

Czékmány Anna
Felhasználónév: kisebbpolgár
Jelszó: ***

Kortárs múzeumi változások Gilles Deleuze és Pierre Bourdieu szövegeinek tükrében

A tanulmány vázolja azokat az erőmezőket, melyek nem csupán létrehívták a múzeumot (nagy részt) a XVIII., illetve a XIX. században, hanem meg is határozták annak teleológiáját. Az etnikailag homogén nemzetállam transzcendált ideája a szerző tézisei szerint alapvető jelentőségű „humán konstrukció” volt a múzeum számára. A XX. század második felében lezajlott történelemelméleti változások azonban mintha érintetlenül hagyták volna a múzeum „eredeti” szerkezetét. Az olyan, mára már felülvizsgálat alá vont terminusok, mint az interszubsztitívitás, objektívitas, érték, kánon, a múzeum terében szinte problémátlanul látszanak működni. A dolgozat a színház felől vizsgálja egy olyan múzeum lehetőségét, mely strukturális sajátosságává, illetve tárlatrendezési elvévé teszi a kiszámíthatatlanságot, az érték viszonylagos voltát, a jelentés felbomlásának pillanatát.

Czékmány Anna a budapesti Eötvös Lóránd Tudományegyetem Művészetelméleti és Médiakutatói Intézetének doktorandusza.

A múzeumot egy nyugat-európai szociológiai felmérés szerint az emberek közel 90%-a tartja megbízható információforrásnak, ebből levonható az a nem túl merész következtetés, hogy a múzeum kanonikusan valami inter- sőt transzszubsztitív tudást hordoz, melyet objektíválható, implicit módon metafizikainak vagy legalábbis interperszonálisnak tekintett elvek választanak ki és rendeznek (el). A múzeum tehát az autentikus tudás helye, ahol a neutrális közvetítők segítségével látogató és tárgy (történelem, művészet stb.) „közvetlenül” találkozik. A múzeum azonban egyre kevésbé ilyen, egyre kevésbé a biztos tudás vitrinekbe zárt „kincses doboza”, hanem lehetőség, egyfajta információs „svédasztal”, optimális esetben korlátlan fogyasztással – a kissé suta hasonlatban benne van az oly igen hangoztatott interaktivitás, a tárgyakhoz kapcsolódó információk és összekapcsolódási lehetőségük növekvő fontossága csakúgy, mint a befogadó megváltozott, sokkal tevékenyebbnek aposztrofált szerepe, illetve a performatívitas (hogyan, miért és mit viszünk színre) növekvő súlya, nem is beszélve a múzeum erősen önreflexív társadalmi felelősségvállalásának ideájáról.

A szép új világ mintha egy karnyújtásnyira lenne, mikor a látogatók egykori „passzív szemlélő” státuszukat elfeledve aktív jelentésalakító befogadókká avansálnak. A múzeum „kvázi” experimentális térré alakul, igen vigyázva arra, hogy óvatosan egyensúlyozzon a szórakoztatóipari komplexum és a hitelesített tudás fellegrvárának szerepköre között. A befogató tanul/fejlődik – ebben az ideális struktúrában –, és persze fogyaszt, a múzeum pedig nem csupán neveli és kiszolgálja a kiállítására jegyet váltó érdeklődőket, hanem szinte megszállott módon igyekszik újradefiniálni saját szerepét, legyen ez piaci érdekeinek megtalálása vagy önreflexív szembenézés saját korábbi céljaival, gyűjteményének sajátosságaival.

Talán nem érdektelen azonban kicsit alaposabban szemügyre venni az olyan fogalmakat, mint interaktivitás, önreflexió, felelősségvállalás, múzeum és piac kapcsolata – tehát magát ezt a szép új világot, hogy mennyiben szép és mennyiben új. Eloszlatván a riadalmat: e bevezetést nem fogja egy, legfinomabban is, szkeptikusnak nevezhető jövőkép vázolása követni, mi több, semmilyen jövőkép vázolása sem. A szöveg egyetlen célkitűzése, hogy jelezzen egyfajta oksági hálózatot, mely felől talán produktívan értelmezhetőek a kulcsfogalomként kiemelt jelenségek, szilárdul ragaszkodva ahhoz az elméleti rendszerhez, mely semmilyen kauzalitást nem tart sem referenciálisan verifikálhatónak, sem pedig egyedülként autorizálhatónak. A kortárs múzeum szinte már klasszicizálódó közhellyé koptatott „új” sajátosságai – gondolati kísérlet gyanánt, mely fenntartja a jogot önnön átírhatóságára – megközelíthetőek egy sajátos filozófiai, szociológiai szempontból. Gilles Deleuze és Pierre Bourdieu egy-egy szövege lesz vezetőnk ezen az úton: Deleuze a fegyelem társadalmából irányít az ellenőrzés társadalmába, sajátos értelmezési lehetőségeket kínálva az interaktivitás fogalmára, míg Bourdieu a piacorientált múzeumi szerkezet értelmezését árnyalja egy új, a szépség és érték definiálási jogát magának követelő társadalmi osztály megjelenése hatásmechanizmusának értelmező leírásával.

ANALÓG ÉS KÓD

A fegyelem társadalma lassan, de azt nem állíthatjuk, hogy észrevétlenül adja át helyét az ellenőrzés társadalmának. A jellemzően XVIII. és XIX. századi „zárt öntőformák” a XX. század második felére átfedések és folytonos változások határtalan hálóivá alakultak. Deleuze Foucault nyomán vázolja az átmenet korának leglényegesebb sajátosságait, természetesen anélkül, hogy a fejlődés teleologikus koncepciójának akárcsak leghalványabb, implicit jele is tetten érhető lenne megközelítésmódjában, terminuskészletében. A változás megragadása válik az elsődleges gondolkodói feladattá szövegében, olyan fogalmak kiemelése, melyek érzékeltetik a most képlékeny állapotát. A múlt jelenünk egyik szennyeződése, a között állapot bonyolult kötésrendszerének alkotója, a jövő pedig jelenünkben csírázó, mutálódó újabb változásokat tartogat mindösszesen.

A fegyelmi társadalom kulcsfogalmai Deleuze (1997) tanulmányában: az analógia, a kézjegy és a szám. E rendszert elsősorban az analogikus viszonyok és megfeleltetések szervezték és jellemezték, a gyár hasonlított a börtönre, a börtön az iskolára és így tovább. Minden elkövetkezésre ítéltetett életszakasznak és helynek megvolt a maga zárt és analogikusan értelmezhető felépítettsége, melyből az egyén kikerülve egy újabb „zárványba” jutott, ahol viselkedését alapvetően meghatározta az előző „öntőforma” magatartás- és értelmezés-kánonja. Az analogikus megfeleltetés tehát egyszerre alkalmazódott a lezáródó szekvencia-sorok egymásmellettiségére, illetve ezek érzékelésére, megélhetőségére. A kézjegy kiemelte az individuumot a formálódó tömegeből, míg a szám ennek részévé tette, és a fegyelmi társadalom nem érzékelt ebben ellentmondást, a személy egyszerre kezelődött egyénként, és mint egyén egy adott csoportosulás részeként. A fegyelmi társadalomban mindennek megvolt a maga tere és ideje, „az ember mindig mindent előlről kezdett (az iskola után a katonaságot, a katonaság után a gyári munkát), az ellenőrzés társadalmában azonban sohasem fejez be semmit: a korporáció, az oktatási rendszer, a fegyveres szolgálat metastabil állapotok, egyazon moduláció részei, egyfajta egyetemes deformáló rendszer.” Az ellenőrzés társadalmában a kód és a korporáció uralkodik. Eltűnnek a kijelölt és

normatívnak elismert határok az egyes életszakaszok között, és helyüket a lezáratlan, változó folyamatok, mint például korunk egyik divatos programja, az élethosszig tartó tanulás veszik át. Az individuumok dividuumokká válnak, a folyamatos elmozdulás és módosulás rendszerre szilárdul, melyben a szörfölés minden más sportot háttérbe szorít, az egyén a folyamatos hullámmozgás középpontjában pulzál. A szinte mozdíthatatlan hierarchiával felépített gyár helyébe, melynek célja a termelés fokozása, optimalizálása volt, a korporáció lép, mely nem csupán alapvetően instabil és változó szerkezetében különbözik a gyár zárt rendszerétől, hanem abban is, hogy már nem elsősorban termel, hanem a tőkét mozgatja, hogy valahol elkészülhessen az áru, vásárol, hogy újra eladhasson. A korporáció a hierarchia és a termelési struktúra megbontásával egy parttalanul terjeszkedő hatalommá, egyfajta korjelenséggé absztrahálódott. A kód a számot váltja az ellenőrzés társadalmában, az azonosító, egyszerre uniformizáló és kiemelő, numerikus rendszert a hozzáférés könyörtelen kényszersé és vágya követi. A kód és a vele megszerezhető mindig új és új információ lesz hatalmi tényezővé. Analógia, kézjegy, szám helyett korporáció és kód, mi tanulsága lehet ennek a bravúros korreflexiónak a múzeumi vizsgálódás számára?

A múzeumokkal szemben támasztott egyre erősödő követelmény, hogy a látogatót ne pusztán passzív szemlélőnek, hanem aktív résztvevőnek tekintsék, aki nem csupán információk meghatározott mennyiségével szembesül, hanem képeket és adatokat adott esetben generál is, illetve a lehetőség, hogy más és több „kontextuális összefüggésre” is bukkanhasson, biztosított számára. Ő az Interaktív, a Walter Benjamin-i flaneur egyfajta jelenkori mutánsa, aki a referenciájukat vesztett képek áradatára a képek létrehozásával, a „játék” uralhatatlanságára a játékban való részvétellel reagál. Ez esetben a kód hívja létre, a felszín információhálójának nyomasztó befogadhatatlansága és a minél többhöz jutás elementáris kor-kényszersé. Az Interaktív nem csupán a szimulákrumok sokasodására válasz, hanem a felszín variábilis, folytonosan alakuló kapcsolódási pontjainak időszakos megismerhetőségének kényszerére is. Egy tárlat értékét növekvő mértékben a kibontakoztatható információk, az összefüggésszisztemek adják meg, mert a kód és a korporáció hatalmi rendszerében az Interaktív követeli a hozzáférést, követeli, hogy az információ ne diszkrét egység-adomány, hanem általa elérhető végtelen halmaz legyen. És ahogy ez a között állapotában természetes, a kód hatalma, bár egyre explicitebbé válik a múzeumi kiállítások és a gyűjteményi szolgáltatások esetében, azonban kevésbé mutatkozik domináns szervező elvnek a múzeum hierarchiájában és gyűjteményezési rendszerében. A belső hatalmi felépítettség vizsgálatakor Bourdieu tanulmánya lesz segítségemre annak az egyszerű ténynek az értelmezésében, hogy miért és hogyan jelenhetett meg a menedzser a múzeumban és léphetett a ranglétra egyik, ha nem a legmagasabb fokára. Bourdieu-re azonban kicsit később térünk ki, hiszen a gyűjteményezési struktúra esetében, úgy tűnik, a Deleuze kínálta terminusok közül egy kiemelkedően produktívnak mutatkozik: az analógia. A múzeumok tárggyarapítási stratégiája érzékenyen mutatja magának az intézménynek is alapvető célkitűzéseit, így legitimációs „sarokpontjait” is. Az analogikus gyűjteményezés – nem ismeretlen napjainkban sem – feladatának tekinti, hogy teljességet vázoljon, akár úgy, hogy, a lehetetlent kísértve, minden adott tárgykörből származó forrást, mely rendelkezésre áll, begyűjtsön, akár úgy, hogy egyfajta modellként a gyűjtemény leképezze a vizsgálati korpusznak tekintett tárgykör teljességét, anélkül, hogy valójában birtolná az összes anyagot. A múzeum verifikálható metasubjektív kánonrendszere lehetővé tette a XX. század második feléig, hogy a modellező választás autorizálható, objektív döntésként értelmeződjön. A század második felében bekövetkező fordulat ahogy a múzeum fő célkitűzéseit,

úgy a gyűjteményezési terveket és szempontrendszereket is nem csupán elbizonytalanította, de lényegében szubverzálta. Az állandó gyűjteménnyel nem vagy sajátos módon rendelkező kiállítóhelyek voltak azok, amelyek talán leghamarabb reagáltak erre a jelenségre, hiszen helyzetüknél fogva szabadabban és reflektáltabban kezelhették a választás/kiválasztás/értékdadás folyamatát, nem kötődve egy közel évszázados, kanonizálódott hagyományhoz. A Guggenheim múzeumláncolat, hogy csak egy példát emeljek ki, szembeesül az analogikus szerkezettel, mind felépítésében, mind műtárgy-anyagában, szembeesül, hogy máshová kerülhessenek hangsúlyai, hogy a múzeumba került műtárgy kikezdetlen dicsfénye helyett a városi rekreáció felelőssége, lokális és globális, hely/ember/tárgy reflexív kapcsolata váljon lényegessé. Csúsztatásnak tűnhet, hogy az analogikus gyűjteményezési rendszer válságára és annak lehetséges kortársi megoldási kísérleteire klasszikus értelemben vett gyűjteménnyel nem rendelkező kiállítóhelyeket hozok fel példaként, és részben igaz is a vád. Csúsztatás, mert a megváltozott kiállítási technikák felé tereli az érvelést, és mégsem az, mert e kiállítóhelyek olyan új utakat és megközelítésmódokat mutatnak, melyek alkalmazhatóak a nacionalista ideológia által teremtett múzeumi szerkezetben is: miszerint az analogikus viszony helyett valami mást kell állítani, elsősorban a választás reflektáltságát, a felelősséget és az interaktivitást – anélkül, hogy e változás szükségszerű fejlődésként vagy haladásként értelmeződne, pusztán változás, mint ahogy a céget feltöltötte és elállasztotta a korporáció, a múzeum célját elbizonytalanította a nemzetállamok sajátos jelenkori értelmezhetősége, a tárgyak referenciátlan burjánzása. Azért engedve a csúsztatásnak is: a tárlatok esetében egyre kevésbé a modellezés szándéka dominál, az analogikus megközelítésmódot mintegy sűrítve jelképező enteriőröket egyre inkább a kapcsolódási lehetőségekre fókuszáló kiállítások váltják fel, melyekben explicit módon jelenik meg a reflexív, önreflexív megközelítésmód mint szervező, szerkesztő elem. Az enteriőrök alap gondolatát, miszerint meg lehet jeleníteni egy adott téma teljességét azzal, ha jellemző tárgyakat megfelelő konstellációba rendezünk – e viszony zárt és adott módon értelmezhető – felváltja a nyitott és alakítható installációk rendszere, mely a folyamatra, a kapcsolatra, a végtelenbe tágítható plusz információra helyezi a hangsúlyt.

A kód az Interaktív fogalmát árnyalta, míg az analogikussal megragadhatóvá váltak a nacionalista ideológia alapján szerveződő múzeum jellemző gyűjteményezési struktúrája és ezzel implicit alapcélkitűzései, melyeket csakúgy, mint az etnikai alapon szerveződő nemzet eszményét, kockára teszik a reflexív újraolvasások, illetve ettől semmiképpen nem függetlenül, a társadalmi felelősségvállalás növekvő igénye és elvárása. Elérkezettnek tűnik tehát a pillanat, hogy a múzeum megváltozott belső hierarchiájáról is szó essék. Bourdieu szövege elsősorban a szociológia szempontrendszerének segítségével teszi megragadhatóvá a felelős múzeum szerepkörét, mely elválaszthatatlan a kritikus megközelítésmódok alkalmazásától, és az interaktivitás növekvő súlyát – a rizomatikus elrendeződés és folytonos módosulás meghatározó jelenségeit.

SZENVEDÉLYES AKARÁS – A PETTY BOURGEOIS (KISEBBPOLGÁR)

Vajon az ízlés miért nem adekvát vizsgálati fogalom egy szociológiai értekezés számára, miért utalják azt magától értetődő módon az egyén fennhatósága alá? Pedig az ízlés a szép és nem szép megkülönböztetésének „tudása”, amely nem kevés hatalommal ruházta fel legitimnek tartott „ismerőjét”.

Bourdieu kérdése már első olvasatra is szinte kínálja a múzeumi kapcsolódási pontokat, de nem szaladva előre, kövessük szövegének meghatározó gondolati csomópontjait (Bourdieu–Nice, 1980: 225), ismerjük fel megközelítésmódjának érvényességét és izlelgesük terminusainak csengését.

De te fabula narratur, ahogyan Bourdieu érti: a kultúra jelölőinek játékból nincs kiszállás. A legtökéletesebb leírás, mely megragadja a kultúra folyamatainak játékszabályait, ha azokat a sajátosságokat elemezzük a lehető legpontosabban, amelyek segítségével meg akarják/akarnánk ragadni szerkezetét. Vagyis a rendszer nem kínál fel egy olyan eminens nézőpontot, melyből beláthatóvá és fogalmilag megragadhatóvá válna annak teljessége, és elkülöníthetővé válnának működésének mechanizmusai. A gondolkozás egyetlen autorizálható módja, ha az eminens nézőpontok megközelítésmódjait elemezzük, és nem titkolt módon magunk is részei leszünk a megállíthatatlan elmozdulások játékanak. Mintha csak az Interaktív gondolati alapjának analógiája lenne e felismerés, a kivonulás, az uralás ellehetetlenülését a reflexív belebocsátkozás igenlése követi.

Az ízléshatalom és a szép meghatározásáért harc folyik az egyes társadalmi rétegek között. Az 1970-es évek egyik jellemző sajátossága, hogy a műalkotások mind az adott társadalmi kontextustól, mind pedig etikai, morális kérdésektől függetlenedtek. Ez az „esztétizáló” magatartásmód egyfelől kevesek számára biztosította a „hozzáférés” lehetőségét és ezzel – Bourdieu-t parafrázálva – a szürke tömegben az egymásra ismerés lehetőségét, ellenben kiválóan alkalmas volt a nem „beavatottak” provokálására. A családi környezetben vagy/és iskolai rendszerben megszerzett jogosítványok alapján határozódott meg, hogy ki mennyire értelmezheti szép és nem szép kategóriáit, döntése mennyiben számít egy szélesebb közösség számára legitimnek (még akkor is, ha e szélesebb közösség szemben állt a kevesek értékítéleteivel). A „legitimate self-teaching”¹ feljogosította a megfelelően kvalifikált szakembereket, hogy meglévő tudásanyagukat autorizálható módon növeljék, és az ez alapján megfogalmazott állításait érvényes tételekként fogadtassák el.

E rendszer alapvetően megváltozott a XX. század utolsó évtizedeiben, mikor is az esztétizáló megközelítésmódot egyre tarthatatlanabbá tette magas és populáris kultúra szembeállításának ellehetetlenülése. Ez esetben ez nem filozófiai áramlatok igazságtételeinek, felismeréseinek eredménye, hanem egy sajátos társadalmi/hatalmi folyamaté, melyben a szépet uraló eddigi kasztot a petty bourgeois feltörekvő csoportosulása egyre inkább kiszorította a hatalomból. A petty bourgeois nem rendelkezik olyan „legitimate self-teaching” előjogokkal, mint az általa letaszított társadalmi/hatalmi csoportosulás, így elsősorban nem az önmagába hajló művészet ideájában fogalmazza újra a szép fogalmát, hanem a popularitás elemeit a társadalmi felelősségvállalással keverve a mindennapi élethez közelíti a művészetet. A „populáris művészet” egyik alapvető sajátossága, hogy megőrzi a kontinuitást élet és művészet között, a művészet nem szakítja el explicit módon magát mindattól, ami „emberi”, „ismerős”, könnyen azonosítható, a forma és a funkció közötti egyensúly-eltolódás nem oly végetlen és nyilvánvaló.

A petty bourgeois kísérlete a szép uralására és az érvényesnek tekinthető értékítéletek elfogadtatására együtt kellett hogy járjon a társadalmi felelősségvállalással (mi több, következménye

1 A legitimate self-teaching terminusa arra utal, hogy az iskolában szerzett vagy/és a családtól örökölt kulturális kompetencia a kulturális játékszabályoknak megfelelően (legitim és autorizálható módon) fejleszhető – a valahol megszerzett iskolai végzettséghez társul egy hierarchikus hely és „szóbeli” elvárás, mely arra készíteti az e csoporthoz tartozó egyéneket, hogy ennek megfelelően, így az iskola által kialakított és öröklött kultúrkompetencia formális rendszerből a társadalmat alkotó egyének által elfogadott, „élő” struktúrává alakul át.

volt), az ehhez kapcsolódó reflexivitással, a popularitással és, ne tagadjuk, a piaci logika, az anyagi érdekek megjelenésével.

A szép mint a hatalmi küzdelmek tárgya és mint egyre inkább a petty bourgeois által definiált jelenség hogyan érhető tetten a múzeumban? Vagyis a folytonos mozgás, változás, az egymásnak feszülő és engedő akaratokból táplálkozó mutációk jelenünkben milyen pillanatképpen rögzíthetők a mélység beomló pillanatának erejéig, hogy újra részesei lehessenek szüntelen hiányuknak? A petty bourgeois és hatalomátvétele olyan szempontrendszer és terminuskészletet kínál, mellyel a módosuló kortárs múzeumi hierarchia produktívnak mutakozó módon jelezhetővé válik, és talán a tárlatok változó lehetőségeiről is érvényes állítások fogalmazódhatnak meg.

A petty bourgeois osztály egyik transzparens képviselője a menedzser, aki egyre gyakrabban tűnik fel múzeumok élén, letaszítva az eddig uralkodó kurátort/muzeológust a hierarchia legmagasabb fokáról. A kurátor/muzeológus ez esetben a letűnt elit képviselőjeként szerepel, aki elsődlegesen, „tiszán” szakmai megfontolások alapján – lemetszve azt önnön részvételéről és társadalmi, politikai kontextualitásáról is – cselekedett és döntött, aki eltűnni vélt a tárlatokban, magát egyfajta neutrális közvetítőként állítva a diszkrét zárványként kezelt kulturális javak megmutatásának folyamatában. A menedzser megnyitja e mű-tokot és elbizonytalanodni engedi a popularitás fogalmát, beszívárogtatva azt a tárlatok installációs eszközeibe, sőt, anyagába, közelédvén a társadalmi, politikai valóságként értelmezett kontextushoz.²

A HATALOM ÁTVÉTELÉNEK SZÜNETÉBEN – MÚZEUMI PILLANATKÉPEK FELELŐSSÉGVÁLLALÁS, REFLEXIVITÁS, POPULARITÁS

A Royal Ontario Museumban 1989-ben nyílt egy tárlat Afrika szívébe (Into the Heart of Africa) címmel. A kiállítás célja volt, hogy a múzeum gyűjteményezési struktúrájában tetten érhető szempontrendszereket önkritikus módon vigyék színre. Az önreflexió eszközeként az iróniát használták azzal, hogy nyilvánvalóvá váljék, a kolonialista megközelítés- és értelmezési mód kizárólagos dominanciájával és zsákmányoló arroganciájával halmozták fel és rendszereztek a gyűjteményi források túlnyomó részét. A kiállítást is elemző/értékelő szöveg (Riegel, 2004) alap gondolata, hogy a múzeum nem csupán része a kulturális folyamatoknak, de alakítója is azoknak, maga is olvasható úgy, mint egy kulturális textus, így felelőssége eltagadhatatlan. A tanulmányt jegyző Riegel szerint az önreflexív megközelítésmód kidolgozásában és ilyen szempontból építkező tárlatok létrehozásában az irónia az egyik meghatározó kulcsszó és segítség.

A Szöszök és tollak (Fluffs and Feathers) című, szintén a ROM-hoz köthető utazó tárlat az iróniát elsősorban magas és populáris kultúra termékeny feszültségének újraírásához használta, meglehetősen sikerrel. A kiállítás úgy mutatta be a bennszülött kultúrát, hogy demisztifikálta a tradicionális, kanonizált színreviteli módokat, és ezzel evidens kényszerítő erővel a hozzájuk kapcsolódó látogatói attitűdöket is módosította. Ahelyett, hogy a megszokott „műalkotások” kerültek volna színre, műanyag tárgyak, poszterek, a tömegkultúra minden eleme megtalálható volt a vitrinekben. És, hogy teljessé váljon a reflexív, önreflexív pillantás, a látogatók beöltözhettek bennszülöttnek, hogy egy tükör és, ha kérték, egy fényképezőgép előtt pózolhassanak, a tárlat végére érve

² Természetesen ez nem jelenti azt, hogy e változtatásokra csak a menedzser képes, e leírás elsősorban általános tendenciákat ragad meg, így nem konkrét helyzeteket, hanem folyamatokat szövegez elsősorban.

pedig önnön arcukat pillantsák meg az utolsó, keretbe függesztett tükörben, azzal a meglehetősen explicitté tett szándékkal, hogy idegen és saját viszonyának újraértelmezésére sarkallják őket.

A társadalmi felelősségvállalásra, pontosabban a társadalmi felelősségre kérdez rá explicit módon, e szempontrendszer egyik végletét képviselve, Graham Murdock globalizációval foglalkozó írása (Murdock, 2004), mely a múzeum számára is tartogat tanulságos megállapításokat, hiszen a technikai eszközök alkalmazását, az információhoz való hozzáférés kortárs fétisét szinte a hollywoodi sikerfilmeket megidéző nézőpontból vizsgálja, pontosabban kárhoztatja. És valóban, ha komolyan vesszük a globalizáció azon hatását, hogy gyorsabban és nyilvánvalóbb módon kapcsol össze jelenségeket, és ehhez hozzáadjuk a korporációk határtalanságát és a pénzmozgás – részben ebben rejlik kényszerítő – erejét, megdöbbentő eredményekre juthatunk. Murdock megállapításai e helyütt arra példák, hogy már az ezredfordulón nem csupán érezhető, de legitim volt az a vizsgálódási szempont, mely fejlett társadalmak nyílt felelősségére kérdez rá, olykor brutálisan, nehezen ellenőrizhető, ám sokkoló állítások listázásával. Kárhoztatja a kortárs szociológia tematikus merítését és megközelítésmódjait, mert véleménye szerint nem a technika és információ használatának elemzésén kellene a hangsúlynak lennie, hanem azon, hogy a mobiltelefonok akkumulátorainak egy fontos vegyületét Kongóban bányásszák, ahol a helyi korporációk támogatták a fegyveres felkelést, nem lévén gazdasági érdekük a háborús helyzet stabilizálása. A cikk emellett érvel, hogy a múzeumok érintőképernyőiről áradó információk nem választhatóak el az alapvető létfenntartási eszközöket is nélkülöző emberek tömegek sorsának vizsgálatától.

A két, keletkezési idejüket tekintve több mint húsz évet átfogó tanulmány szinte ugyanarra a jelenségre reflektál, a múzeum explicit „újrakontextualizálására”, mely a vezetői réteg lassú szemléletmódosulásával szükségszerűen a tárlatokba emeli, azok tárgyává teszi a felelősségvállalás gondolatát, a reflexív, önreflexív megközelítésmódot.

A KURÁTOROK VÉGNAPJAI

A British Museum által jegyzett kezdeményezésnél (Stuart–Crispin, 2004) tökéletesebb példa tán ki sem található annak a gyanúnak az alátámasztására, hogy a kurátori státusszal és feladatkörrel valami történt, és régi szerepüket és tekintélyüket veszítve már egy más hatalmi struktúrára pillantanak rá az egykor a múzeumi hierarchia tetején lévő, döntéshozó szakemberek. Az oral history kutatáshoz szaktekintélyeket, idősebb generációhoz tartozó kurátorokat kértek fel a szervezők. A velük folytatott interjúk célja nem csupán érdekes emlékek begyűjtése volt, hanem a múzeumot érintő változások, főbb jelenségek és tendenciák megsejtése, illetve a jövőre vonatkozatható állítások megfogalmazása is.

A megkérdezettek egybehangzó véleménye szerint az elmúlt 30 év egyik jelentős változása az amerikai üzleti szemlélet importálása és alkalmazása, a menedzseri nyelvhasználat elsajátítása és a múzeumi kommunikáció részévé integrálódása volt. Ehhez szükségszerű és evidens módon kapcsolódott egy másik lényeges változás: a projektekben gondolkodás, azok megtámogatása, hosszú távú stratégiai tervezés helyett. Tanulság: a „tisztá” szakmaiság szempontjai szerint dolgozó, magasan képzett szakembereket ismeretlen, amerikai importként azonosított nyelvet beszélő pénz- és sikerorientált menedzserek váltják fel, ezzel alapvetően módosítva a múzeum célját és

szerepét. A szinte természetes módon elégikus, sőt, adott esetben ironikus és keserű hangvételi oral history anyagok transzparenssé teszik a változást a múzeumi hierarchiában, ám anélkül, hogy az okokra megnyugtató vagy legalábbis igényesen alátámasztható választ keresnének.

És ez nem csupán e riportsorozatra vonatkoztatható állítás. Az eddig érintett, idézett múzeummal foglalkozó szakszövegek jelentős része felsorolja és hol bravúrosan, hol kevésbé gyümölcsöző módon elemzi és értelmezi az olyan „új” jelenségeket, mint interaktivitás, reflexió, társadalmi felelősségvállalás, projektek és menedzserek, átalakuló gyűjteményezési és installációs technikák, azonban adós marad egyfajta eredettörténet megrajzolásával. Olyan következményhálózat jelzésével, mely nem csupán kontextuálisan pozicionálja a változásokat, hanem azok történetiségének, pontosabban egy lehetséges történetiségének vázolására is vállalkozik. Mégpedig annak tudatában, hogy a múlt mindig jelenlévő és beomló hiányában kell megteremtenie történeteit, így elengedve a linearitás sorvezetőjét oksági láncolatokat törekszik összefűzni, többfelől vezetve, a kiválasztott motívumokat mintegy valóban hálóba fonva e megközelítésmóddal.

FELHASZNÁLT IRODALOM

BOURDIEU, Pierre – NICE, Richard

1980, The Aristocracy of Culture. *Media, Culture & Society* 1980/2, 225–254

DAVIES, Stuart – PAINE, Crispin

2004, Talking about Museums: The Insider's Voice. *Oral History*, Vol. 32, No. 2, 54–62

DELEUZE, Gilles

1997, Utóirat az ellenőrzés társadalmához. In: IVACS Ágnes, SUGÁR János (szerk.) *Buldózer. Médiaelméleti antológia*. Média Research Alapítvány, Budapest

MURDOCK, Graham

2004, Past the Posts: Rethinking Change, Retrieving Critique. *European Journal of Communication* 19(1), 19–38

RIEGEL, Henrietta

2004, Into the Heart of Irony. In: MACDONALD, Sharon, FYFE, Gordon (szerk.) *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Blackwell Publishers 83–104