

# Gadó Flóra: Radikális muzeológia – könyvkritika

**„A múzeum mint aktív történelmi szerepl jelenik meg, amely nem a nemzeti büszkeségről és hegemoniáról beszél, hanem kreatív módon kérdéseket tesz fel, és eltér véleményeket mutat be.” / „Museum as an active, historical agent that speaks not of national pride/hegemony but of creative questioning and dissent” (Bishop 2013, 59)**

Claire Bishop: *Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Koenig Books, London, 2013, 59.

Claire Bishop angol művészettörténész, teoretikus és kritikus 2013-as *Radical Museology* című könyve összességében jól felépített, követhető és lényegében közérthető olvasmány. Az elméleti felvezetőt követő három múzeumi esettanulmány – az eindhoveni Van Abbemuseum, a madridi Reina Sofía és a ljubljanoi MSUM elemzésével – , már önmagukban is izgalmas szövegek, melyekből kirajzolódnak azok a kulcsszavak és keretrendszerek, amelyek mentén ma a kortárs képzőművészetről és intézményrendszeréről gondolkozni érdemes: az önreflexió (az intézmény múltjára és jelenére), az idők és korszakok párhuzamos vizsgálata, a posztkolonializmus és a nem nyugat-európai origó, egy „aktív” archívum, valamint a részvételen és együttműködésen alapuló múzeumi gyakorlatok. A kötet szorosan illeszkedik az aktuális új muzeológia diskurzusába, azonban terjedelme és esettanulmány-centrikussága miatt inkább kézikönyv jellegű. Ugyanakkor világosan kirajzolódik belőle, hogy az új muzeológia irányából melyek lehetnének egy múzeum fő feladatai mind a gyűjtemény szerepét, az állandó és az időszaki kiállításokat, mind a közönséggelérést illetően; ilyen például a gyűjtemény mint lehetséges időszaki kiállítás, vagy az ismétlés szerepe a rendezésben és a radikális edukáció fogalma.

## Fogalmak

Mindenekelőtt fontos kitérni a könyv címére, melynek kapcsán felmerülhet az olvasóban, hogy a sokat sejtető „radikalitás” fogalom mennyiben manifesztálódik az elemzett példákban.

Radikálisnak nevezhetjük azt, ami vitát kelt, ami ellenáll az uralkodó trendnek, és kritikai megközelítést alkalmaz. Ahogy Bishop fogalmaz, egy radikális(abb) múzeumi modell kísérletező, kevésbé az épület által dominált, provokatívan gondol újra dolgokat és politikusabb: például az eddig elhallgattatott, marginalizált hangoknak, lokális traumáknak is helyet ad. Összességében Bishop alternatívákként jellemzi ezeket az intézményeket, amelyek mintegy párhuzamosan léteznek a hagyományos vagy mainstream intézményrendszer mellett vagy éppen benne.

**Gadó Flóra:** Ezen a ponton érdemes megemlíteni az új intézménykritika fogalmát is, melynek

kapcsán Claire Doherty *Új intézményesség és szituatív kiállítás* című esszéjében éppen ezen intézmények jövőjét illető szkeptikusságának ad hangot. In: *A gyakorlattól a diskurzusig – kortárs művészeti szöveggyűjtemény*. Szerk. Kékesi, Lázár, Varga, Szoboszlai, MKE, Budapest, 2012.

Értelmezésem szerint talán még fontosabbá válik az a fogalom, melynek fényében Bishop megpróbálja újragondolni azt, mit is jelent a kortárs művészet, és amelyre a könyv alcíme – *What's Contemporary in Museums of Contemporary Art* – is utal. Ez a magyarra nehezen lefordítható kifejezés a *dialectical contemporaneity*, azaz „dialektikus kortárs(iasság)” fogalom, amely az általa bemutatott múzeumok felfogására is érvényes. Ez az időfelfogás/gondolkodásmód kikerüli a prezentizmus, a csak a jelenben és a jelen tárgyain keresztüli létezés csapdáját, és aktív dialógusba lép a múlttal, a történelemmel, ugyanakkor ezt mindig a jelenen keresztül teszi. Tehát egy önreflexív folyamatról van szó, amely a múltat nem nosztalgiával, és még kevésbé a meghaladás gondolatán keresztül kezeli, hanem egy aktív viszonyrendszert alakít ki vele. Ebből vezeti le Bishop a *multi-temporal contemporaneity* kifejezést, amely már világosabban jelzi azt a fajta többidejűséget, valamint a különféle idők összetett viszonyrendszerét, párhuzamosságát egymással, amely a szerző szerint elengedhetetlen komponense a kortárs művészetről szóló diskurzusnak. Kulcsfontosságúvá válik Bishop értelmezésében, hogy ma egy múzeum nem lehet sem a múltba, sem a jelenbe bezárva, nem válhat saját maga múzeumává. A *dialectical contemporaneity* fogalom a gyűjtemények újrendezésének esetében töltődik meg igazán jelentéssel, ahogy Bishop fogalmaz: az állandó gyűjtemények újragondolása (kortárs munkákkal akár) lehet a legjobb fegyver arra, hogy felrúgjuk a prezentizmus hagyományát, és valódi párbeszédre, az időbeliség kitágítására törekedjünk (24. o.) Összegezve: ez az időfogalom és kezelése válik a kötet legizgalmasabb aspektusává, mely az egyes példákon keresztül válik plasztikussá, és amelyre a fentiek mellett az *overlapping temporalities*, azaz egymást átfedő idők/rétegzett időbeliség kifejezést is használja a szerző. Ezek mellett a Georges Didi-Huberman által idézett „anakronisztikus idő” fogalom is hangsúlyossá válik a szövegben.

## Koncepciók

Noha három teljesen eltérő helyszínen lévő, más múltú és különböző gyűjteménnyel rendelkező intézményről van szó (ezt ki is mondja Bishop: holland kisváros, főváros nagy múzeuma és kelet-európai múzeum), mégis világosan kirajzolódnak azok a kulcsfogalmak, amelyek a radikális fordulathoz és a *dialogical contemporaneity*hez köthetők, és amelyek megértéséhez a konkrét példák elemzésével jó segítséget nyújt a könyv. Ilyen visszatérő és hangsúlyos fogalom a folyamatos önreflexió az intézmény múltjára, történetére, ezáltal gyűjteményére, valamint az állandó gyűjtemények (kánon) és az archívum reaktiválása és új kontextusba helyezése. Fontos fogalom ehhez kapcsolódva az ún. *archive of commons*, azaz egy mindenki számára elérhető és hozzáférhető gyűjtemény, kutatási helyszín, mely szemben áll a korábbi, a múzeum mint a „kincsek gyűjtőháza” elképzeléssel. Kiemelt szerepet kap a *multiple modernities*, vagyis az „összetett modernitás” definíció, mely a modernitás nyugati nézőpontjával helyezkedik szembe, és egyfajta posztkolonialista diskurzust emel be a múzeum terébe a gyűjteményi és a bemutatási

szinten. Ezáltal egyfajta felszabadító (*emancipatory*) mechanizmusok is elindulhatnak.

Másik fontos irány, amely azonban a múzeumok edukációs platformjainak megemlítésén kívül kevéssé van kifejtve, az a pedagógia és a közönséggelérés szerepe, melynek vizsgálatában eszünkbe juthat Bishop másik nagy területe, a részvételiség is. Mintha a radikalitás fogalmát is ezekhez az együttműködésen alapuló gyakorlatokhoz kötné. Jacques Rancière francia filozófus „felszabadult néző” kifejezését emeli be Bishop, amikor radikális oktatásról és nevelésről beszél (*radical education*), ami a múzeumok egyik fő, a nézőt felszabadító feladata lenne, szemben azzal a gyakorlattal, hogy minden közönség igényének megfeleljen az intézmény (*multiple audiences*). Példaként hozza fel a Reina Sofía hosszú távú oktatási programját, amely túlmutat a hagyományos múzeumpedagógián, és egy ingyenes, hat hónapig tartó szabadegyetemként működött (*Program for Advanced Studies in Critical Practices*). Ennek kapcsán lényegi kérdéssé válik az, hogyan nézünk egy kiállítást, és hogyan válhat a múzeum hozzáférhetővé, ugyanakkor szakmailag relevánssá. Bishop elképzelése, ahogy azt a zárófejezetben összefoglalja, egy hegémóniaellenes múzeum, mely a műtárgyak defetiszálása által olyan önreflexív, újraolvasásokra és újraértelmezésekre alkalmas, kontextusokra érzékenyen reagáló tér, amelyben találkoznak és párbeszédbe lépnek egymással a különböző korszakok, idők, munkák. Ezt nevezi dialektikus kortárs stratégiának. Bishop hisz a különböző olvasatok együttes erejében, az ezáltal létrejövő konstellációkban és a többidejűség fogalmában: amelyek segítségével „újraterképezzük” (*remapping*) a történelmet.

## **Esettanulmányok**

A legfontosabb kulcsszavak bemutatása után, amelyek a „radikális múzeumot” körülírhatják, fontos kitérni azokra az esettanulmányokra, amelyekben mindez gyakorlattá válik. Az eindhoveni Van Abbemuseum elemzése számít talán a legelvontabbnak, és ez köthető leginkább egy kurátorhoz (Charles Esche) és az ő célkitűzéseire. A fő irány ezúttal a gyűjtemény mint lehetséges időszaki kiállítás (*Plug In to Play* sorozat 2006–2008) és az archívum aktív használata (*The Living Archive*, 2005–2009), amely jól ábrázolja, hogy a múzeum milyen módokon gondolhatja újra gyűjteményét, gyűjteményezési stratégiáit.

A *Plug In to Play* egy kísérleti folyamat volt, amelyben a hagyományos, történeti narratívát háttérbe helyezve a múzeum kurátorai, meghívott szakemberek és a művészek tulajdonképpen „installációk sorát” hozták létre, különféle „mini időszaki kiállításokat”, eltérő fókusszal. Ahogy Bishop fogalmaz, ezzel az volt a probléma, hogy a közönség mindig csak egy fragmentált szeletét, nézetét láthatta a gyűjteménynek, ahelyett hogy „ezt a stratégiát használva egy másfajta narratívát hoztak volna létre a kurátorok” (30. o.).

A *The Living Archive*, „élő archívum” sorozat az intézmény saját történetébe/történelmébe avatta be a látogatót, többek között egykori kulcsfontosságú kiállítások dokumentációjának és archív anyagainak bemutatásával. Emellett a nyilvánosság számára hozzáférhetővé tette különböző

kutatások folyamatát és eredményeit, például azt, amely azoknak a tárgyaknak a történetét vizsgálta, amelyek második világháború idején a náci katonák fosztogatásai nyomán tűntek el a múzeumból [vö.: *archive of commons*].

A *Plug In to Play* továbbgondolásaként jött létre a *Play van Abbe* program (2009–2011), amelynek keretében már kevésbé egyéni installációkat, inkább egymással összefüggésben álló *displayeket*, bemutatási módokat rendeztek a kurátorok. Ennek első változata a *The Game and the Players* volt, amely az intézmény „szereplőit” állította önreflexív módon a fókuszba, olyan kérdéseket feltéve, mint hogy milyen módon pozicionálja magát egy múzeum, hogyan mutatja be a gyűjteményt az éppen aktuális vezető (például mit vásárolt Edy de Wilde igazgató 1946 és 1963 között, és ez miért releváns ma?), vagy mi a jelentősége az alapító, Henri van Abbe első gyűjteményének. Egyszóval: kik az intézmény múltjának és jelenének játékosai, és ezáltal milyen történetek jelennek meg vagy hallgatódnak el?

A második részben (*Time Machines*) pedig különféle kiállítás (arche)típusok, bemutatási módok, modellek és ezek ideológiai vetülete került a középpontba. Bishop itt is meglátja az időfelfogás árnyaltságát, rétegzettségét (vö. *double temporality, overlapping temporalities*) melynek révén egymás mellett jelennek meg, párbeszédbe lépnek egymással a múzeum különböző korszakai, történetei, alakjai. Összegzésképp Esche-ét is érdemes idézni, aki szemben a relativizmussal amellest érvel, hogy a múzeumnak határozott szerepet kell vállalnia, világossá kell tennie, hol áll az adott diskurzusban, és egyfajta „partizán történelmi narrátor” szerepet kell betöltenie (36. o.).

A madridi és ljubljani példa plasztikusabb, könnyebben elképzelhető annak is, aki nem járt az adott helyszínen. A Reina Sofía esetében már megfogalmazódik az is, hogy itt nem az a kérdés, látogatják-e, hanem hogy milyen módon nézik a múzeumot. Továbbá itt az önkritika nemcsak a gyűjteményezést illeti (ahogy a Van Abbemuseum munkájában), hanem már az ország kolonialista múltjára is reflektál, valamint Bishop egy „kitágított” történelemfelfogást is kiemel. Ezenkívül megjelenik a vizuális kultúra fogalma, amelynek értelmében a kiállítások túlmutatnak a művészettörténeti kontextuson, és az interdiszciplináris szemlélet válik jellemzővé. Ez az attitűd az újrarendezett állandó gyűjtemény *From Revolt to Postmodernity (1962–82)* című részében válik világossá. Ahogy Bishop kiemeli, a terem Agnès Varda *Cuba is Not the Congo* című fotósorozatával indul, majd Chris Marker és Alain Resnais afrikai művészettel és a kolonializmus hatásaival foglalkozó filmjei mellett Sartre és Camus publikációi kapnak helyet. A tér középpontjában pedig *Az algíri csata* című antikolonialista filmet vetítik, ami szintén szokatlannak számít egy múzeumi térben. Hasonló érdekes párosítás a kubizmus korszakát feldolgozó szekcióban Buster Keaton *Egy hét (1920)* című filmjének bemutatása, melynek révén a stiláris hasonlóságokra helyeződik a hangsúly, vagy az a terem, ahol egy összefüggésrendszerben mutatják be Lee Miller 1945-ös Buchenwald felszabadulásakor készült fotóit Picasso két művével és Alain Resnais *Éjszaka és köd* című 1955-ös filmjével. A képzőművészet, a film és az irodalom együtt szerepeltetése tágítja a perspektívát, világossá válnak az egymásra hatások, egyszerre létrejövő jelenségek, és sokkal inkább egy társadalmi-politikai kontextus, mintsem egy művészettörténeti diskurzus válik hangsúlyossá, aminek következtében a képzőművészet dominanciája is valamelyest leépült (vö. *multi-temporal/dialectical contemporaneity*

). Bishop ezt a rendezési elvet is dialektikus kortársnak nevezi, mivel „a múzeum különböző konstellációkat mutat be, amelyeknél nem a hagyományos médiumok vannak előtérben, és amely egyre inkább az elkötelezett, emancipatorikus múltat jelöli meg origóként, és elfogad másfajta modernitásokat is” (41. o.).

A múzeum időszaki kiállításai pedig Bishop elgondolása szerint egyfajta „tesztüzemként” működnek, olyan posztkolonialista diskurzushoz tartozó projekteket generálva, melyek például megkérdőjelezik a kapitalizmus ipari forradalomhoz és Angliához, Franciaországhoz való kapcsolatát. A kiállítás (*The Potosí Principle*, 2009) 17. századi kolonialista festményeket és kortárs művész-aktivistáknak a globalizációs folyamatokat és a bevándorló munkások helyzetét kritizáló munkáit helyezte egymás mellé, amivel felhívta a figyelmet a két folyamat lehetséges párhuzamaira (vö. *multiple modernities*).

Végül a MSUM-nál jelenik meg először a költségvetés szerepe és hatása a kiállításrendezésre, és az ennek következtében kialakuló ismétlési és újrabemutatói stratégia fontosságára, valamint arra, hogy egy ilyen kényszerhelyzet néha okot adhat az új ötletek megszületésére is. A MSUM esetében Bishop azt tekinti az egyik legfőbb kérdésnek, hogy mely történetiséggel és iránnyal lépjen párbeszédbe Szlovénia: Nyugat-Európával, vagy az egykori keleti blokkal: „a múzeumnak két, egymással ellentétes dolgot kell megoldania: a nemzetállam reprezentációjának vágyát és a globális kortárs világhoz való csatlakozás igényét.”(48. o.) Itt válik leginkább manifesztté a Bishop által hangsúlyozott időfogalom, hiszen az állandó kiállítás különböző „idők” mentén szerveződik, egymással párhuzamosan, átfedésben mutatva be őket (vö. *overlapping temporalities*). Az első a *War Time* (háborús idő), mely a délszláv háború traumatikus eseményeit tematizálja – Bishop a régióban ezt tekinti az egyik legfontosabb kérdésnek, amellyel az intézményeknek is foglalkozniuk kell –, majd ezt váltják a szocialista múlttal (*Ideological Time*) a be nem teljesült modernista utópiákkal (*Future Time*), valamint az önszerveződéssel és önkritikával (*The Time of the Absent Museum*) foglalkozó egységek. Ezt követi a „retro”, mely a művészek történelem iránti érdeklődését állítja a középpontba, a performanszokat és body-art munkákat bemutató „megélt idő”, a szocializmusból a kapitalizmusba forduló „átmeneti idő”, és napjaink „domináns ideje” (globális neoliberalizmus). A fent említett egységek részei az állandó kiállításnak, mely a *The Present and Presence* címet viselte, és ez a tárlat volt az, amely a büdzsécsökkenésnek köszönhetően egy kissé bővített és átrendezett verzióban többször megismétlődött.

A *Repetition I.* című kiállítás egy manifesztummal egészült ki, mely Bishop elgondolásait is magába foglalja: arra hívja fel a figyelmet, hogy a múzeum kiemelt szerepet szán az újraolvasásnak és az újraértelmezésnek, akár egy egész kiállítás ismételt bemutatásának esetében is, nemcsak a költségvetés hiánya miatt, hanem azért is, mert az ismétlés a kortárs művészet egyik alapvető stratégiája. Látható, hogy a MSUM is fontos szerepet szán az archív anyagok reaktiválásának, például a *Body and the East Archive* elnevezésű projekt a Moderna Galerija 98-as body artot bemutató, kiemelten fontos kiállítását prezentálja, az *Archive-in-Becoming* pedig a régió művészeivel készült interjúsorozat volt (vö. *archive of commons*).

Noha Bishop valóban azokról a számára pozitív alternatívákról ír, amelyek meglátása szerint megoldást jelenhetnek a jelen körülmények között, a kötet végén mégis kitér a három példa eltéréseire és röviden az „árnyoldalakra” is. Ezáltal még jobban kirajzolódnak a példák, és egymáshoz is jobban tudjuk őket viszonyítani. A Van Abbe esetében az integrálódás hiányát említi az eindhoveni kulturális szcénába, a Reina Sofía projektjeinél olykor nehezen dekódolható az értelmezési mező, a MSUM-ban pedig túlzott az archívum és a dokumentum használata.

Bishop szövegéhez az ironikus, olykor sötét humorú illusztrációkat a román művész Dan Perjovschi készítette. Rajzai jól illeszkednek az esettanulmányokra fókuszáló szöveghez, és adott esetben érthetőbbé, befogadhatóbbá teszik a komplex fogalmakat. Összességében egy izgalmas, aktuális, jól használható könyv a *Radical Museology*, mely fontos állomás lehet azok számára, akik szeretnének jobban elmélyedni az aktuális alternatív példákban, megoldásokban a muzeológia mai állását illetően.

A kritika publikálva: [http://magyarmuzeumok.hu/tema/3355\\_radikalis\\_muzeologia](http://magyarmuzeumok.hu/tema/3355_radikalis_muzeologia)

Néprajzi múzeum 2016 ©