

Egy következő út: interjú Piotr Piotrowskival

PIOTR PIOTROWSKI a poznaí Adam Mickiewicz Egyetem Művészettörténeti Intézetének professzora, valamint a müncheni és regensburgi egyetemek Graduate School for East and South–East European Studies tudományos munkatársa. Több kötet szerzője, többek között: *Meanings of Modernism* (2009, 2011), *In the Shadow of Yalta* (2009), *Art after Politics* (2007), *Critical Museum* (2011), illetve az *Art and Democracy in Post-Communist Europe* (2012). 2009 és 2010 között a varsói Nemzeti Múzeum igazgatója, 2010-ben pedig az Igor Zabel Culture and Theory Díjának nyertese. Jelen interjúra a Piotrowski szervezésében globális művészettörténet témában, *East European Art Seen from Global Perspectives: Past and Present* címmel megvalósult konferencia adott lehetőséget, melyre Lublinban, Lengyelországban került sor 2014. október 24–27 között.¹

✪ **Kosinsky Richárd:** *Egy specifikus földrajzi hely lokalizálásakor, meghatározásakor fennáll a fragmentáció és/vagy általánosítás veszélye. Mit gondolsz, hogyan kerülhető el ez a probléma, illetve szükséges-e elkerülnünk?*

✪ **Piotr Piotrowski:** A konferenciák általában egy bizonyos kutatási terület sajátos nézőpontjait prezentálják; ez fragmentációhoz vezet, hiszen nem tudnak mindent egyszerre lefedni. Nagyon nehéz megírni vagy vitázni egy ehhez hasonló szintézisről. Az egyetlen könyv, melyet ismerek és egy ilyen szintézissel dolgozik, amely valamilyen módon a globális művészettörténettel foglalkozik, az David Summers *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* című munkája.² Ez egy több mint 700 oldalas könyv, melyen húsz évig dolgozott a szerző. Természetesen tisztában vagyok vele, hogy az előadók tanulmányai bizonyos értelemben szintén egy szélesebb, tágabb spektrum fragmentumai. De ezt nem gondolnám problémának: ezt meg kell tennünk, és minél több tanulmány születik, annál jobb.

✪ **KR:** *Hogyan változtatja meg a perifériák narratívájának leírása a központról alkotott képünket? Nem merül fel ezzel egy, a meglévővel versengő mesternarratíva kialakulásának lehetősége?*

✪ **PP:** Jellemzően – és ez egy általánosítás – csak perifériákról beszélhetünk. Nincsenek központjaink. A központok csak akkor érdekesek, ha perifériaként kezeljük azokat. Természetesen, ha egy mesternarratíváról beszélünk, fel kell



Piotr Piotrowski

tennünk a kérdést, hogy ez mit jelent és kinek a számára szolgál mesternarratívaként. Ha azokat a művészettörténeti eszközöket vesszük alapul, melyek a művészeti piaccal vagy a turizmussal foglalkoznak, akkor igen, természetesen beszélhetünk egyfajta mesternarratíváról, amelyet az úgynevezett központokban hoztak létre. De az akadémiai kutatások és írások esetében nem vagyok róla meggyőződve, hogy ez továbbra is effektívnek bizonyulna. Tehát először is azt mondanám, hogy a központok csak a perifériák viszonylatában érdekesek; másodszor pedig, hogy a mesternarratíva, a 'mainstream'

¹ A konferenciával, előadókkal, valamint előadásaikkal kapcsolatos további információ: <http://www.konferencja.labyrinth.com/en>. A konferencia beszámolója Kosinsky Richárd: A szürke Zóna. Kelet-Európa művészete globális perspektívából. *Balkon* 2015/1, p. 10–14.

² David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* London and New York: Phaidon, 2003.

művészettörténet a laikusok körében van jelen, de nem a valódi tudományos közegben. Harmadszor pedig, ahogy azt a konferencia néhány előadásában is hallhattuk, a periféria fogalma nem működik megfelelően, jelen pillanatban nem fedi fel a valódi problematikát. Ezért én inkább a 'marginum' fogalmát részesítem előnyben, a perifériával szemben – a kettő pedig nem ugyanaz. Én amellett érvelnék, hogy a központ és a marginum dichotómiája sem a leghatékonyabb ebben a pillanatban. Szerintem a „központok provincializálása” az, amire hangsúlyt kellene fektetni. Minden periféria, minden visszavezethető egy adott kontextusra.

✪ **Jan Elantkowski:** *Bármely marginum narratívája egy kulturális centrum viszonylatában íródik; ebből kifolyólag a narratíva a perspektíva kérdésévé válik – a megfigyelő lokációjáé. De ezt a lokációt mindig a centrum határozza meg?*

✪ **PP:** Igen. Mert a mainstream művészettörténet, melyben engem is képeztek Lengyelországban, azt tanultuk, hogy a központ – akkor a francia művészetet tartottuk annak – univerzális. Viszont az a művészet, amely egy meghatározott történelmi és kulturális kontextusban helyezkedik el, elveszíti univerzalitását és deterritorializálttá válik. Ezért azt mondanám, hogy a centrum provincializálása annak lokalizálásával érhető el.

✪ **KR:** *Hogyan viszonyulnak egymáshoz a narratívák? A köztük végbemenő kommunikáció csak a központokon keresztül lehetséges?*

✪ **PP:** Nem, nem gondolnám. Amikor én tanultam a művészettörténetet, az volt a tudományosan elfogadott, hogy minden kulturális narratíva a központokon keresztül kommunikál; például a kubai és brazil művészet Párizson keresztül lépett kapcsolatba egymással. Ezzel szemben ma már egy másik modellel állunk szemben, és a központokon keresztül történő kommunikáció többé már nem szükséges. A mai technológiának köszönhetően nagyon könnyű az interneten keresztül kommunikálni. A feladat tehát, melylyel jelenleg szemben állunk, az sokkal inkább a viszonyok feltárása; nem feltétlenül a hatások, hanem az egykori, úgynevezett perifériák közötti strukturális viszonyok feltárása.

Vegyük például Argentína, India és Afrika esetét: bármiféle centrum közvetítése nélkül kommunikálnak. Nincs szükség a központ közvetítésére ezen kapcsolatok és viszonyok esetében, különösen az összehasonlító művészettörténet esetében, mely a művészet különböző strukturáit és jelentéseit próbálja összehasonlítani. Ettől függetlenül viszont nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy művészettörténeti szempontból a tizenkilencedik század végén, a huszadik század elején Párizs jelentette a világ közepét. A cél azonban nem ezen kultúrák függőségi helyzetének kimutatása, hanem annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy Párizs milyen szerepet játszott ezeken



a perifériákon. Például volt egy Bauhaus kiállítás Kalkuttában az 1920-as évek elején.³ Általában véve erős jelenléttel bírt az európai modern művészet Indiában. A kérdés tehát nem a hatás, hanem az európai művészet felhasználásának mikéntje az indiai művészet létrehozásában. Paradox módon ez a fajta művészet a dekolonizáció eszközévé is vált Indiában, mivel Indiát Anglia kolonizálta, művészeti értelemben főként az akadémiai művészet. Más stratégiák mellett a modern művészet is az indiai segítségére szolgált, hogy visszaállítsák és dekolonizálják saját kultúrájukat, kombinálva a lokális, vernakuláris tradíciókat a modern formákkal. A kérdés továbbra is fennáll: milyen funkcionális szerepet tölt be Párizs, mint egykori centrum az olyan helyek esetében mint Kalkutta?

✪ **Dudás Barbara:** *A globális művészettörténet paradigmájának esetében kulcskérdés egy új terminológia kialakítása. Ennek az eléréséhez a legjobb mód, melyet már Ön is említett, az összehasonlító kutatás. Gondolja, hogy egy ilyen módon kialakított központi nyelvezetnek a lokális narratívákra kell fókuszálnia, vagy arra kell törekedjen, hogy transzregionális vagy akár transznacionális legyen?*

✪ **PP:** A szlogen így szól: *Gondolkozz globálisan, cselekedj lokálisan!* De mi is az tulajdonképpen, hogy lokális? Mi a globális? Egy viszony. Véleményem szerint a kulcsfogalom jelen esetben a kozmopolitanizmus, mely különbözik az internacionálistól. A kozmopolitanizmus tartalmaz egy etikai attitűdöt, egy etikai megközelítést. Az emberek poliszkban élnek, de közben a kozmosz, a globális viszonylatában gondolkodnak. A maga által felvetett internacionális viszonyt sok esetben keleten alkalmazzák és dolgozzák ki. A város – a polis – kozmopolita, és a kortárs kultúra többnyire metropolita. Ez a nagyvárosokban fejlődött ki, és ezek a nagyvárosok kozmopoliták, valamint ezzel egy időben globálisak is voltak. Kortárs szempontból a regionális definíciója talán veszít valamit és más valamit kapunk helyette, ami a metropolita. Például az Egyesült Államok amerikai kultúrája helyett New York és Los Angeles kultúrájáról beszélhetünk; brit kultúra helyett Londonról. Magyarország ugyan kisebb, de biztos vagyok benne, hogy van különbség Magyarország mint egész, illetve Budapest között. Azt mondanám tehát, hogy a szlogen „Gondolkozz globálisan, cselekedj lokálisan!”, tökéletesen illik ezekre a helyzetekre.

✪ **DB:** *Hogyan definiálná a globális művészettörténet és a globalizálódó művészet közötti viszonyt?*

✪ **PP:** Ez két teljesen különböző fogalom. A művészet globalizációjának két jelentése van, az egyik ezek közül a művészeti piac. A piacra belépő művészek érzékelik, hogy a piac globalizálódik. A globalizáció másik lehetséges jelentése annak példáján keresztül magyarázható meg, ahogy Jonas Staal, a holland művész

3 A tizennegyedik Keleti Művészeti Indiai Társaság Éves Kiállítása és a Bauhaus, Kalkutta, India, 1922. december

közelítette meg a globalizáció jelentette kihívásokat, egy alternatív parlamentáris platform megszervezésével, a 7. *Berlini Biennálén*, 2012-ben, melyet ő *New World Summit*-nek nevezett.⁴ Tehát vannak kereskedelmi művészek, akik a globálisat kizárólag mint piaci lehetőséget kezelik. Aztán vannak olyan művészeink, mint Staal, akik globális viszonylatokban gondolkodnak, de a globális mint arénát vagy platformot értelmezik, melyet én talán a *globális politea*-nak neveznék. Egy globális alkotmány egy globális demokrácia számára. Jelenleg talán ez jelenti a legnagyobb kihívást, mert a globalizáció befolyásolja a gazdaságot; de a politikát, az emberi jogokat, a munkát figyelmen kívül hagyják, miközben ezek és az ehhez hasonló problémák jelentik azt a keretet, melyben a nemzetállamok léteznek. Ezek a művészek egy globális politea-ért dolgoznak, hasonlóan az alter-globalista mozgalomban munkálkodókhoz. Az alter-globalista mozgalom alakította kritikai attitűdét, egy alternatív globális megközelítéssé az anti-globális szemléletmódot. Ezek nagyon fontos különbségek. A globalizáció elsősorban egy gazdasági hatást implikál, és a transznacionális tőkére utal. De amit én globális művészettörténeten értek, az inkább a művészet történetének globális szempontból való, retrospektív vizsgálata. Ez a fajta művészettörténet nem feltétlenül csak az 1989 utáni művészettel foglalkozik, hanem a művészettörténetet mint globális diskurzust kezeli, melyet retrospektív módon alkalmazható a megelőző korok művészetére is. Az én saját megközelítem az összehasonlításon alapszik. Össze tudjuk vetni, hogy mi történt Indiában az 1920-as években, azokkal a fejleményekkel, melyek ezzel egyidőben Kelet-Európában zajlottak. Nem kell feltétlenül egy közvetlen kapcsolatot találnunk, hanem annak összehasonlítása, hogy a modern formák vagy modernizmus miként funkcionált a lokális identitás visszanyerésének folyamatában.

✪ **KR:** *A varsói Nemzeti Múzeumban igazgatóként töltött ideje alatt a kritikai múzeum gondolatát próbálta implementálni. Szolgálhat az összehasonlító kutatások kritikai megközelítése modellként egy intézmény számára?*

✪ **PP:** Az elképzelésem nagyon egyszerű volt. Már a pozíció betöltése előtt is tanítottam muzeológiát, ezért eléggé jól ismertem az úgynevezett kritikai múzeumra irányuló kutatásokat. Másrészt pedig létezik egy kritikai művészetet megvalósító művészeti tradíció, vagy a realitás dekonstrukciójára kísérletet tevő művészet. Egy modern művészettel foglalkozó múzeum számára nem volt semmi furcsa egy ilyen megközelítésben. Voltak más kísérletek is ennek a kritikai gondolkodásnak a gyakorlatba való átültetésére,

például az 1970-es évek végén alapított New York-i New Museumban.⁵ Az én ötletem az volt, hogy használjuk fel ezt a tudást és tradíciót a varsói Nemzeti Múzeumban, a történeti művészetre vonatkoztatva.

A varsói múzeum nevét tekintve ugyan Nemzeti Múzeum, de ez nem ugyanaz, mint a budapesti Nemzeti Múzeum, ami egy történeti múzeum. Lengyelországban a Nemzeti Múzeum olyan, mint egy nemzeti galéria, tehát ezeket a hagyományokat és tapasztalatokat akartam alkalmazni egy nemzeti galéria vagy szépművészeti múzeum kontextusában. Meg voltam róla győződve, hogy egy ilyen múzeum képes vagy képesnek kellene lennie a kritikai kultúra szintjén való működésre, elősegítve ezzel a kritikai gondolkodásmódot, végre előremozdítva ezzel a demokratikusságot! Nem állt rendelkezésre egy konkrét, történeti vagy múzeumi modell. Ezek az intézmények nem foglalkoztak a kritikai megközelítéssel. Ezért az ötletet inkább a kortárs művészet adta, beleértve a kortárs művészetet bemutató múzeumokat is.

✪ **KR:** *A kritikai attitűd vajon esszenciális egy olyan társadalom számára, mely létre akarja hozni saját narratíváját, és ezen keresztül saját identitását? Mondhatjuk azt, hogy a művészet demokratikussága a társadalmi demokrácia radikális formája?*

✪ **PP:** Mindenekelőtt teljes mértékben meg vagyok róla győződve, hogy a kritikus gondolkodás társadalmi kötelességünk. Ha egy bizonyos helyen él az ember, akkor kritikuson kell gondolkodnia annak érdekében, hogy előremozdítsa azt a helyet, és ugyanez igaz a demokráciára. A kritikus hozzáállás minden intellektuális lény kötelessége, nem csak a tudósoké, művészettörténészeké és művészeké. Mindannyiunknak kritikuson kell gondolkodnia. A demokrácia nem ajándék, nem eleve adott, minden nap harcolnunk kell érte, mert mindig vannak és lesznek ellenségek. A kritikus gondolkodásmód eszköz a demokrácia ellenzőinek lefegyverzésére. Ez az intellektuális lét kondíciója.

✪ **JE:** *Melyek a jövőbeli akadémiai tervei?*

✪ **PP:** Jelenleg az általam *Globalizing Eastern Europe*-nak nevezett projekten dolgozom. A horizontális művészettörténetet leíró rövid tanulmányomban a központok nélkül működő összehasonlító művészettörténet modelljére tettem javaslatot. Ezt a horizontális művészettörténetet akarom továbbfejleszteni globális perspektívából.⁶ Ezalatt azt értem, hogy a háború utáni kelet-európai művészeti gyakorlatokat össze lehet hasonlítani a világ más tájainak hasonló művészeti folyamataival. Hadd mondjak egy példát. A háború utáni kelet- és nyugat-európai művészettörténetnek különösen fontos momentuma volt az 1947–48-ban a realizmus körül kialakult viták. Magyarországon ott volt az Európai Iskola, mely politikai okokból ütközött akadályokba. Lengyelországban és Csehszlovákiában is a kommunisták vették át a hatalmat. Ezen országok mindegyikében a művészek és teoretikusok a realizmus egy bizonyos típusát akarták érvényre juttatni, melyet szocialista realizmusnak nevezünk. Ezzel egyidőben voltak, akik a modernizmust vagy az absztrakciót vették a védelmükbe. A két frakció közötti ellentétek szolgáltak alapul a kelet- és nyugat-európai művészeti produktumok létrejöttéhez.

Ezeket az európai helyzeteket szeretném összevetni az ehhez hasonló harmadik világbeli vitákkal a modernizmust és a szocialista realizmust indítványozók között, mint amilyen például India, ahol ezek a viták az ország 1947-ben visszanyert függetlensége után kezdődtek meg. Amikor a bombayi Progresszív Művészek Csoportját az Indiai-Szovjet Barátság Házában megalapították, voltak művészek, akik társadalmi kérdéseket vizsgáltak. A marxizmus nagyon nagy hatással bírt az 1930-as, 1940-es évek Indiájában. Emlékezzünk, hogy a realisták retorikája a békét állította középpontba, míg a modernistáké a szabadságot. Tehát egyrészt ott volt a béke, másrészt a szabadság: realista festészet és absztrakt művészet. India különösen fontos, mivel a modernizmuson keresztül akart modern országgá válni. Általában véve, Kelet-Európa globalizációja számomra a kelet-európai művészeti vitáknak a világ más részein kialakult, hasonló vitákkal való összevetését jelenti.

Lublin, Lengyelország, 2014. október 26.

4 „The New World Summit is an artistic and political organization dedicated to providing alternative parliaments to host organizations that currently find themselves excluded from democracy.” vö. <http://newworldsummit.eu/>

5 <http://www.newmuseum.org>

6 Piotr Piotrowski: Towards a Horizontal History of Modern Art http://www.erstestiftung.org/patternstravelling/content/imgs_h/Reader.pdf.