

Kulturális örökség

Konferencia az Országos Széchényi Könyvtárban

„Kulturális örökség – kulturális közvagyon” címmel 2004. november 22–23-án konferenciát rendeztek az OSZK-ban. A szervezők arra kérték az előadókat, hogy érdeklődésük, szakterületük fényében vizsgálják meg a kulturális örökség fogalmának különféle vonatkozásait. Mást lát és keres a levéltáros, a zenetörténész, az irodalmár és a könyvtáros, ha örökségről beszél. Másként gondolkoznak azok, akik munkájuk napi gyakorlatában találkoznak az örökségvédelem kérdéseivel és megint másként azok, akik az örökség fogalmának ki- és átalakulásával, társadalomtörténetével, illetve annak esztétikai következményeivel foglalkoznak. A konferencián a kulturális örökség és közvagyon értelmezéséről mondta el gondolatait történész, irodalmár, szociológus, muzeológus, néprajzos, könyvtáros, levéltáros, zenetörténész, műemlékvédelemmel, építészettörténettel foglalkozó művészettörténész, filmtörténész, esztéta. A sokszor egymásnak is ellentmondó állításokat végighallgatva új összefüggések, eddig nem ismert kérdések tárultak fel. Azt nem reméljük, hogy az előadások megoldják a kulturális örökséggel és közvagyonnal kapcsolatos problémáinkat, de mindenképpen diskurzust indítanak el az örökséget őrző intézmények és a használók köre között.

„Kulturális örökség – társadalmi képzelet” címmel az Országos Széchényi Könyvtár és az Akadémiai Kiadó Rt. közös kiadásában március végén jelenik meg a hasonló címmel tavaly novemberben rendezett kétnapos konferencia anyaga. A kötet írásai több oldalról közelítve taglalják a kulturális örökség problematikáját, ezt a közéleti diskurzus egyre izgalmasabb témájává váló kérdéskört.

A kötet szerzői: Dávid Ferenc, Radnóti Sándor, Wessely Anna, Takáts József, Margócsy István, Horváth Iván, György Péter, Rákai Orsolya, Sonkoly Gábor, Tomsics Emőke, Fejős Zoltán, Ébli Gábor, Monok István, Kecskeméti Károly, Dobszay László, Kovács András Bálint.

A kiadvány 2.200,- Ft-os áron már most megrendelhető a következő címen:
Országos Széchényi Könyvtár, Kiadványtár, 1827 Budapest,
Király Tímea: fax: (1) 22-43-744, e-mail: kiadvany@oszk.hu
valamint az Akadémiai Kiadó Vevőszolgálatánál, tel.: 464-8200,
e-mail: custservice@akkrt.hu

Minden archívum, minden örökség

Nemhiába hasonlították Atget felvételeit a tett színhelyéről készült képekhez. Csakhogy: városainknak nem minden sarka valaminő tett színhelye-e? És nem minden járókelő tettes-e?

Walter Benjamin: 'A fényképezés rövid története'
(Pór Péter fordítása)

...and today the canon is less a barricade to storm than a ruin to pick through.

Hal Foster (1)

A modernitás, majd a posztmodernitás lezárulása, illetve a második (2), reflexív modernitás fogalomrendszerének, koncepciójának megjelenése nem független az esszencializmus bármely formájának radikális kritikájától, a hibrid (3) kultúra kooperatív, nem normatív megközelítésének, a konstruktivizmusnak dominánsá válásától. A kulturális örökség és közvagyon egész fogalom-, majd intézményrendszere sokat köszönhet ennek az elméleti fordulatnak, amelynek megfelelően a 19. században uralkodó normatív – *Tony Bennett* kifejezésével élve – „disciplinary museum” (4) helyét az *Eliean Hooper-Greenhill* kifejezése szerinti „post-museum” (5) foglalja el, amely már nem annyira a tárgyak gyűjtésével, mint inkább interpretálásával foglalkozik, s amely intézmény nem pusztán egy épület, illetve az abban kiállított dokumentumokat bemutató semleges tér, hanem párbeszéd, események, kiállítások, előadások, közösségépítő rendezvények láncolata. „A múzeumok nagy gyűjtő korszakának vége. A posztmúzeumok ugyan még mindig gyűjtik és tárolják a tárgyakat, de már nem a felhalmozáson, hanem a használaton van a hangsúly. A szellemi örökség gyűjtése is különös hangsúlyt kap, hiszen azokban a közösségekben, ahol a tárgyi örökség nagyrészt már elpusztult, az emlékek, a dalamok és hagyományok jelentik a múltat és a jövőt.” (6)

A materiális kultúra gyűjteményein túllépő hibrid intézmények az emlékezet különböző nyomait gyűjtik. S valóban mindent: mert a kulturális örökség – amint megszűnt a fegyelmező kánon – szinte kezelhetetlen: mára minden örökség, minden érdemes a megőrzésre. „Ma a 'minden örökség' pillanatát éljük: minden örökség vagy legalábbis alkalmas arra, hogy azzá váljék: van 'természeti örökség', 'genetikai örökség', 'történeti, művészeti, építészeti, technikai, urbanisztikai, tájbeli örökség' stb. Olyannyira, hogy elképzelhető, s akár félelmet is kelthet, hogy totális muzealizációs folyamat zajlik, amely mind közelebb és közelebb kerül a jelenhez.” (7) Az univerzális örökség programja a korlátozás nélküli emlékezet normájának rémképét szülte meg. Ha minden örökség, akkor egyetlen emléknym sem veszíthető el. Nem pusztán a műemlékek száma azonos a létrejövő kulturális monumentumok számával, annak megfelelően, ahogyan elfogyott a múlt s a közvetlen jelen azonnal örökséggé dermed, hanem ennek megfelelően minden egyes elhangzott szó jogot formálhat arra, hogy valamely archívumban feljegyeztessék. Az emlékezet uralma alatt élő embert *Borges* ismert novellája állítja elének. Funes, az emlékező – mi magunk volnánk, hiszen a kulturális hierarchia elbizonytalanodásának megfelelően a felejtés képtelensége vett rajtunk erőt. „Babilon, London és New York ádáz ragyogással nyomasztóan telepedett rá az emberek képzetére, de zsúfolt tornyaikban nagy rohanó sugárutakon senki sem érezte egy olyan fáradhatatlan valóság hevét és szo-

rítását, amelyen a szerencsétlen Ireneóra nehezedett éjjel-nappal abban a szegény kis dél-amerikai külvárosban (...) Könnyűszerrel megtanult angolul, franciául, portugálul, latinul. De azért, azt hiszem, nem volt erős oldala a gondolkodás. A gondolkodás azt jelenti, hogy eltekintünk eltérésektől, általánosítunk, elvonatkoztatunk. Funes zsúfolt világában csakis részletek voltak, szinte közvetlen részletek.” (8)

Andreas Huyssen, az igen érzékeny megfigyelő pár éve még az amnéziáról, a kulturális emlékezet alkonyáról (9) beszélt, ma már az urban palimpszesztről (10), a kulturális emlékezet hipertrófikus növekedéséről ír. „Jelenleg teljes elfogultsággal szemléljük az emlékezési folyamatot. Ez bizonyos értelemben arra utal, hogy életmódunk és gondolkodásunk mikéntje alapvető változásokon megy át. A tudományos közélet történelem kontra emlékezés vitának hívja ezt a folyamatot, de a felületes szemlélő ezt észre sem veszi. A vita legérdekesebb aspektusa azonban az, hogy már látjuk: a 21. század embere az időről, térről, történelemről és földrajzról teljesen másképp gondolkodik majd.” (11)

Richard Terdiman (12) az emlékezet válságát, a hypermnémia fogalmának, problémájának felmerülését ugyancsak *Proust*tól, *Freud*tól, a 19. század historizmusának válságából eredezteti. Borges hőisének, Funesnek az előképe talán maga Proust, a nem akart, váratlan, asszociatív múltban feltáruló ismeretlen tartomány felfedezője; ők épp olyan kalandorok, mint *Picasso*, ahogyan az utóbbi meglátta, hogy mit *is* jelenthet a primitívnek nevezett maszok.

A parttalan örökség kérdése azonban javarészt elválaszthatatlan azoknak a kulturális, kommunikációs technikáknak és intézményrendszereknek az átalakulásától, amelyek az örökségeket megjeleníthetik, s amelyek a modern tér/idő kompresszió helyén egy jóval bonyolultabb struktúrát teremtettek meg. Azaz az archívumi láz *Derrida* által megfogalmazott tudattalan-politikai válsága egyben a globális média-tér politikai vilóságának része is. *Gearóid O’Tuathail*, a *Critical Geopolitics* szerzője „perspectivalism” megszűnéséről így ír: „A 19. század végétől a kartézianus perspektivalizmust állandó támadások érték technológiai újítások, művészeti mozgalmak és filozófiai diskurzus formájában. Úgy tűnik azonban, hogy a modern földrajztudomány megjelenése ezt a kartézianus hagyományt inkább megerősítette.” (13) *Derrida* ugyancsak pontosan érzékeltette a globális média-tér új kontextusának jelentőségét: „Az elektronikus levelezés példája szerintem egy nagyon fontos és közérthető ok miatt jelzésértékű. Az elektronikus levelezés eredményeképpen – a fax hatását jóval meghaladva – a társadalom köz- és magánterei teljességgel megváltoznak, a határok eltolódnak a személyes, a titkos (magánúton vagy a köz által korlátozott) és a nyilvános szféra között. Nem csupán új kommunikációs forma megjelenése ez a szó megszokott értelmében. Soha nem látott gyorsasággal, szinte pillanatok alatt változik az írott forma s a beszédmód mikéntje, hullanak szét az archívumok. Ezeket a változásokat törvényi és társadalmi átalakulásoknak is kísérsniük kell.” (14) Azaz: a globális média-térben eltűnőben van a hagyományos archívumok létéhez szükséges tér és idő, a távolság és a késés. A szimultaneitás következménye nem pusztán a *Virilio* által hangsúlyozott dromológia, a sebesség állandó növekedésében áll. Ugyanilyen fontos, hogy ez az új kontextus elválaszthatatlanná teszi a dokumentumot és az arra való reflexiókat, a kérdések és válaszok átlátható rendjét. Mindez elvezethet, s részben már el is vezetett a részletektől való megszabadulás képtelenségéhez.

Azaz egyszerre kell figyelembe vennünk a részben virtuális, részben nagyon is eredeti politikai teret (a globális média-teret), amely az örökségekkel foglalkozó intézmények, a posztmodern, digitális archívumok tágabb és egyben technikai környezetét is jelentik, illetve a sokszorosítás újabb technikáiból, a szimultaneitásból adódó filozófiai és kultúraelméleti következményeket.

Azt tehát, hogy minden örökség, s minden archívum, részben – nyilván – metaforaként is érthető, ám részben szó szerint is igaz. A művészet- és irodalomtörténet magától értehető kánonjának lezárulása, az esztétikai ítéletek relativizálódása mind hozzájárult ah-

hoz, hogy semmiről sem mondjunk le, mindent – immár születése pillanatában múltnak látva – örökségnek tekintsünk. Az örökséggé változás pillanatát talán akkor érhetjük tetten, amikor a kulturális emlékezetből kimosódik az esztétikai ízlésítélet igénye. (15) Mint azt Cary Nelson is kifejti: akkor adhatjuk fel a kulturális emlékezet hierarchizálását, amikor nyilvánvalóvá válik, hogy a magas és populáris művészet egyaránt „részei egy szélesebb, következetesen építkező alakzatnak.” (16) Másként fogalmazva: az esztétika, vagy a művészet/irodalomtörténeti szemlélet érvényessége addig tart, amíg a műalkotás kritikai szemléletének értelme és létjogosultsága van. Az örökség szemlélete (mint Wittgenstein nyúl és kacsá példázatában) az a percepcióváltás, amely a kritikai távolság helyére a közvetlen élményvalóságból való részesezés szándékával a vágyott közelség programját állítja. Úgy gondolom, hogy ez a kettősség magyarázhatja például az esszenalista művészettörténeti és a konstruktivista művelődéstörténeti korszakok váltakozását, illetve a két szemlélet egymáshoz való viszonyát. Mindenesetre nem véletlen, hogy az elmúlt években az archívumi szemlélet elkerülhetetlen előtérbe kerülésének megfelelően igen fontos lett Warburg életművének újraértékelése – ebből a szempontból is. Hiszen Warburg számára a művészet és a kulturális emlékezet technikájának története elválaszthatatlan egymástól.

Ez a percepcióváltás értelemszerűen másként érvényes a magas és a populáris kultúra

Az örökséggé változás pillanatát talán akkor érhetjük tetten, amikor a kulturális emlékezetből kimosódik az esztétikai ízlésítélet igénye. Mint azt Cary Nelson is kifejti: akkor adhatjuk fel a kulturális emlékezet hierarchizálását, amikor nyilvánvalóvá válik, hogy a magas és populáris művészet egyaránt „részei egy szélesebb, következetesen építkező alakzatnak.”

kötélékéből, kontextusából kioldódott alkotásokra. A valahai magas kulturális termékek gyakran értelmezhetetlenné válnak kultikus tárgyá válásuk folyamatában. A világ- vagy a nemzeti kulturális örökség képzeletbeli múzeumának senkitől sem látogatott, elhagyott termeiben kapnak helyet, mint ahogy a valóságban is számos olyan múzeumi termet ismerünk, amelynek képei kikerültek a kánonokból vagy épp a kánonok kerülték el azokat. A magas kultúra igen sok teljesítményéről derül ki – amikor láthatóvá válik, hogy mi is volt adott esetben a „szélesebb diszkurzív formáció” –, hogy az csupán egy pillanatig, az adott keret egészében maradt

vagy látszott műalkotásnak. Tény, ami tény: a modern kismesterekkel sorra történik meg, hogy amikor a hullám, amelyre felkapaszkodtak, elült, bizony nagyon messze sodródhatnak. Valamiként a fordítottja történhet meg a populáris kulturális alkotásokkal, amikor végül bekerülnek a múzeumba. A kommersziális kontextus eltűnése adandó alkalommal az eredeti kontextusukban nem látott, nem látható jelentéseket hozhat felszínre. Így például Altorjai Sándor egykor radikális avantgárd munkássága a szubkultúra kontextusa nélkül szinte teljesen értelmezhetetlen, míg az egykor általa is lényegtelennek tekintett képcsarnoki festészete drámái erővel ragyogott fel a 2002-es életmű-kiállításán. Az utóbbiak mögött óvó értelmezői keretként tűnt fel a hatvanas évek hivatalos Kunstwollenjének művészetinterpretációja, azaz az egykor kompromisszumnak tűnő képek hirtelen éles fényvel világítottak rá arra, hogy mit is jelentett akkortájt a festészetről alkotott hivatalos napi kulturális elképzelés. A jelentések helycseréi, vándorlásai, az állandó átalakulások, kontextuális értékek, az egymás mellé rendezések metamorfózisai azok, amelyek olykor segíthetnek az örökség fenyegetését is feloldani. Mindez persze elég ritkán adódik, de tény, hogy Altorjai említett tárlatán mintha a Mnemosyne-projekt intenciója valósult volna meg: az egymás mellé helyezett képek, dokumentumok a történeti idők – szélesebb kontextusok – változásainak montázsában adandó alkalommal új jelentéseket kaphatnak és alkothatnak. Persze nem csak a történelem/örökség váltás retorikájában fo-

galmazható meg ez a változás: ugyanígy érvényes lehet például az élet/történelem disztinkció is. „*Marchel Duchamp* egyszer kifejtette, hogy egy műtárgy kb. 40 évig számít műtárgynak, utána történelemmé válik. Egy hasonló gondolatmenettel azt is állíthatjuk, hogy a műtárgynak van egy közvetlen kontextusa, mely a pillanatnyi jelentését adja, ez hatást kelt a befogadóban és lehetőséget teremt arra, hogy a művész által elképzelt hatás és a befogadók által értelmezett jelentés közel kerüljön egymáshoz. És ez a közvetlen kontextus egy idő után észrevétlenül megváltozik.” (17)

Más kérdés, hogy minden bizonyosan sokkal gyakoribb a – nevezzük így – *Zámbó Jimmy*-eset: amikor a hirtelen, és a kultuszképzéshez illő halál egyik pillanatról a másikra kioltja a kritikai recepció értelmét és relevanciáját, hozzásegítve ahhoz, hogy az addig kanonizálatlan életmű hirtelen, szó szerint a nemzeti kulturális örökség része legyen. Ez a tendenciaszerű folyamat persze akarható is, s nem túl meglepő módon a művészeti identitás konstruktív elemeit megértő populáris alkotók gyakran életkoruktól, teljesítményüktől függetlenül azt a képzetet kívánják kelteni magukról, hogy munkásságuk nem a piac, hanem a nemzeti üdvtörténet emelkedett fejezeteinek része.

Kelták, avarok, akármikor éltek, az örökösök szemében „ma is élnek”. *Kovács Ákos* nagyszerű tanulmánya Ópusztaszerről (18) pontosan rekonstruálja azt a folyamatot, ahogyan a historizmus kiürült szelleme továbbra is történeteket teremt ott, ahol a történelem kritikai szemlélete semmit sem lát.

Mindaz, amit a történelemhez tartozónak hívhatunk, különféle mérlegelések, filozófiai megfontolások, tényeknek való megfelelések eredménye lehet. A történelem nyomokat keres – vagy épp teremt –, s ha mégoly fikcióként írhatjuk is le a tényeknek hihető emlékeket, mint arra *Hayden White* tanít, a történelem mégis reflexió kérdése. Az örökség el- lenben érzéki evidenciáké, illetve azok felkeltésének programjává. „A történeti kutatás feltárja és magyarázza az idővel mind jobban elhomályosuló múltat, míg az örökségalkotás azért világít rá a múlt eseményeire, hogy aktuális célokhoz igazítsa őket.” (19) Ha a történészek meggyőzni és kételkedni akarnak, akkor az örökség képviselőit mitssem zavarják hibás következtetések, az elfedett tévedések. A történész – ahogyan a muzeológus – jobban kedveli a bevallott nem-tudást, az örökség képviselői panorámaképet festenek. A történészek például kedvelik megjelölni a műemléki rekonstrukciókban a különféle régiséghez tartozó részek, illetve a kortárs kiegészítések határait. A történészek, az ikonológusok, filológusok, etnológusok, pszichológusok egyaránt a rekonstrukció epizsteméjének (20) megfelelően járnak el. A múltó idő természetének megfelelően egyre dekontextualizáltabb apró részletek értelmezésének munkája révén kívánják helyreállítani az egykori intenciókat, a jelentéseket teremtő hajdani összefüggések szövetét, illetve vizsgálat tárgyává tenni a történeti idő determinálta jelentésváltozásokat. Mindazok, akik az örökség elkötelezettjei, élményt kívánnak és kínálnak híveiknek, s nem értelmezést.

Az örökség hívői számára a rekonstrukció epizsteméje is mást jelent. A 19. századtól az etnológiai, néprajzi múzeumok rekonstruált skanzenjeinek például a maguk teljességében kell egy mára nem átélhető kor élményvalóságát felidézniük. Ezekben az intézményekben az élményvalóság a nemzeti tudat és közösség átélhetővé tételének programját és elvárásrendszerét követik. A néprajzi múzeumok gyűjteményei, a tárgykultúra dokumentumai önmagukban nyilván kevésbé voltak alkalmasak az érzület felkeltésére. A szabadtéri múzeumok építészeti „rekonstrukciói” igen közel vannak az örökséghasználathoz, mai gyakorlatához.

A kultúrtörténet nem más, mint a változó kontextusok, rekontextualizálások között folyamatosan átalakuló jelentések, használatrekonstrukciókban érdekelt kritikai szemlélet, ezzel szemben az örökség hitvallói közelebb állnak *David Copperfield*hez, a mágikus trükkök mesteréhez. Ahhoz ugyanis, amelynek megfelelően az érzéki élmény teljességében, az átélésben semmivé foszlanak a racionális kérdések. A kultúrtörténet kérdez, a kulturális örökség élményvalósága feleslegessé teszi a kérdéseket. *David Löwenthal* nem

véletlenül említi – némi panasszal s iróniával egyszerre –, hogy bizony a múlt mégsem tűnik oly távoli országnak, mint ő hitte. Az örökség élményvalósága arra való, hogy a múltak folyamatos áramlása megszakítatlan legyen. Az archeológiai múzeumok romokat állítottak nézőik elé, a múlt áthatolhatatlan mélységéből a jelen felszínére hozott emlékeket, amelyek egyszerre bizonyították az idő visszafordíthatatlanságának érzéki valóságát, illetve a hagyomány megértésének, interpretálásának nehézségét.

Nem lehet nem észrevennünk, hogy a száraz és kritikus kultúrtörténettel, muzeológiával szemben a kulturális örökségnek a közvetlen élményvalóság megteremtésére irányuló szándéka milyen közel áll a kortárs szekták némelyikének a hagyományt illető viszonyához. Ahogyan a keresztény, zsidó, mohamedán vallási fanatizmus is közös a történetkritikai szemléletének tagadásában, tehát a hagyomány alapításának személyes újraátélését, kézzelfogható tapasztalatát ígéri, ugyanúgy gyakran a kulturális örökség elkötelezettjei is hívei bármiféle időutazásnak. Ilyen „hagyományápolásnak” tarthatjuk például az Árpád-kori lovastornákat, az ősmagyar étkezési szokások „felelevenítését.”

Csakhogy – s ezt naponta tapasztaljuk – a gyűjtemény, amelynek nincs határa, a gyűjtemény, amely mindent megőriz, „megment”, csak Noé bárkájaként tűnhet szemünk elé: s mindössze falak nélküli, képzeletbeli gyűjtemény lehet. Talán érdemes egy példával érzékeltetnünk, hogy milyen módon is gyarapodik a kortárs kulturális korpusz, hogyan állíthatók elő azok a szövegek, amelyek aztán archivumi dokumentumként lesznek besorolhatók. Ki-ki találkozhatott már a különféle célokat szolgáló szöveg-generátorokkal: azaz a dadaizmus szövegteremtési elveinek automatikus, ha tetszik, kibernetikus sci-fi utódaival. Míg a dada és részben a szürrealizmus szövegmontázsaiiban a szerző mintegy kitette magát és művét a véletlennek, addig a szöveg-generátorokban ezt a feladatot a software végzi el. Ilyen próteuszi gépezet például *Andrew C. Bulhak* Postmodernism generator-a, amely a Dada Engine-re épül. A new media, azaz a digitális technika tehát szó szerint a változatok világát állítja elé. „A digitális technika, az új média lehetővé teszi számunkra, hogy ugyanarról a tárgyról alapjaiban eltérő elképzeléseket alkossunk. Itt a különféle léptékű térképekkel történő tájékozódás már nem segít.” (21)

Ha tehát a globális média-tér lett a megkerülhetetlen domináns társadalmi és technológiai kontextus, akkor felmerül a kérdés, hogy miként tartható fenn a „public domain”, azaz a társadalmi nyilvánosság ideája: megvan, meglehet-e még. A hozzáférésről való gondolkodás nélkül sem kulturális közvagyonról, sem örökségről nem érdemes beszélnünk. Ha a kulturális örökség nyilvános hozzáféréseinek szabályai nem transzparenssek, akkor a folyamatosan növekvő világörökség gyűjtemény-konceptiója összeomlik. Részben azonnal felidéződik a modern múzeumok kora előtti gyűjtemények világa, részben a törzsi kizárásokra épülő, agresszív ellenségképet teremtő hagyományteremtési és múlt-használati stratégiák fenyegetésével találjuk magunkat szembe.

Miben is áll a hozzáférés és kizárás dialektikája? E helyütt a hozzáférés és kizárás kritikai beszédmódját érdemes felidézelnünk. Így a kultúra fogalma és intézményei által létrehozott kanonizáltság, illetve az azokból való kizárás, másként a kulturális fundamentalizmus, esszencializmus kérdését. Ennek értelmében mindig van valaki, aki kijelöli, hogy mi autentikus, azaz mi érdemes a megőrzésre, tehát esztétikai, történelemfilozófiai érveket használunk a közvagyonhoz, a nyilvánosság által felügyelt világhoz való tartozás érveként. A másik oldalon ott van a technikai közeg, a kultúra kérdése: a kulturális javak, örökség soha nem önmagában álló tárgy/idea, hanem technikai kontextusa általa hozzáféréseben determinált „szem” a láncban. Ugyanakkor ne felejtjük el, hogy a poszt-rasszista kulturális fundamentalizmus épp oly sikerrel használhatja a technokulturális kontextust, mint amilyen evidensen segítheti annak lebontását.

A társadalmi nyilvánosság, illetve a hozzáférés különös fogalmak: egyrészt filozófiai absztrakciók, normatív, elvárásokat megjelenítő kifejezések, másrészt médiatörténeti, technológia és gazdasági kontextusok sorozataként is felfoghatók. A 19. században a

nyilvánosság és a nyilvános tér tartoznak össze ugyanúgy, ahogy ma a virtual a Commons és a Virtual Enclosures a megoldásra váró kérdés (másként ezt digital divide-ként ismerhetjük). Ha a 19. század városfejlődésének nagy kérdése az volt, hogy nyilvánosak-e a parkok, könyvtárak, múzeumok, akkor ma azt látjuk, hogy a hozzáférés szabályozásának frontja, azaz forradalma és ellenforradalma a free software, illetve az Open Source, Creative Commons, és hasonló mozgalmak programjára adandó igen vagy nem válasznál húzódik meg. A közös elem nyilvánvalóan a copyright, illetve általában a szerzői jogok kérdése, azaz individuális kontribúció, az innováció kérdése. Lawrence Lessig művére utalva: a Free Culture, a virtuális határtalanság mellett érvelők sorra visszanyúlnak Condorcet-ig, azaz a radikális nyilvánosság eszméje sem új.

Ugyanakkor, amikor mindenképp érdemes historizálni, azaz relativizálni a globális média-tér létét, rámutatni azokra a beszédekre, amelyek nem ma kezdődtek el, épp olyan fontos, hogy érzékeltessük az új közeg, a network kultúrájának sajátosságait, eddig nem ismert technológiákból adódó új dimenziókat. Magyarán: nem érdemes a technikai determinizmus csapdájá esnünk, azaz jól tudjuk, hogy a digitális archívumok által felvetett kérdések nem újkeletűek. De ugyanilyen kínos lenne a relativizmus nyugalomával rálegyinteni az egész változássorozatra, mondván, a Net által sem változott meg minden, sőt kevesebb is, mint hinnénk.

A globális média-tér, tehát az új, megkerülhetetlen kontextus igen komoly diskurzusbeli kérdéseket is felvet. Ugyan ki is beszél autentikusan róla? A társadalom- és kultúrtörténész, illetve a médiakutató és kulturális analízisek készítőinek narrációja folyamatosan összekeveredik egymással. A transz- és multidiszciplinaritás ismert helyzete ez, amely szemlélet tényleg akkor jogos és működőképes, ha a határátlépések eredményeként valami új szemlélethez, beszédhez közelebb kerülhetünk. Tehát a kontextus egyszerre idézi fel a globalizáció (mint Armand Mattelart (22) fogalmaz, a globalizáció archeológiájában nem épp új) fogalmát és kategóriáját, ezt az igen terhelt fogalmat, amely immár csak kritikai interpretációban létezik, illetve a lokális kulturális szcénák világát. Úgy vélem, hogy a globalizáció politikai gazdaságtani kritikája – minden egyébtől nem függetlenül – szorosan összefügg a kommercializációval, a nemzetállam feletti megstruktúrák kialakulásával, s ebben a kontextusban a szubnacionális, a lokális, éppúgy az elveszett javak világához tartozik, mint a nemzetállam. Másként, Benedict Andersonnal szólva, a „Print Capitalism” tűnik el, amelyben a közjó, a társadalmi nyilvánosság még territoriális, másként látható és láttatható, képekben elmondható dimenzió volt. Ugyan a társadalmi nyilvánosság – története során – mindig metaforák által lett láthatóvá, átvilágíthatóvá, képzeletben bejárhatóvá, de ez a képes beszéd mégis segítséget jelentett. Ami mindenkié volt, az egyben láthatóvá lett: legyen szó térképekről, városi vagy múzeumi terekről, börtönről vagy épp archívumról; Foucault metaelbeszélései felidéztek, hogy mint világitotta be a hatalom és a racionalitás fénye a legkülönbözőbb intézményeket.

Ma már tudjuk, hogy a 19. századi univerzális gyűjtemények története elbeszélhetetlen a partikuláris, ha tetszik, birodalmi, máskor nemzetállami, provinciális körülmények determináló ereje, kerete nélkül. A „világörökség” új fogalma ennyiben nem más, mint a lokális örökségek, történelmek közötti új szerződés, amelynek lényege szerint minden gyűjtemény, tárgy egyben az „emberiség” közösségére tartozik. Azaz nincs többé a historizmus vagy az evolucionizmus által hátulról, titkon irányított fő- és mellékszínpad, nem érvényes többé a földrajzi egyenlőtlenség, a civilizációk közötti, egykor szükségszerűnek tekintett genealógiai viszonyok, a világszellemmel való más-más kapcsolatból következő eltérések tana. Nincsenek geográfiai és nincsenek kulturális távolságok, nincs centrum és nincs periféria, amint a magas és alacsony művészet közötti distinkció is értelmetlen. Minden egyes kulturális teljesítmény (akár a lelkek) számba vétetik és számon tartatik, mert – mint mi magyarul tudjuk a „Halotti beszéd”-ből is – mindegyik individuális teljesítmény volt, s mindegyik épp oly jóvátehetetlen hiányt hagy maga után. Amikor a tálibok szétlőt-

ték a Buddha-szobrokat, láthattuk, hogy milyen kínos is ennek a világörökségi szemléletnek a napi politikai kontextusa: hiszen, ha nem az örökségről lett volna szó, akkor igazán senkit nem érdekel, hogy a tálibok kit, illetve őket ki lövi épp szét.

Az, hogy a kulturális örökség, illetve a világörökség neutrális fogalma milyen zavarbaejtő konkrét környezetben, arra talán érdemes egy konkrét példával is utalnunk. 2004–2005-ben látható a berlini Altes Museumban a „Gesichter des Orients. 10 000 Jahre Kunst und Kultur aus Jordanien” című tárlat. Ez a kiállítás – amelyen többek között a világörökség részéhez sorolt Nabataean városából, illetve Petrából származó leletek is „találkoztak” egymással – több ezer évnyi kulturális anyagot görget. Az univerzalizmus semleges terének hagyományát követve a kiállítás kontextusa nem más, mint a múzeum, esetünkben az ugyancsak világörökséghez tartozó, *Schinkel* által tervezett, a II. világháborúban majdnem földig rombolt, s az NDK-ban újjáépült Altes Museum termei. A múzeum elég semleges tér ahhoz, hogy a 10 000 éves örökség mögött egyetlen pillanatra se bukkanjon fel a kortárs, modern világ a maga jóvátehetetlen ellentétéivel, azaz lehetőség szerint Jordánia e helyt ne jelentsen többet, mint földrajzi entitást, s lehetőség szerint ne is utaljon a társadalom és politika kérdéseire.

A copyright hagyományát minden bizonnyal két, egymástól részben független, de párhuzamos jelenség formálja újra napjainkban: egyrészt a globális kulturális örökség fogalma, azaz a minden kulturális csoport jogának megadását követelő program, illetve a digitális másolatokat cserélő rendszerek kultúrája.

A kisebbségi csoportok részben azt követelik, hogy mások ne használják az ő kulturális örökségüket közvagyonként, még kevésbé kereskedelmi termékként. A radikális tagadás adandó alkalommal kulturális elzárkózást is eredményezhet, de vannak olyan csoportok, amelyek épp az ahhoz való jogukat hangsúlyozzák a nagy kommunikációs rendszerekben való megjelenés és kritikai reakciók elviselése helyett.

tettek a tér és idő azon homogenezálásában és annihilálásában, amely utóbb ahhoz a modern világhoz vezetett, amelyben a világörökség a semleges tér, az absztrakt „világtörténelem” részeként jelent meg. Attól tarthatunk, hogy amikor a világörökség egyik fontos leletének berlini bemutatása esetén az Altes Museum munkatársai fontosnak tartják, hogy a szélesebb földrajzi környezetben való modern német jelenlét ilyen jeleire is utaljanak, ne pusztán a régészetre, akkor a csendes önellentmondás nem más, mint ennek az absztrakciónak lehetséges önkritikája: a semleges tér helyett a társadalomtörténet narratíváinak visszahozatala, az időtlen múlt és a konkrét félmúlt, a szinte jelen összekötése legalábbis erre mutat.

A kérdés az, hogy egy digitális gyűjtemény – a Borges által diktált módon – lehetséges-e lokális hovatartozás nélkül. Nekem úgy tűnik, hogy a globális kategóriák léte nem azonos a globális gyűjteményekkel. A 20. század elején a globális metakatalógust terve-

ző *Paul Otlet* (23) egyik különös tévedése nem állott másban, mint a globális információkezelési rendszerek univerzális metagyűjteménykénti átértelmezésében. De vajon mi magunk nem ezt a hibát követjük-e el, amikor a Net virtuális kulturális közösségről beszélünk? *Joshua Meyrowitz* hosszú évtizedekkel ezelőtt a „no-sense of place” (24) kérdését vetette fel, ma már látjuk, hogy a „virtual place”, a migráció, a folyamatos átalakulás lehetséges érzéki tapasztalat és kulturális forma.

Ugyanakkor nem azt látjuk-e, hogy mindez már részben el is kezdődött, mindössze az az apró különbséggel, hogy a hagyományos archívum, örökségfogalom hagyományának szempontjából az új média által megteremtett gyakorlat felismerhetetlen, illetve értelmezhetetlen.

Attól tartok, a hagyományos örökség és nyilvánosság-hozzáférés fogalmak statikussága, ha tetszik, muzealizálódása elég problémát okozhat. *Terry Cook*, az „Archival Science, Postmodernism” című tanulmányában már 2001-ben összegyűjtötte a változásokat, s az elkerülhetetlenül használandó új formulákról írt. Ennek megfelelően a digitális fordulat nyomán változóban van a származás, az eredeti rend (hely), a dokumentum, a fond, a leírás, az értékelés, az őrzés, végül értelemszerűen az archívum fogalma, gyakorlata, társadalmi szerepe és lehetőségtartománya. Eltűnőben van a dokumentum egyedisége, az anyagi valóságából fakadó információk sora, amelyekre pedig oly sokszor szükség volt. Első pillantásra gyakran nehéz felmérnünk, hogy milyen radikális eltérésekre vezethet a dokumentumok hagyományos és digitalizált formája közötti eltérés.

Itt van például a restitúció korunkban oly fontos problémájának egy esete, amely elég világosan rámutat arra, hogy mennyi információ is rejlik a tárgyakkal összefüggő adatokban, mire vezethet majd a materiális kultúra eltűnése az archívumokból. *Maria Eichhorn* a müncheni Lenbachhausban őrzött, állami tulajdonból kölcsönzött képeket állított ki a Königsplatz alatti Kunstbauban, s nem a fal mentén, hanem a terem közepén, hogy a néző mindkét felület tanulmányozhassa. S a kiállítás címe, a „Restitutitonspolitik” világossá teszi, hogy a művészeti tárgy ezúttal épp annyira a kép, mint a levéltári információ. Az autopszia, az eredetiség élménye és követelménye, a hitelesség záloga a történetet reprezentáló, illusztráló nyomok sorozata a vászon túloldalán. (Mellékesen, micsoda paródiája mindez a nyomozás művészettudományi elvének: legyen szó *Morellin*ről vagy épp Warburg-ról.) *Eichhorn* a katalógusba formális művészettörténeti analíziseket is íratott az egyes képekről, amelyek persze ebben a kontextusban óhatatlanul önmaguk paródiái is egyben. A kép hagyományos oldala – ha tetszik – a művészettörténeté, a hátsó a kultur- és politikátörténeté: az örökség kutatója és teremtője egységesen, mindkét aspektusát elemezve nézi ugyanazt a művet. *Eichhorn* ritka rafinált Gesamtkunstwerkje azt mutatja, hogy nem pusztán a műalkotást nézzük távolból, immár kívülről, de a szűk művészettörténeti kontextust használó magyarázatok is értelmezhetetlenek a politikátörténet nélkül. A 19. század képeinek jelentése az univerzális kulturális örökség absztrakt terében jelentését vesztett képek társadalomtörténeti felhasználása, tehát az alkotások tulajdonlásának története nélkül. (25) A materiális kultúra megmaradása tehát nemegyszer feltétele az emléknymok kutathatóságának, a rekonstruálható történeteknek. Túl immár *Eichhorn* kiállításának példáján: az örökség történetében bizony elég radikális változásra vezet, hogy az elmúlt években egyre gyakrabban az eredeti dokumentumok zárt rendje helyére a digitális kontextusok, metakontextusok folytonosan változó, illékony rendszere lépett.

Érdemes összevetni például a hagyományos és digitális enciklopédiák szerkezetét egymással, azt hiszem, a példa érzékelhetővé teszi, hogy mennyire mélyek is a különbségek. Az *Encyclopedia Britannica* egyike azoknak a tudásoknak, amelyek digitális formában éveken át közvagyongként tűntek fel, többek között *Condorcet* szellemét követve. Az online változat mára már a magánparkok nem nyilvános gyakorlatát követve csak jelszóval olvasható, azaz a tudásért éppúgy fizetni kell, mint a nyomtatott formában. Csakhogy az elmúlt években feltűnt a Wikipédia, amely szinte észrevétlenül, több szempontból az EB

helyére lépett. Míg az előzőt kiváltságos és kiválasztott szakértők írták, addig az utóbbit részben ugyanaz a közösség írja, amelyik olvassa, használja is. A Wikipédia „lapjait” bármelyikünk megírhatja, s át is írhatja bármely eddigi szócikkét. Ha a hagyományos archívum felől nézzük mindezt: szinte követhetetlen, pontosabban értelmezhetetlen tapasztalat ez. A dokumentumnak homályos az eredete, őrzése botrányos, eredeti helyére vonatkozóan nincs miért kérdeznünk, leírása időleges. Maga a dokumentum folyamatosan változtatja a helyét, egyik nap a kérdéses helyen található, másnapra egy másik értelmezés foglalhatja el a helyét – a Wikipédiában minden szerző egyben szerkesztő. Azaz, mint ebben az esetben is látjuk, a kortárs globális archívumokban, amelyek a mindenki számára elérhető tudás metaforái, a társadalomtudomány hagyományos hatalmi helyzete megváltozott, avagy a *Helga Nowotny* által elemzett és követelt új szerződés kialakítását épp ez a példa is remekül mutatja. Nowotny a komplexitás megkerülhetlenségére mutat rá. Egyrészt a természet- és társadalomtudományok között, a transzdiszciplináris nevében megköthető új szerződésről van szó, másrészt a tudás előállításának új körülményeiről, új technokulturális környezetéről, amelyben a tudás számonkérhetőségének, autenticitásának eddig nem ismert kérdései merülnek fel: szoros összefüggésben az interaktív, kollektív intelligenciának tekinthető, együttműködésre épülő rendszerekkel.

A hagyományos archívumok, illetve a hagyományos közvagyon, örökség nagy kérdései között tartjuk számon a copyright problémáját. Az elmúlt évek mindannyiunkat megtanítottak arra, hogy egyaránt komolyan vegyük a copyright hagyománya mellett érvelő álláspontokat, amint az azt radikálisan tagadó nézeteket is. Azt is tudjuk, hogy kontextus kérdése az, hogy a pro vagy kontra copyright szolgálja-e jobban a kulturális megújulást, illetve fenyeget a muzeumizálódás örök rémképével – ha az örökségről beszélünk. A copyright hagyományát minden bizonnyal két, egymástól részben független, de párhuzamos jelenség formálja újra napjainkban: egyrészt a globális kulturális örökség fogalma, azaz a minden kulturális csoport jogának megadását követelő program, illetve a digitális másolatokat cserélő rendszerek kultúrája. A kisebbségi csoportok részben azt követelik, hogy mások ne használják az ő kulturális örökségüket közvagyonként, még kevésbé kereskedelmi terméként. A radikális tagadás adandó alkalommal kulturális elzárkózást is eredményezhet, de vannak olyan csoportok, amelyek épp az ahhoz való jogukat hangsúlyozzák a nagy kommunikációs rendszerekben való megjelenés és kritikai reakciók elviselése helyett. A copyrighttal szemben áll a hálózati kultúra fordulata: a copyleft, amely kifejezetten a másolatok, variációk elkészítésében ismeri fel a kulturális továbbítás, átadás nagy lehetőségét. Azaz: a feladat nem a dokumentumhoz való hozzáférés megnehezítésében, hanem éppen megkönnyítésében áll. A fent említett Creative Commons, vagy Lawrence Lessig *„Free Culture”* című kötete, *Yochai Benkler*, *Bardon Beebe* tanulmányai hasonló kérdéseket vetnek fel: miként lehetséges az együttműködés új formáit megtalálnunk, olyan kulturális normarendszereket kidolgoznunk, amelyekben érvényes marad a kreativitást honoráló „copyright”, de amely nem zárja ki mindazokat a kulturális cserékből, akik számára megfizethetetlen egy-egy dokumentum. Mindez a hagyományos világban ma még ismeretlen habitust feltételez, a siker, a befolyás, az érvényesülés, illetve a kulturális identitásteremtés új formáit találjuk mindazokban a formákban, amelyekben a kollektív intelligencia, az együttműködés szelleme jóval fontosabb érték, mint az individuális, elkülönült dokumentumok létrehozása és értékelése a közösséggel.

Azaz: a kulturális örökségről, a közvagyonról mintha két kép élne egymás mellett, gyakran reménytelen párbeszédben, vagy ami még rosszabb, anélkül. Az egyik oldalon itt vannak a nagy intézmények, amelyek az örökség gyűjteményeit őrzik: a könyvtárak, levéltárak, archívumok. Városok kitüntetett pontjain, az építészeti ikonográfia jeles példái ezek: legyen szó akár a British Museumról, a Library of Congressről vagy a Sainte-Geneviève könyvtár legendás épületéről, végül, de nem utolsósorban a Nemzeti Múzeum épületéről, az antik hagyomány újraélesztésének, folyamatosságának különböző példái.

dái állnak előttünk, s nyilván az sem véletlen, hogy a nagy olvasótermek némelyike a Pantheont idézi.

Azt, hogy a globális és nemzeti örökségek média-tér előtti, azaz a városok kontextusában, szövetébe szőtt nagy szimbolikus épületei, illetve belső terei miként is tűnnek fel a kortárs művészet tapasztalatrendszerében, nyilván forrásértékű adatok arról a szakadékról, amely történelem és emlékezet, illetve az emlékezés pusztá, üres helyei között húzódnak. Arról a folyamatról van szó, amelynek során a nagy emlékezet-gyűjtemények fotográfusai, kortárs művészek egyre külsőbb szemlélőként örökítik meg képeiken az épületeket, s azok egyre kevésbé a maguk mindennapi gyakorlatában, s egyre inkább emlékműként állnak elélnk. *Thomas Struth* múzeumi fényképein híres, kanonizált műtárgyak tűnnek elélnk, múzeumi kontextusokban. A német fotográfus munkájának értelmében a műalkotás mibenlétére adandó válasz elkerülhetetlen a befogadásának alkalmi körülményeit felidéző kép nélkül. (Nem mellékesen Struth képei azt mutatják meg, hogy a műkritika és elemzés során a művészettörténet és vizuális kultúra, illetve a visual studies szempontjai elválaszthatatlanoknak bizonyulnak.) Struth egyik 1990-ben készült – a Metropolitan Museumban 2003-ban kiállított képe: a „Chicago Fine Art Institute, II” címet viseli. Ezen a 137,2x174 cm-es, tehát igen nagy fotográfián a múzeumbelső látható, s a kép a képben Gustave Caillebotte, Párizsi utca, esős napon. Az 1877-es kép is igen nagy méretű: a Saint Lazare pályaudvar környékét felidéző festmény 212x276,2 cm-es. Kérdés, hogy Struth fotográfiáján nem a két háttal álló asszony-e a főszereplő, a látogatók. Megítélésem szerint e mű előtörténetében *Foucault* „Las Meninas”-elemzése is szerephez jutott, de akár mint is legyen: a kontextust és művet elválaszthatatlannak bemutató kép nem csupán a reprezentáció, de az átörökítés technikájának zavarait is bemutatja. A fotográfia címéből a 19. századi olajfestmény eltűnt, s helyét a helyszín vette át. Vajon jelent-e valamit a múzeum ma, ha a műtárgyak távolsága áthidalhatatlan? Sturth, *Andreas Gursky*hoz, *Thomas Ruff*hoz hasonlóan, *Bernd és Hilla Becher* tanítványa volt Düsseldorfban, s egyszerre jellemzi mindannyiuk munkásságát a távolságtartás és precizitás. Bernd és Hilla Becher mintegy „felfedezték” az ipari műemlékek poétikáját, a folyamatosan kiürülő, háttérbe szoruló nehézipar maga mögött hagyott nyomait. A német fotográfia fenti áramlatához sorolhatjuk az ugyancsak Becher-tanítvány *Candida Höfer*t, akinek múzeumi és könyvtári fotográfiái immár teljesen félreérthetlenné teszik, hogy ezeknek az üres épületeknek emlékműként történő nézete esetén tárul fel igazi jelentésük. Höfer megannyi drámai képen idézi fel a kiürülés pillanatát, könyvtárak, múzeumok belső terei állnak előttünk egyrészt áhítatos csendben, másrészt a lelepleződésük pillanatában. Höfer munkáin időről időre feltűnnek a használat, azaz az élők nyomai, némely kép olyan, mint egy tulajdonosától hirtelen elhagyott, magára maradt lakás: a kávé még hűl a konyhában, a falak még árasztják a meleget. De miközben ezek a fotográfiák kínosan közelínek mutatják az örökösök távozásának pillanatát, bizony az üres tér immár a múzeumi fegyelmet és annak csendjét is ábrázolja. Ha lehet úgy fogalmaznunk: ezek a néma terek a kulturális örökséggé válás, a magára maradás pillanatát rögzítik, azt a pillanatot, amely a történelem vége és az emlékezet születése között áll.

A világörökség nagy fenyegetése nem más, mint egy kiüresített múlt totalitásának uralma. Ha minden örökség, akkor minden múlt érdemes az emlékezetre. Az örökséggel kapcsolatos jelenlegi stratégiák, a mindent feltétel nélkül őrizni kívánó akarat nem más, mint az idő tagadása, lehetőség a társadalmi változások előli elzárkózásra. Úgy tűnik, hogy az örökség radikális hatalomátvétele mellett szavazók számára nincs fenyegetőbb, mint a valóban fenyegető jövő. Az örökség által megmerevített kultúrák képe arra is szolgál, hogy elfedje a kortárs társadalmak válságának megválaszolhatatlan kérdését. Az univerzalizmus eszméjének, illetve a globális és egyenrangúságon alapuló kulturális kapcsolatok hangsúlyozásának a tétele természetesen nem pusztán üres konzervativizmusból vagy épp a megvetésből ered. Épp ellenkezőleg, s a helyzet épp ezért talán még kinosabb.

Az örökségből való egyenlő részesedés programja annak a társadalmi egyenlőtlenségnek az elfedésére épül, amelynek lényege épp a modernitás univerzalizmusának lokális kritikáival jár együtt. (Épp ez az, amit *Huntington* oly jellegzetes trükkje félreért, amikor a konzervatív ideológus felállítja a hidegháborúban megszokott és oly fontos, mert szellemileg kényelmes, áthatolhatatlan különbség szakadékának tételét.)

Mindenesetre tény, hogy a nem európai társadalmak számára az európai modernitás ajánlata csak részben és esetenként, illetve erős kritikával fogadható el. Az is belátható, hogy ennek a kritikának a létjogosultságát kétségbe vonni és azt összekeverni a fundamentalizmussal: tragikus és igazságtalan tévedés. Épp ezért is oly hasznos – a maga kétértelműségében – a világörökség radikális tétele: ez többek között kulturális hidakat, kommunikációs interface-t kínál számukra is. Ha a politika által uralt jelenben, a geopolitika által determinált társadalmi térben nincs mód megegyezésre, az alkotó kooperációra, akkor mindennél fontosabb, hogy bebizonyítsuk: egy, közös kultúránk van még – akkor is, ha ez az egység olyan tág, hogy valójában nemigen jelent semmit. A világörökség nem más, mint a humanizmus végrehajthatatlan, illetve a modernizmus csödbement programjának be nem vallására szolgáló, tagadhatatlanul érdekes megoldás. Megkímél a „culture war” kérdésétől, eltünteti a kulturális különbségek fetiszizmusát, a kulturálisan homogén közegeket szó szerint mindenre kiterjeszti. Ha minden örökség, akkor minden akként és úgy örökölheto, ahogyan az adott régió számára az elfogadható, a lényeg az, hogy minden eltérés, drámai különbség eltűnjön végre a szem elöl: mert ha minden örökség, akkor senki sem zárható ki belőle, akkor nincs többé nacionalizmus, törzsi örökség, amelyből mindenki más automatikusan kizáratik.

Ezek a mai idők megkerülhetetlen kérdései: egyrészt a politikailag megoldhatatlan válságok kulturális különbségekbe való transzformálásának programja, másrészt a kulturális differenciák, az összehasonlíthatóság visszavonásának tézise, amely tézis lehetőséget teremt a békére, s minden bizonnyal talán kevesebb esélyt hagy a megvetésre, a kolonializmusra, de valóban újrafogalmaztatja velünk a kooperáció lehetőségeiről szóló diskurzusokat. Ha van világos pillanata a társadalomtudományok által újrakötendő szerződésrendszernek, akkor az örökséggel kapcsolatos viták lehetnek azok.

Jegyzet

- (1) „... a kánon manapság már nem egy barrikád, melyet be kell venni, sokkal inkább egy rom, melyet át kell ugrani.” Hal Foster: *Dialectics of Seeing*. In: Ann Holly, Michael – Moxey, Keith (2002, szerk.): *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Edited by: Clark Studies in the Visual Arts – Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts. Distributed by Yale University Press, New Haven – London. 215.
- (2) Beck, Ulrich – Giddens, Anthony – Lash, Scott (1994): *Reflexive Modernization – Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Polity Press, Cambridge. Beck, Ulrich (2000): *The Cosmopolitan Perspective: Sociology for the Second Age of Modernity*. *British Journal of Sociology*, 51. 79–106.
- Beck, Ulrich – Bonss, Wolfgang – Lau, Christoph (2003): *The Theory of Reflexive Modernization. Problematic, Hypotheses and Research Programme*. *Theory, Culture and Society*, 20. 2. 1–33.
- (3) Canclini, Néstor Garcia (1995): *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minnesota University Press, Minneapolis – London.
- (4) Tony Bennett (1997): *The Birth of Museum. History, Theory, Politics*. Routledge, London – New York.
- (5) Hooper-Greenhill, Eliean (2000): *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Routledge, London – New York.
- (6) Hooper-Greenhill, i.m. 152.
- (7) Hartog, Francois (2000): *Örökség és történelem: az örökség ideje*. *Régio*, 4. 16.
- (8) Borges, Jorge Luis: *Funes, az emlékező*. In: *A halál és az iránytű. Jorge Luis Borges válogatott művei*. I.108–109.
- (9) Huyssen, Andreas (1995): *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. Routledge, London – New York.
- (10) Huyssen, Andreas (2003): *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press, Stanford, California.
- (11) U.o. 4.

- (12) Terdiman, Richard (1993): *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*. Cornell University Press, Ithaca.
- (13) Tuathail, Gearóid Ó (1996): *Critical Geopolitics. The Politics of Writing Global Space*. Routledge, London – New York, 70–71.
- (14) Derrida, Jacques (1995): *Archive fever. A Freudian Impression*. The University of Chicago Press, Chicago – London. 17.
- (15) Hal Foster *Dialectics of Seeing* című tanulmányával kapcsolatban a kötet szerkesztői, Michael Ann Holly és Keith Moxey találoán állapítják meg: „He argues for a consideration not of what is art but rather when is art.” *Art History, Aesthetics...* i.m. XIV.
- (16) Nelson, Cary (1996): *Literature as Cultural Studies: 'American' Poetry of the Spanish Civil War*. In: *Disciplinary and Dissent in Cultural Studies*. Routledge, London – New York. 65.
- (17) Ades, Daws (1988): *Reviewing Art History*. In: Rees, A. L. – Borzello, F. (szerk.): *The New Art History*. Humanities Press International, Inc. Atlantic Highlands, NJ. 11.
- (18) *Mozgó Világ*, 2004. 6–7.
- (19) Löwenthal, David (2004): *Az örökség rendeltetése*. In: Erdősi Péter – Sonkoly Gábor (szerk.): *A kulturális örökség*. L'Harmattan, Budapest. 57.
- (20) Ami a rekonstrukció episzteméjének fogalmát illeti, annak részletes elemzésére a közeljövőben egy nagyobb tanulmány keretében kívánok visszatérni. E helyütt csak annyit jegyeznek meg, hogy mindenképp érdekes különbséget tennünk az értelemgondozás, jelentésanalízis, kontextusvizsgálat, illetve az élményteremtés, végül a – Foucault-val szölvá – problematizáció eljárásai és normarendszerei között.
- (21) Manovich, Lev: *The Language of New Media*. The MIT Press Cambridge, Massachusetts – London, England. 39.
- (22) Mattelart, Armand (2002): *An archeology of the global era: constructing a belief*. *Media, Culture and Society*, 24. 591–612.
- (23) Otletra vonatkozóan lásd. György Péter (2002): *Memex*. Magvető, Budapest.
- (24) Meyrowitz, Joshua (1985): *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. Oxford University Press, New York – Oxford.
- (25) Eichhorn, Maria (2004): *Politics of Restitution*. Restitutionspolitik, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln.

