára elégséges) tevékenységként felfogott, vagyis az esztétikán alapuló művészet alig a 18. század végén kiötlött nyugati találmány. Más kultúrák esztétikai hagyományait – egyébként az előző évszázadok európai hagyományaihoz hasonlóan – a „művésztől” eltérő, vallási, reprezentációs, megemlékező stb. célok által meghatározott tevékenységi formák jellemezték. Nem szabad elfelejtenünk azt sem, hogy mindezen kultúrák jelenlegi művészete nem valamiféle hagyományos esztétika fejlődésének szerkesztésének eredménye, hanem teljes egészében az európai kolonializmus szűrőjén keresztül jut el hozzánk. Erre többek között Mircea Eliade is felfigyelt; egy helyen megjegyzi, hogy „Távol-Keleten »a kedély esztétikai mozgása« még a tudósok között is mindig megőriz valamiféle vallásos dimenziót”.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Mircea Eliade: *A szent és a profán*. Ford. Berényi Gábor. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1996, 146.

A művészet itt körvonalazott hagyományos értelmét a 20. század második felében egyre többet vitatták, az utóbbi évtizedekben pedig majdhogynem teljesen feledésbe merült. Habár a művészet mindig is társadalmi és politikai tevékenységi forma volt, csupán a legújabb kor művészetében zajlik le az a változás, amely egyfelől a művészet, másfelől a társadalmi, a politikai és a kognitív szféra kapcsolatának újragondolásához vezet. A kortárs művészet, mint arról legfontosabb képviselői biztosítanak – Joseph Beuystól és a fluxus-mozgalomtól egészen Rauschenbergig és Jeff Koonsig –, mély társadalmi és politikai dimenziókat hordoz. A kortárs művészet ilyesfajta nyitása a belőle eredő kockázatokkal együtt a hatvanas években egyenesen elkerülhetetlen volt mint a túlzott konceptualizáció és a formalizáció modernista zsákutcáiból való kivergődés egyedüli esélye. Társadalmi jelleget öltve magára a műalkotás újra a történelmi dokumentum irányába közelít, felszámolván az „élet” és a „művészet” közötti megrögzött, modernista gyökerű ellentétet. Míg annak idején az avantgárd még egy kezdeti stádiumban lévő kultúraipar közegében jelentkezett, a posztmodern már egy ennél mind technológiai, mind gazdasági szempontból sokkal fejlettebb médiakultúrával való szembeesülésre kényszerül, sőt az emberi létezés minden területét átható „kapitalista kulturális logikával” (Frederic Jameson) való számvetésre. Míg a modernisták számára a tét a művészet tisztaságának megmentése volt az urbanizálódás, az eltömegesedés és a technológiai modernizáció, egyszóval a tömegkultúra hatásaitól, addig a kultúraipar által mindenestül áthatott közegben élő posztmodern művésznek nincs más választása, mint a „tisztá művészet” gettójából való kitörési és a kultúraiparba való behatolási kísérlet. Éppen ezt valósítja meg a hatvanas-hetvenes évek művészi világát legalább annyira jövedelmezővé, mint amennyire elevenné és izgalmassá varázsoló pop art és op art, a konceptuális művészet és a minimalizmus. Kievíckélni igyekezvén abból a kátyúból, amelybe az avantgárd mozgalmak sülyesztették, a kortárs művészet megpróbál a „való élet” irányában túllépni az esztétikumon, és így a pusztán esztétikaihoz képest „tisztátalanabb”, de alighanem létfontosságú küzdelemben bonyolódik. Ezzel összefüggésben a kortárs művészeti vizsgálódások sem szorítkoznak többé a művészet anyagi oldalának elemzésére és az alkotói folyamat kutatására, hanem az interdiszciplináris mezőbe próbálnak beépülni. Az ennek során alkalmazott kísérleti és az értelmező kutatási stratégiák célja a művészet jelennel való kapcsolatának a kiépítése. Ugyanakkor a kortárs képzőművészet jelentős része is kritikai párbeszédet folytat az élet egyéb területeivel, így többek között a globalizáció, az identitás és a környezetvédelem kérdéskörével. A művészet ezáltal megpróbálja igazolni, hogy fontos hozzájárulásokra képes a jelen lényeges kérdéseinek megértése terén.

A kortárs művészet sorsának alakulására döntő hatással voltak a világ politikai színpadát az 1989-es évtől kezdődően meghatározó események. Mint Julian Stallabrass kifejti: „Az 1989-es évi és az azt követő világméretű



események – Németország újraegyesülése, a Szovjetunió felbomlása, a globális kereskedelmi egyezmények létrehozása, a kereskedelmi tömbök megszilárdulása, illetve Kína részben kapitalista gazdasággá való átalakulása – gyökereken formálták át a művészeti világot.<sup>15</sup> A nyugati és az egyesült államokbeli régebbi központok kikezdehetetlenek vélt uralmát a nemrégiben még a művészeti világ peremére szorult alkotók kérdőjelezzik meg egyre inkább. Ezek a perifériáról (Kelet-Európából, Latin-Amerikából, Ázsiából, Óceániából vagy a Közel-Keletről) származó művészek egyre gyakrabban szerepelnek a nagy kiállításokon, és egy új nemzetközi művészet ígéretét hordozzák.

A művészet és a globalizáció összefüggéseivel kapcsolatos elemzéseknek tehát egyrészt egyre nagyobb számú olyan központ gazdasági fellendülésére kell tekintettel lenniük, amelyek nem kapcsolódnak hagyományosan a nyugati művészeti világhoz – Kína erre a legjobban, de korántsem az egyetlen példa –, másrészt a fiatal művészek egyre határozottabb beáramlására a peremről a nyugati központokba. A nyolcvanas évektől kezdődően és különösen '89 után a nemzetközi művészeti piacra olyan alkotók valóságos hada özönlött be, akiknek a hazai történelmi és kulturális háttere kevésbé volt ismerős a nyugatiak számára. Mindezen művészek felbukkanása és átütő sikere a nemzetközi kiállításokon, főleg a biennálékön elkerülhetetlenül újabb befogadási és értelmezési nehézségekhez vezetett. Műveik történelmi és társadalmi közege ugyanis nem mindig volt közvetlenül hozzáférhető egy olyan közönség számára, amely nem ismerte kultúrájukat. Az újonnan alapított biennálék – köztük a havannai (1984), a dél-koreai hvangdzsui (1995), a sanghaji (1996) és a jokohamai (2001) – mind azt igazolják, hogy „a modernitás lineáris, egyedi, tiszta és maskulin elvei végül alulmaradtak a gyakorlatok és a beszédmódok összetett, sokszereű és fraktális burjánzásával szemben”.<sup>16</sup> Hovatovább a nem szakember számára is nyilvánvaló, hogy a kortárs művészet olyan nemzeti és globális hálózatokban születik, amelyek meghaladják mind a nemzetiségi határokat, mind a helyi és a globális egyszerű dichotómiáját. A Másik iránti érdeklődés szemmel láthatólag új tereket nyitott meg a művészet számára. Ezt a változást a posztmodern műkritika készítette elő. Az interkulturális szövegek posztmodern szemszögéből az igazságot immár lehetetlen a szokásos dogmatikus önelégültséggel kezelni. A Nyugat elveszíti az igazság kizárólagos birtokosának rangját, és az emberiséget nem lehet többé egyszerűen kétféle térségre, egyrészt a magasabb rendűre, vagyis civilizáltra, másrészt az alacsonyabb rendűre, vagyis primitívre felosztani.

Azok a nehézségek, amelyekkel a művészet a globalizáció kihívásait vállalván szembesül, akkor válnak a legnyilvánvalóbbá, ha az elmúlt két évtized

<sup>15</sup> Julian Stallabrass: *Contemporary Art. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, New York, 2004, 7.

<sup>16</sup> I. m. 23.

két élvonalbeli művészeti eseményét tekintjük: a párizsi Georges Pompidou Központban rendezett *Magiciens de la Terre* című 1989-es kiállítást és a 2002-es kasseli Documenta 11-et.

1989-től kezdődően a multikulturalizmus és a posztkolonializmus kérdései a művészeti kiállítások megszokott elemeivé váltak. A legtöbb kiállítás a demokratikus társadalmakon belüli különbözőség és kirekesztés témájára épült. A *Magiciens de la Terre* újdonsága abban rejlett, hogy mind térbeli, mind időbeli értelemben mintegy kitoloncolta ezekből a társadalmakból a különbözőséget a nyugati térségen kívülre. A kurátor, Jean-Hubert Martin azt a célt tűzte maga elé, hogy megszüntesse mind a térbeli távolságot, a peremről a központba juttatván a Másikat, mind az időbelit, a Másik jelen idejű alkotóerejére alapozván. A kiállítás két szekcióra tagolódott. Az egyik a művészet „központjához” sorolt alkotóknak adott otthont, és a kortárs művészet kínálatából nyújtott reprezentatív válogatást; itt az utóbbi két évtizedből származó alkotások szerepeltek, valamint olyan művészek, akiket nem-európai kultúrákhoz fűznek különféle szálak: Nyugaton élő afrikaiak vagy ázsiaiak, akik továbbra is tartják a kapcsolatot a másik kultúrával, vagy olyan nyugatiak, akik érdeklődnek az idegen kultúrák iránt. A másik szekció a „peremhez” tartozó művészeket mutatta be, illetve az archaikus művészet körébe tartozó, különféle szertartások elemeiként használatos tárgyakat, amelyek egyszersem mind mágikus és vallási jelentéseket hordoznak. Mint Jean-Hubert Marin ennek kapcsán Picasso szóhasználatára emlékeztető hangnemben kifejtette, „[...] a kiállított tárgyakban az a közös, hogy »aurával« bírnak. Ezek nem csupán gyakorlati vagy anyagi célra használatos eszközök és tárgyak, hanem a létrejövetelük forrását képező elmére és eszmékre gyakorolnak hatást. Metafizikai értékeket, valamilyen jelentést hordoznak.”<sup>17</sup> A kiállítás jelentőségét Nicolas Baurriaud méltatta – alighanem túlzásokra is ragadtatva magát –, aki szerint a *Magiciens de la Terre* „a művészetnek a nagy narratívák nélküli globalizált világba való hivatalos belépését jelzi, amely világ mostantól fogva a miénk is”.<sup>18</sup> Mindazon érdekem ellenére, amelyek „az első kortárs művészeti világkiállítás” minőségében illetik meg, a *Magiciens de la Terre*-t számos bíráló érte amiatt, hogy az európai művészeti avantgárd körébe tartozó alkotások társaságában egészen más kulturális összefüggésekből kiragadott alkotásokat mutatott be azzal a céllal, hogy a „magas művészet” nyilvánvalóan idegen közegébe ültesse át azokat. A művek ilyenfajta dekontextualizálása az egyik paradigmából a másikba való átültetés révén eltörli az eredeti jelentést és továbbra is az egzotikum és a primitivitás fényében tünteti fel a másikat. Mindamellett a *Magiciens de la Terre* mégiscsak igen

<sup>17</sup> Jean-Hubert Martin: Préface. In *Les Magiciens de la Terre*. Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1989, 8.

<sup>18</sup> Nicolas Baurriaud: *The Radicant*. Lukas & Sternberg, New York, 2009, 11.

fontos kiállítás volt, nem csupán méreteinél fogva – több mint száz művészt szerepeltetett a világ minden tájáról –, hanem globális igyekezetének köszönhetően is; azon túlmenően, hogy megannyi különböző kultúrát próbált megszólaltatni, arra törekedett, hogy megkérdőjelezze a világot megosztó kulturális különbségeket.

A *Magiciens de la Terre*-re megfogalmazott válaszként a 11. Documenta a globalizáció és a képzőművészet különféle gyakorlatai közötti összefüggéseknek szentelt nagyszabású kiállításnak adott helyet. Okwui Enwezor személyében ehhez kapcsolódik az első „nem-nyugati” kurátor felbukkanása is a nemzetközi kiállítások történetében, maga a kiállítás pedig csaknem kizárólag azokra a jelenségekre összpontosított, amelyek egyaránt a „globalizáció” címszó alá sorolhatóak. Enwezor indoklása alapján a globalizált világban az egyének, a kultúrák és a helyszínek többé nem távoliak és kölcsönösen elszigeteltek, hanem egyre inkább áthatják egymást a népesség és a kulturális életterek mobilitása folytán. Ily módon a globalizáció fő ismérve Enwezor szerint a „közelség”.<sup>19</sup> A kiállítás Enwezor által tételelesen megfogalmazott célja pedig nem más, mint művészi alakban megragadni azokat a változásokat, amelyek újszerű és innovatív transzdiszciplináris cselekvéshez vezetnek a kortárs globalizált nyilvános szférában. Márpedig ilyen feltételek mellett a nem-nyugati kulturális, politikai és társadalmi narratívák egyre nehezebben hagyhatók figyelmen kívül. A kasseli kiállítás olyan „platformok” körébe illeszkedett sorrendben ötödikként, amelyeket a világ különböző pontjain hoztak létre 2001. március 15-étől kezdődően. Az előző négy platformot Bécsben, Berlinben, Újdelhiben, Santa Luciában és Lagosban rendezett nyilvános beszélgetések, workshopok és vetítések biztosították. A helyszínek kiválasztása a globalizáció különféle sajátos aspektusait tükrözte – a „kreoltság” fogalmát például Santa Lucián vették vizsgálat alá. Az útvonal az interkulturális utalások olyanfajta tengelyét rajzolja ki, amelyen Németország és Ausztria képviseli a „Nyugatot”, vagyis a „központot”, a Karibi-térség, India és Nigéria pedig a „maradék”, vagyis a „perem”. Enwezor meggyőződése alapján a globalizáció egyetlen nézőpontból, illetve egyetlen helyszínen történő vizsgálata elkerülhetetlenül redukcionista, különösen ha a modern művészet valamelyik hagyományos központjában zajlik. A globalizáció vizsgálatának számot kell vetnie az egyetlen szempontra korlátozódás veszélyével, és teret kell engednie a nézőpontok sokféleségének. Ez a sajátosan *helyi* jelentőségének elismerésére tett erőfeszítésként is értelmezendő. Az a döntés, hogy az öt platform által a világ több pontján rendezzenek kiállításokat, azt is jelezheti, hogy a globalizáció megfelelő megközelítéséhez a művészet tágabb, társadalmi, gazdasági és politikai összefüggéseinek a felismerése szükséges, valamely elemnek a másokra

<sup>19</sup> Okwui Enwezor: *The Black Box*. In Jason Geiger – Paul Wood (eds.): *Art of the Twentieth Century: A Reader*. Yale University Press, New Haven & London, 2004, 321.

való visszavezetése helyett. Míg a *Magiciens de la Terre* – szándékai ellenére – csupán növelte a távolságot a központ és a perem között, mivel túlzottan épített az egzotikumra, a 11. Documenta már „a közelség antropológiáját” vette sokkal határozottabban alapul, és így annál inkább sikerült megszólaltatnia a „sokszერűség” hangját.

Bármennyire is hangsúlyozta, hogy a kortárs globális kultúra egyetlen értelmezése sem tekinthet el a kortárs művészetnek a kiállításon szereplő nem-európai részétől, a Documenta 11 korántsem a kortárs művészet valamiféle identitáspolitikai narratíváját próbálta létrehozni. Sokkal inkább egy új és átfogó beszédmód kialakítására törekedett a globalizáció korszakába lépett művészetről. Az első négy platform tevékenysége egy valóban nemzetközi beszédmódot igyekezett bevezetni a művészet és a nyilvános szféra keresztmetszetében a kortárs kultúrába, Enwezor pedig a művészi és a kulturális modernitás egyszeri és egyetemes fogalmának kialakítására tett előzetes kísérleteket diszkreditálta, amelyek csupán a modernizmus kirekesztő beszédmódját termelik újra. Ezzel szemben a Documenta 11 azt tűzte ki célul, hogy a globális szinten zajló kulturális változásokra reflektáljon, végső soron pedig az újonnan feltűnt nem-nyugati avantgárd mozgalmak által hordozott jelentéseket közvetítse a nyugati világ irányába. Ily módon azonban, mint egyes kritikusok meg is jegyezték, az avantgárd visszatérésének lehetőünk tanúi éppen a kortárs emberi lét disztópikus valóságának feltételei közepette folytatott értelmezésben. Ebből kifolyólag pedig a kortárs művészet beszédmódjának újragondolására tett radikális kísérlete ellenére „[...] a 11. Documentának sem sikerült akadályt állítania a világ egyeduralmára irányuló nyugati törekvés elé. Az avantgárd cselekvés lehetőségeire vonatkozó kérdésfeltevést a kortárs kultúra olyan szélsőségesen konzervatív és intézményes értelmezéseként bírálták, amely éppen azokra a nyugati paradigmákra épül, amelyekre a Documenta 11 ellenbeszédmódja irányult.”<sup>20</sup> Annak ellenére, hogy a kiállított alkotások globális szemszögből tekintettek a kortárs művészetre és a vizuális kultúrára, az uralkodó szerkezeti beállítódás továbbra is a nyugati világra jellemző maradt. A panoptikum látásmódja zavartalanul működött a zűrzavaros események pedáns rendszerezésében, ami a világ rögzítésének és tárgyiasításának jellemzően nyugati hajlamáról árulkodik. Ugyanakkor, még ha maga a 11. Documenta felfogható is egyfajta igen összetett interkulturális kutatásként, sem vizuális, sem textuális eredményei nem okoztak különösebb meglepetést. Olyasmire emlékeztettek csupán, amit már tudtunk, és pedig a kizsákmányolás egy olyasfajta globális állapotának a létezésére, amelynek fenntartásában az összes társadalmi intézmény, a „demokráciától” a „művészetig” közreműködik. A kizsákmányolásnak ez az állapota korántsem decentrált; éppen ellenkezőleg, a

<sup>20</sup> Sylvester Okwunodu Ogbechie: Ordering the Universe: Documenta 11 and the Apotheosis of the Occidental Gaze. *Art Journal*, vol. 64. (2005), no. 1., 86.

Documenta 11 által képviselt felfogás alapján a földrajzi fekvés továbbra is a globális léptékű kizsákmányolás kulcsfontosságú tényezője. Bár igaz, hogy a globalizáció megtörte a hagyományos művészeti központok egyeduralmát. A történelem folyamán először lehetőségessé vált, hogy a művész ne föltétlenül valamelyik központból gyakoroljon hatást a világ művészeti életére. Mindamellet a művészet főárama továbbra is a hagyományos művészeti központokon – New Yorkon, Londonon, Bécsen, Berlingen stb. – át halad, amelyek egyszermind a nyugati világ központjai is.

A művészeti világban tehát változatlanul van központ és perem. Jóllehet nem hiszünk már a művészet egyetemes értékének mítoszában, sem a műalkotások „egyetemességén” alapuló értékrendjében, ám ennek ellenére azt mondhatjuk, hogy a lényegét tekintve a dolgok nem sokat változtak a múlt évszázad során, és a legjobb esetben is egy olyan változás előtt állunk, amelynek egyelőre alig az előszele csapott meg. A globalizáció igen hosszú távú folyamatnak ígérkezik. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a globalizáció által befolyásolt jelen mint közeg a lehető legmélyebben meghatározó hatást gyakorol a kortárs művészetre. Csak most kezdjük igazán megérteni, hogy a művészeti világ több világrészre való felosztása eleve kudarcra ítélt vállalkozás volt, és hogy a művészet csak annyiban *válik* kortársivá, amennyiben meg tudja szólaltatni sajátos értékeinket, érzékenységünket és érdekeinket, a művész pedig „olyan *helyet tud megteremteni*, ahonnan úgy beszélhet és találhat meghallgatásra, hogy nem kell cserében feladnia élettapasztalatát, bárhol is húzódjának annak forrásai”.<sup>21</sup>

*Fordította Rigán Lóránd*

<sup>21</sup> Jean Fischer: The Syncretic Turn. Cross-Cultural Practices in the Age of Multiculturalism. In Zoya Kocur – Somon Leung (eds.): *Theory in Contemporary Art since 1985*. Blackwell Publishing Ltd., Malden, 2005, 235.