

Varga Tünde

## A KÉPZELŐERŐ HATALMA?

MŰVÉSZET A NYUGATI VILÁG MŰVÉSZET-FOGALMÁNAK ROMJAIN

„A kezedbe helyezem ezeket a korszerűtlen esszéket. Ha úgy döntesz, foglalkozol velük, légy fair. Ne bánj velük rosszul, kérlek. Olvasd türelemmel, vagy tedd őket félre, ha felbosszantanak. Nem céloim megtéríteni a világot.”<sup>1</sup>

Gayatri Chakravorty Spivak

Jelen tanulmány azt vizsgálja, milyen jelentése és jelentősége lehet a művészetnek ma a kortárs globális művészeti világban. Milyen örökölt fogalmi keretek határozzák meg, ezek hogyan változnak, vagy éppen élnek tovább egy olyan kulturális szcénában, amelyet ugyan még mindig a nyugat dominál, de amely kénytelen szembenézni azzal a plurális értékhalóval, amely a nyugati kultúrán kívüli művészek tevékenysége nyomán állt elő, és amely következtében átalakulóban vannak a művészet és kultúra keretei.<sup>2</sup> Kérdés, hogy milyen szerepet hivatott betölteni a művészet a kultúrában vagy a társadalomban, illetve hogy ezeket a szerepeket milyen történeti, kulturális, társadalmi, politikai vagy materiális tényezők formálják.

Mivel nem gondolom, hogy a kérdésekre egyértelmű választ lehetne adni, kiindulásként olyan felvetésekkel foglalkozom, amelyek rávilágítanak a fogalmi keretek változásának problémájára. Az okok között megtalálhatók az egyre szaporodó számú biennálék, triennálék, művészeti fesztiválok hatása és kritikája, illetve a kritikai hagyomány szerepének átalakulása. Ezek a kérdések szorosan kapcsolódnak a társadalmi nyilvánosság és a részvétel alapú művészet helyzetének vizsgálatához, művészeti, valamint intézménykritikai vonatkozásban egyaránt. A kérdésfelvetések természetesen nem újak, már az 1990-es évektől markánsan megjelentek a művészet intézményeiben is – abban az időszakban, mely nem csak a bipoláris világrend bukását, hanem a hálózati társadalom jelen formájának kezdetét is jelzi. Tanulmányom olyan kérdéseket vizsgál a kortárs művészeti diskurzus kultúrátudományi háttéréből, melyek a kultúra, a művészet és a kritika kortárs szerepére irányulnak.

<sup>1</sup> Gayatri Chakravorty Spivak: *Other Asias*. Oxford, 2008. 13.

<sup>2</sup> A kultúrátudományok megközelítése terén Tony Bennett munkái mérvadóak, különös tekintettel a legutóbbi könyvére: Tony Bennett: *Making Culture, Changing Society*. New York – London, 2013., illetve ennek előtanulmányára: Tony Bennett: *Making culture, changing society: the perspective of „culture studies”*. *Cultural Studies*, 21. 2007. 610–629.

## A MŰVÉSZET ÉS A KULTÚRA FOGALMÁNAK ÚJRAÉRTELMEZÉSE

A művészet fogalmának és kultúrában betöltött szerepének feléledő vizsgálata összetett, több oldalról érkező problémafelvetés: nem csak a kortárs művészeti szcéna diszkurzív terének megváltozása sürgeti, mely számára a művészet nyugati fogalma túl szűknek bizonyul ahhoz, hogy a jelenlegi gyakorlatának sokféleségét és léptékét magába foglalja. Egybeesik egy akadémikus-intézményi kerettel is, tudniillik az elmúlt néhány évben az antikvitás szakterületének művészettörténeti és klasszikafilológusai folytattak vitát arról, vajon újra kell-e vizsgálni Kristellernek, a modern művészeti rendszer kialakulását elemző, szinte dogmatikus tisztelettel övezett téziseit, és ha igen, akkor mit jelent mindez a művészettörténetre, valamint abból adódóan a művészet kortárs fogalmára nézve. A vita olyan akadémikus periodikák hasábjain bontakozott ki, mint a *Cultural Sociology*, *The British Journal of Aesthetics*, vagy az *Arethusa*, mely utóbbi 2010-ben egy egész tematikus számot szentelt a kérdésnek.<sup>3</sup> James I. Porter szerint, aki 2009-es tanulmányával lényegében kiprovokálta a vitát, a legfőbb probléma maga az esztétikai autonómia modernista elgondolása.<sup>4</sup> A választanulmányt író, az antikvitást kutató művészettörténetesek Porter kérdésfelvetésére reagálva a nyugati esztétika szókincsével, annak művészet-fogalmával, az esztétikai autonómia és a művész-zseni kérdésével kapcsolatban adtak, a vitát közelről sem lezáró válaszokat saját tudományterületük szempontjából.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> A vitához ld.: Michael Squire: The Art of Art History in Greco-Roman Antiquity. *Arethusa*, 43, 2010, 2. 133–163.; James I. Porter: Why Art has Never been Autonomous. *Arethusa*, 43, 2010, 2. 165–180.; Jeremy Tanner: Aesthetics and Art History Writing in Comparative Historical Perspective. *Arethusa*, 43, 2010, 2. 267–288. A vita egy másik vonalához ld.: Porter tanulmánya és Kivy válasza. James I. Porter: Is Art Modern? Kristeller's 'Modern System of the Arts' Reconsidered. *The British Journal of Aesthetics*, 49. 2009. 1–24.; Peter Kivy: What Really Happened in the Eighteenth-century. The Modern System Re-examined Again. *The British Journal of Aesthetics*, 52. 2012. 61–74. A szociológiai megközelítésekhez ld.: Jeremy Tanner: Michael Baxandall and the Sociological Interpretation of Art. *Cultural Sociology*, 4. 2010. 230–256. Újabban például: Stephen Davies: Defining Art and Art Worlds. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73. 2015. 375–383. Dominic Aciver Lopes: Aesthetic Experts, Guides to Value. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73. 2015. 235–246. Magyar nyelven a kérdéstről: György Péter: Univerzalizmus, kritikai historizmus – a múzeumi paradigma metamorfózisa. – Uő.: *Múzeum. A tanuló-ház. Múzeumelméleti tanulmányok*. Budapest, 2013. 14–55. – különös tekintettel: 23.

<sup>4</sup> Porter 2009. i. m. 13.

<sup>5</sup> Az *Arethusa* tematikus számhoz írt bevezetésében Michael Squire azt a kérdést teszi fel, hogy „vajon a klasszikus antikvitás képeiről milyen mértékben beszélhetünk úgy, mint művészettörténetről a készítés, szemlélés, vagy írás tekintetében? Indokolt-e az ókori művészetről mint »művészetről« beszélni? És amennyiben a »művészet« modern rendszere anakronisztikus, milyen nyelvet kellene használni ahhoz, hogy elemezzük azt a minőséget és tapasztalatot, amelyet ezeknek az ókori görög vagy római képeknek – vagy más médiumoknak – történeti perspektívájába helyezett szemléléséhez társítunk?» Squire 2010. i. m. 133.

Bár a kérdésvetések nem újak – a művészet fogalmának, illetve a művész-zseni szerepének problémája gyakran kerül elő különböző elméleti megközelítésekből –, a szövegek érdekessége azon túl, hogy a jelen művészeti beszédmód változásait figyelembe véve folytatnak fűtött hangvételű vitát erről a nem éppen kurrensnek tűnő kérdésről, az is, hogy megpróbálnak egy olyan keretet kialakítani, amely lehetővé teszi a nyugati művészet-fogalom újraértékelését. Történeti és társadalmi vizsgálataik ezúttal az antikvitás felől teszik kérdéssé, vajon a művészet fogalma felfogható-e „történeti állandóként (historical invariant)”.<sup>6</sup> A vita egyik lényegi pontja, ahogy Jeremy Tanner rámutat: „Ha a klasszikus múlt viszonyában a művészet és az esztétika fogalma anakronisztikus, hogyan is azonosíthatjuk mi, a klasszikus művészet történései, a »művészettörténeti vizsgálat« érvényes tárgyaiként azt (legyen akár materiális, akár szöveges), ami fennmaradt a múltból, és milyen szempontból (ha nem az esztétikai vonásai alapján) tekinthetők a művészettörténeti diskurzus érvényes (proper) tárgyainak?»<sup>7</sup>

Tanner úgy látja, Porter állításai azt jelentik, hogy az „esztétikai autonómia egyfajta »illúzió« amelyet a 1790–1951 közötti kantianus akadémikus összefoglalók tettek lehetővé”, és ezt nem találja túl meggyőzőnek. Szerinte a művészet autonómiája azt jelenti, hogy a „művészet mint az önmagában álló érték szférája nincs alárendelve a morális és vallási szabályozásnak”. Ez azonban még csak részben jelenti az autonómiáját, ugyanis mint megjegyzi, a „szépművészet annak a jogi és intézményi keret létrejöttének van alárendelve, amely ezt az autonómiát garantálja”.<sup>8</sup> A kortárs művészet kontextusában pedig pontosan ez az az intézményi keret, ami a vizsgálat tárgya, egyik lényegi belátása pedig, ahogy azt Tanner is kifejti történeti elemzésében, hogy „a művészet autonómiája (bármennyire is vitatott a fogalom

<sup>6</sup> A vitához kapcsolódóan Peter Kivy azt emeli ki, hogy „a műalkotásokat »meghatározhatjuk« olyan alkotásokként, melyek pusztán »esztétikai« minőségekkel bírnak, morális, vallási, filozófiai vagy bármely más tartalmuk pedig, mint műalkotásoknak, lényegtelen. Vagy meghatározhatjuk, mint emberi műveket (artefact), amelyek lényegben az »esztétikai érdeknélküliség« attitűdjét hivatottak elősegíteni (facilitate) és az »esztétikai tapasztalatot« lehetővé tenni, a morális, vallási, filozófiai vagy bármely más tartalmuk pedig lényegtelen és mint műalkotásoknak irreleváns is. Ez autonómiát jelent abban az értelemben, hogy bármilyen propozíciós vagy reprezentációs tartalomtól függetlenek, mint műalkotások. De önmagában ennyi még nem lenne elegendő jellemzésükhöz. Mivel a természet, csakúgy, mint a nem művészeti tárgyak (artefacts), (rokonságukból adódóan) rendelkeznek esztétikai minőséggel, fenntarthatják az »esztétikai érdeknélküliség attitűdjét« és létrehozhatnak »esztétikai tapasztalatot«. Kivy 2012. i. m. 70.

<sup>7</sup> Tanner 2010. i. m. 267. A probléma nem pusztán az, hogy hogyan illesszék a klasszikus művészetet művészettörténeti keretbe, ha a terminológiai készlet anakronisztikus. Michael Squire szerint nagyobb probléma, hogy: „ha mint kultúrtörténészek túl nagy szakadékot tételezünk az ókori és a modern világ között, nem lesz majd a kettő közötti átjárás elképzelhető, sőt, ami ennél is rosszabb, ahogy Porter is figyelmeztet, végül azon kapjuk magunkat, hogy tagadjuk az alapvető emberi meghatározottság (sentience) folytonosságát, amely a múlt és a jelen közötti történeti szakadékot áthidalhatná”. Squire 2010. i. m. 154.

<sup>8</sup> Tanner 2010. i. m. 281–282.

meghatározása) társadalmilag konstruált realitás, valós társadalmi meghatározottságokkal. A 18. századtól ezek az intézményi változások, ahogy azt Porter is mondja, központi jelentőséggel bírnak a klasszikus művészet szakértői számára, mivel ez jelenti azt a kontextust, amely a klasszikus művészettörténet mint diszciplína előfeltevéseit, fogalmi eszköztárát, és értelmezői gyakorlatát kialakította és formálta.<sup>9</sup> Ez az intézményi kontextus keretezi a művészettörténet diszciplínáját, klasszikust és kortársat egyaránt, vagyis Tanner szerint a „szépművészet fogalma, csakúgy, mint az esztétikai autonómia normája központi szerepet tölthettek be a modern művészeti világ intézményrendszerének létrehozásában”.<sup>10</sup>

Michael Squire szerint „nem véletlen, hogy Kristeller történeti vizsgálata<sup>11</sup> éppen akkor győzedelmeskedik, amikor oly sok »művészettörténeti« tanszék változik át »vizuális tanulmányok« tanszékké”.<sup>12</sup> Úgy látja, „hozzávetőlegesen csak az elmúlt huszonöt évben néztek komolyabban szembe a szociológusok, illetve a kultúrtörténészek Kristeller téziseinek valódi tétjével”.<sup>13</sup> A jelen helyzet feloldására pedig egy bizonyos ellenmozgást lát a művészettörténet területén: azt állítja, hogy „míg a késő huszadik század az »ideológia-kritika« új módzatai iránti erősödő igény szemtanúja volt, a kora huszonegyedik században lassú, de stabil érdeklődés mutatkozik azok iránt az esztétikai keretek iránt, melyeket csupán egy évtizede száműzött” a művészettörténet.<sup>14</sup> Így, Squire szerint, a jelen krízis „felhívás az esztétika újrafelfedezésére”, ennek tükrében pedig felvázol egy várható konfliktushelyzetet: „A művészet történeti esetlegességével és az *esztétika szélesebb körű szerepével* kapcsolatos felvetések hevesebb vitákat mutatnak a humán tudományok jövőbeni kutatásaira vonatkozóan –, mely kénytelen lesz folyamatosan közvetíteni egyfelől a strukturalizmus univerzalista és esszencialista elbeszélései, másfelől a történeti relativizmus között, mely utóbbi jelenleg is dominálja az akadémikus beszédmódot.”<sup>15</sup>

Jeremy Tanner, Squire-től némileg eltérő módon, de szintén a vizuális kultúra előtérbe kerülése felől fogalmazza meg a művészet és az esztétika fogalmi kérdésének problémáját: Tanner szerint hiba lenne a „művészet fogalmát” behelyettesíteni valami olyan, „látszólag objektívebb és kevésbé értékítélet alapú kerettel, mint például a vizuális kultúra”.<sup>16</sup> Úgy véli, a vizuális kultúra túlságosan is inkluzív, tudniillik „sok olyan, a vizuális kultúrához tartozó jelenség van, ami nem számít művészetnek,

<sup>9</sup> Uo., 283.

<sup>10</sup> Uo., 212. Tony Bennett ugyanerre a kapcsolatra hívja fel a figyelmet az autonómia és az intézményrendszer között, azonban szerinte az intézményrendszer és az infrastruktúra az, amely nyomán aztán a művészeti autonómia, mint fogalmi elgondolás előáll. Bennett 2013. i. m.

<sup>11</sup> Paul Oskar Kristeller: The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, 12. 1951. 496–527. és 13. 1952. 17–46.

<sup>12</sup> Squire 2010. i. m. 141.

<sup>13</sup> Uo., 139.

<sup>14</sup> Uo., 141

<sup>15</sup> Uo., 142. (kiemelés tőlem).

<sup>16</sup> Tanner 2010. i. m. 269.

mivel a művészet bizonyos tekintetben nagyon is eltérően működik, mint a vizuális kultúra”.<sup>17</sup> Tanner ugyanakkor meglehetősen kritikus a művészet szűken értett fogalmával kapcsolatban is, annak ellenére, hogy nem veszi figyelembe a kortárs művészet tendenciáit és annak egy lényegesen elfogadóbb keret kialakítására való igényét. Mint írja: „a művészet szerepe, ahogy a fogalmat ma értjük meglehetősen specializálódott elgondolás: egy olyan finom differenciákkal működő társadalmi rendszer kifejezés kultúráját reprezentálja, amely a művészetet saját jogon értékkel bírónak tekinti, legmegbecsültebb formái pedig a művészet intézményeinek keretein belüli fogyasztásra, és nem olyan intézmények számára készülnek – legyenek azok akár társadalmi, akár vallási intézmények –, melyek elsődleges funkciója nem expresszív-esztétikai.”<sup>18</sup>

A művészet fogalmához, illetve esztétikai dimenziójához kapcsolódó vizsgálat azonban, ahogy azt Squire is megjegyzi, nem választható le a kultúra fogalmának felülvizsgálatáról. Ezt tűzte ki célul például a kultúratudományok (kritikai kultúrakutatás) programja, mely már az 1960-as évektől a kultúra tanulmányozását és fogalmát a társadalmi, materiális, gazdasági, kultúrpolitikai szempontokra, valamint a hétköznapi élet gyakorlatára is kiterjesztette.<sup>19</sup> Raymond Williams elsőik között helyezett hangsúlyt a kultúratudományok vizsgálati körének bővítésére: Williams a hagyományos, „ideális” elgondolással szemben – miszerint a kultúra „bizonyos abszolút vagy egyetemes értékek vonatkozásában az emberi tökéletesség állapota vagy folyamata” –, a kultúrát hétköznapi (ordinary) tekinti.<sup>20</sup> Tony Bennett hasonló elgondolást fogalmaz meg ötven év elteltével, de azt már nem csak a nyugati kultúrára vonatkoztatja: mint írja, „nem kérdés, hogy a kultúra minden társadalom létrejöttének eleme. Értelmetlen azt állítani, hogy vannak társadalmak, melyek kultúra nélküliek, amennyiben kultúra alatt a szimbolikus birodalmát értjük (realm of the symbolic)”. A kérdés az, milyen szűken kezeljük a kultúra fogalmát, és legfőképpen, mi következik ebből a fogalmi meghatározottságból. Mint Bennett megjegyzi, „az a felvetés, miszerint vannak társadalmak, melyek kultúra nélküliek – a fogalom magasabb intellektuális teljesítmény, vagy kulturális/(művészeti) forma értelmében – a koloniális hatalomgyakorlás egyik eszköze volt”.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Uo., 269.

<sup>18</sup> Uo., 270.

<sup>19</sup> Ebből a szempontból Raymond Williams, Stuart Hall, vagy Tony Bennett munkái jelentősek, ezek a szerzők a művészet társadalmi és kulturális szerepét egyaránt vizsgálják. Raymond Williams: *Culture and Society*. London. 1958.; Stuart Hall: *The Question of Cultural Identity. Modernity and Its Futures*. Eds. by Stuart Hall, David Held, Anthony McGrew. Cambridge, Mass, 1992. 274-316.; Stuart Hall: *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London. 1997.

<sup>20</sup> Raymond Williams: *The Analysis of Culture. Cultural Theory and Popular Culture*. Ed by John Storey. 2. rev. ed. Georgia, 1998. 48-56. – itt: 48.; Raymond Williams: *Culture is Ordinary [1958] – Uő.: Resources of Hope. Culture, Democracy, Socialism*. London, 1989. 3-14.

<sup>21</sup> Bennett 2013. i. m. 14. Bennett olyan 19. századi szerzőkkel is foglalkozik, mint például Walter Bagehot, aki a munkásosztályról mint kultúra nélküli osztályról értekezett. Bennett azt állítja, hogy a

Az etnográfiai és antropológiai vizsgálatok a törzsi kultúrák tárgyainak más perspektívába helyezésével és azok művészeti tárgyként való elismerésével ugyancsak megingatták a nyugati művészettörténet alapvetéseit. Ez a felismerés ugyanakkor a művészeti tárgy fogalmának egyértelmű meghatározhatóságára is rákérdez.<sup>22</sup> Alfred Gell szerint „a vágy, hogy más kultúrák tárgyait esztétikai módon szemléljük, többet árul el a saját ideológiánkról és a műtárgyakat övező kvázi-vallásos, áhítatos tiszteletről, arról, hogy esztétikai talizmánokat látunk bennük, mint a másik, a vizsgálat tárgyát jelentő kultúráról”.<sup>23</sup> Gell ugyanakkor arra is rámutat, hogy a problémafelvetés maga ellentmondásos: hogyan határozhatunk meg, vagy keretezhetünk a 18. század utáni esztétika fogalmait szerint művészetként valamit, ami nem művészeti céllal készült.<sup>24</sup> Mint az jól ismert, a problémát Gell többek között a műtárgy/kézműves tárgy (art/artifact) sok problémát felvető megkülönböztetésén keresztül elemezi.<sup>25</sup> Vagyis, a kérdés feloldására ezek a munkák ugyan kategorizálhatók kézműves-, vagy népművészeti tárgyként, ez azonban a művészet egyetemességének kérdését ingatja meg, előnyben részesítve a nyugati szép-, vagy magas művészet fogalmát. Művészeti újraértékelésük ugyancsak lényeges kategorizációs problémákat vetett fel, éppen olyanokat, melyeket a fent idézett művészettörténészek említenek, azaz szükséges-e egy tárgy művészeti-esztétikai értékének elismeréséhez a művészeti cél, vagy szándék, illetve milyen kritériumok mentén határozható meg az érték, amennyiben egyáltalán meghatározható.

Ebben a gondolatmenetben a gender és a posztkolonialista tudományok kérdésfelvetései egyaránt lényeges szerepet töltek be: megkérdőjelezték és bírálták a művészet hagyományos, nyugati értékrendszerének egyetemességét. Ezeket a kérdéseket különböző szempontból vizsgálták olyan nagyhatású szerzők, mint például David Freedberg, James Clifford, Clifford Geertz, Stephen Greenblatt, Alain Sinfield, Judith Halberstam, Donald Preziosi, stb., aktualitásuk azonban úgy gondolom, nem csökken.<sup>26</sup> A kortárs művészeti szcena szempontjából a gender-, posztkolonialis,

19. századi liberális kormányzás kialakításának ideológiai szempontjaiban a nők, a gyerekek, az alsóbb kasztokhoz tartozó indiaiak és a primitívek ugyanolyanként mutatkoznak, mivel híján vannak az önkormányzathoz szükséges reflektált én-építés képességének.” Tony Bennett: *Culture, Power, Knowledge: between Foucault and Bourdieu. Cultural Analysis and Bourdieu's Legacy*. Eds. by Elizabeth de Silva, Alain Warde. London - New York, 2010. 109.

<sup>22</sup> A kérdés vizsgálata többek között James Clifford, Clifford Geertz, vagy Alfred Gell nevéhez kapcsolható.

<sup>23</sup> Alfred Gell: *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford, 1998. 1-11., ld. még: Squire 2010. i. m. 141.

<sup>24</sup> Vö.: Kivy 2012. i. m. 72.

<sup>25</sup> A kérdéstről lásd például: György Péter: A nem működő gépezet - Kortárs posztkolonializmus és múzeumok. *Árgus*, 2008, 1. 126-147.

<sup>26</sup> Friedberg szerint „a művészetről folytatott kifinomult beszédük valójában csak megkerüli a problémát. Védelmet keresünk, amikor formális minőségekről beszélünk, vagy amikor szigorúan historizáljuk a művet, mert félünk szembenézni a válaszainkkal - vagy legalábbis jelentős részükkel.

etnográfiai, antropológiai és kultúratudományi vizsgálatok továbbra is lényeges szerepet töltenek be: egyfelől rámutatnak a művészeti világ egyenlőtlenségeire, például azokra az értékekre, amelyek még mindig hátrányos helyzetet jelentenek a nyugati világrenden kívülről érkező, vagy azon kívül alkotó művészek számára, másfelől olyan projekteket képviselnek, amelyek új értékrendet, politikai és társadalmi változásokat is megcélzó szempontrendszerrel képesek a művészet ernyője alá vonni.<sup>27</sup>

Az ehhez szükséges esztétikai keretek kitágításának, illetve rugalmasabb felfogásának igénye az elmúlt két évtizedben egyre hangsúlyosabban jelenik meg, már nem csak a progresszív, kis kiállításokon, hanem a nagy költségvetésű, elismert biennálékön, múzeumokban, sőt komolyabb művészeti vásárokon is.<sup>28</sup> A bemutatott művek, vagy projektek egyre több kihívást jelentenek a művészet egyetemességével kapcsolatban, és egyre sürgetőbbnek tűnik a kérdés, hogy milyen mértékben tágítható a művészet fogalma mielőtt az, példának okáért, teljesen feloldódna a hétköznapi gyakorlatban.<sup>29</sup> A kérdés azért is lényeges, mert, mint ahogy azt Elkins is állítja, művészet és nem művészet, illetve a „magas”- és „alacsony” művészet megkülönböztetését még mindig fenntartják azok a gyakorlatok (is), melyek éppen az ilyen jellegű megkülönböztetést tagadják, vagy éppen szeretnék felszámolni. Mint írja: „A nemzetközi kortárs művészet [...] szinte mindig a »magas«, vagy »szépművészetek« szintjét szeretné elérni: a művészek és galériáik a nemzeti és nemzetközi szinten elismert, a szépművészetet bemutató prominens kiállítóterekbe (venue) akarnak bekerülni. [...] A

---

David Friedberg: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, 1989. 430.; Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*. New York, 1973.; James Clifford: *The predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass, 1988.; Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley, CA, 1989.; Stephen Greenblatt – Catherine Gallagher: *Practicing New Historicism*. Chicago, 2001.; Alain Sinfield: *Gay and After. Gender, Culture and Consumption*. London, 1998.; Judith Halberstam: *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, 2005.; Donald Preziosi – Claire Farago: *Art is not What you Think it is*. Oxford, 2012.

<sup>27</sup> Ld. például: Griselda Pollock: *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London – New York, 1999.; Jean Fisher: *The Syncretic Turn: Cross-Cultural Practices in The Age of Multiculturalism. Theory in Contemporary Art Since 1985*. Eds. by Zoya Kocur, Simon Leung. Oxford, 2008. 233–242., vagy a kortárs művészetet átfogóbb kontextusba helyező tanulmánykötet: *Globalization and Contemporary Art*. Ed. by Jonathan Harris. Oxford, 2011., és *Return to the Postcolony. Spectres of Colonialism in Contemporary Art*. Ed. T. J Demos. Berlin, 2013.

<sup>28</sup> Nyilvánvaló, hogy az önelégletes művészeti érték elgondolása nem nyújt megfelelő keretet a globális művészeti kérdésekhez, sem a művészeti gyakorlat, sem a szocio-politikai problémák szempontjából. Ugyanakkor azt sem érdemes figyelmen kívül hagyni, hogy a vásárok és a biennálék egy része a kereskedelmi szempontokat előtérbe helyezve is kénytelen nyitni más értékrendek felé, amivel sokszor csupán a piaci fenntarthatóságot erősítik meg. Vö.: Olav Velthuis: *The Contemporary Art Market between Stasis and Flux. Contemporary Art and its Commercial Markets*. Eds. by Olav Velthuis, Maria Lind. Berlin, 2012. 17–52.

<sup>29</sup> A kérdéstről újabban: David Joselit: *After Art*. Princeton, 2013.

nemzetközi kortárs művészet ma is erősen kötődik ahhoz a hagyományos művészet-történethez, amely a művészetet nemzetekhez és régiókhoz kapcsolódva mutatja be.<sup>30</sup> Elkins szerint ennél azonban lényegesen markánsabb problémát vet fel az, hogy „a művészettörténet jelenlegi gyakorlata *akadályt jelent* a művészet olyan történetének elbeszélésével szemben, mely az egész világra kiterjeszthetőként gondolható el”. Radikálisabban fogalmazva „a művészettörténet nem képes diagnosztizálni saját nyugati kötődését anélkül, hogy hajlandó lenne elfogadni más perspektívákat és ezzel elfogadni *saját feloldódását*”.<sup>31</sup> Silvia Kolbowski a politikai művészet lehetőségeire reflektálva jut hasonló következtetésre: úgy véli, a „művészet és a politikai akció elválasztására” adott válaszreakció a művészet „meg nem határozásának (non-definition)” irányába történő váltást generál.<sup>32</sup>

### A KÉPZELŐERŐ ÉS AZ ESZTÉTIKA ÚJ MEGKÖZELÍTÉSI LEHETŐSÉGEI

A problémával foglalkozó szerzők egy része ugyanakkor ismét az esztétikára és a képzelőerőre helyezi a hangsúlyt, annak érdekében, hogy az eltérő alkotó tevékenységek elismerésére egy lényegesen befogadóbb közös nevezőt találjon. A kortárs képzőművészet elemzésénél többek között Vered Maimon, Nato Thompson, vagy Claire Bishop is a művészet esztétikai dimenziója felé fordul, és ezzel az esztétika újraértelmezésének szükségességét emelik ki a művészet értelmezési kereteinek újraírásához. Míg az esztétika kérdése az antikvitással foglalkozó kutatók számára az esztétikai autonómia és nyugati intézményrendszer kölcsönösségének problémáját vetette fel, az esztétika kérdése itt inkább a mű imaginárius dimenziójának veszteségét, valamint részben a formai-esztétikai értékelés hiányának kérdését jelenti.

A kortárs képzőművészetben a kérdés abból is fakad, hogy az, hogy a mű „esztétikai” (formai vagy imaginárius) dimenziója kollektív teremtő aktus eredményként (tudniillik a részvétel során) áll elő, nem csak befogadói aktusként, hanem szó szerinti értelemben is értendő. A részvétellel megélt tapasztalat ezért a résztvevőkben – akik egyben a néző-befogadók is – eltérő, ugyanakkor felfokozott (érzelmi és kognitív) válaszokat is kiválthat.<sup>33</sup> Silvia Kolbowski is ennek a problémának az

<sup>30</sup> James Elkins: *Why Art History is Global. Globalization and Contemporary Art*. Ed. by. Jonathan Harris. Oxford, 2011. 375-386

<sup>31</sup> Uo., 379. (kiemelés tőlem).

<sup>32</sup> Kolbowski 2012. i. m. 76.

<sup>33</sup> Ez a tény azonban a befolyásolás kérdését is felveti: tudniillik, ha a résztvevők nincsenek birtokában azoknak a tudásoknak, hogy teljes jogú résztvevőként lépjenek a mű által megnyitott nyilvános tér vitahelyzetébe, akkor milyen garanciák vannak a manipuláció előli kiterés lehetőségére? Ilyen például szolgálnak azok a munkák, ahol a városi regenerációhoz kapcsolódó részvételalapú projektek beruházói érdekekből jönnek létre. Egy kritikai példa lehet erre Renzo Martens *Episode III: Enjoy poverty* című filmje, mely számos morális és gyakorlati kérdést vet fel. Példának okáért, hogy mennyiben tekinthetők egyes közösségek valóban résztvevőknek, milyen mértékben zsákmányolja ki a résztvevőket a művészet, és a művészeti világ, ki birtokolja a munkákat/képeket, akiről készül, vagy, aki készíti, és hogy mennyi-

ellentmondásosságára hívja fel a figyelmet: mint írja, ugyan „nem zárna ki az érzelmi bevonódást” a részvételen alapuló művészet szférájából, azonban „a kollektív befogadás nem garantált pusztán a nyomok hányingerkeltő differenciálhatatlanságát eredményező fizikai közelséggel”. Úgy véli, ehelyett „a kritikai befogadás/nézőszerep (spectatorship) kizárólagos feltétele az elemző és értékelő pozíció”.<sup>34</sup>

Bishop számára az esztétika kérdését érintő probléma az, hogy a széles közönségeléssel rendelkező projektek nem korrelálnak a minőség hagyományos (pl. greenbergiánus) kritériumaival, azaz a kifinomult komplexitással és a formai játékkal, amely a tanult, „ideális befogadó” számára készült. A korai szovjet művészet áttekintésével mutat rá a társadalmilag elkötelezett művészet ellentmondásaira abból a szempontból, amit „művészeti értéknek” hívhatnánk, nevesen, „hogyan feszültség van a minőség és a mennyiség, a művészeti és a társadalmi célok között”. Ahogy azt a szovjet példa is mutatja a kollektív kompozíció elve ugyan „ideológiailag kívánatos, de művészetileg kiforratlan volt”.<sup>35</sup> Bishop szerint probléma, hogy a művészet nem nyert sokat a részvétellel: a mű sablonos lehet, az interakció előre megtervezett, és az eredmény nem túl érdekes sem a nézők, sem a résztvevők számára, az esztétikai minőség pedig elsikkad azzal, hogy alárendelődik az etikai vagy a politikai céloknak.

Míg az együttműködésen alapuló, társadalmilag, vagy politikailag elkötelezett művészet inkább a társadalmi, illetve politikai kérdésekre, valamint az új tudáscsere folyamatok lehetőségeire és a részvételalapú nem-diszciplináris tudáslétrehozásra fókuszál, addig példának okáért Gayatri Chakravorty Spivak a társadalmi képzelőerő elismerését hangsúlyozza. Szerinte az új esztétika a képzelőerő és a művészet imaginárius dimenziójának újraértelmezését és új megközelítését jelentené.<sup>36</sup> Spivak az imaginárius rehabilitációját sürgeti egy olyan lehetséges „empisztemológiai váltás érdekében, mely újraszervezné a vágyakat”.<sup>37</sup> A Spivak által felvázolt probléma a kortárs művészeti diskurzus felvetéseihez hasonló igényt fogalmaz meg, eltérése azonban elsősorban abból adódik, hogy Spivak nem tartja a néző-értelmező szerepét passzívnak. Arra mutat rá, hogy az értelmező-elemző kritika szerepe elengedhetetlen, mivel az szorosan kapcsolódik az oktatáshoz és ennél fogva az intézményrendszerhez is, ebből adódóan

---

ben rabolja ki a munkákkal/képeikkel is „kereskedő” művészeti világ azoknak a nyomorát, akiknek már semmijük sincs. A film arra az anomáliára is rámutat, hogy akik nem ismerik a finom kódjait és nyelvezetét ezeknek a projekteknek, vajon értői, vagy inkább kizsákmányoltjai, kiszolgáltatottjai ezeknek a munkáknak, melyek nem feltétlenül segíti őket a saját cselekvőképességük elnyerésében. T. J. Demos 2013. i. m. 97-124.

<sup>34</sup> Kolbowski 2012. i. m. 81.

<sup>35</sup> Claire Bishop: *Artificial Hells: Participatory Art and the politics of Spectatorship*. London, 2012. 63.

<sup>36</sup> Lásd Gayatri Chakravorty Spivak: *Other Asias*. Oxford, 2008. újabban: Gayatri Chakravorty Spivak: *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge, Mass., 2012.

<sup>37</sup> Kiemelés tőlem. Spivak 2012. i. m. 2. Spivak nem véletlenül fókuszál az irodalmira, elsősorban az értelmezés aktív volta érdekli, és nem a szó szerint értett részvétel.

pedig intézményi szinten képes változást generálni.<sup>38</sup> Ez az az aspektus, amelynél a tudástermelés szempontjából a „kirekesztett másik” a látótérbe kerül.<sup>39</sup> Spivak meglátása szerint „az emberi gondolkodásban bekövetkezett váltás az intézményi változást is segíti” és episztémé váltást hozhat – olyan cserefolyamat, mely mindkét irányban kölcsönös közlekedést tételez fel.<sup>40</sup> Ugyan, ahogy azt Spivak is megjegyzi, a képzelőerő erős 18. századi, illetve kantianus rezonanciával bír, mégis a terminus olyan területet jelöl, „ahol a nem kézzelfogható (absent) dolgok elgondolhatóságának teljes szabadsága van”.<sup>41</sup> Ezért számára a humántudományok tanításának értelme az, hogy „felkészítsék a képzelőerőt a vágyak újraszervezésére”.<sup>42</sup> Bár fenntartja, hogy nincs semmilyen garancia arra, hogy a humántudományok tanításának eredményeként előáll a fantáziadús (imaginative) gondolkodás, azonban szerinte remélni lehet, hogy az „aktív és robusztus képzelet nem lesz nem képes arra, hogy olyan lehetőségeket segítsen, melyek nem feltétlenül vannak jelen a domináns kultúrában, legyenek azok akár radikálisok, akár konzervatívok.”<sup>43</sup> Ez akkor áll elő, ha a tanítás nem a készségek pusztá specializálódás kedvéért való tanítása, amely sokszor „kirekesztő és lekorlátozó” és nem tesz mást, minthogy „azzal a végtelenségig ismételt meggyőződéssel áltatja magát, hogy a tudás lényege a tudásról való tudás”.<sup>44</sup> Spivak nem a tudás leegyszerűsítésen keresztül történő elérhetővé tételét, hanem a képzelet felszabadító erejét emeli ki. Az imaginárius hatása ebben az értelemben akár a tanár szándéka ellenére is megtörténik.

Talán nem véletlen egybecsengés, hogy Okwui Enwezor a 2013-as Velencei Biennáléről írt kritikájában szintén a képzelőerő szerepét hangsúlyozza.<sup>45</sup> Enwezor két

<sup>38</sup> A kérdéssel korábban már foglalkozott, például: *Outside the Teaching Machine*, vagy az *Other Asias*, illetve újabban az *An Aesthetic Education in the Age of Globalization* című könyveiben.

<sup>39</sup> Spivak téziseit Vanessa Andreotti a liberális és posztkoloniális oktatás megközelítésmódjainak különbségein mutatja be. Andreotti összegzése szerint a kettő közti különbség lényeges: a liberális oktatás nyeresége (benefit) a problémákkal kapcsolatos tudatosság és motiváció arra, hogy segítsünk másokon, míg a problematikus pontja a saját magunk fontossága és a kulturális felsőbbrendűség érzése (self-importance), saját igazunk tudata és a privilégiumok visszaigazolása. A hátránya, hogy azok, akik nem érzik magukat megszólítva, azokban büntudatot, belső konfliktusokat és cselekvésképtelenség érzetét, vagy a kritikai részvétel hiányát generálja, ahelyett, hogy részvételre hívna, vagy a cselekvőképesség érzetét adná (empowerment).

<sup>40</sup> Spivak 2008. 3.

<sup>41</sup> Uo., 34. Azt gondolom, Spivak erősen épít a költészet 19. századból örökölt műfaji elsőbbségére.

<sup>42</sup> Uo., 34.

<sup>43</sup> Uo., 4.

<sup>44</sup> Uo., 8. Ellenszere azonban nem az „ignoráns spekulációhoz” fordulás, amely a gondolkodást segítő a pusztá általánosságokból adódóan próbál „kapcsolatot teremteni ad hoc kutatások összeeskábásával”. Mint megjegyzi: „munkásságom sokkal inkább a szakértői értékítéletek megértését helyezi előtérbe, semmint a diszciplináris módszerek minimalista meghatározáson alapuló tagadását, mely utóbbi saját módszerét az elfogadható tudáshoz való hozzáféréssel azonosítja”. Uo., 9.

<sup>45</sup> Okwui Enwezor: *The Predicament of Culture*. *Artforum*, September 2013. 326–329.

Jerome Rothenberg által szerkesztett kötetre hivatkozva hívja fel a figyelmet arra, hogy azok a látók költők és költeményeik, melyeket a kötetek egybegyűjtenek, példaként szolgálnak arra, hogyan lehet a földrajzi, vagy kulturális hagyomány korlátai nélkül „újráképezni a valóságot”.<sup>46</sup>

#### A KRITIKA SZEREPE?

A művészetről írás problémáját mutatja, hogy (elsősorban az akadémikus, szöveg-alapú, a mű formai elemeire, vagy művészeti minőségeire és referenciáira koncentrált) művészetkritika – vagyis a művésztörténet egyik kanonizáló alapja – is komoly válságban van.<sup>47</sup> Hal Foster szerint éppen ezért fontos újragondolni a kritika szerepét: úgy véli nem csak az intézmények jelentősége, vagy a művészeti gyakorlat társadalmi céljai, hanem a hagyományos művészetkritika legitimitása is megkérdőjeleződött az utóbbi években.<sup>48</sup> Bár kifejezetten kritikus a kritikát tekintve abban a szövegében, mely két prominens szerző – Bruno Latour és Jacques Rancière – kritikai megközelítésmódját veszi górcső alá, maga is előáll a kritika kortárs szerepére vonatkozó meglátással. Foster metsző iróniája és szókimondása nem meglepő, ugyanakkor csakúgy, mint Latour, megpróbálja megmenteni a kritikát, rámutatva annak alapvetően téves, mégis elengedhetetlen szerepére. Foster Walter Benjaminra utalva állítja, hogy az elkülönült nézőpont, amely a kritikus privilegizált távolságtartásának garanciáját biztosítaná, soha sem volt hihető realitás, soha nem létezett csak mint elveszett vágy –, ha valamilyen, akkor a romantikus gondolkodóké.<sup>49</sup>

Csakhogy ez a felső nézőpont (prospect view), amelyet a 18–19. századi tudósok álmodtak, vagy a tanult elit magának vindikált, és igényt támasztott arra, hogy a „vulgáris tömeget” (Raymond Williams szóhasználatában a „csőcseléket”) formálhassa, már jó ideje kritika tárgya. Nem pusztán abból a szempontból, hogy vajon felfogható-e független, ideológiától mentes álláspontként, hanem az is probléma, hogy vajon kiterjeszhető-e, rákényszeríthető-e mindenkire a „civilizálás absztrakt

<sup>46</sup> Uo., 327. A két kötet címe: *Shaking the Pumpkin. Traditional Poetry of the Indian North Americas*. Barrytown, 1972. és *Technicians of the Sacred. A range of Poetry from Africa, America, Asia, Europe and Oceania*. Oakland, Calif, 1968.

<sup>47</sup> Stephen Wright: *Towards an extraterritorial reciprocity*. 2008. <http://northeastwestsouth.net/node/66>. A kérdésről ld.: Olav Velthuis, aki a 2000-es évek utáni művészeti értékképzés folyamataiban a kritikus/művésztíró szerepét elhanyagolhatónak tekinti, helyére a galériás/dealer lépett. Olav Velthuis 2012. i. m.

<sup>48</sup> Hall Foster: Post-Critical. *October*, 2012, Winter, no. 139, 3-8 ; Bruno Latour: Why has critique run out of steam. *Critical Inquiry*, 2004, Winter, 225-248. Ld. még: JJ Charlesworth: Criticism versus Critique. *Art Monthly*, 2011, May, no. 346. 7-10.

<sup>49</sup> A kritikus szerepe politikai kérdés volt már a 19. században is, legalábbis az olyan szerzők szövegeinek tézisei, mint például Matthew Arnold, John Ruskin, a 20. században Clement Greenberg erről tanúskodnak – akkor is, ha a privilegizált távolságtartás reménye hamar elpárolgott, ahogy Benjamin erről számot ad, korábban, mint hogy Greenberg írásait publikálta volna.

fogalmának” nevében.<sup>50</sup> Alapvető tévessége már a 18. században nyilvánvaló volt.<sup>51</sup> Ez a nézőpont, mely a megváltás szükségességét hirdeti, Tony Bennett szerint is olyan nézőpont, mely saját magát semlegesnek és elfogulatlannak tekinti.<sup>52</sup> Mint ahogy azt már Jeremy Bentham is megjegyzi, tévessége eleve kódolva van kanonizáló tevékenységében: elkerülhetetlenül szűkíti a választási lehetőségeket és megerősít egy igazságigényre számot tartó, vezető diszkurzív stratégiát.<sup>53</sup>

Foster ettől némileg eltérő szempontból mutatja be azokat a téveszméket és csapdákat, melyek a kritikus hasonlóan „fensőbbnek” vélt nézőpontjából adódnak. Mindazonáltal látszólag mégis valamilyen válaszjavaslatot próbál adni arra a kérdésre, hogy mi is lehet a kritika szerepe, vagy milyen szerepe maradt az értelmiségnek a „poszt-kritika” korában. Mint keserűen megjegyzi, azért is sürgető a kérdés, mivel „egy olyan művészeti világban, melyet a teljes közöny jellemez, a kritika idejétmúltsága meglehetősen evidens”, részben azért is, mert „a legtöbb szereplője (agent) jobban függ a nagyvállalati szponzorációtól, mint valaha”.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Bennett 2007. i. m. 10.

<sup>51</sup> „Azok, akik kritikusként hívják magukat, »a közlés megtisztításának ürügyén« inkább csökkentik a boldogság fokát, kisebb-nagyobb mértékben megfosztva az emberiséget az örömforrásától. A kritikuskok azzal, hogy néhány művet alapvetően alacsonyabbrendűnek titulálnak és eltávolítják a figyelem központjából, hatékonyan szűkítik a fogyasztók választási lehetőségeit. Az elegancia és ízlés eme szerény bírái az emberiség jótéteményeseinek tekintik magukat, míg valójában csak az öröm elrontói – olyan okvetetlenkedő vendéglátók, akik tettetett kifinomultságukkal elveszik vendégeik étvágyát.” Jeremy Bentham [1843], idézi Craufurd Goodwin: *Art and Culture in the History of Economic Thought. Handbook of the Economics of Art and Culture*. I. Eds. by Victor Ginsburgh, David Throsby. Amsterdam, 2006. 44.

<sup>52</sup> A tömeg, vagy a csöcselék (munkásosztály) Raymond Williams szerint fenyegetést jelentett a tanult kultúrára nézve. Stallybrass és White a problémát már Dryden szövegeiben is felfedezni vélik, míg Tony Bennett Wordsworth *Prelude*-jében mutat példákat. Legtöbb esetben ezek a forrásszövegek a városi tömegekkel kapcsolatos értekezések. Vö.: Tony Bennett: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. New York, 1995.

<sup>53</sup> Vö.: Bennett 1995. Fontos megjegyezni, hogy legutóbbi könyvében, illetve ennek 2007-ben publikált előtanulmányában Tony Bennett a kulturális nevelés gondolatát a *Bildung* fogalma felől közelíti meg, mely, mint írja nem „csupán a gondolkodás önreflexív gyakorlata”. A *Bildung* „a burzsoázia önrendelkezésre irányuló programjának hálózatából áll elő, az adminisztratív káder réteg létrehozásán keresztül egészen azokig a mozgalmakig, melyek a kultúrát a munkásosztályra is ki akarták terjeszteni, és amelyek a kolonializáló rezsimnek civilizáló programját is életre keltik”. Sőt, Bennett szerint a kulturális mező szerepet játszik abban, hogy „az önkormányzás bizonyos formáinak képessége egyenlőtlenül oszlik el a népesség bizonyos metszetében,” ezért meg kell értenünk, hogy a liberális ideológiában az önrendelkezés képességének lényege a hatalom újraelosztásához kapcsolódik. Mint írja, „az önrendelkezés/önkormányzás képessége az, ami minősíti azokat, akik (úgy vélik) rendelkeznek vele, és ezért képesek kormányozni azokat, akiről úgy ítélik meg, hogy híján vannak ennek a képességnek”. Bennett 2013. i. m. 10.

<sup>54</sup> Foster 2012. i. m. 3. – vö.: Dean Kenning – Margareta Kern: *Art and Politics. Art Monthly*, 2013. Szeptember, no. 369. 1–4.

Foster szellemesen felsorol néhány okot, amiért a kritika „kifulladt”, vagy ami okot ad a kritikával szembeni gyanakvásra. Ilyenek többek között az „ítélőerő tagadása”, az „autoritás elutasítása” és a „távolságtartással kapcsolatos kétely”. Mindhárom szorosan kapcsolódik egymáshoz és meghatározza a kortárs kritikai gondolkodást, mint megjegyzi, még Rancière műveit is, aki, úgy tűnik Foster vesszőparipája az akadémikus *hübris* tekintetében. Foster azt emeli ki, hogy az autoriter fensőbbrendűség még ma is a kritikusok téveszméje, akik annak az „ideológiai patrónusnak” (Walter Benjamin) a szerepében tetszelegnek, aki úgy véli, joga van „mások nevében beszélni”, aki rejteni próbálja a „hatalom iránti vágyát”, és aki vak is, mivel beszédmódja „saját igazságigényével kapcsolatban reflektálatlan”.<sup>55</sup> Foster Latour „ideológiai patrónusra” vonatkozó meglátásaiból indul ki: nevesen abból az állításából, miszerint a kritikus a felvilágosult tudás nevében olyan pozíciót igényel magának, melyből képes „demisztifikálni a naiv emberek fetisiztikus hitét”, de valójában végső soron csak „saját demisztifikáló tevékenységét fetisizálja”. A mások érdekében cselekvő ideológiai patrónus nincs jobb helyzetben, mint embertársai, éppen ellenkezőleg, tudományos munkássága nem más, mint narcisztikus önimádat, azon pozícióból eredően, melyből az igazságról prédikálhat.<sup>56</sup>

Az argumentáció kortárs művészeti gyakorlatra szűkítésének érdekében Foster Rancière szövegeihez fordul, és próbál rámutatni Rancière kritikai művészetre vonatkozó elméletének ellentmondásosságára,<sup>57</sup> mivel, mint írja, a kritikai művészet saját tárgyának visszaigazolása, a kapitalista termelés *modus operandija*, azaz „a dolgok jelekké alakítása”.<sup>58</sup> Bár némileg *l'art pour l'art* kritikai gyakorlatnak tűnik Foster Latourt és Rancière-t kritizáló gondolatvezetése, mely során azzal vádolja őket, hogy csupán saját gyakorlatuk demisztifikálásának demisztifikálását fetisizálják, mindazonáltal nem érdektelen, hogy mindezt az akadémikus vakság egy esetének tartja. Foster metsző szarkazmussal jegyzi meg, hogy Rancière az „érzékkelhető felosztása”-fogalma nem több mint az új „csodaszer”, a „művészeti világ új ópiuma”, mely tulajdonképpen semmi újat nem hoz, és semmilyen módon sem kínál megváltást, többek közt a fent említett jelekké transzformálás tekintetében sem.

Ugyanakkor Foster szerint ezek az ellentmondások nem indokolják azt, hogy teljességgel elvessük a kritika szerepét. Érdekes egybecsengés, hogy mind Foster, mind Spivak – bár más-más módon –, de próbálja menteni azt, ami a közönnyel és bizalmatlansággal szemben még megmaradt a kritikai ész szerepéből. Spivak kevésbé illúzióvesztett, és mint láttuk, az irodalomoktatás számára tartja fent ezt a lehetőséget, míg Foster kevésbé optimista az ilyen programok sikerével kapcsolatban. Foster egyetlen okot tud felhozni csupán: nem lehet teljesen feladni a cinikus ész

<sup>55</sup> Foster 2012 i. m. 3.

<sup>56</sup> Vö.: Hal Foster: *The Artist as Ethnographer*. – Uő.: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the end of the Century*. Cambridge, Mass, 1996. 171–204.

<sup>57</sup> Jacques Rancière: *Problems and Transformation of Critical Art*. – Uő.: *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge, Mass, 2009. 46–47.

<sup>58</sup> Uo., 46–47.

nevében. Indokért pedig egyfelől a korábban már kritizált Latourhoz fordul, aki szerint a kritikus „olyan arénára tesz javaslatot, amelyben a résztvevők összegyűlhetnek”.<sup>59</sup> Másfelől azt a kérdést, hogy ha a kritika érvénytelen, miért is kellene folytatni, azzal válaszolja meg, hogy a kritikus nem hagyhatja a dolgok jelen állását – ami egyébiránt az 1920-as évekre emlékezteti – szó nélkül, még akkor sem, ha annak nincs sok hatása. Mint írja, „az ember néha azért lesz kritikus vagy művészet-történész, amiért művész vagy építész is – a status quo-val való elégedetlenség és az alternatívák iránti vágy okán. Kritika nélkül nincsenek alternatívák.”<sup>60</sup>

Foster számára a *kritika maga beavatkozás*, mivel az „beavatkozik abba, ami adott, fordít rajta és áthelyezi”. Fordít, azaz módosítja a rögzült fogalmakat, mint például a művészet fogalmát. Vagyis a probléma bizonyos művészeti gyakorlatok ellentmondásosságából adódik és nem magából a kritikából. Foster szövegében a „kritika” azonban egy ponton „kritikai művészetként” jelenik meg, ami aztán váratlanul „társadalmilag elkötelezett művészetre” (*social practice art*) módosul. Ez utóbbi pedig a szöveg kontextusából adódóan oximoronként áll elő: „Ahelyett, hogy a két terminust egyben tartaná, az ilyen kategóriák felfedik, hogy nem kategorizálhatók sem a társadalmi hatékonyság, sem a művészeti találmányosság kritériumai mentén; az egyik alibiként szolgál a másikhoz, amit komolyabb vizsgálat alatt, egyik oldalról társadalmisága, másik oldalról esztétizálása miatt vetnek el – és ezzel az igényelt összeegyeztethetőség szerte is foszlik.”<sup>61</sup> Bár Foster alapvetően elveti Rancière kritikai művészetéhez kapcsolódó meglátásait, arra hivatkozva, hogy mindez pusztán „vágyalom (wishful thinking)”, Rancière kritikai művészet szerepét érintő elgondolásának logikáját érdemes lekövetni, mivel az a fenti problémák alapvetéseit más szempontból veszi szemügyre.<sup>62</sup>

Rancière azt emeli ki, hogy elsősorban a kritikai művészet szerepváltozása lényeges, pontosabban a modernizmus utáni új legitimizációs formák, melyeket elősegít.<sup>63</sup> Rancière elismeri, hogy a kritikai művészet valós kritikára való képtelensége azért is van, mivel az a „világ azon körforgásának része, melyben az értelmezői jelek többletéből adódóan a dolgok jelle alakítása megkettőződik, és emiatt a dolgok elvesztik az ellenállásra való képességüket”.<sup>64</sup> Mindazonáltal ez nem akadályozza

<sup>59</sup> Foster 2012. i. m. 6.; Latour 2004. i. m. 246.

<sup>60</sup> Hal Foster: *The Art-Architecture Complex*. London – New York, 2011. xiii.

<sup>61</sup> Uo., 8.

<sup>62</sup> Rancière elméletének lényegesen alaposabb kritikáját nyújtja Tony Bennett, aki Rancière-t többek között a mások nevében beszélő „filozófus király” felvett szerepével vádolja, illetve Latourra hivatkozva állítja, hogy Rancière elgondolásait azért nehéz kritika alá vonni, mert semmilyen konzisztens, vagy tényekre alapozott állítást nem tesz. Bennett 2013. i. m.

<sup>63</sup> Mint azt Foster is hangsúlyozza, „a kizsákmányoltak ritkán kíváncsiak kizsákmányolásuk törvényszerűségeinek magyarázatára”, azonban a probléma nem abból adódik, hogy a kizsákmányoltak nem értik ezeket a törvényszerűségeket, hanem „annak a meggyőződésnek a hiányából, hogy képesek ezeket a viszonyokat megváltoztatni” Rancière 2009. i. m. 45.

<sup>64</sup> Uo., 45.

abban, hogy kifejtse, mit is ért kritikai művészet alatt és milyen kortárs lehetőségeket tulajdonít neki. Számára a probléma abból áll elő, hogy a kritikai művészetnek „közvetítő szerepet kell betöltenie abban a feszültségben, amely a művészetet az »élet« irányába tolja”, és amely „elválasztja az esztétikai érzékelést (sensoriality) más érzéki tapasztalatoktól”, így a művészet és nem művészet, az érthető és az érthetetlen, a vágy és az álmok hatalma között. Máshogy fogalmazva, nem a művészet és a politika, hanem két „esztétikai logika között”. Rancière szerint ez a kortárs szcénában egy új típusú politikai művészetet tesz lehetővé: a „politikai harmadikat”, amely olyan „politikára alapozott, mely a művészeti világ és a nem művészet közötti cserefolyamatok játékan alapul”. Úgy véli, míg korábban a kritikai művészet meghatározó kritériuma a heterogén elemek sokkhatása volt, mely polémikusságát is adta, és amely még mindig „automatikus” gyakorlat a „művek, installációk, vagy kiállítások tekintetében”<sup>65</sup>, ma ennek a folytonossága csak a kollázs formában figyelhető meg, mivel „a kollázs az a forma, amely kapcsolatot tár fel két teljesen idegen világ között”.<sup>66</sup>

Rancière elemzésében a „politikai »harmadik« metamorfózis”, azaz a „művészeti és a nem művészeti világ közötti cserék és behelyettesítések” kérdése lényegi jelentőségű, melyet a kortárs képzőművészeti kiállítások történetében bekövetkezett négy váltás tipológiája alapján lehet feltárni. Rancière rendszerében ezek a váltások mindig együtt járnak az „érzéki adottságok (sensory givens) konfigurációjával”, vagy az „érzékelhető felosztásával” (melyre Foster szarkasztikus „csodaszer” megjegyzése vonatkozik). A kiállítások és művek új formáival bekövetkező váltásokat a demisztifikáció folyamatként írja le: ez a négy váltás a „játék, a raktár, a találkozás, és a misztérium”.<sup>67</sup>

Rancière a történeti váltás felvázolásában olyan modern és posztmodern hívószavakat vesz számába, mint a brikollázs, a szimbolizmus, a jelentés eldönthetlensége, vagy felfüggesztése, és a világ egykori értelmének elvesztése miatt érzett melankólia. A hosszas elemzést követően azonban ezeket a fogalmakat végül figyelmen kívül hagyja, mivel, mint írja a kortárs művészet szerepe, annak érdekében, hogy átvegye a politikai cselekvés helyét, a „beavatkozás”. Így a kritikai művészet végül politikai művészetként áll elő, és mint olyan megjósolhatatlan hatással és következményekkel, ugyanakkor a beavatkozás akarásával (will to intervene) jár. Ezért, ahogy egyébiránt Foster is megjegyzi, Rancière olyan művészet érdekében argumentál, amely „tüllép a pusztá tudatosság szintjén”, vagy azon „az igényen, hogy a passzív nézőt aktiválja”.<sup>68</sup> Ez az, amiért a transzformáció nem jár együtt a nézőséggel és nem áll elő a megértés során, hanem a politikai aktivizmus értelmében vett cselekvésre is szükség van. A művészek szó szerint vett aktorok, projektjük, pedig egyszerre művészeti és politikai, mely politikai-forradalmi formát ölthet. Az *intervenció*, melyet Foster és Spivak is a

<sup>65</sup> Uo., 45–47., 51–52.

<sup>66</sup> Uo., 47.

<sup>67</sup> Uo., 53.

<sup>68</sup> Foster 2012. i. m. 6.

kritika szerepének tart, Rancière-nél közvetlen beavatkozássá válik.<sup>69</sup> Rancière szavaival: „Jelen helyzetünk paradoxona abból adódik, hogy ez a művészet, bár politikáját tekintve bizonytalan, a politika valós értelemben vett hiánya miatt egyre erősebb a késztetése, hogy beavatkozzon. Úgy tűnik, mintha a mai konszenzusos időszak, annak szűkülő nyilvános terével, és a politikai találékonyosság felszámolásával, az azt behelyettesítő szerepet nyújtja a művészek és mini-demonstrációik számára, a nyomok és tárgyak összegyűjtésével, az interakcióik *dispositifs-jával*, az *in situ*, vagy más jellegű provokációikkal.”<sup>70</sup> Mindazonáltal Rancière nyitva hagyja a kérdést, hogy vajon ez a művészet képes lesz-e „újraalakítani a politikai tereket”. Gondolatmenetét azzal zárja, hogy nyitott kérdés, vajon a művészet beavatkozáson alapuló szerepe helyettesítheti-e a „politikai funkciót” azzal, hogy új nyilvános arénát/teret nyit meg (ez az a szerep, amit Latour a kritikának vindikál), vagy hogy csupán a „politikai terek” paródiáját nyújtja-e. Ezzel szemben például Okwui Enwezor lényegesen egyértelműbben fogalmaz a politikai művészet szerepével kapcsolatban. Azt állítja, hogy a „kortárs művészet egyik központi elve, mely egyértelműen politikai álláspontot a foganatosít, a bio-politikával való elkötelezett foglalkozása”.<sup>71</sup>

A szöveg terminológiai homályosságát nem teszi tisztábbá az, hogy Rancière a foucault-i *dispositif* fogalmát használja, azonban rámutat egy lényeges problémára<sup>72</sup>: arra, hogy a művészet egyediségének és autonómiájának elgondolása, mely a politikai erejének alapja is, egy olyan filozófiai hagyomány nyomán áll elő, mely elrejti ezeknek a fogalmaknak az intézményi, materiális, vagy diszkurzív meghatározottságát.<sup>73</sup> Nehéz lenne eldönteni, hogy a művészet autonómiájára vonatkozó 19. századi elgondolásokat elveti-e a kortárs kritika, vagy csak a maga képe formálja. Ami bizonyos, hogy míg Rancière a szó szerint vett beavatkozást tartja a művészet valós formájának, Spivak és Foster egy lényegesen intellektuálisabb megközelítést igényel: Spivak szerint a reflektált és elérhetővé tett tudás hozhat változást, amelyet mindig csak aktív módon lehet elérni, bármilyen formát is ölt, míg Foster szerint mindig az adott helyzeten kell „fordítani” – Enwezor szavaival „újraképzelné a valóságot”, és ez a kritikával kezdődik.<sup>74</sup> Ez azonban elsősorban nem a nyugati művészet történetén alapuló, valamint rugalmas és a művészet szerepét szem előtt tartó művészetfogalmat, illetve egy nem rögzülő-rögzíthető „kánon”-felfogást igényel.

<sup>69</sup> A gondolatmenet során csakúgy, mint Fosternél a „kritikai művészet” „társadalmi gyakorlaton alapuló művészetté” válik, Rancière-nél a „kritikai művészet” „politikai művészet” lesz.

<sup>70</sup> Rancière 2009. i. m. 60.

<sup>71</sup> Okwui Enwezor: Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of „Truth” in Contemporary Art. *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*. Eds. by Maria Lind, Hito Steyerl. Berlin, 2009. 62–103.

<sup>72</sup> Michel Foucault, „The Confession of the Flesh” (1977) <http://foucaultblog.wordpress.com/2007/04/01/what-is-the-dispositif/>

<sup>73</sup> Vö.: Martha Woodmansee – Mark Osteen: *The New Economic Criticism. Studies at the Intersection of Literature and Economics*. London – New York, 1999.

<sup>74</sup> Foster 2012. i. m. 7.