Boris Groys

A gyűjtemény logikája

az iskolakultúra 1998/4 melléklete

Iskolakultúra 1998/4

Bevezető

Portrévázlat Boris Groysról

„Van Németországban egy orosz pasas, aki szerint a konstruktivizmus és a sztálinizmus ugyanaz, mert mindkettő abból indul ki, hogy mindent a nulláról lehet kezdeni." Egy tekintélyes magyar művészettörténész kollégám közölte ezt velem valamikor a nyolcvanas évek második felében, olyan hangnemben, mintha magának a sátánnak a legújabb földreszállásáról tájékoztatna. S a józan ész számára akkoriban tényleg mélységesen felháborító volt ilyen tanításról hallani. Mert vajon mi köze lehet korunk egyik legborzalmasabb politikai rendszerének azokhoz az ízlésesen megformált, ártalmatlannak tetsző mértani kompozíciókhoz, amelyeket általában steril múzeumokban és díszes kivitelezésű művészeti albumokban lehet látni? Mi a csudától lenne már azonos a sztálini diktatúra önnön áldoztával? Elvégre jól tudjuk, milyen kegyetlenül bánt el Sztálin a szent szabadságot képviselő konstruktivizmussal és más avantgárd irányzatokkal, hogy azután – a harmincas évek második felétől kezdődően – azt a rendkívül unalmas és giccsesen hamis szemléletet tegye kötelező hitvallássá, amelynek neve szocialista realizmus, s amely konszolidált agyakban hosszú évtizedeken át egyszerűen a művészet karikatúrájának számított.

Csakhamar kiderült azután, hogy a kollégám által megidézett sátán polgári neve *Boris Groys*. Leningrádban matematikát és filozófiát tanult, majd a hatvanas évek közepétől a Moszkvai Egyetem strukturális nyelvészeti kutatóintézetének munkatársa volt. „Felforgató" művészeti publikációi és avantgárd szellemiségű szamizdat folyóiratok kiadása miatt maga is kínos meghurcoltatásban részesült, többször letartóztatták, mígnem 1981-ben Németországba kényszerült emigrálni, ahol különféle egyetemeken orosz irodalmat, szellemtörténetet és művészetelméletet tanít. Eddig öt önálló könyve és két intejúkötete jelent meg németül, egy kivétellel mind a müncheni Hanser Verlag rendkívül tekintélyes *Akzente*-sorozatában, és túlzás nélkül állíthatjuk, hogy szakmai körökben a New York-i *Arthur C. Danto* mellett a világ legtekintélyesebb élő művészetfilozófusának számít. Minden könyve a szó legnemesebb értelmében *esemény:* rendkívül sok kritika jelenik meg róluk, a szerzőt gyakran bírálják „túlzásai" és „egyoldalúságai" miatt, hevesen vitatkoznak egyik-másik meghökkentő tézisén (ebben a német tudósok fáradhatatlanok), de – vagy éppen ezért – immár szakmai körökön túl is mindinkább „illik tudni", mit is gondol ő mostanában. Ráadásul ez utóbbiról már magyar nyelven is tájékozódhatunk, hiszen Groys újabb esszéiből a budapesti Kijárat Kiadó *Teve Könyvek* sorozatában tavaly jelent meg egy reprezentatív válogatás *Az utópia természetrajza* címmel.

De térjünk vissza kiindulópontunkhoz. A cikkünk elején idézett „eretnekség" Groys első (azóta több kiadást megért) német nyelvű könyvének tömör, ráadásul rendkívül találó rezüméje. Az 1988-ban megjelent munkának már a címe is árulkodó: *Gesamtkunstwerk Stalin*. *Sztálin* politikai művét, a szovjet szocializmust Groys totális művészetként, wagneri értelemben vett „összművészeti alkotásként" értelmezi, ami nem ellentétes a tízes és húszas évek avantgárd szellemiségével, hanem annak következetes folytatása, impozáns

megvalósulása. Groys okfejtésének az az alapja, hogy az orosz avantgárd (s azon belül a konstruktivizmus) távolról sem „csak művészet", vagyis a szépség színtere vagy a lelkek megnemesítője kívánt lenni, amit azután a többi művészeti formával együtt múzeumban fognak őrizni vagy a lakás díszítésére használnak (ez csak századunk második felére következett be), hanem annál jóval több: eredetileg olyan új gondolkodási minta volt, olyan *mindent mást kiszorító és helyettesítő rendezőelv,* amelyen az eljövendő társadalomnak kellett volna alapulnia. Az avantgárd eme mindenre kiterjedő totális programja, mint ismeretes, Sztálin „jóvoltából" nem valósulhatott meg, következésképpen az egész „csak művészet", az alkotói képzelet területére tartozó, ártalmatlan lehetőségjáték maradt. Illetve, s itt emeli fel hangját Groys, mégsem maradt az! Ami az avantgárdnak nem sikerült, azt értelmezése szerint maga Sztálin valósította meg: az egész országot és az egész népet tetszés szerint formálható nyersanyagnak tekintve alkotta meg a maga gigantikus és mindenre kiterjedő össz-művét, amelynek címe: *Szovjet szocializmus.* Döntő fontosságú, hogy Groys szerint a Nagy Szocialista Demiurgoszt is *ugyanaz* vezérelte, mint eredetileg az avantgárdot: a despotikus rögeszme, hogy a múltnak hátat fordítva, a kulturális tradíciót eltörölve olyan új világot lehet teremteni, amelyben az élet és a művészet, az igazság és a szépség soha nem látott egysége valósul meg.

Amikor Groys mindezt kifejtette, az avantgárd és a modernista művészet még igen komoly presztízst élvezett a nyugati polgári társadalmakban, ami döntően azon alapult, hogy ez a művészet igen következetesen és derekasan ellenállt századunk két legsötétebb politikai mozgalmának, a kommunizmusnak és a nemzetiszocializmusnak. Groys előtt tudtommal egyedül a lengyel *Leszek Kolakowski* kérdezett rá komolyabban a legreakciósabb politikai és a leghaladóbbnak hitt művészeti irányzatok közötti *strukturális hasonlóságokra,* majd – Groysszal körülbelül egy időben – a bolgár *Vladiszlav Todorov* indult el hasonló nyomvonalon, a kommunizmust hatástalan gazdasági, ám rendkívül hatékony esztétikai formációként értelmezve („a gyárak jelentősége – írja – inkább szemiotikai, mint gazdasági kategóriákkal fejezhető ki"); s miként Kolakowski, a legfontosabb párhuzamot ő is a modernizmus művészeti és a sztálinizmus politikai projektuma között fedezte fel. Ráadásul a hangsúly nála is ugyanoda helyeződik, mint Groys eszmefuttatásában: a századelő modernista kultúráját éppúgy a meglevő struktúrák gyökeres megszüntetésének vágya, valamint a teljesen újfajta, gépiesen célratörő futurizmus jellemzi, mint a totalitárius ideológiákat. Természetesen kézenfekvő lenne mindhárom kelet-európai származású gondolkodó ellenében a művészi képzelet és a napi politikai gyakorlat közötti mégiscsak döntő különbségen lovagolni – nem mindegy, hogy valakit a valóságban vagy mondjuk egy szonettben akasztanak fel –, ha az esztétikai és a politikai szféra közötti határok megszüntetését nem épp az avantgárd hirdette volna meg, méghozzá egyértelműen. Így viszont Groys egykor „eretnek" szövegeit olvasva inkább *Dominique Noguez* zseniális könyve juthat eszünkbe (*Lenin dada,* Párizs 1989), melyben a bolsevizmus vezére művésznek, a zürichi dadaisták kebelbarátjának bizonyul, *Tristan Tzara*, a román származású dada-vezér pedig egyre dogmatikusabb politikusnak, aki (bizonyítottan!) még attól sem riadt vissza, hogy Lenin versét közölje a saját neve alatt.

Mindezzel azt szeretném hangsúlyozni, hogy Groys látszólag dadaisztikusan őrült tézisét milyen gyorsan és látványosan igazolta az idő. De ugyanez mondható el korábbi, még otthon írt, kevésbé látványos, ám rendkívül fontos tanulmányairól is. A hetvenes években elsőként felfedezte fel, keresztelte el és dolgozta ki elméletileg a nem-hivatalos művészek *szoc-art* néven ismertté vált körét, amelybe *mindazok* az orosz művészek beletartoztak, akik a nyugati világban a poresztrojka óta ünnepelt sztárok lettek (*Bulatov, Kabakov, Komar, Melamid* stb.). Pedig amikor figyelő szemeit Groys rájuk vetette, ezek a művészek még maguk sem igazán hittek abban, hogy értelmes dolgot csinálnak. Mindenekelőtt Groys volt az, aki elmagyarázta nekik, hogy amit művelnek, azt nemsokára korai posztmodernként fogja ünnepelni a civilizált világ (briliáns elemzései 1991-ben je-

lentek meg németül *Kortárs művészet Moszkvából* címmel). S noha a groysi elnevezés – „romantikus konceptualizmus" – azóta feledésbe merült, prognózisa maximálisan bevált: a nyolcvanas évek bizonyára legnagyobb felfedezése volt Nyugaton, hogy a távoli Moszkvában, fütyülve a rendőrállam repressziójára, egy maroknyi művész úgy tudta túljátszani a szovjet művészre kirótt állami feladatokat, hogy abból nemcsak szabadság, hanem korát messze megelőző emblematikus értékű művészet szülessék.

Ám miközben a nem-hivatalos moszkvai alkotók körül bábáskodott, Groysnak arra is maradt energiája, hogy éberen figyelje a hivatalos művészeti folyamatokat, s az elrettentően sivár szovjet valóságot – megint csak az elsők között – komolyan veendő *kultúraként* értelmezze, s megpróbálja rekonstruálni annak belső logikáját. *Oroszország felfedezése* című 1995-ben publikált esszékötetében felejthetetlenül szép esszé olvasható a moszkvai metróról, mint az utópikus gondolkodás megtestesüléséről, a Lenin-mauzóleumról, melyből – szembehelyezve azt *Lincoln* mozgó szobrával Disneylandben – a halál szovjet metafizikáját sikerült rekonstruálnia, a mániákus szovjet sportkultuszról stb., de ebből a sorozatból talán az az esszéje a legpompásabb, amelyben a szocialista realizmus természetrajzának elemzésére vállalkozik. Annál inkább, mert erről a témáról eddig vagy hozsannák, vagy lehengerlő kritikák láttak napvilágot, melyekből épp a lényeg sikkad el: az, hogy mi is volt tulajdonképpen ez a különös képződmény, amit „mellesleg" a világ egyik nagyhatalma – a csatlósállamokról most nem szólva – több mint fél évszázadon át kötelező hitvallásként kezelt.

A mellékesnek bizonyuló külső rétegeket lefejtve („formailag nemzeti, tartalmilag szocialista művészet" stb.) Groys olyan alakzathoz jut el, melynek lényege, hogy az ellentétek nem zárják ki egymást (mint a „polgári logikában"), hanem dinamikus egységet képeznek. Ebben modellben a művésznek az a *teljesíthetetlen* feladat jutott osztályrészül, hogy minden egyes művével az ellentétek eme totális egységét, azaz magát az abszolútumot testesítse meg. Míg a nyugati típusú modernizmusban az alkotók általában valamilyen pozíciót képviseltek, méghozzá lehetőleg konzisztensen, a szocialista realizmusban *minden* következetesen képviselt pozíció egyoldalúságnak, az élettelenség jelének, tehát elvetendőnek bizonyult, s a műalkotás igazi célja maximális belső esztétikai ellentmondás megteremtése volt. A rekonstruált alakzat mögött Groys természetesen a dialektikus és történelmi materializmus lenini–sztálini változatát fedezi fel, amögött pedig – s ez a lényeg – a bizánci típusú ortodoxia tanítását, miszerint az isteniről csupán paradoxonokban, önellentmondásokban szabad megnyilatkozni: az Istenről mindent lehet mondani, ám az Isten minden róla tett megjegyzés alól kivonja magát. A szocialista realizmus Groys értelmezésében ennek a hagyománynak az egyenes folytatása, azzal a különbséggel természetesen, hogy míg az ortodoxiában az Istent próbálják ellentmondásos fogalmakkal jellemezni, a kommunista ideológia számára a totalitást az egész sztálini Gesamtkunstwerk, azaz a Szovjetunió teljessége képviselte.

Az orosz-szovjet kultúrtörténeti munkákkal párhuzamosan a kilencvenes években Groys figyelme mindkinkább kiterjedt új környezete, a nyugati világ művészete felé. Afféle bemelegítésképpen 1992-ben publikált egy kitűnő monográfiát a modernizmus központi kategóriájáról, az újdonságról, majd számos esszében foglalkozott a modern és a kortárs művészet prezentálásának mai módozataival (ezek a szövegei tavaly jelentek meg *A gyűjtemény logikája* címmel, s ebből való az alább következő esszé is).

Groys már az újdonsággal kapcsolatban húsbavágó eredményekre jutott. Kiindulópontja szerint minden eddigi kultúrában túl sok mű született, ezért mindig is szükség volt valamiféle „kultúrökológiai célzatú cenzúrára", hogy meg lehessen szabadulni a fölösleges „kulturális szeméttől". Groys szerint mindössze két hatékony szelektálási rendszert ismerünk: a *minőségi cenzúrát,* mely azokat a műveket ajánlja megőrzésre, melyek elérik a kanonikus művek színvonalát, és az *innovációs cenzúrát,* melynek mércéje az újdonság, vagyis az archivált művektől való eltérés. Az előbbi a modernizmus megjelenéséig

volt uralkodó és bizonyára többek között azért kellett elavulnia, mert nem volt elég hatékony: a modern reprodukciós technikáknak (is) köszönhetően túl sokan tanultak meg nívós műveket alkotni. Az új paradigma az innováció lett, csakhogy mára már ez is a múlté: immár olyan sok művészeti és más újítás zúdul ránk, hogy ez a szisztéma is devalválódott. A nagy kérdés tehát a következő: miként tudunk megszabadulni attól az óriási kulturális szeméttömegtől, amelyben már évek óta fuldoklunk. E kérdés előtt Groys is tanácstalanul áll, hiszen az azonosságon (minőségi cenzúra) és az eltérésen (innovációs cenzúra) kívül logikailag sem áll rendelkezésünkre más legitimációs lehetőség. Rezignáltan beszél a tömegkultúrából ismert nyílt konkurrenciaharc egyetemessé válásáról, kifejtve, hogy épp a tartalmi üresség felé tendáló jelek tudják a kulturális immunrendszereket és civilizációs határokat a legkönnyebben áttörni, s „ezekből lesznek a kulturális vírusok, melyek minden lelket egyaránt megfertőznek."

Mindenesetre ez már nyilvánvalóan nem az a kultúra, amely egykor a szocialista realizmus ellenpontját jelentette. E mindent akaró, ráadásul mindent egyszerre és rögtön akaró kultúra belső logikájának és lényegének feltárása még várat magára. Maga Groys is tanácstalan. Válságról, a kapitalista rendszer mindenre kiterjedő mélységes válságáról beszél – amit talán megmosolyognánk, ha nem ő mondaná. Ő, akinek – mint láttuk – már oly sok kérdésben igaza lett, s aki *belülről* ismer egy olyan letűnt kultúrát, amely egyszer már mindent akart, mindent egyszerre és rögtön akart.

Sebők Zoltán

Boris Groys

A gyűjtemény logikája

Kultúránkban az „igazi", „autonóm" művészet mindenekelőtt azzal a céllal jön létre, hogy gyűjtsék. Többé már nem a templom, az egyház vagy a palota része, hanem létét kezdettől fogva valamely nyilvános vagy privát gyűjtemény izolált, „autonóm" tere határozza meg. S épp ez az, ami lényegileg különbözteti meg az egyéb modern termelési formáktól. Az összes többi terméket a fogyasztásközpontú ökonómia keretei határozzák meg. Fogyasztani tudniillik annyit jelent mint megsemmisíteni. A kenyeret megeszik, s az többé már nem létezik. Az autót vezetik egy darabig, aztán technikailag vagy esztétikailag elavul és ócskavasként kiselejtezik. Az újságcikket vagy a tudományos szöveget elolvassuk, megértjük, majd eredeti formájában elfeledjük: ha azután a megfelelő információt vissza akarjuk adni, azt a „saját szavainkkal" tesszük meg. De magát a szöveget mint dolgot megértése pillanatában elfogyasztjuk, érvénytelenítjük, megsemmisítjük.

Ezzel szemben a műalkotást mint dolgot nem fogyasztjuk el, hanem megőrizzük: azt már nem szabad sem megenni, sem elhasználni, de még maradéktalanul megérteni sem. A műtárgyat egy jól bejáródott, szilárd kulturális konvenció védi az anyagi értelemben vett megsemmisüléstől, az információközvetítésben való kimerüléstől és az értelmezések sokasága folytán történő végső feloldódástól. Minden műalkotás egyben áru is, de nem fogyasztási, hanem sokkal inkább gyűjteményi, s mint ilyen, a fogyasztási piacétól eltérő ökonómia alá esik. S ezzel felvetődik a művészetelmélet központi kérdése: vajon mivel érdemli ki egy bizonyos műalkotás azt a jogot, hogy gyűjtsék és megőrizzék, ha ez a jog nem a piaci értékből fakad? Vajon milyen más, ha úgy tetszik, ideális kritériumoknak kell megfelelnie ahhoz, hogy gyűjteményi értéke legyen?

Annyi válasz van erre a kérdésre, ahány művészetelmélet. Mindazonáltal a válaszok többségében van valami közös: a gyűjteményi érték kritériumait általában magán a gyűj-

teményen kívül keresik, vagyis valamilyen (bár sokféle értelemben vett) külső valóságban. Azt lehet például mondani, hogy a műalkotásnak önmagában érvényesnek kell lennie ahhoz, hogy kiérdemelje egy gyűjteményben való megőrzését: ehhez a műalkotásnak meg kell testesítenie a szépséget, a jóságot, az istenit, az emberit, a formai és minőségi tökélyt, az ésszerűséget, a geometriait, a szenvedélyességet, a természetszerűséget, az eroszt, a lingvisztikait, a szociálkritikait, a demokráciát vagy felőlem akár a dekonstrukciót is. E válaszok azonban több mint problematikusak: ha a műalkotás már egyébként is valami érvényeset testesít meg, fölöslegesnek látszik, hogy ráadásul még őt magát is meg kelljen őrizni. A megőrzés alapjára vonatkozó kérdés elől igazából csak kitérünk, ha válaszunkat olyan vonatkozásban keressük, hogy a szóban forgó műalkotás már eleve jelentős és megőrzésre érdemes.

A továbbiakban azt szokás megállapítani, hogy a műalkotás értékére vonatkozó döntés épp a modern korban vált önkényessé és szubjektívvá: eszerint azt gyűjtik és azt nyilvánítják művészetté, ami olyasvalakinek tetszik, aki minden előzetes értékkritériumtól független. A gyakorlatban azonban a gyűjtés nem egyéni vagy társadalmi ízlés szerint történik. Azokat a műveket gyűjtjük és azokat tekintjük értékesnek, amelyek számunkra fontosnak, relevánsnak, jelentősnek tűnnek, nem pedig föltétlenül azokat, amelyek tetszenek. A személyes és a társadalmi ízlés elsőbbségét elméletileg különösen az avantgárd művészet tette kérdésessé, gyakorlatilag pedig egyenesen hatályon kívül helyezte azt, amikor kifejtette, hogy egy műalkotás különösen akkor érdemesülhet gyűjtésre és akkor lehet értékes, ha senkinek sem tetszik.

S végül a művészeti gyűjteményt újra és újra megpróbálják olyan reprezentációs térként felfogni, melyben különféle jelek, kultúrák, népek és a másság minden lehetséges formája esztétikailag reprezentálódik. A művészeti gyűjtemény ezáltal a demokratikus parlament valamiféle kiszélesített változatává válik. Ennek az elméletnek kétségtelenül az a fő nehézsége, hogy a politikailag, etnikailag vagy szexuálisan meghatározott „másság" nem feltétlenül teremt egyben másfajta művészetet is. A szociális, „reális" művészeten kívüli különbség semmiképpen sem tudja szavatolni a kultúrán, a művészeten belüli különbséget: az a műalkotás, amely egy „más" kultúrából, kulturális rétegből vagy szociális közegből ered, a gyűjtemény kontextusában még teljesen banálisnak, konvencionálisnak, esztétikailag megkülönböztethetetlennek bizonyulhat. S fordítva: ugyanazon szociális miliőben adott esetben szélsőségesen különböző művek jöhetnek létre, melyeket áthidalhatatlan esztétikai távolságok választanak el egymástól. A művészeti jelenségek pluralizmusa nem vezethető vissza az általuk állítólag reprezentált szociális csoportok pluralitására. S ezzel a művészet el is veszíti reprezentációs értékét.

Az ilyen és hasonló válaszkísérletek nehézségei bizonyos tanácstalansághoz vezettek a tekintetben, hogy vajon milyen kritériumok szerint is gyűjtik a műalkotásokat, s miként keletkeznek értékek kultúránkban. Éppen ezért önkéntelenül felmerül annak a lehetősége, hogy a szóban forgó tanácstalanságból máshol keressük a kivezető utat, s a gyűjtés és megőrzés kritériumait ne a gyűjteményen kívül, hanem magában a gyűjteményben, a gyűjtés belső logikájában keressük. Egy műalkotást nem akkor gyűjtenek, ha az a külső valóságban ilyen vagy olyan vonatkozásban értékesnek bizonyul, hanem igazából akkor, ha az a gyűjtés belső kritériumainak megfelel. Miként a kép a külső valóságot nem pusztán ábrázolja, ugyanúgy egészében a művészeti gyűjtemény sem a külső szociális összefüggéseket képezi le, hanem saját autonóm logikáját követi.

Egy ilyen javaslat azonban első látásra megsérti a modern művészet fejlődésének fő törekvését: a modern művészek szüntelenül a gyűjtemény és a gyűjtő hatalma ellen tiltakoznak, mindenekelőtt a múzeumok uralma ellen, melyeket a művészeti avantgárd pamfletjei a temetőkhöz hasonlítanak, ahol a múzeumi kurátor sírásóként dolgozik. A modernizmusnak a történelmi örökségnek számító holt konvenciók elleni harca tehát a művészeti avantgárd kontextusában az életnek a halál elleni harcaként értelmezhető.

Ennek megfelelően a gyűjtemény a halál logikájaként, halálos logikaként fogható fel, az ezzel szembeni ellenállás pedig minden élő művészet legfőbb kötelessége. Az igazán élő művészet állítólag minden muzeális konvencióval szembehelyezkedik, s magának az életnek a feszültségét ragadja meg. Ami pusztán csak élő, esztétikai szempontból banális. Az élet ugyanis szüntelenül ismétli önmagát (s igazából csak a haláltól lehet érdekes formát várni). Az élet, mindaddig, míg nem konfrontálódik a halállal, nem mondható különösebben feszültnek. Amennyiben az avantgárdot tényleg csupán élő impulzusok vezették volna, sohasem produkált volna semmi eredetit. Minden kulturálisan jelentős mű a halállal való küzedelemből jön létre. S így aztán végső soron a mű alkotójának is halottként kell felfognia magát ahhoz, hogy a gyűjtemény számára valami értékeket hozhasson létre.

A múzeumi gyűjtemény elleni avantgárd harc előfeltevése az a meggyőződés volt, hogy a múzeumok csak azt tekintik művészetnek és azt gyűjtik, ami komformista módon viszonyul a művészi alkotás hagyományos kritériumaihoz és értékeihez. A múzeumot tehát olyan intézménynek tekintették, amely a maga kulturális hatalmával megakadályozza a szabad, eredeti művészet létrejöttét. A valóságban azonban épp fordított a helyzet. A régihez, a tradícióhoz csakis ott van értelme hűségesnek maradni, s az idő pusztító erejével szembeszállni, ahol nem gyűjtenek. Korábban azért alkottak hagyományos stílusban, mert a művek folyton megsemmisültek. De amikor a régit gyűjtik és muzeálisan megőrzik, akkor feleslegessé válik az efféle ismétlés, s az ilyesmit nem jutalmazzák többé a múzeumba való felvétellel: a gyűjteményekben semmi szükség egyforma szövegekre vagy képekre.

A múzeumok kezdetben – a 19. században, különösen annak végén – esztétikailag igencsak heterogének voltak. Az európai, a kínai, a japán vagy az egyiptomi művészet különféle példányait tartalmazták. Többé már nem volt egységes hagyomány, amihez alkalmazkodni lehetett volna: sokkal inkább magának a múzeumi gyűjteménynek a belső struktúrája, amelyben minden történelmi kort a rá jellemző esztétikai stílus reprezentálta, volt az, ami új történeti stílusok megteremtését igényelte. A múzeumi gyűjtemény történeti logikája másféle, innovatív és alternatív művészetet igényelt, hogy a gyűjtemény bővülhessen. Az avantgárd kezdettől fogva erre az igényre adott válasz volt, lévén hogy a hagyományokat utánzó, epigon művészetnek nem volt esélye arra, hogy helyet kapjon a múzeumi gyűjteményben: létét a tradíció muzeális megőrzése feleslegessé tette.

Azzal, hogy az avantgárd új történeti stílus megteremtésére törekedett, felszíni vitalista retorikája ellenére a maga jelenét halott, muzeális múltként fogta fel, aminek külön helyet kellett kapnia a többi korhoz és stílushoz való múzeumi viszonyításban. A jelen, vagy ahogy a futuristák akarták, a jövő esztétikai reprezentálásának kísérlete mindenesetre a stílusok sokféleségéhez vezetett, mely stílusok egyike sem tarthatott többé igényt exkluzív reprezentációra. A múzeum történetében ekkor történt meg először, hogy egy kor esztétikai reprezentálása nem utólag rögzült, hanem szabadon alakult.

Egy alapvető historicista előítélet következtében a korábbi, premuzeális történelmi stílusok spontánul és reflektálatlanul alakultak ki, így aztán e stílusok jelentése a múzeumban a történetiség esztétikai reprezentációjaként reflektálódhatott. Ezzel szemben az avantgárd művészet kezdettől fogva a történeti összehasonlításban elfoglalt lehetséges helyzet függvényében jött létre. Ahelyett, hogy a tényleges társadalmi fejlődést kivárta, s a bekövetkező esztétikai változásokat regisztrálta és muzealizálta volna, az avantgárd a maga művészeti tevékenységét a múlt művészetével szembeni tudatos oppozícióként kezdte művelni, s ezáltal a jelent és a jövőt fejezte ki esztétikailag. A muzeális összehasonlításra nem egy „természetes” esztétikai fejlődés után került sor, hanem ez az összehasonlítás előrelódult. Nem az új, múzeumon kívül létrejött művészetet hasonlították össze a régivel, hanem erre az összehasonlításra már az új művészet létrejötte előtt sor került, s igazából ez volt az, ami az új művészetet életre hívta.

Az avantgárd tehát efféle muzeális összehasonlítás gyümölcse, s formái azért olyan sokfélék, mert a szóban forgó összehasonlítás rendkívül sokféleképpen hajtható végre és számtalan módon értelmezhető. S ezáltal utólag az is világossá válik, hogy a múlt esztétikai reprezentációja ugyancsak a muzeális összehasonlítás eredményeképpen jön létre, mivel az egykori képek tömegéből csak azokat választják ki, amelyek egy bizonyos kort nyilvánvaló módon meg tudnak különböztetni. Mindazt, ami redundáns és önismétlő, automatikusan eltüntetik a néző szeme elől.

A múzeumban tehát csak „példákat" mutatnak be. De vajon minek a példáit? A „kreatív" kissebbségéit, amely ezeket a példákat szolgáltatja, s amely azáltal igazolja magát, hogy az idők során mindig másnak mutatkozik. Az emberek többsége viszont mentesül e kötelesség alól, s nekik megengedett az ismétlés. Egy-egy kor történetileg releváns művészete ezáltal csak a múzeumi prezentáció logikáját tükrözi, e logika példájaként szolgál, s nem magát a kort, melyet az ismétlés sokkal inkább meghatároz, mint az innováció. Egyébként ugyanez érvényes azokra az időkre is, amelyekre gyors technikai, szociális stb. fejlődés jellemző. A rakétát és a komputert ugyanis, ha nagyon akarjuk, be lehet mutatni ugyanazokkal a művészi eszközökkel, mint a lovas katonát. A technikai és az esztétikai innováció között nincs szükségszerű kapcsolat.

A művészeti innováció tehát kezdettől fogva nem a művészeti szabadság jele, ami kifejezné a maga korának társadalmi aktualitásait, hanem kényszer arra, hogy mindig újak és másmilyenek legyünk – s ennek kereteit a gyűjtemény szabja meg. A művésznek azért kell újat produkálnia, hogy munkája bekerülhessen a gyűjteménybe. E kényszert különösen a modernizmusban próbálják a művészi szabadság retorikájával elleplezni, miközben a szabadság és az innováció kapcsolatát megejtően naiv formában tálalják. Művészi szabadságról igazából akkor lehetne szó, ha a régit és az újat egyaránt lehetne művelni. Ez a szabadság azonban a modernizmusban soha nem adatott meg. A régi ismétlését epigonizmusnak, giccsnek vagy – mint újabban mondani szokás – áruházi művészetnek bélyegezték, s ezáltal ki is utasították a múzeumból.

Épp az avantgárd legnagyobb művészei voltak azok, akik újra és újra igényt tartottak rá, hogy a művészetben legyen mindent szabad. Kandinszkij azt mondja, hogy minden olyan forma megengedett, amely hatni képes a nézőre. *Tatlin* kijelenti, hogy ő sem az újra, sem pedig a régire nem törekszik, hanem csakis a hasznosra. *Duchamp* a maga ready-made-jeit a művészet hagyományos határainak végső megszüntetésére tett kísérletként fogta fel. Ezek az állásfoglalások azonban tehetetlennek bizonyultak az ismétlés tilalmával szemben. Annak bizonyítékaként, hogy a művészetben mindent szabad, az avantgárd művész csak az újat, a még-ki-nem-állítottat hozhatta fel. Ha viszont a művész, mint például *Malevics*, megpróbált visszatérni a régihez, mint művészettörténetileg hitehagyottat kiközösítették. Az egyetlen elképzelhető felmentést ilyen esetben az adhat, hogy a régit avangárd kontextusban megismételni megint csak értelmezhető innovációként.

Az avantgárd művészet tehát semmiképpen sem az egyes művész személyes szabadságának kifejeződése. Az avantgárdban egyébként szinte minden művész stílust váltott, hogy túltegyen a többi művészen, tehát „autentikusságról" nem lehet szó. A művész sokkal inkább stratégaként lépett fel, mindig a szituáció egészét tartotta szem előtt, hogy aztán a sajátját minél ügyesebben bele tudja helyezni az egészbe. Az új művészet tehát nem tekinthető az individualitás kifejeződésének, de legalább ennyire igaz az is, hogy a maga korának, az aktuális társadalomnak sem lehet a reprezentánsa. Az új művészet sokkal inkább idegenként hat a maga idejében és társadalmában, mivel a múlt holt művészetének gyűjteményére vonatkozik, aminek ismerete tapasztalatokat feltételez. Az avantgárd egy elit kisebbség művészete, mivel olyan kényszer alatt születik, amit a szélesebb közönség nem tudna elviselni. A közönség csupán fogyasztja a művészetet – az újat és a régit egyaránt. De aki művészetet akar létrehozni, annak nagyon szigorú megkötéseknek kell alávetnie magát.

A múzeumi gyűjtemény tere tehát történelmietlen, habár – vagy épp mert – a történelem reprezentálódik benne. A múzeum nem a „valóságos" történeti életben létrejött művészeti formákat gyűjti egybe, hanem inkább a múzeum nyomására létrejött művészet az, amit a múzeumon kívüli „valóságban" terjesztenek, árulnak és befogadnak. Az innováció fogalmát tehát el kell válsztanunk a történeti idő linearitásától, s ezzel egyúttal a fejlődés fogalmától is. A modernista fejlődés vagy a történeti utópiák kritikája alapjában a lineáris idő filozófiai konstrukciójának bírálata. Amennyiben a művészeti innovációt többé nem a lineáris időbeliség fogalmaiban gondoljuk el, egyúttal meg is mentjük az ilyenfajta kritikáktól. S az innováció valójában nem is az időben, hanem a gyűjtemény és a külső világ határán helyezhető el. Egy, az időszámításunk előtti harmadik századból származó kínai szobrocska a gyűjtemény szempontjából ugyanúgy lehet új – s persze nem új is –, mint a jelen vagy a jövő tárgyai. A gyűjtemény határai állandóan fluktuálódnak, s különféle idők és terek felé lehetnek nyitottak. Éppen ezért, az egyes innovációk, melyek abból állnak, hogy valami felvétetik a gyűjteménybe – vagy épp kikerül onnan –, nem alkotnak lineáris történetet, még ha befolyásolják is a gyűjtemény összetételét, meg a későbbi innovációk logikáját. De az ilyenfajta változások és átstruktúrálódások nem linearizálhatók, mivel saját múltjukat mindig újradefiniálják vagy újfajta módon fedezik fel.

Közben pedig innováción nem kreáció értendő. Az ember képtelen a semmiből alkotni, ez isteni kiváltság marad. Éppen ezért enyhén szólva problematikusak azok a művészetelméletek, amelyek az alkotást a semmiből vagy valamilyen rejtett kinyilatkoztatásból próbálják értelmezni. Az innováció számára már minden eleve leplezetlen és szabadon hozzáférhető. Az innováció abban áll, hogy ami korábban nem volt benne a gyűjteményben, az most belekerül. Magától értetődő, hogy az innovációnak ez az értelmezése elsősorban a ready-made-eljárásra utal, amit Duchamp vezetett be a művészetbe, s ami a mai gyakorlatot messzemenően uralja. Ezt az eljárást azonban nem tanácsos valamely művészeti irányzathoz kötni vagy a sok módszer egyikének tekinteni. A ready-made sokkal inkább azt demonstrálja, hogy miként is jön létre a művészet.

Egyébként sem az egyes művész, sem pedig valamely intézmény nincs felhatalmazva annak eldöntésére, hogy mi bizonyul művészetnek és mi kerül be a gyűjteménybe. A ready-made-eljárás, amely látszólag a művészt hatalmazza fel annak eldöntésére, hogy mi művészet, igazából a gyűjtemény külső logikájából következik. Az olyan típusú döntés, hogy „ez a dolog itt művészet" az innováció követelményét egyszerűen áthelyezi a dologról magára a döntésre. A művész így olyasvalaki, aki esztétikai döntéseket hoz, miközben a közönségnek joga van eldönteni, hogy mit fogad el művészetként. E jog azonban a gyűjtemény logikájával kapcsolatos, s a művészettörténet szempontjából nem jár következményekkel. A gyűjtemény növekedése egyedül az innováció törvényét követi.

A művek alkotása ugyanaz, mint a művek gyűjtése. A duchamp-i ready-made-eljárás azáltal tette szemléletessé ezt a belső azonosságot, hogy ő a ready-made-jein látszólag alig, vagy egyáltalán nem hajtott végre változtatásokat. Következésképpen nem keletkezhet az a hamis benyomás, hogy a műalkotás értékének alapja a művész alkotó intervenciója, nem pedig a gyűjtemény logikája. Az efféle alkotó-művészi intervenció azonban mindig bekövetkezik – s e tekintetben egyébként Duchamp ready-made-jei sem képeznek igazi kivételt. Éppen ezért, felvetődik a kérdés, hogy vajon mi is e művészi invenció célja. A művészet fogyasztása szempontjából, ahol meg kell felelni a közönség bizonyos elképzeléseinek a tekintetben, hogy mi is a művészet és minek kell lennie, a művész azzal a céllal avatkozik be, hogy anyagát a művészeti termelés megszokott, tradicionális szabályaihoz illessze. A gyűjtemény számára készült művészetben ezzel szemben az alkotó beavatkozásnak az a célja, hogy a mindenkori kiválasztott tárgyat a hagyományos művészet minden lehetséges képzettársításától megtisztítsa, vagy másként fogalmazva, a szóban forgó tárgyat még profánabbá tegye, mint amilyen a profán valóságban volt.

Manapság gyakran hallani, hogy művészet helyett rendszerint nem-művészet születik, ami természetesen így is van. Ez azonban nem jelenti azt, hogy olyan könnyű lenne nem-művészetet létrehozni. Nem arról van szó, hogy a művészet parányi szigetét a nem-művészet tengere veszi körül, s elég, ha a művész kissé túllépi az elismert művész határát, hogy nem-művészethez jusson. A profán valóság ugyanis túl van telítve művészi produktumokkal. Vizuális környezetünket szüntelenül művészien alakítják, abban az értelemben, hogy az uralkodó művészeti elképzelésekhez igazítják azt. Következésképpen a profán világban sok minden már eleve esztétizálódott és bekerült a gyűjteményekbe. Ez pedig megint csak azt jelenti, hogy a profán valóságban rendkívül nehéz megtalálni azt a potenciális újdonságot, ami a gyűjtemény kontextusába helyezhető. Éppen ezért, a mindenkori kiválasztott tárgyon a „kontextusba helyezés" során a művésznek azt kell hangsúlyoznia és kiemelnie, ami e tárgyat a gyűjteményben már meglevő előképektől megkülönbözteti. Az ilyen intervenció során azok a kontrasztok, másságok, különlegességek és alternatív jegyek kerülnek előtérbe, melyek a felszínes tekintet számára egyébként észrevétlenek maradnak. Az elmebetegek képeinek tudatos stilizációi még őrültebb hatást keltenek, mint maguknak az elmebetegeknek a képei. S a művészetben a technika még technikaibb, a spontán még spontánabb, a csúnya még csúnyább, a primitív még primitívebb, az egzotikus pedig még egzotikusabb, mint a profán valóságban.

Egy olyan jelenséggel van dolgunk, ami a tradicionális művészeti szabályokhoz való negatív alkalmazkodásként határozható meg. A művészek úgy alkalmazkodnak e szabályokhoz, hogy szakítanak azokkal. Az eljárás egyébként nem különbözik lényegesen a tradícióhoz való pozitív alkalmazkodástól, amikor is a szabályokat szigorúan tiszteletben tartják. A szabályok ismerete mindkét esetben előfeltétel, s a hozzájuk való viszonyulás az alkotásás során döntő szerepet játszik. Az eredmény pedig egyik esetben sem a valóság bemutatása, hanem fikció. Egyik esetben a fikció pozitív alkalmazkodás, s benne az élet ugyanúgy fest, mint az öröklött ideál, míg a másik esetben az élet mint nem-művészet, mint nagy alternatíva jelenik meg, vagyis mint az öklött ideál mássága stilizálódik és prezentálódik. Mindenesetre az avantgárd nem-művészet ugyanúgy mesterkélt és bizonyos szabályok szerint jön létre, mint a tradicionális művészet, s ezért kell mindkettőnek egyaránt jelen lennie a gyűjteményekben.

A negatív alkalmazkodást, vagyis a nem-művészet termelésének nehézségeit azonban – különösen az utóbbi időben – nemcsak lebecsülik, hanem el is túlozzák, mondván hogy nincs már semmi új, minden határt áthágtak, minden tabut megsértettek, s a gyűtemény állítólag semmiben sem különbözik többé a profán valóságtól. Ezt a megállapítást azonban nem lehet minden további nélkül elfogadni. Természetesen igaz, hogy a művészet időközben sok mindent magában foglal mindabból, ami korábban profánnak minősült, s az is igaz, hogy a profán valóságot mindinkább a magas művészet előképei alapján stilizálják és *dizájnolják*, úgyhogy az értékes gyűjtemények és a profán valóság közötti különbség fokozatosan megszűnik. Közben azonban arról sem kellene megfeledkezni, hogy a profán valóság objektumai, amelyek bejutnak a gyűjteményekbe, maguk is megváltoznak – még akkor is, ha „materiálisan" ugyanolyanok, mint korábban voltak. Ezek az objektumok ugyanis új kontextusba kerülve más megvilágításba helyeződnek.

Ugyanakkor a régi, művészettörténetileg elismert stílusokhoz való visszanyúlás, ami az úgynevezett posztmodern művészetben gyakori eljárás, megint csak nem az új kimerülésének jele. A posztmodern művész azokra a változásokra kérdez rá, amelyeket a tömegtársadalmak profán valóságában a művészeti stílusok és a médiumok létrehoztak, s ezeket a változásokat esztétizálja. Az eljárást gyakran félreértik, amikor úgy gondolják, hogy a posztmodern művészet egyszerűen idézi a múltat. A szemrehányás jogosulatlan, hiszen nem pusztán a múlt idézéséről van szó, hanem sokkal inkább a művészet profán és tömeges megjelenéséről a jelenben, arról a klasszikus művészetről tehát, amely már keresztülment a tömegmédiumok húsdarálóján. A művészeti forma újdonsága iránti fi-

gyelem tehát áthelyeződött a művészeti formával való újszerű társadalmi, mediális és nyelvi bánásmódra, s ez a váltás teljesen legitim.

Annak azonban, hogy a nem-művészettel való foglalkozás nem vezetett el a művészet és az élet vagy a gyűjtemény és a profán valóság közötti határok megszűnéséhez, mélyebb oka is van. Méghozzá az, hogy a modern művészet egyes alkotásai sokkal profánabb hatást keltenek, mint maga a profán valóság, s így aztán a gyűjtemény összességében olyan teret képeznek, amely profánabb, mint az élettér. Különösen a mai művészet tűnik rendkívül entrópikusnak: mintha teljesen tetszés szerinti, kötelezettség nélküli, határtalanul pluralisztikus és egyúttal hierarchiamentes lenne. Egyáltalán nem kell tehát csodálkozni azon, hogy a művészet értékére épp manapság kérdeznek rá igen erőteljesen, s ezzel az összes meglevő gyűjteményt a totális leértékelés veszélye fenyegeti.

A művészetről alkotott hagyományos és még ma is élő felfogás abból indul ki, hogy a művészeti rendszerben olyan rendek és hierarciák teremtődnek, amelyek értékkel ruházzák fel a művészetet: a műalkotás attól értékes, hogy a többi dolog fölött áll, s azért áll fölötte, mert a művészet olyan hierarchikus rendeket hoz létre, amelyek az életből hiányoznak. Ezen a képen a modernizmus is keveset változtatott. A hagyományos hierarchiák, előképek és konvenciók tagadásában az emberi szabadság önmaghatározását szokás látni, ami új értékeket teremt. Az új művészetnek tehát új hierarchia felel meg, melynek csúcsán a személyes szabadság nulla foka áll. Épp amikor a művészet sem az élet külső képét nem ábrázolja, sem a művész belső életét nem fejezi ki, nos, épp akkor lehet a művészetnek tulajdonítani az élet előmozdításának funkcióját, amiben a maga idejében *Nietzsche* lényegében a művészet új alapját látta. S ezzel a művészet új megbízatást kap: azt, hogy legyen még életszerűbb, mint amennyire az az életben lehetséges. Ebből új várakozás adódik a művészettel szemben, ami a modern művészetelméleti szövegek belső vezérelve: azt kell nyújtani, amire az élet képtelen. A művészettől elvárják, hogy lehetetlen utópiát készítsen elő, lehetetlen vágyakat keltsen vagy szublimációhoz vezessen, hallatlan intenzitást érjen el, jelezze a távollevő paradoxális jelenlétét, végső értelmet vagy értelmetlenséget nyilatkoztasson ki, abszolút rendet vagy abszolút káoszt hozzon létre, vagy az összes ilyesfajta oppozíciót dekonstruálja – s ha mindez nem vihető véghez, akkor az intézményeken belül bírálja az intézményeket, s a saját eszközeivel reflektáljon önmagára.

De még ha a művészi szubjektivitás többé már nincs is a középpontban, mivel a tudattalan különféle elméletei kiszorították onnan, ez még nem jelenti azt, hogy ezáltal minden hierarchia leépült volna. A tudattalan elméletei ugyanis megint csak megteremtik a maguk hierarchiáit: a középpontban ezúttal a műalkotás tiszta anyagisága áll. Következésképpen a művészetet nem az emberi autonómia kifejeződésének kell felfogni, hiszen, mint ismeretes, az embert, a szerzőt vagy a szubjektumot időközben halottá nyilvánították. A művészet középpontjába a műalkotás került, amely a maga anyagiságát a művészi szándékon túl a legkövetkezetesebben képviseli. Hangsúlyozom, hogy egy ilyen műalkotásnak nem kell az emberi tudattalan képének lennie, hanem a kép tudattalanját kell láthatóvá tennie. Malevics *Fekete négyzet*e ismert előképe annak a számtalan kísérletnek, melyek a festészet nullpontját és a kép tudattalanját hivatottak kinyilatkoztatni. A műalkotás épp akkor lesz a legértékesebb, amikor minden emberitől, túlontúl emberitől megtisztul.

A legitimációs rendszerek válságának érzése, ami manapság oly elterjedt, a szubjektivitás és a tudattalan elméletei, és az általuk képviselt legitimációs erő iránti kételkedésből fakad. Úgy tűnik, az embernek ma már nincs tudattalanja, hiszen minden hozzáférhetővé és megengedetté vált: a „rendszer” végérvényesen bevételezte a tudattalant. Az autonóm, referenciátlan, önnön anyagiságát kinyilatkoztató műalkotásokat ugyancsak gyűjtik. S amikor az ilyen művekből is eleget összeszedtek, valami mást kezdenek gyűjteni. A kép tudattalanja ezáltal a sokféle forma egyikének bizonyul, miként a szabad művészi szándék is egy volt a sok forma közül.

Ha ma valami egyáltalán a művészet nullpontja – ugyanakkor középpontja – lehet még, akkor az maga a múzeum, amely az utóbbi évtizedek művészetében mint „white cube", mint tiszta üresség reflektálódott. A múzeumot üres térként, műalkotások nélkül is el lehet képzelni, s a minimalizmus bizonyos installációiban vagy *Yves Klein*nél ez a vízió már meg is valósult. Nyilvánvaló, hogy a múzeumi tér eme belső üressége a múzeumi gyűjteményt belülről strukturálja. A lineáris fejlődés modelljének tagadása ugyanis nem mást jelent, mint hogy a mai múzeumi kiállítás e köré az üresség köré szerveződik. A mai művészeti fejlődés megfigyelői előtt világos, hogy e fejlődési dinamika lényege, hogy minden bizonyos irányú mozgás szinte közvetlenül maga után von egy ellentétes irányú mozgást: mihelyt nagyobb mennyiségben elterjed az aszketikus, konceptuális művészet, azon nyomban létrejön a tarka, expesszionista festészeti irányzat stb.

Mindezek az egymással ellentétes stílusirányzatok többé már nem történetileg követik egymást, hanem egyidejűleg vannak jelen. A különféle mozgalmak összességükben nullát adnak, a homeosztázis állapotát, entropikus ürességet eredményeznek. Többé már nem divatjelenségről van szó, hiszen azok mindig is időbeli linearitást követnek. Inkább egyfajta múzeumi ürességgel állunk szemben, amelyben a gyűjtemény, azáltal, hogy az egymásssal ellentétes művészeti alapállásokat bemutatja, ezen alapállások összege nulla lesz, ami a múzeumi tér ürességét ismétli meg. A múzeumi gyűjtemény ennek az ürességnek az artikulációja. Minden gyűjtemény átfogó reprezentativitásra törekszik. A művészet átfogó reprezentációja azonban, amely minden elképzelhető alapállást magában foglal, összességében nullát eredményez. Épp az ideális gyűjteménynek ez a nulla pontja, mint összesség és közép az, ami az úgynevezett művészeti rendszernek viszonylagos zártságot biztosít, amit nem lehet úgy megkérdőjelezni, hogy a múzeumi térnek a múzeumon kívüli politikai valóságtól való függőségére hivatkozunk: ha az ilyen függőségre reflektáló művészethez hozzátesszük azt, amely a nevezett függőségre nem reflektál, ugyanazt a nulla összeget kapjuk. Ha figyelmen kívül hagyjuk a művészeti rendszernek eme a nulla összegét, akkor a művészet a társadalmi egész puszta részrendszere lesz, mint ahogy *Luhmann* szisztémaelméletében tényleg az is: a művészet ez esetben kommunikáció, s olyan jelentést tulajdonítunk neki, ami nem nulla összegű, ám egyértelműen mégsem határozható meg, s így aztán az egész zavaros lesz, bár látványos misztikus dimenziót kap.

Noha a modern művészet története során sokszor explicite megtagadta az ábrázoló funkciót és az úgynevezett valóságnak való alávetettséget, beleértve a kommunikációt is, sokan ezt máig nem tudják elfogadni. E tagadást magát, éppen ezért, a szabadság, a tudattalan, az utópia stb. kifejeződéseként értelmezik. De mint azt megpróbáltam kimutatni, az emberi szabadság hipotézise ugyanúgy fölösleges a modern művészet dinamikájának értelmezésekor, mint a tudattalan elméletei. E dinamika elégséges magyarázatát nyújtja a gyűjtemény belső logikája, tehát semmi szükség külső erőkre hivatkozni. A műalkotások nem reprezentálnak semmiféle „valós" vagy „élő" rendeket. A gyűjtemény növekedése kizárólag a gyűjtés belső logikáját követi.

A művészet értelmét illető kérdés arra a válaszra fut ki, hogy amennyiben „értelmen" valami művészeten kívüli valóságot értünk, amire a művészetnek vonatkoznia lehetne vagy kellene, akkor a művészet nem reprezentál értelmet. Másrészt azonban biztos, hogy a művészet közeli cinkos viszonyban van a múzeumon kívüli valósággal, mindenekelőtt a politikaival. Ha azonban a művészetet személyes művészeti-politikai elkötelezettségnek tekintjük, akkor a művészet mélyebb politikai vonatkozásai rejtve maradnak. Az egyes művész ugyanis nem tud szabadon dönteni arról, hogy műve politikailag releváns-e vagy sem, mert egyszerűen nem rendelkezik azokkal a kritériumokkal, melyek lehetővé tehetnék számára e relevancia eldöntését. De a műkritikus sem bír olyan kritériumokkal, amelyek alapján a különböző műalkotásokat politikai jelentésük és funkciójuk szerint meg lehetne különböztetni. Sokkal inkább maga a mű-

zeum az, amelynek logikáját a művészet követi, s amely meghatározó politikai alakzatot képez.

A politikai helye az emberi gyülekezet, s ez a kollektívum megformálásával kapcsolatos. Az emberek ugyanúgy gyülekeznek, ahogy a műalkotások gyűjtetnek. A szociális térnek, amelyben a politikai kibontakozik, igazából a gyűjtés (fegyelmezés) módja ad formát. A gyűjtemény az, amely a gyülekezetnek vagy közösségnek keretet nyújt. A gyűjtemény logikája alakítja s egyben láthatóvá teszi a teret és az időt, amiben a politikai végbemegy. A politikai események egész kontextusának tehát a művészet ad meghatározott formát. Ha e kontextuson belül a művészetet konkrét politikai hatásokra redukáljuk, akkor mélyebb politikai szerepét félreértjük.

Az elmondottak megvilágítása érdekében a gyűjtemény azon három történeti formájára szeretnék utalni, melyeket már említettem: a templomra, a palotára és a modern gyűjteményre. A templomban és a palotában, a nyilvánvaló különbségektől most eltekintve, a műalkotásokat szigorú hierarchikus rendben mutatják be, és az egyes műalkotások jelentését a hierarchiában elfoglalt helyük határozza meg. S az emberi gyülekezetek is ennek megfelelő hierarchia szerint strukturálódnak. Azt lehet mondani, hogy a gyűjteményben az egyes művek ugyanezt a hierarchiukus struktúrát ismétlik meg: ugyanúgy strukturálódnak és ugyanolyan a belső hierarchiájuk, mint amilyen a templomi vagy az arisztokratikus gyűjtemény tere. Az efféle hierarchikus szerveződésnek azonban az a feltétele, hogy a szerveződés minden eleme valamely másikkal legyen helyettesíthető: egy régi freskót vagy egy régi ikont minden további nélkül el lehet távolítani a templomból, öszsze lehet törni, s új ikonnal vagy freskóval lehet pótolni – amennyiben ezek az új műalkotások ugyanazt a vallási értelmet közvetítik és ugyanazon a hierarchikus-szellemi szinten állnak. Az a tény, hogy az új műalkotások külsőleg, vagyis tisztán esztétikai szempontból adott körülmények között mások lehetnek, nem befolyásolja sem azok hierarchikus helyzetét, sem pedig értelmüket és értéküket.

A modern gyűjtemény ezzel szemben a régi megőrzésén alapul, vagyis a formailag-esztétikailag különböző képek nem helyettesíthetik egymást. A modern múzeum szempontjából ahhoz, hogy a különböző képek azonosak és kölcsönösen helyettesíthetők legyenek, nem elégséges az, hogy ugyanaz legyen a „szellemi értelmük". A külső, az esztétikai, a formális különbségek a döntőek. Két különböző műalkotás formailag soha nem lehet teljesen azonos. Ezért van szükség a régi művek muzeális megőrzésére: a műalkotás identitását nem csak a kijelentés tartalma jelenti, amit másként is ki lehetne fejezni, hanem mindenekelőtt a forma, ami mindig megismételhetetlen. E forma széttörését tehát nem kompenzálhatja a tartalom újrafogalmazása. Így aztán a régi és az új formák egyaránt megőrzésre és kiállításra érdemesülnek, még akkor is, ha a bennük megtesesült kijelentés az esztétika előtti értékelés szerint tautologikus.

A gyűjteményben tehát az új nem a régi helyett, hanem a régi mellett van. Ebből adódik azután a strukturálás és a hierarchizálás lehetetlensége, ami a modern entropikus múzeumi teret jellemzi. A gyűjtemény tere, amelyben az új és a régi azonos értékszinten van, elveszíti korábbi hierarchikus jellegét: neutralizálódik, dekonstruálódik, homogenizálódik, s ennek megfelelően értékelhetetlenné és leírhatatlanná válik. A modern műalkotásban egyébként a gyűjtemény ezen újfajta tere éppúgy reflektálódik, mint ahogy az korábban a templomi és a palotaművészetben történt. A modern műalkotás fokozatosan maga is decentralizálttá, hierarchiamentessé, meghatározhatatlanná válik. A modern művészet újra és újra megpróbálja magában foglalni és az egyes művekben demonstrálni a gyűjteménynek ezt a meghatározhatatlan, semleges és éppen ezért minden bemutatásnak ellenálló terét. Ez azonban sohasem sikerül maradéktalanul, mivel ebben a térben minden új mű megkapja a maga helyét, amely magában a műben nem reflektálható. A modern művészet tényleges tere a gyűjtemény tere, vagyis a műalkotások közötti tér, s nem a műalkotások belső tere.

Ennek megfelelően formálódik a modern politikai gyülekezet is. A modern kori embert mindenekelőtt esztétikai szempontból szokás kezelni: két ember akkor tekinthető különbözőnek, ha különböző a kinézetük – még akkor is, ha ugyanazt gondolják, ugyanazt a társadalmi szerepet töltik be és társadalmi helyzetük stb. azonos is. Nem véletlen, hogy a modern demokráciákban az emberek külsejének leírása olyan fontos: gondoljunk csak a bőr és a szem színének az igazolványképekhez járuló leírására. Minden ember tiszta formaként, vagyis tisztán esztétikai úton vonhatja ki magát a szubsztituálhatóság veszélye alól (innen ered az emberek klónozásától való félelem, ami a modern ember önértékelésére nézve a legnagyobb veszélyt jelenti, s amit szimbolikus szinten a pop art óta a reprodukció muzealizálása útján igyekeznek leküzdeni).

A muzeálisan edzett tekintet számára tehát maga az emberiség is olyan különböző emberformák gyűjteménye, amelyeknek a politikai intézményekben kell lokalizálódniuk és reprezentálódniuk. Mindenesetre a demokratikus reprezentációt ugyancsak hiányosnak és provizórikusnak kell tekintenünk, mert az az egyes emberek közötti esztétikai különbségek sokaságát elsikkasztja. Minden reprezentáció, beleértve a demokratikusat is, olyan értelmet konstruál, amely lehetővé teszi a különféle emberformák tartalmi, vagyis azonos felfogását. Minden társadalomban viszonylag kevés politikai párt vagy érdekszövetség működik. Egyetlen politikai rendszer sem képes olyan embert reprezentálni, beleértve a demokratikus rendszereket is, aki csak háromszögeket és négyzeteket fest vagy zsírból készít szobrokat. A modern művész olyan formát teremt, amely nem rendelkezik olyasfajta értelemmel, amely bármilyen módon reprezentálható lehetne. Ezáltal a művész az emberkollekció terét bármiféle lehetséges politikai képviseleten túlra tágítja.

A demokrácia szociális tere ugyanúgy teremtődik, mint a gyűjtemény muzeális tere. Azzal, hogy a modern műgyűjtemény tere a maga semlegességével, dekonstruálhatóságával és entrópiájával sokkal radikálisabb és sokkal nagyobb, mint a politikai reprezentáció tere, amely mindig is viszonylag szűk és hierarchikus felépítésű. Aki a múzeumból átmegy a politikába, egyszerűen nagyobb kényelmet és áttekinthetőséget keres. A művészeti tér radikalitását a politika kihívásaként és közelelítéseként kellene értelmezni. S ebből kifolyólag: a művészetben az emberi forma csak egy a sok közül. Az emberi formák gyűjteménye, ami a modern emberiséget adja ki, pusztán részlet a sokkal nagyobb számú embertelen vagy ember feletti formák világából, amelyek között a modern múzeum szintén egyfajta demokratikus egyenértékűségi viszonyt hoz létre. Ahogy korábban, mondjuk a középkorban, az emberi hierarchiák a kozmikus és égi hierarchiákban voltak bejegyezve, s legitimitásukat onnan kapták, úgy a demokratikus emberiség egyenlősége az összes muzeálisan bemutatott forma nulla összegébe van bejegyezve. A modern múzeum ezáltal egyszerre kínál legitimációt az uralkodó demokratikus politikai rendszernek, s ugyanakkor a kritika lehetőségét is – ugyanúgy, ahogy korábban az egyház is legitimálta a világi hatalmat, ugyanakkor azonban meg is kérdőjelezte azt.

A modern gyűjtemény és a modern politikai hatalom terét a legrövidebben az entrópia tereként lehetne meghatározni. Mindenesetre a gyűjtemény entrópiája ugyanolyan mesterségesen alakul ki, mint a hagyományos hierarchikus rend. Az entrópia fogalma általában negatív kicsengésű, mert azt szokás hinni, hogy az élethez, mint már említettük, rendre van szükség, az entrópia pedig az életet megsemmisüléssel fenyegeti. De épp ez, a halál fenyegetése, illetve jelentéte az, ami az entrópiát és az entropizált teret oly elbűvölővé teszi, hiszen a gyűjtemény egyszerre a halál és a halál legyőzésére tett kísérlet helye. Hasonlóképp a templom is a halál helye volt, ahol az ember úgy érezte, a felsőbb rend fenyegeti, s ugyanakkor a segítséget is onnan remélte. A halált az emberek korábban egy felsőbb hierarchikus rendbe való szubszumációnak fogták fel. Ma viszont a halált egy horizontális végtelenben – vagyis az entrópia semleges terében – való merő megsemmisülésnek szokás tekinteni. A gyűjtemény tere tehát kísérlet az entrópiának entrópia általi túlélésére – az entropikus halálnak entrópia általi legyőzésére. Egészében a mo-

dern művészetet elbűvölő voltát az entrópiában való túlélés álma okozza. Minden kísérlet, amely e művészetre életigenlő funkciót próbál rákényszeríteni, sikertelenségre van kárhoztatva, mert nem veszi észre a valódi problémát, s ezáltal naívnak bizonyul.

Az entrópia sokkal mélyebbre hatol, mint a káosz/rend, extázis/normalitás, eredetiség/utánzás, beszéd/írás, bűn/morál stb. oppozíciója, mellyel azok az elméletek dolgoznak, amelyek bizonyos tartalmakat akarnak megállapítani. A gyűjtés folyamatán keresztül mindezek az elméletek egymás mellé kerülnek, s máris entropikusan nivellálódnak. Úgy tűnik, a különféle mai gondolkodási és stílusirányzatok, melyek leegyszerűsíthetetlen pluralitást képeznek, ellentmondanak egymásnak és harcra, választásra szólítanak fel. Egészében véve azonban ez a pluralitás az entrópia állapota, amiben a gyűjtemény tere kialakul. Az entrópia garantálja e tér semlegességét, leírhatatlanságát és megmutathatatlanságát, melyet sem az egyes művek, sem az egyes teóriák nem foglalhatna le. Éppen ezért, a pluralitás betölthetetlen nullpontja minden irányba egyaránt nyitott – harc és választás nélkül.

A gyűjtemény entropikus tere a modernizmus legnagyobb, s ha úgy tetszik, egyetlen műalkotása. E tér megalkotása, a gyűjtemény szélesítése és változtatása kollektív munka, melyben művészek, kurátorok, magángyűjtők, galériatulajdonosok és kritikusok egyaránt részt vesznek. A művészettörténészek figyelmét túl sokáig lefoglalta a modern művész egyéni teljesítménye. S közben az individuum szerepét mértéktelenül túlértékelték. Talán csak most lehet észrevenni, hogy épp a modernizmus idején óriási kollektív munka végeztetett el, s az egyes hozzájárulások heterogenitása a muzeális gyűjtemény egyetlen személytelen terének létrehozására szolgált, ami napjainkban egészében ugyanúgy formál és előír, mint ahogy a templomok és a paloták terei a múltat formálták és kijelölték. E térben az élet külöféle formái gyűlnek össze a halál nulla pontja jegyében, amit e formák kétségtelenül magukban hordanak, mivel egészükben entropikus nulla összeget adnak. A gyűjtemény terében tehát a formák explozív kifejlődésében megmutatkozik a kezdeti Big Bang, ugyanakkor talán ugyanezen formák várható implóziója is az idők végén – tehát itt van előttünk a modernizmus egész kozmológiai mítosza, szemléletesen bemutatva.

Sebők Zoltán fordítása