

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

A művészet vége vagy egy festészet-központú művészeti paradigma kimerülése

- tézisek -

Nagy Edina

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Filozófiatudományi Doktori Iskola

Boros Gábor DSc egyetemi tanár, doktori iskola vezető

Esztétika Doktori Program

Radnóti Sándor DSc, egyetemi tanár, programvezető

A bizottság tagjai és tudományos fokozatuk:

Elnök: Radnóti Sándor DSc, egyetemi tanár

Opponensek: Rényi András PhD, habil. egyetemi docens

Pataki Gábor CSc

Titkár: Házas Nikoletta PhD, egyetemi adjunktus

Tag: Horányi Attila PhD, egyetemi adjunktus

Póttagok: Somlyó Bálint PhD, egyetemi docens

Seregi Tamás PhD, egyetemi adjunktus

TÉMAVEZETŐ: Bacsó Béla CSc, DSc, egyetemi tanár

2014

Tartalomjegyzék

1. Kiindulópontok
2. Elméleti keretek
3. Hans Belting *A művészettörténet vége* - majd húsz év után
 - 3.1. A múzeum transzformációi
 - 3.2. A művészettörténet alternatívája? Belting antropológiai vizsgálódásai
 - 3.3. Új meglátások: világművészet vs. globális művészet
 - 3.4. Kitekintés: Párhuzamos történet: a művészet vége – egy másik olvasatban
4. A biennálék kánonképző mechanizmusai – legenda vagy valóság? – a berlini példa
 - 4.1. Definíciós problémák
 - 4.2. A kortárs biennálék jellemzői
 - 4.3 A Berlini Biennále 1998 és 2012 között – esettanulmányok
 - 4.3.1 Elmélet és gyakorlat közelsége
 - 4.3.2. Az ezredforduló meghatározó művészeti gyakorlata – a participáció diktatúrája
 - 4.3.3 A hetedik Berlini Biennále

1. Kiindulópontok

A művészet vége vagy egy festészet-központú művészeti paradigma kimerülése című dolgozatomban a művészet, illetve a művészettörténet végével kapcsolatos teóriák általános összevetése és átfogó elemzése helyett dolgozatom első, elméleti fejezetében elsősorban két, a kilencvenes években nagy népszerűségnek örvendő szerző, a német művészettörténész, Hans Belting és az amerikai művészetfilozófus, Arthur C. Danto témával kapcsolatos fejtegetéseire koncentráltam. Állásfoglalásukon keresztül meglátásom szerint a művészet vége teóriák két markáns megközelítése rajzolódik ki. Belting a kezdeti, elsősorban a művészettörténet nyelvének a művészet aktuális jelenségeivel kapcsolatos alkalmatlanságáról (melyet a *Művészettörténet vége*¹ című elhíresült könyvében a kép és keret hasonlattal szemléltet) tett kijelentései után e keretet egyre szélesítve a nyugati művészettörténet (mint egyetemes művészetörténeti diszciplína) kudarcáról tudósít. A szerző a későbbiekben is hű marad állásfoglalásához, ám kutatásait egyre inkább a művészet gyakorlati történéseire alapozza.

A dolgozat első, elméleti fejezetében Belting e vizsgálódásait veszem górcső alá. Az elemzés során külön alfejezetben térek ki a szerző *Kép-antropológia - Képtudományi vázlatok* című 2001-es kötetére², mely meglátásom szerint köztes állomást képez a *Művészettörténet vége* kiütkeresése – mely számára az antropológia jelenthet megoldást – és a 2010-es évek globális művészetfelfogása között, ahol a képanropológia már nem központi jelentőségű, inkább egy érvényesíthető módszer a létező alternatívák közül. A Belting állásfoglalását tárgyaló fejezetben végül megkísérlem levonni a dolgozat második, gyakorlati, kiállításelemzéseken alapuló fejezete számára hasznosítható tanulságokat.

Az elméleti fejezet utolsó részében foglalkozom Arthur C. Danto a művészet végéről a nyolcvanas években tett megállapításaival, melyeket azonban a szerző még a kétezres években is aktualizált. Az elmélet sok lehetséges olvasata közül én elsősorban annak művészetimmanens jellegére és kontextusfüggetlenségére koncentrálok, elemzésem kiindulópontjában tulajdonképpen Danto elméletének

¹ Hans Belting: *A művészettörténet vége*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2006, ford.: Teller Katalin.

² Hans Belting: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijárat kiadó, Budapest, 2003, ford.: Kelemen Pál.

életidegensége áll. A dantói megközelítés paradoxona véleményem szerint abban rejlik, hogy míg a maga számára kiemeli az adott történelmi pillanat (nevezetesen 1964) történelmi jelentőségét, és többször hangsúlyozza a 'jókor jó helyen lenni' kijelentés örök igazságát, addig ezt tárgya szempontjából tökéletesen irrelevánsnak tekinti, illetve e vonatkozásban a történelmi pillanatot absztrakcióként tételezi. Figyelmen kívül hagyja a pop art a huszadik századi irányzatok közül szinte a legmarkánsabban megfogalmazott társadalomkritikai törekvéseit éppúgy, mint erőteljes társadalompolitikai kontextusba ágyazottságát.

A dantói teória tárgyalását nemcsak azért tartottam fontosnak, mert tulajdonképpen Belting „művészettörténet vége” diagnózisával egy időben jelent meg, hanem azért is, mert véleményem szerint jól tükrözi a művészetfilozófiának a huszadik század végére egyre nyilvánvalóbbá váló fokozatos eltávolodását a művésztől. A tárgyát egyre inkább szem elől tévesztő, immanens módon működő elmélet tulajdonképpen nem ébredt rá arra, hogy diskurzusa és fogalomkészlete egyre inkább alkalmatlan a kortárs művészet jellegzetes karakterének tárgyalására.

2. Elméleti keretek

Hogy a dolgozat második részének kérdéskörét, a kortárs biennálék jellegzetességeit tárgyalhassam, a dolgozat elméleti felvezetésében ki kellett térnem a „kortárs” jelző mibenlétének hozzávetőleges meghatározására. Röviden vázolom a kortárs és modern vízváltójaként a szakirodalomban aktuálisan számon tartott három évszámmal (1945, 1965, 1989) kapcsolatos főbb felvetéseket, majd a meghatározás kérdésében részben Peter Osborne meglátásaira támaszkodom. Osborne állásfoglalása szerint ha a kortársiasságot mint minden jelen idők egyfajta egységét tételezzük, akkor csak fikcióként tudjuk azt elgondolni, hiszen egészében megtapasztalhatatlan. A „kortárs” meglátása szerint azért ellentmondásos fogalom, mert úgy akar egy történelmi korszakot jelölni, hogy az a kor még nem történelem.

Fejtegetései tulajdonképpen az irányba mutatnak, hogy a kortársság lényege abban áll, hogy hozzáadjon valamit a jelen időhöz, ha az eljelentéktelenedik vagy terméketlenné válik - a saját eszközeivel gazdagítsa azt.

A kortársság lényegének teljesebb megértéséhez, más aspektusból történő megközelítéséhez járul hozzá reményeim szerint a dolgozat második részében kidolgozott, a Berlini Biennále történetéről írott esettanulmány.

E részben fontosnak tartottam az elméleti és gyakorlati szempontok összekapcsolását, hiszen meggyőződésem szerint a (kortárs) művészet megértése, értelmezése és elemzése rendkívül szorosan összefonódik a kortárs művészet bemutatásának, megjelenítési módjának gyakorlatával. E gyakorlatra pedig az elmúlt évtizedekben a biennálék véleményem szerint sok esetben relevánsabb példákkal szolgáltak, mint akár egy-egy emblemikus kiállítás. Úgy érzem, a kortárs művészeti biennálék példáján keresztül jól illusztrálható elmélet és gyakorlat egymásra gyakorolt hatása, bizonyos elméletek szinte konkrét „lecsapódása” a művészeti praxisban, valamint elmélet és gyakorlat minden eddiginél szembeszökőbb átjárhatósága. Meglátásom szerint a biennálék látványos átalakulását vizsgáló fejezet a dolgozat címében felvetett művészeti paradigmák folyamatos átalakulása, változása tekintetében is tanulságokkal szolgálhat. A biennálék eredeti intenciójuk szerint a kortárs művészet seregszemléiként az éppen aktuális művészeti áramlatok, trendek, a kortárs művészet állásának felvonultatóiként jöttek létre. Annyit azonban kijelenthetünk, hogy mindenképpen a kortárs művészet markáns irányvonalaira fókuszálnak, ha a mai művészeti intézményrendszerben nem egyedüli indikátorként vannak is többé jelen. Az általam vizsgált berlini biennále-sorozatot azért tartottam e tekintetben különösen relevánsnak, mert az utóbbi két évtized egy lényeges folyamatának, a művészet immaterializálódásának, valamint egy radikális társadalompolitikai fordulatnak adott egyre nagyobb mértékben teret, mégpedig intézményes keretek között.

3. Hans Belting A művészettörténet vége - majd húsz év után

Belting szövegének újraolvasása - az eredeti változat átírása-átszerkesztése ellenére, vagy inkább pontosan annak köszönhetően – fontos tanulságokkal szolgálhat és a mai művészeti folyamatok megértésének tekintetében is hasznunkra válhat. E fejezetben ennek bizonyítására teszek kísérletet oly módon, hogy különböző, véleményem szerint a beltingi érvelés szempontjából, ugyanakkor azonban mai nézőpontból is fontos csomópontokat elemzek a szerző a *Művészettörténet vége* című írásán belül. Ilyen csomópontnak tekintem a *Művészettörténet vége* megjelenése idején még központi jelentőségű Kelet vs. Nyugat-Európa-problematikát, vagy a későbbiek folyamán a szerzőt tovább foglalkoztató múzeum, illetve művészeti piac témakört.

Belting művészetről alkotott elképzeléseit összességében én a magam számára a „nyitás a világra” megfogalmazással írom körül. Ennek a nyitásnak lehetünk tanúi (a

szó földrajzi értelmében) a szerző legújabb kötetében, valamint a művészet szélesebb kontextualizálását, társadalmi-geopolitikai összefüggésekben láttatását célzó, az elmúlt néhány évben megjelent írásaiban. E kontextualizálás számomra azért fontos, mert a dolgozat a biennálékkal foglalkozó részében éppen e „nyitás” különböző állomásait kísérem majd felvázolni az általam bemutatott példák kapcsán.

3.1 A múzeum transzformációi

Belting *A művészettörténet végében* még nem mondja ki egyértelműen, a kétezres években azonban már világossá teszi azokat a múzeummal kapcsolatos megállapításokat, miszerint a múzeum klasszikus, különösen a modernségben meghatározó és tulajdonképpen legfontosabb missziója, nevezetesen a művészettörténet nagy (= nyugati) narratívájának közvetítése mára a múlté. Ahogy a *Művészettörténet végében* a szerző a különböző művészettörténeti narratívák szükségességét hangsúlyozta (amely álláspontot, csak éppen ma már a létező *egyetlen* lehetséges alternatívaként továbbra is következetesen képvisel), úgy ma a művészeti intézmények különbözősége mellett teszi le a voksát. Ha ennek értelmében Belting jelenkori múzeumeszményét jellemezni kívánjuk, akkor talán a 'lokális individualitás' lehetne a megfelelő jelzős szerkezet az ideális intézmény vonatkozásában. A lokalitás, az adott helyszín geo- és társadalompolitikai, szociológiai jellegzetességeinek figyelembevétele nagy jelentőségre tesz szert, ahogy az intézmény aktív, cselekvő és a kölcsönösségre építő szerepvállalása is. Mindez bizonyos értelemben szembeállítható a klasszikus múzeumi intézmény passzivitásával, amit Belting a kilencvenes években még nem tekintett lényegi szempontnak. Az általa akkor felvázolt problématerképen a kilencvenes években még valóban az alábbiak jelenthették a központi kérdést: Hogyan vetessék észre magukat, legyenek jelen a műtárgyak a velük konkurálni kívánó új múzeumokban? Hogyan kerüljék el a kiállítások, hogy látványos színjátkká alakuljanak? A múzeum átalakulásával foglalkozó alfejezet a következőkben egy intézménykritikatörténeti kitérővel folytatódik. Ennek során azt kívánom bizonyítani, hogy Belting „követelései” a múzeumok aktívabb szerepvállalásának tekintetében az intézménykritikai aspektusok huszadik század végére történt felerősödésével párhuzamosan szinte magától értetődőnek tekinthetők. E fejezetben csak érintőlegesen térek ki az „új intézményesség”, a rugalmas intézmény elképzelésének a múzeumok

transzformációiban játszott szerepére. A dolgozat további, elemzéseken alapuló részében a biennálékat az „új intézményesség“ egyik strukturáló elemének tekintem, melyek hatékonyan járulhatnak hozzá a klasszikus intézményi működés felülvizsgálatához és átalakításához.

3.2 A művészettörténet alternatívája? Belting antropológiai vizsgálódásai

Belting a *Kép-antropológiában* kifejtett véleménye szerint még nem vagyunk a birtokában egy olyan képtudománynak vagy képtörténetnek, amely az általa két csoportba rendezett: exogén és endogén, vagyis külső és belső képek (melyek az álmképektől az emlékképeken át a valóság képeit ugyanúgy magukban foglalják, mint a képi formában megjelenő műalkotásokat) szakértő értelmezésére, kommentálására képes lenne. Meglátásom szerint későbbi, különösen a globális művészet témakörben megjelent publikációi a felé mutatnak, hogy erre nincs is szükség. A kép-antropológia kiinduló tézise, ami tulajdonképpen megágyaz az antropológia jelentőségének Belting későbbi kutatásaiban is, az, hogy a „képek helye” tulajdonképpen az ember, hiszen ő érzékeli a képeket mint képeket; teszi őket azokká, amik. Az antropológia meghatározó szerepét a képelemzésben Belting szerint azonban nemcsak az indokolja, hogy egy alapvetően „a képek hordozójának” vizsgálatára szerződött tudomány. Szerepének jelentőségét Belting szerint ugyanígy indokolja a képek tartalma, mivel a képi értelmet ezek az antropológiai tartalmak adják meg. Időn túli témák, mint a halál, a test és maga az idő hívják létre őket. A könyv egyik talán legfontosabb vezérfonala, amelynek segítségével Belting a mű célkitűzését, nevezetesen a képfogalomnak a hagyományos, szűk gondolkodási sémákból való kiszabadítását kísérli meg, az, hogy a képet megjelenítő médiumnak megkülönböztetett figyelmet szentel az elemzések során. Míg a képhordozók a művészettörténetben csak mint műfajok vagy matéria, vagyis a művészet médiumaként voltak jelen, addig a képtörténet számára jóval többek ennél: a képek jelenlétének, láthatóságának garanciái. Belting antropológiai elemzéseiben engem különösen az foglalkoztatott, mennyiben hasznosíthatóak ezek kortárs művészeti példák értelmezésekor, ahogy arra maga a szerző is utalásokat tesz. Meglátásom szerint azonban Belting „kortárs” példái inkább a modernség nagy narratíváiból, mint az egzisztencialista kérdésselvetések, születés-levés-elmúlás örök körforgása, a művészi önábrázolás kérdése, az „én és a másik” relációi, a külső és belső idő problematikája, táplálkoznak. Belting könyvének tulajdonképpen célja, hogy az

antropológiai „módszert” mint a művészettörténet alternatíváját alkalmazza a kortárs művészet elemzésében – és nemcsak az általa jól megválogatott illusztratív példák esetében – számomra egyelőre nem teljesült. Talán azért sem, mert Belting eszmefuttatásaiból nem derül ki, (a globális művészetről írott okfejtésekből sem), hogy mit is ért a szerző tulajdonképpen „kortársságon”, amikor bizonyos elemzéseiben ennyire látványosak a modernséggel való átfedések.

3.3 Új meglátások: világművészet vs. globális művészet

A globális művészet két fő karakterisztikumát Belting a (továbbra is definiálatlan) kortársságban és egy posztkoloniális, a hegemonikus centrum-periféria sémát felváltó attitűdben látja. A „világművészet” koloniális, a saját és a másik művészetének megkülönböztetésére épülő fogalmával szemben a „globális” jelző egységesítő, a nyugati és a világművészet közötti distancia átlépésére törekvő jellegét emeli ki. E fogalomcsere Belting véleménye szerint azért vált (lehetővé) és szükségessé, mert az 1989 utáni művészet elvesztette földrajzi határait vagy földrajzi bázisát és globális művészetbe torkollott. A határok nélküli (főleg a biennálékon felbukkanó) művészet megjelenésével a nyugati (művészet)történet privilegizációja is megszűnt. Ám ez az egyetlen és független művészeti világ mára különböző művészeti világokra töredezett, és új, policentrikus művészeti régiókban manifesztálódik. Ezek a világok kerülnek aztán globális művészet 'összefoglaló néven' a világművészet helyére. Ez a globális gyakorlat az addig kötelező érvényű művészeteszmé helyére a nemzeti, vallási, kulturális konnotációkat állítja. Létrejöttéhez a nagy nemzetközi kiállításokon túl, illetve épp azok létrejöttének forrásaiként a művésztársadalom (nemzetközi csereprogramok, ösztöndíjak, művész-együttműködések), de az egész művészeti intézményrendszer (intézményvezetők, kurátorok, műkereskedők, nemzetközi, online aukciók, stb.) fokozódó mobilitása is hozzájárul. Ez utóbbi, a kortárs művészet jellegének alakulásához nagy mértékben hozzájáruló változások lényegének megértéséhez veszem alapul a fejezet további részében Hal Foster *The Artist as Ethnographer?* című esszéjét. A szerző 1996-os írásában a kétezres évek számos jelentős kortárs művészetelméletíróját megelőzve azt vizsgálja, hogy a művészek (alkotók) a hagyományos művészi alkotótevékenység keretei közül kilépve milyen módszereket alkalmaznak, hogy alakító, cselekvő, adott esetben társadalomformáló szereplővé váljanak? Foster szerint a művészekben a társadalomformálás vágya miatt fogalmazódott meg a „terepmunkára való igény”, amely a „résztevő megfigyelő”

pozíciójának betöltésére irányult. A szerző úgy véli, hogy a művészek (és talán a kritikusok is) megirigyelték az etnográfusok pozícióját és munkamódszereit, hiszen ez utóbbiakkal sokkal hatékonyabban és hatásosabban érhetik el 'művészetén túli' céljaikat. Foster kritikus attitűdjét, amelyben a művészetén kívüli módszerek alkalmazását bírálja művészetén kívüli célok elérése érdekében, előremutatónak látom. Ugyanakkor fontosnak tartom leszögezni, hogy a Foster-esszé megjelenése óta eltelt majdnem húsz év a kortárs művészetben mind intézményi tekintetben, mind a művészi gyakorlatban olyan változásokat hozott, amelyek Foster kritikai felvetéseit részben felülírják. Az alfejezet végén röviden összevetem Beltingnek Fosterrel szembeni, az etnográfival kapcsolatos állásfoglalását, amelyet ő nem kizárólag a módszertani alkalmazásra ért. Sokkal inkább a művészettel foglalkozó szakemberek, például a kurátorok alapképzéséhez elengedhetetlen szakterületnek tartja, amely ismeretnek a kultúrák közötti közvetítésben lesz megkerülhetetlen szerepe. A kurátori tevékenység, szemléletmód és kompetenciák kérdését és 21. századi változásait a dolgozat további, gyakorlati elemzésen alapuló fejezeteiben vizsgálom részletesen.

3.4 Kitekintés: Párhuzamos történet: a művészet vége – egy másik olvasatban

Egy, a művészet(történet) végével bármilyen megközelítésben (jelen esetben a szociális elkötelezettségű vagy egyszerűen csak szociális fordulatot vett művészeti gyakorlatok „művészet”-jellegét firtató) foglalkozni kívánó dolgozat nem engedheti meg magának, hogy ne tegyen említést a fentebb említett problémát, a művészet vége kérdéskört szinte Beltinggel egy időben, vagyis a nyolcvanas évek közepén felvető szerzőről, Arthur C. Dantóról. Ugyanakkor az, hogy a dolgozatban nem fő témakörként, hanem érdemtelenül csak kitekintésként szerepel nevezett szerző, nem véletlen. Ahogy Hans Belting a művészettörténet vége kérdéskörrel kapcsolatban felmerült meglátásai közül is elsősorban azokra koncentráltam, melyek a dolgozat második, esettanulmányokra építő részével kapcsolatba hozhatóak, illetve bizonyos pontokon felhasználhattam azokat elemzésem során, így Danto filozófia-központú felvetését is csak érintőlegesen tárgyalom, mivel elemzésem további szempontjai számára azt nem tekintettem kiindulópontnak. A fejezetben inkább azt az ellentmondásos jelenséget vizsgálom, hogy Danto, aki a korszak egyik legmeghatározóbb és legelkötelezettebben társadalmi indíttatású folyóiratának, az *October*nek rendszeres szerzője és a lap szellemi holdudvarának tagja, hogyan tekinthet el olyan mértékben a művészet kontextualizálásától, társadalmi-politikai

valóságba, vagy, ha idealistábban akarunk fogalmazni, „korszellemben” helyezésétől, mint ahogy az írásai alapján kirajzolódik. Elemzései a művészetben lezajló változásokat mintegy a művészet belső szükségszerűségeként, belső logikájának eredményeként tételezik. A művészet e nézőpont szerint a társadalmi valóságtól elszakítva, hermetikusan elszigetelve létezik és „saját törvényei szerint” működik. A dantói gondolatmenet számomra alapvetésében kérdőjeleződik meg, mivel mindenekelőtt azon a feltételezésen alapul, hogy a művészeti fejlődés mozgatórugója (ami egyben a művészettörténet kontinuuális fejlődésének garanciája is egyben) a művészet lényegének feltárására irányuló mozgás. Azonban valóban megalapozott-e a kijelentés, miszerint a művészeti fejlődés örökös mozgató princípiuma a művészet *lényegének* keresése s nem inkább az új lehetőségek felkutatására, a művészeti spektrum állandó kiszélesítésére irányuló törekvés? A dantói gondolatmenet paradoxonja többek között, hogy Danto saját meglátása szerint általános érvényű, s ilyen értelemben időtlen művészetfilozófiája egy nagyon is meghatározott történeti periódushoz, mégpedig a hatvanas évekhez kötődik, vagy inkább: abban gyökerezik. Danto tehát egy, a hatvanas évek amerikai művészetén, azon belül is a pop arton, azon belül is Warhol Brillo-dobozain keresztül lehetővé tett művészetfilozófiát ruház fel általános érvényességgel. Ezért rendkívül meglepő, hogy ugyanakkor azonban szinte teljesen figyelmen kívül hagyja a kontextusnak, a befogadás körülményeinek, a művészettel kapcsolatos beállítódásnak a lehetséges változásait. Abban az esetben, ha a művészet alakulását konstituáló tényezőket Dantóhoz hasonlóan nem kizárólag annak immanens „összetevőiben”, hanem a külső (társadalmi, kulturális, szociológiai, stb.) körülményekben is feltételezzük, akkor Danto 'univerzális' művészetelméletére akár egy 'korábbi elméletként' is tekinthetünk.

A művészet vége teória dantói olvasatát azért tartottam fontosnak beemlíteni a dolgozat elméleti felvezetésébe, mert a kilencvenes években, ahogy az a korábbi hivatkozásokból is világosan körvonalazódik, Danto elmélete jól tükrözte a művészetelmélet és filozófia általános állásfoglalását a művészet és a művészet történetének válságáról. Véleményem szerint a kilencvenes években felbukkanó kortárs művészetelméleti írások hangsúlyozottan „gyakorlatias” jellege, a társadalmi kontextus, az adott társadalompolitikai szituáció jelentőségének hangsúlyozása nem kis részben a Dantóéhoz hasonló, „művészetimmanens” teóriáknak köszönhető.

4. A biennálék kánonképző mechanizmusai – legenda vagy valóság? – a berlini példa

4.1 Definíciós problémák

Az esettanulmányokra építő második rész egyik kiinduló felvetése a „biennále“ kifejezés jelentéstartalmát illető bizonytalanság. Az elnevezés nemcsak „levédve” nincsen, de kritériumai vagy hozzávetőleges szabályai sincsenek – inkább csak a vele kapcsolatos elvárásokról beszélhetünk. Mivel formai vagy tartalmi kritériumai nem adottak, nincs meghatározva a keret, a fókusz, ezért a kifejezéssel kapcsolatos „visszaélések” is lehetségesek. A fejezet bevezető részében az elnevezés kialakulását, különböző előfordulásait vizsgálom, megpróbálva valamiféle konszenzust találni a tekintetben, hogy mi a közös a releváns kortárs művészeti biennálékban.

A biennálék kapcsán természetesen pro és kontra is hangzanak el érvek. A leggyakrabban két szempont alapján bírálják ezeket. Az egyik kritikai szempont a biennálék feltételezett „látványosság” karakterére épít. Ennek értelmében a biennálék tulajdonképpen egyre inkább a felszínes élménykultúra látványos elemei, a későkapitalizmus korának speciális képződményei. Ebből pedig logikusan adódik a következtetés, hogy, mint ilyenek, paradox módon egyre inkább fenyegetést jelenthetnek a „tényleges” művészeti fejlődés tekintetében. Nem utolsósorban azért, mert hozzájuk kapcsolódva egyre nagyobb az ún. „fesztivalizálódás” kockázata, tehát elsősorban az élmény-, illetve látványközpontúságnak, a mindenkor (művészeti) divatoknak való behódolás veszélye. A másik kritikai szempont már konkrétan vonatkozik magára a biennálés bemutatásmódra, a kiállítási display-re. A kritikai felvetés az egyes művek reprezentációjára és befogadásának körülményeire vonatkozik. Ennek értelmében a biennálék keretein belül a sokaságban, a művek dömpingjében nem érvényesül az egyedi mű (sem a mű kibontakozásának, sem befogadásának ideális körülményei nem biztosítottak).

A biennálék jelentősége *mellett* érvelő szempontok közül három, egymással szoros összefüggésben álló szempontot emelek ki. Ezek közül a legnyomósabb, mely szerint a biennálék a kiállítások létrehozásának kísérleti, kritikai oldalát erősítik, a bemutatásmód olyan lehetőségeit hordozzák magukban, melyekre csak e keretek között nyílik lehetőség. Vitális alternatívát jelentenek a múzeum és más művészeti

intézmények rendszerében, amelyek a maguk részéről nem reagálnak elég közvetlenül és flexibilisen a művészeti fejlődésre. A harmadik szempont, hogy a biennálék azok a helyszínek, ahol a művészeti jelenségeken kívül, ám azokhoz kapcsolódóan politikai, faji, etikai, identitás- kérdések kerülhetnek előtérbe. Tehát a biennálék bizonyos társadalmi kérdésekre vagy problémákra is érzékenyebben reagálhatnak, mint a maga nemében „semleges” múzeumi intézményrendszer. A biennálék vitathatlan érdeme ezen szempontok mellett sok esetben a lokális kontextus iránti érdeklődés, a helyi igények figyelembevétele is. Tisztában vagyok azonban azzal, hogy ezek az érvek lényegében absztrakt megállapítások, melyek érvényességét vagy megvalósulását mindig az adott biennále létrejöttét követően lehet vizsgálni. Mindezeket figyelembe véve a dolgozatban a „biennále” fogalmat nem egyedi kiállítási formaként, hanem inkább sajátos 'műfajként' értelmezem, amelynek (műfaji) keretei meglehetősen nagyvonalúan tágíthatóak.

4.2 A kortárs biennálék jellemzői

Amennyiben a kortárs biennálék jellegzetességeit valamilyen módon mégis csoportosítani kívánjuk, ezeket „gyakorlati” és „elméleti” kategóriákba sorolhatjuk.

A gyakorlati megvalósulást érintő jellemzők tekintetében véleményem szerint az utóbbi évek fontos tendenciája, hogy a biennálék kiállítás-jellege (vagyis a műtárgyakra építő bemutatási mód) egyre inkább háttérbe szorult egy diszkurzív tér javára. Ezt nevezhetjük a displaytól, vagyis magától a kiállítási platformtól a dialógus felé történő átmenetnek is. Ugyanígy „gyakorlati” jellegzetesség a „szétszórtság”, a több helyszínen való megjelenés, valamint a biennálék helyszíneként szolgáló város vagy régió lokális jellemzőinek kiemelése, a helyszínekhez való alkalmazkodás, vagyis site-specifikusság.

Az elméleti „karakterisztikumok” közé tartozik például a globális ambíciók, diszkurzív elemek (szimpóziumok, kiterjesztett publikációk) az adott biennále koncepciójába való beemelése. Egyre gyakoribbak az úgynevezett „befejezetlen biennálék”, ahol a biennále tulajdonképpen mint iniciativa, kezdeményezés van jelen: tehát, amikor maga a kiállítás és a hozzá kapcsolódó kísérő programok csak egy folyamat kezdetét jelzik - pl. vitasorozatok, workshopok kezdődnek el, melyek a kiállítás bezárlásával is tovább folytatódnak, a tulajdonképpeni „eredmény” jóval a tényleges (kiállítási) esemény zárultával teljeseedik be. A biennálék

karakterisztikumainak fentebbi szempontok szerinti bemutatása után térek rá „modern“ és „posztmodern“ biennále különbségeire, a velencei és a havannai modell sajátosságaira. A kortárs biennalék meghatározása szempontjából ez utóbbit vélem irányadónak.

4.3 A Berlini Biennále 1998 és 2012 között – esettanulmányok

A berlini biennále történetén, az 1998-as évtől kezdődően 2012-ig bezárólag jól nyomon követhetjük a közelmúltban megjelent művészeti szakirodalomban az ún. „biennále-dilemma“ kapcsán felvetődő kételyeket. Ezen kívül a berlini biennalétörténet a kurátori pozíciók változásába is betekintést nyújt. Az énközpontú, a kortárs művészeti világ best of-ját láttatni kívánó kurátori állásfoglaláson keresztül az elméletközpontú megközelítéseken át a szociálisan-társadalmilag elkötelezett statementekig, az egyszemélyes irányítástól kezdve a csoportos identitásban feloldódó kurátori önmeghatározásig a kurátori paletta az elmúlt 15-20 évre jellemző teljes skáláját felvonultatják az egyes berlini biennalék. Az áttekintés célja, hogy megmutassa, milyen utat járt be a megalapításától kezdődően kétévenként általában 2-3 hónapos időtartamban megrendezett kiállítássorozat a trendkövető, az egzotikus helyszínre, a különleges művekre – vagy éppen eventekre, a nemzetközi rangsorban előkelő helyet elfoglaló művészekre fókuszáló bemutatóktól egészen a műtárgy-karaktert, sőt, magát a művészetfogalmat is maga mögött hagyó, vagy azt egészen más megvilágításba helyező „már nem kiállítás”-kiállításokig.

4.3.1 Elmélet és gyakorlat közelsége

Az elméletközpontú kurátori állásfoglalás példaként tárgyalom a harmadik, 2004-ben rendezett Berlini Biennalét, amely az ezredforduló kortárs művészetelméleti felvetései közül Nicolas Bourriaud *relációesztétikáját* helyezte középpontba. Ezért az alfejezetben kitérek a relációesztétika főbb felvetéseire és ezek lehetséges kritikai olvasatára. A relációesztétika elméleti háttérében az emberek közötti, társas kapcsolatok és ezek társadalmi kontextusa áll. Bourriaud a művészetet tulajdonképpen ezen kapcsolatok generálására alkalmas relációs formának tekinti. Tézise szerint a művészet – különösen a kilencvenes évek interszubszejtivitáson alapuló művei – konkrét közösségeket hozhatnak létre, elősegítve a szociális integráció politikai teljesítményét. Az emberek közötti kapcsolatteremtést célzó művek egyik fő erénye a közvetlenség újbóli megteremtése, ami a szerző állítása szerint a huszadik század

végének egyre személytelenebbé váló közegében különösen fontos. Bourriaud számára azonban nem a kapcsolatok milyensége, minősége vagy azok létrejöttének oka az érdekes, hanem magának a kapcsolatnak a létrejötte, illetve megteremtésének körülményei. Számára a személyközi, bensőségességen, a konvivialitáson alapuló relációk a számottevőek. Ám az egyénnek a közösséghez, illetve adott esetben a művészet teremtette lehetőségeken belül formálódó közösségeknek a társadalomhoz fűződő kapcsolatát nem tárgyalja. Bourriaud véleménye szerint a művészet új stratégiákat teremt a személyesség, a közelség megteremtésére. Ugyanakkor az általa elemzett, művészetben keresztül létrejött szociális kapcsolatok egy időszakosan behatárolt, partikuláris és konkrét közösségekben belül működnek, ezen túlmutatóan nem. Bourriaud nem veszi tekintetbe azt a nyilvánvaló tényt, hogy a művészeti közeg tereiben zajló eseményeken nem új, hanem inkább egymást igencsak jól ismerő mikroközösségek jönnek össze, a párbeszédet irányították és cseppet sem közeli, hanem jól rögzített játékszabályok mentén zajlanak. A szerző által tárgyalt művészi kísérletek döntő többsége a művészeti intézményeken belül zajlik, a közösségteremtés, a szociális integráció utópiájának játékos realizálása így már maga is egy közösségekben belül működik. Bourriaud egy ideális, utópisztikus és sematikus társadalmi modell keretezte háttér előtt elemzi a számára fontos kísérleteket. Ilyen értelemben azonban apolitikusnak tekinthető, hiszen semmi sem apolitikusabb annál, mint egy olyan közösség létrejöttének követelése, amelynek speciális minőségét figyelmen kívül hagyjuk.

4.3.2 Az ezredforduló meghatározó művészeti gyakorlata – a participáció diktatúrája

A berlini biennále egyes állomásait sem hagyta érintetlenül a participációra, részvételiségre építő művek, pontosabban, művészi gyakorlatok egyre markánsabb jelenléte a kortárs művészetben. Az alfejezetben a participáció praxisának különböző formáit és legjellemzőbb előfordulásait tekintem át.

A kollaboratív művészet már nevében is hordozza a részvételiséget, olyan alkotói módszert értünk alatta, amikor a létrehozás folyamatában többek, egy közösség vesz részt. Itt az esetek egy részében felmerülhet a szerzőség, illetve a hierarchikus, vagy éppen demokratikus alkotói modell-struktúra kérdése.

A participációval operáló művészi munkák egy része a „fizetett kollaborativitáson” alapul. Ez viszonylag egyszerű eset, a részvételiség önkéntes, azonban anyagi

ellenszolgáltatás fejében zajlik, ezért ez esetben kevésbé beszélhetünk demokratikus modellről.

A következő lépcsőfok az „irányított részvételiség“. Itt a résztvevők kilépnek a „passzív elszenvető” részvételiségből és aktív kivitelező szerepet vállalnak a mű létrehozásában. Tehát összességében egy mű vagy projekt közösségi létrehozásáról van szó, amely közösség azonban továbbra is hierarchikus viszonyok mentén működik. A művész nem mond le az individuális művész szerepről a közösség javára, a mű tehát nem értelmezhető valóban kollaboratívként. Amennyiben nem az etikai dimenziót, hanem a részvételiség szempontjait tartjuk szem előtt, láthatjuk, hogy még itt is egy irányított, hierarchikus részvételi modellről van szó. A művész kezében van az irányítás, ő az értelmi szerző, instruálja a résztvevőket, akik tulajdonképpen végrehajtják a művész utasításait, önálló döntésekre, a helyzet befolyásolására nem jogosultak. Ezt a modellt tehát csak fenntartásokkal nevezhetjük valóban participatívnak.

A kollaborativitás, a művészetén kívüli szereplők teljes értékű bevonódása, illetve a művészi irányítás megosztásának példaként elemzem az osztrák *Wochenklausur* csoport munkáit. A művészcsoporthoz tartozó tevékenysége számomra azért meghatározó, mert a csoport tagjai a művészi kreativitás, leleményesség és sajátos problémamegoldó képesség potenciálját használják fel olyan problémás helyzetek megoldására, amelyre más eszközök adott esetben nem alkalmasak. Munkamódszerük kutatáson alapul, csak hosszas, a helyszínen zajló előkészítő és tájékozódó fázis után kezdenek bele egy adott projekt szervezésébe, a „megoldás” pedig minden esetben kommunikáció- vagy dialógus alapú közvetítés formájában valósul meg. A fejezetben ezért röviden tárgyalom a *Wochenklausur* működését bizonyos szempontból találóan jellemző Grant Kester-i *dialógusesztétika* fogalmát. A csoport feladatát abban látja, hogy megoldási lehetőségeket, alternatívákat mutasson fel egy közösség számára, adott esetben rámutasson a továbblépés lehetőségeire. Véleményem szerint működésük rávilágíthat a szociális elkötelezettségű művészet lényegi elemére: a lényeg nem magában a problémamegoldásban vagy annak kivitelezésében rejlik, hanem a megmutatásban, a lehetőségek megláttatásában, a problémamegközelítés módszereinek újdonságában. A művészi kreativitás, a sajátos szellemi tőke itt is maximálisan kihasználásra kerül, de nem pusztán öncélúan vagy csupán önmagáért, hanem azon túlmutatóan, saját magán mintegy túllépve is.

4.3.3 A hetedik berlini biennále

A 2012-es berlini biennáléről írott elemzés a dolgozat leghosszabb esettanulmánya. A biennále művész-kurátora, Artur Zmijewski a hetedik berlini biennálén mind művészetelméleti szempontból, mind a művészeti gyakorlat felől közelítve a politikai művészet kiterjesztése irányába mozdult el, úgy, hogy a vizuális megjelenítés, formaadás, esztétikai érték fogalmakat messze maga mögött hagyta. Ami természetesen nem is lenne baj, a problémát csak abban látom, hogy tét nélkül tette mindezt. Tulajdonképpen „megszüntette” a klasszikus mű, illetve kiállításfogalmakat, amivel a berlini biennále történetén belül radikálisat lépett előre, még ha ezen túlmenően nem sok mindent ért is el. Zmijewski elképzelése tehát kezdettől fogva nem egy „hagyományos” művészeti kiállítás megrendezésére irányult, ám nem foglalkoztatták a művészet és tényleges politikai intervenció határátlépésével kapcsolatosan felmerülő problémák sem. A kezdeményezés tulajdonképpen ott kapott léket, hogy az aktivista megmozdulások, civil kezdeményezések nem rajzolták meg a kiállítás tengelyét, mert nem voltak elég radikálisak, a hagyományos műfaji kategóriákba tartozó művek pedig nem voltak elég karakteresek ahhoz, hogy átvegyék az arculati és tartalmi irányítást. A hetedik berlini biennáléval kapcsolatban felidézem a kortárs művészetben talán leggyakrabban idézett filozófus, Jacques Ranciere az esztétikairól és a politikáiról szóló fejtegetéseit, amelyben Ranciere a politikát az érzékelhető újrafelosztására irányuló törekvésként jellemzi. Ennek értelmében a kurátor által a biennáléra meghívott politikai aktivisták célja a köztér elfoglalásával éppen az volt, hogy az érzékelhető újrafelosztása révén kikényszerítsék saját erőteljesebb részvételüket, láthatóságukat a politikai diskurzusban és döntéshozatalban. Ebben a tekintetben a biennalés jelenlét kettős jelentéssel bír. Egyrészt jelzi, hogy az aktivisták a láthatóságért folytatott harcban egy újabb területet találtak, ugyanakkor értelmezhetjük úgy is, hogy az autonóm művészet, a múzeum területére való bevonulással feladták az érzékelhető újrafelosztásának ambícióját. A kortárs múzeum bármilyen tabudöntögetés elfogadott terepe, amíg mindez a kiállítóhely falain belül marad – a múzeumba zárt aktivisták valószínűleg e miatt nem lehetnek képesek egy Ranciere által még csak vizionált negyedik rendszer kialakítására.

A fejezetben az esettanulmány kapcsán érintem még a (művészi és nézői) felelősség kérdését, ami egy művészeti kiállítás, adott esetben egy biennále keretein belül csak

érintőlegesen vetődik fel. Az itt elhangzott kijelentések nem bírnak ugyanolyan súllyal, mint a való életben, könnyen rájuk aggatható a „metaforikus“ jelző, absztrahálhatóak. A nézői részvételt, bevonódást is problémásnak tekintem egy a hetedik berlini biennáléhoz (vagy bármilyen biennálás szituációhoz) hasonló helyzetben. Gyakran túlságosan felületesek az ismeretek, kevés az információ ahhoz, hogy bizonyos, a művész által felvetett kérdéssel vagy problémával kapcsolatban érdemben állást foglalhasson a látogató. Egy kiállítás keretei mindezt (a tét nélküli állásfoglalást) lehetővé teszik, kellőképpen absztrahálják a tényleges problémákat és nem is érezzük úgy, hogy érdemi reakciót várnának tőlünk bármire is.

Miközben a hetedik berlini biennále felvetéseit és megvalósítását, ahogy az a fentebbiekből kiderül, alapvetően problémásnak tekintem, tulajdonképpen hálás vagyok ennek a kiállításnak, hogy segített a magam számára legalábbis részben tisztázni olyan kérdéseket és problémákat, amelyeket az utóbbi időben a kortárs művészet trendjeinek fogyasztóiként szinte magától értetődőnek tekintünk, és feladtuk, hogy választ vagy megoldást keressünk rájuk.