

Pro Philosophia Szakkollégium

**HASONLÓSÁGOK ÉS KÜLÖNBSÉGEK A MÚZEUM ÉS
KIÁLLÍTÓTÉR KÖZÖTT**

Tudományos szakirányító:

Dr. Gregus Zoltán, egyetemi adjunktus

Végzős hallgató:

Öllerer Áron-Viktor

Kolozsvár
2021. július

Tartalomjegyzék

Bevezetés	3
1. A kiállítás mint szóhasználat	4
2. Kiállításteória	6
2.1. A múzeum létrejöttének rövid történeti áttekintése	6
2.2. A kiállítási komplexum	8
3. Múzeum a posztmodern korban	12
4. Bourriaud relációesztétikája és a múzeumok némasága	14
Konklúziók	16
Bibliográfia	18

Bevezetés

Kutatásomban nem vállalkozom sokra, pusztán a múzeumok és kiállítóterek néhány fontosabb történeti pontjainak bemutatására és az ezek közti néhány fontos különbség ismertetésére és értelmezésére. Végig szeretném járni a begyűjtés és konzerválás rövid jellemzőit és az ezen igényből létrejövő tér jellegzetességeit, amely a múzeum, valamint a progresszívabb kommunikáció és dinamikus szinterei, a kiállítóterek történeti beágyazottságát és jellegzetességeit, illetve az e kettő között fennálló kapcsolatokat. A múzeum és a kiállítótér a mai napig összekapcsolódnak, annak ellenére, hogy már a legelső kiállítások is – a 17. század közepe táján – alkalmat és indokot nyújtanak a kettő szétválasztására. Az avantgárd irányzatok és főként ezek háborúk utáni fejleményei – azzal együtt, hogy ők is múzeumi tárgyakká váltak – teljesen új alapokra helyezték a múzeum és a kiállítótér funkcióit. Alapvető elgondolásom az, hogy a múzeumok, vagy ezek egy jó része, egyrészt a posztmodern kontextusa, másrészt a jelenlegi gazdasági és társadalmi helyzetből kifolyólag megszűntek valóban diszkurzív, transzparens és ismeretterjesztő intézményeknek lenni és – részben ezért – térként és intézményként részben összeférhetetlenek a bennük megrendezett kortárs képzőművészeti kiállításokkal és a reflektált, tehát nem piacosított és nem pusztán az élményen alapuló befogadói tevékenységgel. A posztmodern kor eklatáns múzeumai – amelyeket az előző korok múzeumai is – jól példázzák a probléma súlyosságát. Bár igaz az, hogy az olyan múzeum-óriások, mint a National Gallery, a Louvre, a Tate nem, vagy csak nagyon ritkán állítanak ki ma élő alkotók munkáiból (a Louvre csak egyszer, Picasso esetében tett kivételt¹) azonban a modern és kortárs művészetnek nagymértékben otthont adnak. A múzeum és a kiállító tér vagy galéria között számos esetben átfedés, határsértés történik. Dolgozatomban pusztán néhány határ „meghúzására” vállalkozom főként a múzeum esetében, egyrészt azért, mert a múzeum intézménye történetileg megelőzi a kiállítótér kialakulását, másrészt azért, mert a kiállítótér, vagy a kiállítás sokkal nagyobb részben inspirálódott az előbbi tevékenységéből, mint fordítva, illetve, mert a kortárs galéria, vagy kiállítás hatásai a múzeumra – legalábbis számomra – láthatatlan vagy homályos. Kitérek továbbá a múzeum relációsesztetikai szerepére vagy hiányosságaira is. A kortárs művészeti múzeum fogalom hiánya, amely tüntető a kutatásomban, véleményem szerint kevésbé problematikus, mert gyakran levezethető a

¹ Picasso 1971-es kiállítása, amely a Louvre nagy galériájában kapott helyet, ilyen szempontból egyedülállónak számított.

múzeum általános jellemzőiből, illetve gyakran megfelel a múzeumi kánonoknak és maníroknak.

1. A kiállítás, mint szóhasználat

A 20. század tanulságaiból kiindulva, amelyekre lentebb még teoretikai szempontok szerint kitérek, felmerülhet az a kérdés is: mi lehet, vagy még inkább, mi számít kiállításnak? A szó, legalábbis magyar fogalomhasználatban csalóka lehet. Kiállítani, kitenni, elhelyezni sok mindent szoktunk. A bútorainkat, dísz tárgyainkat is egy belső rendező elv szerint rakjuk ki. Kiállítjuk őket. Nem csoda, hogy manapság a „kiállítani” szót mindinkább fel-, vagy inkább lecserélhetőnek véljük a „felinstallálni”, vagy „installálni” szavakkal. Ez önmagában egyszerű, de beszédes fordulat. Minden munka kiállítható, azonban valami kiállításának fogalomhasználata, vagy véghezvitele már nagyban befolyásolja a munka jellegét, illetve fordítva, a munka jellege nagyban befolyásolja a kiállíthatóságát.

A közelmúltban, 2012-ben Benczédi Sándornak² volt egy retrospektív kiállítása a Bánffy Palotában. A kis szobrok, amelyeket a művész a föld legegyszerűbb anyagaiból, szinte a puszta taktilitással, a legelőbb érintésekkel gyúrt össze, a falaknak hátat fordítva, szemben az ajtókkal fogadták a nézőközönséget, másszóval, egész egyszerűen nem tettek eleget a szobor legalapvetőbb „kiállítási” feltételének: a körbejárhatóságnak. Ki voltak állítva.

A kiállítani szóról mindig eszembe jutott, amikor az iskolás diákot rossz magaviseletért kiállítják a padsorból, vagy falhoz állítják, vagy Hajas Tibor *Öndivatbemutatója*³, ahol az alanyokat állítják meg abban az eszköztárban, amelyben éppen tejért, kenyérért, adminisztrációért, vagy munkába indultak el otthonról. A parván előtt ácsorogva mindnyájunkban megvan ugyanaz az esetlenség vagy tétovázás. A kiállítás egyben mindig megállítás is.

Gyakran felmerül annak az igénye is, hogy ez a megállítás lehetőleg a munkafolyamat végére essen, azonban az avantgárd és neoavantgárd fejleményekben a kiállítás már nem feltétlenül csupán valamiféle eredmény demonstrációja, sőt, sokszor nem is csak a folyamat láthatóságát segíti, hanem a folyamat körülményeire, politikai, szociális, intézményi

² Benczédi Sándor (1912–1998) kolozsvári keramikus, szobrász.

³ Hajas Tibor (1946–1980) magyar performer, költő. *Öndivatbemutató* (1976), Balázs Béla Stúdió, Budapest.

keretrendszerére is kiterjed az érzékenyítés. Más szóval a „kiállítani” egyre kevésbé jelent „megállítani”.

Nagyon jól szemléltethető ez a folyamat Giacometti⁴ eklatáns munkásságán. Egy igen szemléletes archív felvételen szemléltethető az alkotói folyamat. Giacometti egy körülbelül harminc centi méretű agyagszobron dolgozik. Ki-be húzgálja a darabokat, egy helyről letép, más helyre fölilleszt egy agyagdarabot. A folyamat dinamikus és szinte végtelen. Hol áll meg ez a mozgás? Az alkotó kényszere szerintem a következő: hogy a szobrot, amely alapvetően statikus természetű, folyamatos dinamizmusban tartsa, a festményt pedig, amely síkbeli, kiemelje a térbe. Egy fa lombkoronájának mozgásához tudnám hasonlítani a szélben, amely hol jobbra, hol balra leng ki. Mikor fényképezzük le a fát? Amikor jobbra dől, vagy amikor balra?

Giacometti szobraira ugyanez áll. Azt a végtelen dinamizmust, amely a szobrot folyamatos mozgásban tartja, egyszer meg kell állítani. El kell jönnie annak a pontnak, amikor az alkotó úgy dönt, hogy megállítja ezt a folyamatot, és kiönti, vagy kiszáradni hagyja a munkát. Kétségtelen, hogy a kész, már valóban „álló” szobor megőrizz valamit abból az erőből, amely a keletkezéséig mozgatta, azonban azok a termékeny mellékzörelyek, amelyek az alkotás folyamatát magát jellemzik, gyakran elvesznek.

Egy kiállításon nem kell bemutatni azon lépések lenyomatait, amelyek nem szükségesek a munka megértéséhez, azonban a kortárs szakmai diskurzusban, a jól ismert fordulat szerint, a munka már több magyarázatot igényel, mint saját maga, mint végtermék, mivel gyakran nem képes magát megértetni.

⁴ Alberto Giacometti (1901-1966) svájci-olasz szobrász.

2. Kiállításteória

2.1. A múzeum létrejöttének rövid történeti áttekintése

Amit a felvezetőben írtam, a kiállítással kapcsolatos hozzáállás a szakmában jelentősen megváltozott az avantgárd és általában a huszadik század hatására. Az általános áttekintés véget, és mivel nyilvánvalónak tűnik, hogy a Szalon⁵ és más nagy kiállítási intézmények még nagyban hasonlítottak a 17. században létrejött múzeumok intézményeihez, úgy külalakra, mint funkcióra, elemzésemet a múzeumok kialakulásával és a múzeumtörténet rövid áttekintésével és kommentálásával kezdem, mivel a múzeum, mint intézmény, történeti előfeltevése a kiállítási térnek, mint intézménynek és mint társadalmi, vagy hatalmi igénynek.

A következőkben tehát végig megyek azokon a teoretikai paradigmákon és fontos történeti eseményeken, amelyek hozzájárultak a múzeumok mai diskurzusának kialakulásához.

A nyilvános múzeum megjelenését általában a Louvre⁶ és az Ashmolean⁷ múzeumok megnyitásával kötik egybe, bár a múzeum maga, mint a közösség értékeinek, emlékeinek didaktikus helyszíne, több ezeréves múltra tekint vissza. A nyilvános tér és magántér keveredésének első példái voltak ezek.

A múzeumok intézményeinek igénye nagyban összefügg a műtárgyak térbeli pozícióinak megváltozásával a középkorban. Köztudott, hogy a romanika és középkor képei és szobrai az építészet kiegészítő elemei voltak, s mint ilyen, értelmezhetetlen volt azt mondani, hogy ki vannak állítva.

A reneszánsz korban kezdett el felhalmozódni az a lelet- és felfedezett, ill. Újvilágból importált anyaghalmoz, amely szükségessé tette bizonyos tárolóeszközök használatát. Megjelenik a gyűjtő fogalma, amely az ókori kultúra maradványai és az Újvilágból behozott leletanyagok tárolására és rendszerezésére külön szobákat, tereket alakít ki. A gyűjtő ebben a korszakban még semmiképpen nem kiállító, hiszen az összegyűjtött anyagot saját használatára, vagy kutatására használja.

⁵ Az 1667-ben alapított Párizsi Szalon.

⁶ Louvre, Párizs, alapítva 1793-ban.

⁷ Ashmolean, Oxford, alapítva 1683-ban.

A reneszánsz múzeum igen sokoldalú volt, ezt mutatja az Itáliában a korban használatos megnevezések diverzitása: *pandechion, studiolo, gabinetto, Wunderkammer, galleria, Kunstkammer, Kunstschränk* stb. Minden szó a múzeum egy-egy jellegzetességéből eltérésére utal, azonban hamar a *musaeum* vált közkeletűvé.⁸

Bár a reneszánsz múzeum még nagyon távol állt a modern ismeretterjesztésre, közoktatásra, illetve nevelésre szolgáló intézménytől, a gyűjtés és rendezés, a tér bizonyos funkciói és a szűkebb, vagy tágabb közönséggel való bizonyos kapcsolatok már ekkor megjelennek, bár egyértelmű, hogy a reneszánsz múzeumok, mint például a Mediciek képgalériái, még sokáig a magánterekben maradtak.

A következőkben a múzeum és a nyilvános kiállítás kapcsolatát szeretném körül járni, illetve feltérképezni a kiállításnak, mint művészeti formának és a közlés és láttatás, megmutatás formájának kialakulását és múzeumhoz való viszonyát, illetve a kettő közötti különbséget és elkülönbözödést.

Ha a kiállítást, mint rendező és bemutató látványosságot történetileg nézzük, akkor rögtön eszünkbe juthat Michel Foucault⁹ francia posztkonstruktivista filozófus. Foucault sajátos episztemológiáján belül felvázolja azokat a tudásformákat, és konstitutív *a priori*kat¹⁰, amelyek végig kísérték a Nyugat Európai történelmet a korai modern kortól napjainkig. Mivel a múzeum és a kiállítás a XVII-XVIII. Században jelentek meg, vizsgálódásainkat is erre a korszakra helyezhetjük. Foucault a középkori és klasszikus *episztemé* határvonalára helyezi a fent említett kort. A középkor univerzális, analógiás világlátása után, amely a dolgokat és szavakat egy fűzére fűzte fel, és amely minden létező között kapcsolatot és *hasonlóságot* látott, a XVII. században beköszöntő klasszikus episztemé a rendszerezés, a táblázat és taxonómia kora volt. Nem véletlen, hogy a múzeum jellegzetességei is ezen korok határvonalán körvonalazódtak.

A múzeum, mint a dolgok rendezésének, osztályozásának és megmutatásának tökéletes formája, a klasszikus kor olyan reprezentatív jegye, mint a taxonómia, vagy a táblázatba rendezés, azonban, mint kiállítási komplexum, még mindig nagyon távol állt a ma ismert, nagy közönségeket befogadó intézménytől.

⁸ v.ö. Jeffrey Abt, *A nyilvános múzeum előtörténete.* in. *A gyakorlattól a diskurzusig, Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012, 9.

⁹ Michel Foucault (1926-1984) francia posztkonstruktivista filozófus.

¹⁰ a priori (lat. „abból, ami korábban van”): tényeket megelőző tudás.

Funkciója egyelőre még mindig a dolgok rendjének feltérképezése, az addig uralkodó diskurzus változásának indikátora, s mint ilyen, egy csak éppen polgárosodó társadalomban, a szigorú elitnek szólt. A kiállítás fogalma és terminológiája, mint a magán és nyilvános múzeum modern jellegzetessége vagy eszköze, a klasszikus kor hanyatlásával indul meg.

A kiállítási komplexum megjelenésében és jellegzetességeiben visszatérek Foucault gondolataihoz, hiszen a rendezés, rendszerezés és a tárgyak, dolgok láthatóvá tétele fontos foucault-iánus gondolatok. A kiállítással, mint szóval foglalkozó régebbi megjegyzésem ezen dolgok tükrében is fontos lesz, hiszen az eliminálás és láttatás didaktikus jellege egybefügg a kiállítás modern paradigmájával. Az alábbi fejezetben kitérek egy fontos Foucault kritikára, illetve tanulmányra is, amely ugyanezen tétellel foglalkozik.

2.2. A kiállítási komplexum

A kiállítási komplexum megjelenését a modern tudományágak megjelenése hívta életre. 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 fogalmaival elemezzük.”¹¹ Bármilyen kecsesítő, vagy spekulatív izgalmas is ez a felvetés, azt, hogy a múzeumok és galériák, kiállítások és események kortárs intézményét a felügyelet és büntetés, az eliminálás és represszió felől közelítsük meg, szerintem igen sántít. Egyrészt azért, mert ezek az intézmények egész egyszerűen nem az elzárás intézményei, hanem sokkal inkább a megmutatásai, láttatásai, másfelől, mert ezen intézmények, látszólag éppen ellenkező utat jártak be az újkori történelem színpadán, mint a felügyelet és büntetés tárgyai és alanyai. Pontosabban csak részben.

Foucault a *Felügyelet és büntetés* című filozófiai tanulmányában¹² azt fejti ki, hogy a hatalom olyan megfélemlítő eszközei, mint a nyilvános kivégzés, a vérpad, az elítélt teste, a hatalomgyakorlás nyílt demonstrációiból hogyan lettek rejtett, már nem a tömegeknek, hanem pusztán az elítéltnak szóló, “magánjellegű” intézmények. A nyilvános büntetés helyét átvette a börtön külvilág számára láthatatlan tere, a testet kínzó, szétroncsoló és megsemmisítőét az elítélt lelkére nehezedő büntetési nyomás. Egyszóval a nyilvános, demonstratív

¹¹ Douglas Crimp, *On the Museum's Riots*, in: *The Anti-Aesthetic; Essays on Postmodern Culture*, szerk. Hal Foster, Bay Press, Washington, 1985, 45.

¹² v.ö. Michel Foucault, *Felügyelet és Büntetés: A börtön története*, ford. Fázsy Anikó és Csűrös Klári, Gondolat, Budapest, 1990.

hatalomgyakorlást felváltotta egyfajta privát, az elítélt oktatását és megjavulását célzó büntetői rendszer.

A kiállítási komplexum létrejötté egyrészt ennek a folyamatnak pontosan az ellentétje, másfelől pedig mégis párhuzamosa. Ellentéte a fent említett ok miatt, tudniillik, hogy az eladdig magán- és uralkodói réteg kezében lévő műtárgyak egyszerre csak a szélesebb közönséghez is utat találnak, más szóval a privát szférából átlépnek a nyilvánosság intézményébe, azonban ellentéte is, mert - és ez az, amit a fent említett szöveg elfelejt - hiszen az addig "szabadon" létező alkotások vitrinbe kerülnek.

Felfoghatjuk ezt úgy is, mint azoknak a rendező elveknek, vagyis inkább *a priori* kényszereknek, amelyek a XVII. század során létrehozták és jellemezték a klasszikus *episztemét*, mint például a taxonómia, a táblázat stb. a társadalomról, az emberről az egész szisztémára, környezetre való kiterjeszkedését.

A pestisjárvány során kialakult hatalomgyakorlási elvek, amelyek a középkorban csupán a társadalomra vonatkoztak még, és a természetet meghagyták a maga füzérszerű, analógiás szabadságában, most már kiterjeszkednek a természetre is, és annak organikus egységét szelídítik rendszerekbe. Nem csodálkozhatunk ezek után, miért lett volna elképzelhetetlen a középkorban bármiféle múzeum, vagy kiállítás intézménye¹³.

A kiállítás - és egyben az alkotás - legfőbb helyszíne a klasszikus korban a nemesség szalonjain kívül az akadémia volt. Az újonnan alakult művészeti intézményrendszer összegyűjtötte a kor alkotóit és az egyház hatalma által diktált művészeti tendenciák, amelyek a barokkot, mint korstílust jellemezték, a szalon hatáskörébe kerültek. Az egyház, mint megrendelő helyét pedig átvette a művészeti szalon, mint gyűjtő, didaktikai, és megmutató intézmény.

A kiállítótér funkciója, ha jellege nem is, véleményem szerint, első sorba jóval többen változott az elmúlt száz évben, mint a múzeumé. Ennek egyik, és legfőbb oka a fentebb említett irányzat megjelenése és gesztusai. Az avantgárd alkotás - ha ide soroljuk az avantgárd műtárgyat is, már nem bezúfolható a kiállítótérbe. Ez köszönhető természetesen első sorban annak a közismert ténynek, hogy a szalon képtelen volt értékelni az új irányzatokat, és részben köszönhető a bizonyos értelemben vett nagyobb fokú diverzitásának, és annak is, hogy az avantgárd, baloldali kritikai jellegénél fogva maga is kritikai olvasatot provokál. Ezt a funkcióját pedig olyan mennyiségben és zsúfoltságban, ahogy a klasszikus szalonban sorakozó

¹³ v.ö. Tony Bennett, *A kiállítási komplexum*. in. *A gyakorlattól a diskurzusig, Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012, 24–29.

képek megjelentek, képtelen volt ellátni. Ráadásul az avantgárd soha nem tudott közmegegyezésre jutni a politikai szférával, így a nagyobb, nemzeti múzeumokból száműzték, illetve maga is kivonulni akart. Bár kétségtelen, hogy némi időnek kellett eltelnie, amíg autentikus avantgárd kiállításról beszélhetünk, azonban ez az idő mégis igen rövid volt.

Ami végül is örökre megváltoztatta, vagy, ha úgy tetszik, kompromittálta a kiállítótér, mint galéria, vagy a múzeum attribútumaira hasonlító hely jellegét, az, véleményem szerint az installáció megjelenése volt. Az 1938-ban a Georges Wilderstein Művészeti Galériában megrendezett *Exposition Internationale du Surréalisme* nevet viselő kiállítást már „installált” kiállításnak lehet nevezni olyan értelemben, hogy a hely és a művek között az olyan alkotók, mint Salvador Dalí, vagy Marcel Duchamp olyan szorosabb relációs kapcsolatokat kívántak kialakítani, ami messze túllép a falakra aggatok kép által nyújtott homályos diszkurzivitáson. A kiállításon szerepelt többek között Salvador Dalí *Esőtaxija* is, a *Les Plus Belles Rues de Paris részlegben* pedig ezerkétszáz darab teli szeneszsákokat aggattak a falra, a padlót alattuk hervadt virágokkal borították be és egy hangszóró egy elmebetegintézetben beteg folyamatos, örült nevetését harsogta.¹⁴

A helyspecifikusság is rendkívül fontos kérdés ebben a témában. Nemcsak a tér konkrétumában, hanem természetesen intézményes szempontok szerint is. A múzeum tere első ránézésre is történeti hely. Az épület gyakran régi, a helyszín egy eklatáns építészeti emléke, vagy jelentős történelmi helyszín. A múzeum első ránézésre intézmény-semlegesebbnek tűnhet, mint a kortárs kiállítótér, azonban talán éppen ezért is rejt nagyobb veszélyeket magában.

A helyspecifikusság valamikor, az avantgárd azon szakaszában, amikor a művészek épphogy csak felismerték a helyszínt, mint kiaknázandó lehetőséget, és az útjukba kerülő eszközt, kontextust, a helyszín természetesen először csakis a kiállítás fizikai helyre korlátozódott. Ezt a javaslatot több tényező is életre hívta: először is a szobrászat neoavantgárd fejleményei, a művészeti piac kritikája, amely a kapitalizmus ezen szakaszában a baloldali művészet központi feladatának bizonyult, a klasszikus modern festészet és szobrászat kritikája, a régi karteziánus modellről a fenomenológia testi közelséget implikáló jellege stb. Jó példa erre ennek egyik első képviselője, Hans Haacke munkája, a *Condensation Cube*, amely a galéria helyszínének kicsinyített mása. A munka a helyszín párját hagyja lecsapódni az üvegből készült minimalista munkán, ezzel jelezve a galéria fizikai zártságát, keretet adva az

¹⁴ v.ö. Oskar Bettschman, *A kiállítás mint műalkotás* in *Kiállító művészek*, L'Harmattan, Budapest, 2009, 207-208.

intézményes keretnek. Hans Haacke munkássága egyre inkább a galéria, és annak gazdasági és társadalmi szerepe felé tolta el a helyspecifikus installációt. Később, a hetvenes években készült munkái már dokumentálni kívánják a kiállítótér, művészeti piac kapcsolatait az ideológiával és gazdasággal, explicitebb módon foglalkozva a galéria politikai és társadalmi beágyazottságával¹⁵.

A műalkotás egy ilyen keretben már semmiképpen sem időtlen, általános munka, sokkal inkább jelzésértékkel bíró cselekedet, dokumentatív jellegéből kifolyólag képes olyan területekre is fókuszot helyezni, amelyekre addig nem tudott. Ezzel egy időben megjelenik a műalkotás esztétikai funkcióinak visszaszorítására való sürgető törekvés, amely az avantgárd korai szakaszában még nem, vagy csak javaslat és rész-jelleg formájában volt jelen. A helyspecifikus mű egyben, talán pont a politikai telítettsége révén, illetve az avantgárd kritikai hagyományát követve egyre kevésbé helyezi fókuszba az anyagot, mint a műalkotás elengedhetetlen alapját.

A helyspecifikus művészet egyre inkább összeolvad tehát a művészet aktuális, hétköznapi életbe való praktikus beemelésének igényével. Ezért csatlakozik olyan tudományágakhoz, mint a szociológia, antropológia, gazdaságtan, urbanisztika. Csak azért emelem ezt ki, mert ezek a jellegzetességek a kolozsvári szcénán belül is rendkívül markánsak és meghatározók. Az olyan kezdeményezések, mint a Tranzit Ház, vagy a Protokoll Galéria tevékenysége jó példa erre a praktikus, alulról szervezett helyspecifikusságra, amely örökösen ellent tart az Akadémiának, jelentkezzen az az UAP (Uniunea Artiștilor Plastici din România), vagy más monolit konglomerátumok formájában, és klasszikus neo- illetve transzavantgárd hagyományokat idéz fel és újít meg. Nem is lehetne ez másként a hazai szcénában, hiszen a kilencvenes évek után keletkezett szakmai hiátusok és diszkontinuitások életre hívták azon találékony és praktikus művészek tevékenységét, akiknek hálózatot kellett kiépíteniük maguk számára, intézményeket kellett létrehozniuk, vagy kritika alá vonniuk stb.

A hely a neoavantgárd betörésével elvesztette ártatlanságát. Többé már nem csupán fizikai paraméterekkel jelzett helyszín volt, az építőművészet szabályainak megfelelően kialakított fehérfalú, ablaktalan tér, hanem egy intézmény, egy szellemi kontextus része is, amely nemcsak a kezdeti minimalista törekvéseket ölelte fel, amelyek a művet egy adott

¹⁵ v.ö. Miwon Kwon, *Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról*, in: *A gyakorlattól a diskurzusig, Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012, 110-112.

helyszínen belül értelmezhetőnek akarták megalkotni, hanem magában foglalta a mű azon funkcióját, amellyel reflektálni képes az adott helyszín intézményi, társadalmi konstitúcióira¹⁶.

László Gyula *A Kolozsvári Múcsarnok megnyitó ünnepségének tanulságai*¹⁷c. írásából jól kitűnik, hogy a fent említett kiállítótér egyből intézménnyé is avanzsált, és hogy egy újonnan létrehozott kiállítótér is óhatatlanul az intézményesülés felé halad, annak minden argumentumával egyetemben.

A helyspecifikusság azonban még egy nagyon fontos dolgot megváltoztat, vagy meghatároz, ez pedig véleményem szerint a szerzőiség és annak autonómiája. Az a személyes szerzőiség ugyanis, amely meghatározó volt az európai avantgárdban, és a hazaiban hangsúlyosan, azzal a fajta dokumentarizmussal és kritikai igénnyel, amelyet a neoavantgárd megteremtett, megváltozott. A művészet szubjektivista megközelítése elvesztette ártatlanságát és a művésznek szembe kellett néznie azzal a fajta objektív kihívással, amelyet nemcsak az új művészeti irányzatok, de a szakma erőterébe bevonzott tudományágak jelentettek.

3. Múzeum a posztmodern korban

A múzeum funkciója nagyban megváltozott az elmúlt negyven évben. A posztmodern fogyasztói társadalom meglehetősen nagy próba elé állítja a múzeumot, amely nem tehet egyszerre kedvére a társadalomnak és nem őrizheti meg hagyományrendszerét. “Míg William Hazlitt dicsőhimnuszában Anglia Nemzeti Galériája még úgy jellemeztetik, mint ‘szentély, a szentnél is szentebb, mit az ízlés gyűjtött egybe, a géniusz legritkább gyümölcsös vittek híre s gazdagítottak’, addig a mai népes közönséget a vizuális tapasztalat jóval világibb szomja hajtja a múzeum falai közé.” És valóban, a múzeumok nagy változásokon mentek keresztül. Ha eltekintünk a spekulativitástól és intézménytörténeti kritikától, és csak a saját szemünkre hagyatkozunk, egy nagyváros nemzetközi múzeumába belépve, annak külső és belső jegyei alapján is számot vehetünk a fenti idézet tartalmával.

Ahol annak idején egy reprezentatív épülethomlokzat állt, azt ma óriásplakátok és közérdekű hirdetések fedik, a múzeumhoz vezető folyosókon és előcsarnokokban pedig üzletek és szuvenírboltok díszelnek.

¹⁶ v.ö. Miwon Kwon, *Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról* in. *A gyakorlattól a diskurzushoz, Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012, 108-112.

¹⁷ file:///C:/Users/User/Downloads/EM_1943_2_015_Laszlo_Gyula-A_kolozsvari_Mucsarnok_menyito.pdf

A kiállítótér teli s tele van kényelmesebbnél kényelmesebb fotelekkel, díványokkal és székekkel. Eltűni látszik tehát a korábbi szentély jellege, amelybe belépve az ember leveszi a saruját és térden kúszva lép be, és előtör a fogyasztás és spektakulum. Annyi egyelőre kétségtelennek látszik, hogy a kortárs múzeum a társadalmi változások fontos indikátora.

Jól mutatja ezt a nemzetközi múzeum fogalma és intézménye is, amelyben a befogadó igazi kép-áradattal szembesül. Olyan fogyasztói magatartást provokál az olyan múzeumok által mutatott jelleg, mint a National Gallery, A Victoria and Albert Museum, a New Yorki Metropolitan, amely elhagyni kényszerül az érzékelés és értelmezés finom és gyakran kritikai pozíciót igénylő formáját, és a szembesülés agresszív impulzusával kénytelen megközelíteni az eléje támasztott elvárásokat. Nem csoda ez, hiszen a múzeumoknak mára nemcsak egymással, hanem magával a befogadóval is versenyezniük kell.

A virtuális univerzum kínálta információs és ingeráradatot felüllicitálva olyan impulzusokkal kell szolgálniuk, amelyek belevésődnek a befogadó emlékezetébe.

Az az érzésünk támadhat, hogy ebben a tolongásban és kavarodásban a kesői kapitalizmusnak végül is sikerült elérnie, amit az avantgárdnak nem: dekonstruálni a kiállítás és múzeum intézményét. A multimédia és irányzat-pluralizmusban – ha a hazai szcénát is figyelembe vesszük – olyasfajta érzékenység veszett el, ami itt, legalábbis az elmúlt harmincvalahány évig megvolt: ez pedig a kisebb különbségek és kevésbé sokoldalú szakmai tevékenység által megőrzött vagy előhívott érzékenység. A virtuális sokoldalúság és szakmai diverzitás talajából nőtt új generációtól nem is várhatunk a gestalthoz, vagy Adornéhoz mérhető érzékenységet.

Könnyen kijelenthetjük, hogy a kortárs múzeum intézményrendszere az, ahol talán valóban összeérnek az establishment és a fogyasztói társadalom igényi. Valódi olvasztótégely ez. Ha a múzeum épített terén nem is változtat ez, spirituális dimenzióján, szakmai jellegén mindenképpen.

A múzeum piacosítását olyan eklatáns példákon keresztül is megfoghatjuk, mint, hogy 1993-ban bevásárlóközpont nyílt a Richelieu-szárnya alatt, a Louvre szívében. A bevásárlóközpont plakátjain a következő állt: “51 üzlet a hölgy lábai alatt”.

Közben ne felejtkezzünk meg arról az ugyancsak első benyomásról, a múzeum színeváltozásaival kapcsolatban, hogy a posztmodern és kortárs múzeum egész egyszerűen nagy. Pontosabban, ha olyan klasszikus múzeumokra gondolunk, mint a National Gallery, a Louvre, a Metropolitan, amelyek ugyan méretileg keveset változtak, azonban eredetileg nem erre a befogadó-mennyiségre applikálódnak. A múzeum tehát, mindezek mellett, egész egyszerűen túlszűfoltta vált. Ebben a múzeumban már nyoma sincs az avantgárd befogadás

finom kritikai jellegének, a Bourriaud által emlegetett beszélő arcnak, amely protestálásra és a véleménymezők áttörésére szólít meg, vagy egy barokk kép által igényelt nemes elmélyülésnek. A munkákat nem is lehet semmilyen reális pozícióból olvasni, hiszen a múzeum által kreált “aleatorikus” jelleg szinte minden releváns befogadói pozíciót ellehetetlenít. Egy híres megjegyzésben, egy általam már reprodukálhatatlan író azt mondtam, hogy egy kortárs múzeumba csak görkorcsolyával érdemes bemenni és az ember aztán mentében kiszúrja azokat a munkákat, amelyekkel szemben érdemes leülni, vagy megállni¹⁸.

Hogy a lokális szcénára is kitérjek: a kortárs művészeti múzeum jellegét jól mutatja a kolozsvári Bánffy Palota kiállító jellege és attitűdje is. A múzeum ugyanis képtelen felmutatni azt a folyamatot és komplexitást, amely egy munkát övez, más szóval képtelen a munkát munkának kezelni, a műalkotás a múzeumban óhatatlanul is klasszicizálódik, maga is “múzeumi darabbá”, “leletté”, vagy, ha Nancy¹⁹ szavaival akarunk élni, lenyomattá lesz. Ezt a lelet jellegét jól mutatja a bevezetőmben is emlegetett Benczédi Sándor kiállítás is, ahol a szobrok úgy sorakoztak a múzeum falainak hátat vetve, mint a sírkövek, melyeknek nincs hátlapjuk. Ez persze minden múzeum esetében jelentősen függ az intézményi keretrendszerrel, illetve a nyilvános múzeum, mint olyan, közmegegyezéssel definiációjától, illetve természetesen a múzeum történeti beágyazottságától.

4. Bourriaud relációesztétikája és a múzeumok némasága

A relációesztétikai mozzanat, amelynek feltétele a *konvivialitás*, Bourriaud szerint jó és szinte egyetlen alternatívája a kortárs kiállított mű funkciójának, a kortárs kiállításnak. A szerző nem pontosít, viszont ezen funkció alátámasztására szolgál számos olyan avantgárd irányzat – úgy, mint a dokumentarista képzőművészet, az akció, a társadalmi aktivizmus baloldali indíttatású beemelése, az erőteljesen diszkurzív és megszólító happeningek, a lokális érzékenység és helyspecifikusság igénye – amelyek valóban egyfajta erőteljes kommunikativitást használtak, és „utóőrseik” használnak máig is. Amennyiben Bourriaud relációs mozzanatai vonatkoznak a kisebb kiállítóterekre – gondoljunk a helyi viszonylatokon belül például az 1999-ben megalakult

¹⁸ v.ö. Nick Prior, *A kecske is meg a káposzta is: A múzeum alakváltozásai a posztmodern korban in. A gyakorlatról a diskurzusig, Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012, 90-93.

¹⁹ v.ö. Jean Luc Nancy, *Ami a művészetből megmarad*, ford. Házas Nikoletta.

Protokoll Stúdió galériarendszerére, vagy a Tordai S. Attila padlásán 1996-ban megrendezett ikonikus csoportos kiállításra, ahol egyszerre csak egy ember léphetett be a 15 négyzetméteres térbe²⁰ – úgy talán egyáltalán nem vonatkoznak a nagy galériákra, és még kevésbé a múzeumok intézményeire. A fenti fejezetben említett aleatorikus jelleg épp az ellenkezője a Bourriaud által a Relációs forma c. szöveg²¹ végén emlegetett „végtelenített információnak” és annak az olykor felszólító, olykor parancsoló, olykor elhívó, olykor csak sejtető arcnak, amely a kiállítás „beszélő” munkáiból előtűnik.

Amennyiben a múzeum hatalmas, piactérre emlékeztető termeire gondolunk az ajtóban, a reláció, a beszédaktus és a konvivialitás rögtön kiröppennek az ablakon. Annyiban a múzeumban őrzött, egykor élő és eleven, beágyazott alkotások valóban *lenyomatokká* válnak, hogy Nancy szóhasználatát kissé más kontextusban használjam. A Beczédi Sándor szobraival a Bánffy Palota alsó galériájában készült 2014-es retrospektív tárlat megint csak jó példa arra, ahogyan a műalkotás az elevenségéből a lenyomat felé masírozik. Lenyomattá válik, hiszen úgy is használják. Falnak állítva, polcra téve, egymás mellé felsorolva tűnik fel a hatalmas termekben. A véletlen materializmus – a világ transzindividuális „újramegalapozása”²² – nem azért nem lehetséges, mert Beczédi Sándor már rég meghalt, és munkái már nem artikulálhatóak tisztán a jelen kontextusába, hanem azért, mert a múzeumi környezet és bemutatás majdnem minden lehetséges átláthatóságot, folyamatosságot és beszélgetési lehetőséget elfed. És természetesen azért, mert a kurátorok féltek diszkurzívan hozzáállni a munkákhoz. A múzeum nemcsak azért hallgat, mert méreteinél, piacosított jellegénél fogva, vagy mai szociokulturális adottságai révén nem képes megengedni az – akár bourriaud-féle – beszédaktust, hanem azért is, mert a kurátorok maguk sem mondanak semmit.

Jó ellenpéldának érzem erre a Miklós Szilárd által Mattis Teutsch János munkáiból a bukaresti Kassák Múzeumban 2020-ban megrendezett tárlatot, amelynek fókuszában Mattis Teutsch kései korszakának a szocialista rendszerhez való viszonyát olyan munkák is megmutatták, amelyek két rétegből álltak. Az alsón a festő korai munkái vannak, azonban ezt önszántából később láthatatlanná tette: rájuk festett. A felső, fedő réteget azonban a restaurálás során a 2000-es években egy-egy csíkban visszatörölték, így láthatóvá vált az alkotó korai, absztrakt, színgazdag képeinek egy-egy sávja, melyekre későbbi, szocialista hangvételű képeit festette. Ez egy olyan beavatkozás, amely láthatóvá, beszélővé tesz valamit: a tény (amely

²⁰ A kiállítás a kolozsvári Dosztojevszkij utcában jött létre, 1996-ban tizennégy kiállító művésszel.

²¹ Nicolas Bourriaud, *A relációs forma in Relációesztétika*, Műcsarnok, 2006, 10-20.

²² Bourriaud Althusserl azon gondolatából indul ki, amely szerint a találkozásban, az emberek közti transzindividuális kapcsolatokban történhet meg a világ megalapozása (materializmus), amely már nem gazdasági, hanem személyközi.

egyébként a kontextusból és a biográfiákból is kiolvasható), hogy az alkotó önszántából, nem a rendszer nyomására festette át képeit. Bár a kurátori és restaurálási munka ezen aspektusa etikailag bizonytalan, az biztos, hogy a munkák diszkurzivitásának, aktualizálásának érdekében elengedhetetlen volt.

A múzeumok nagy része – és a kortárs kiállítási konglomerátumok és globalizált szakmai „összejövetelek” (Velencei Biennálé, documenta stb.) – mára már kevésbé tekinthetők bourriaud-i (és marxi) társadalmi résznek, ahol az egyének mentesülnek, vagy részben kiszakadnak az árucseré és áruforgalom által diktált információs fogyasztás menetéből. A nagy nemzeti múzeumok, de a kisebb lokális múzeumok is eleget tesznek a piacosodott társadalmi rendszer elvárásainak, illetve igazodnak a művészeti fogyasztó mindennapi életéhez. A nemzeti múzeumok által a néző elé tárt műalkotások egyre inkább a kuriózum bemutatásának irányába mutatnak. Az olyan gigantikus művészeti múzeumok, mint a londoni National Gallery, vagy a párizsi Louvre képekkel kirakott metropoliszokra emlékeztetnek, amelyeket viszont a zsúfoltság, tolongás és a pusztá dimenziók miatt lehetetlen belakni és megismerni. Az odalátogató pusztán az élménnyel marad, amelyből, mint tudjuk, bajosan születhet személyközi diskurzus.

Konklúziók

Azt hiszem kijelenthetem, hogy a múzeum színeváltozásai a 20. században mindenképpen a spektakularizálódás és a piacosodás irányába mutatnak. Mivel a múzeum, mint fogalom, nem pusztán a múlt szakmai emlékeit felsorakoztató intézmény fogalmát fedi le, hanem gyakran, a klasszikus művészet mellett, helyet ad a modern, és/vagy kortárs művészetnek is – a modern művészet esetén a kanonizált szerző halála után rendezzi, vagy bemutatja annak egyes munkáit, a kortárs szerző esetében helyet biztosít a munkásság megmutatására – így sokszor óhatatlanul is elmosódnak a határok múzeum és kiállítótér között és, a múzeum saját problémái mellett, ez a kettősség, egybeolvadás az oka az általam folytatott kutatás problémáinak. A ténylegesen múzeumi, muzeifikálható munkák sora nagyon hosszú: nyilvánvalóan nem lehetséges olyan transzparens és diszkurzív viszonyba helyezni mondjuk az ógörög világ szobrait, vagy a 17. századi holland kismesterek művészeti alkotásait, mint a modern koréit. Hogy a határ hol húzódik meg, nem tudom. Valószínűleg a modern kontextusa, vagy a kollektív emlékezet hatóköre a határ. Egy dolog talán bizonyos, sokkal több modern mű van jelenleg a múzeumok

néma birodalmában és ez által a művészeti piac birodalmában, mint kellene. Természetesen nem állítom azt, és nem is következik semmiből, amit fentebb írtam, hogy a múzeum intézménye eredendően rossz, vagy hibás lenne, csupán annyit állítók, hogy sokkal több munka indult el a múzeum tárgyas gyűjteményeibe, mint amennyinek élőknek kellett volna maradnia. A megoldás nem a múzeum felszámolása, sokkal inkább egy transzparens, kisebb léptékű intézmény lenne, amely képes a valóban reflektált befogadói aktusoknak helyet és körülményeket biztosítani. Ahogy a ma is funkcionáló, hatalmas múzeumok épületeinek és csarnokainak egy jó részét nem ma és nem a mai befogadó igényei szerint tervezték olyan óriásira a XVII. és XVIII. században, úgy talán lehetséges volna a ma épülő, vagy építendő múzeumokat is kisebbre, emberibbre tervezni. Úgy talán egészségesebben találkozhatna a kortárs művészet diszkurzív igényeivel vagy explicit témaival és fordítva, a kortárs művész halála után talán lelkiismeretesebb őrzője lehetne hagyatékának.

Bibliográfia

- ABT, JEFFREY, *A nyilvános múzeum előtörténete in: A gyakorlattól a diskurzusig, Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012.*
- BENNETT, TONY, *A kiállítási komplexum in: A gyakorlattól a diskurzusig, Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012.*
- BETTSMANN, OSKAR, *Kiállító művészek, L'Harmattan, Budapest, 2009.*
- BOURRIAUD, NICOLAS, *Relációesztétika, Múcsarnok, 2006.*
- CRIMO, DOUGLAS, *On the Museum's Riuns, in: The Anti-Aesthetic; Essays on Postmodern Culture, szerk. Hal Foster, Bay Press, Washington, 1985.*
- FOUCAULT, MICHEL, *Felügyelet és Büntetés, Gondolat, Budapest, 1990.*
- KWON, MION, *Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról in: A gyakorlattól a diskurzusig, Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012.*
- NANCY, JEAN-LUC, *Ami a művészetből megmarad. In: Változó művészetfogalom. Kijárat, Bp. 2001. 21–38.*