



A művész mint etnográfus

© [2016-06-24 \(http://www.cirkart.hu/2016/06/24/a-muvesz-mint-etnografus/\)](http://www.cirkart.hu/2016/06/24/a-muvesz-mint-etnografus/)

◆ [Hal Foster \(http://www.cirkart.hu/tag/hal-foster/\)](http://www.cirkart.hu/tag/hal-foster/)

A művészi autoritás és a kultúrpolitika viszonyába történő beavatkozások közül Walter Benjamin *Az alkotó mint termelője* volt az egyik legjelentősebb,¹ amely először előadásként hangzott el 1934 áprilisában a párizsi Fasizmuskutató Intézetben. Benjamin szövegében – Bertolt Brecht epikus színházának és a szovjet írók, többek között Szergej Tretyakov faktografikus kísérleteinek hatására – „a proletariátushoz való csatlakozásra” szólítja fel a baloldali művészt. A felszólítás 1934-ben, Párizsban nem volt eléggé radikális, a megközelítés azonban annál inkább. Benjamin a forradalmi munkáshoz hasonlóan a művészeti termelés közegében arra buzdította a „haladó” művészt, hogy változtassa meg a hagyományos médiumok „technikáját”, és alakítsa át a burzsoá kultúra „apparátusát”. A helyes „tendencia” nem volt elégséges; mindez egy állásfoglalás volt a „proletariátus helyén”. „De hát miféle hely volna ez?” – teszi fel Benjamin a mai napig metsző kérdést. „Valamiféle adakozóé, ideológiai mecénásé? Kész lehetetlenség.”²

Ellentéppárok uralják e híres érvelést. A „techniká”-nak a „témá”-val, a „pozíció”-nak a „tendenciá”-val szembeni kitüntetettsége mögött a produktivizmusnak a *proletkult*tal szembeni ki nem mondott előnyben részesítése húzódik meg, melyek rivális mozgalmak voltak a korai Szovjetunióban. A produktivizmus azon fáradozott, hogy a konstruktivista formai kísérleteket az aktuális ipari termelésbe integrálja, és így dolgozzon ki egy új proletár kultúrát, és *döntse meg* a burzsoá művészetet és egyszersmind a burzsoá kultúrát. A proletkult pedig abban volt érdekelt – politikailag nem kevésbé elkötelezetten –, hogy a hagyományokat fokozottabban figyelembe véve fejlessze ki ugyanazt, és ilyen módon kísérje meg a burzsoá művészet és kultúra meghaladását. Benjamin azonban nem elégedett meg ennyivel: még a *proletkulthoz* hasonló mozgalmakat is nyíltan vádolta meg egy olyan ideológiai beállítottsággal, amely a munkást a passzív másik szerepébe helyezi.³ Mindezt alátámasztja, hogy a termelőkkel való szolidaritás, amelyet Benjaminsnak tulajdonítanak, a tényleges gyakorlatban megnyilvánuló szolidaritás volt, nem csak a művészi témaválasztásból vagy a politikai attitűdből fakadó.



Már a szövegre vetett első pillantás is nyilvánvalóvá teszi, hogy a két ellentét, melyek azóta is mérgezik a művészet recepcióját – esztétikai minőség kontra politikai elkötelezettség, forma kontra tartalom – már annakidején, 1934-ben „ismerősek és eredménytelenek” voltak. Benjamin megkísérelt túllépni a *reprezentáció* ezen ellentétein egy harmadik fogalom, a *termelés* által, de az ellentétek továbbra sem tűntek el. Az 1980-as évek elején néhány művész és kritikus visszatért „Az alkotó mint termelő”-höz, hogy az antitézisek kortárs változatait kidolgozza (pl. elmélet kontra aktivizmus).⁴ Benjamin ezen olvasata különbözött a kései 70-es évek recepciójától: az eredeti gondolatmenet alapján a kép és szöveg allegorikus szétválasztását a kultúrpolitikai intervenciók irányába mozdították el. Ahogy Benjamin korábban a politika fasiszta esztétizálására, úgy reagáltak ezek a művészek és kritikusok a kultúra kapitalizálódására, a társadalom Reagan, Thatcher, Kohl és társaik alatt bekövetkező privatizációjára; annak ellenére, hogy ezek az átalakulások megnehezítették az efféle ellenállást. Az igazság az, hogy amikor ez az ellenállás már nem csak a művészetapparátusra korlátozódott, a stratégiáik már inkább voltak szituacionisták, mint produktivisták – jobban érdekelte őket a meglévő reprezentációk újraírása.⁵

Ez nem azt jelenti, hogy bizonyos akciók ne lettek volna hatásosak. Sok közülük az volt, különösen a '80-as évek közepén és végén, az AIDS-krízis, az abortuszjogok és az apartheid kapcsán (gondolok itt az ACT-UP művészcsoport projektjeire, Barbara Kruger poszterjeire, Krysztóf Wodiczko vetítéseire). Ezek azonban túlmutatnak jelen tanulmány keretein. Inkább azt szeretném érzékeltetni, hogy az „alkotó mint termelő”-höz hasonló struktúrájú, új paradigma fejlődött ki a baloldali haladó művészetben: *a művész mint etnográfus*.

¹ A fordítás alapjául szolgált: Hal Foster, „The Artist as Ethnographer”, in Uő. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge–London, Massachusetts–England, 1996. 171–203. o. Walter Benjamin, „Az alkotó mint termelő”, in Uő. *Angelus Novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980. 757–780. o. Fordította Pór Péter.

² Uo. 768. o.

³ Benjamin csupán két mozgalmat bírál nyíltan: az aktivizmust és az új tárgyiasságot (*Neue Sachlichkeit*). Az elsőt Heinrich Mann-nal és Alexander Döblinnel azonosítja, és állítása szerint forradalmi témákkal látja el a burzsoá apparátust, míg az utóbbi – a fotográfus Albert Renger-Patzsch nevével társítva – arra szolgál, hogy „a világot elfogadja olyannak, amilyen, és belülről – más kifejezéssel szólva: divatosan – újítsa meg.” 770. o. Benjamin pedig napjainkban is érvényes módon folytatja, miszerint „még a nyomort is sikerült [...] az esztétikai élvezet tárgyává tennie.” Uo.

⁴ Lásd Benjamin Buchloh, „Since Realism there was... (on the current conditions of factographic art)”, in Marcia Tucker (szerk.) *Art and Ideology*, New York, New Museum of Contemporary Art, 1984. Buchloh különösen Allan Sekula és Fred Lonidier munkásságát tárgyalja.

⁵ Az *alkotó mint termelő* a művészi innováció, a szocialista forradalom és a technológiai átalakulás kivételes magasmodernista találkozásából született, és valójában Benjamin megkészt vele. Sztálin 1932-től elítélte az avantgárd kultúrát, mindenekelőtt a produktivizmust. Ez olyan tény, amit nem lehet figyelmen kívül hagyni a szöveg olvasásakor. Mára a magasmodernizmus nagy hármasa rég nincs már: nem létezik a hagyományos értelemben vett szocialista forradalom, és a technológiai átalakulás csak messzebbre helyezte a művészeket és kritikusokat a termelés uralkodó módjától. Röviden, a produktivista stratégiák önmagukban aligha elegendők. A produktivizmus nyomai megmaradtak a háború utáni művészetben és elméletben, elsősorban a David Smith-től Richard Serra-ig terjedő szobrászok magukra öltött proletár álruhájában, a posztstúdió művészetben és termelési retorikájában, és a szövegelméletben, pl. a francia *Tel Quel*ben. Az 1970-es évek elején, bár megjelent a produktivizmus kritikája, Jean Baudrillard amellettt érvelt, hogy a reprezentáció jelentősége már akkora, mint a termelésé. Ez egy szituacionista fordulathoz

vezetett a kulturális intervencióban – a média, a hely, a címzett, stb. területén –, amelyet követve vetem fel most egy etnográfiai fordulat lehetőségét. (A produktivista hagyaték nyomait itt kutattam: Hal Foster, „Some Uses and Abuses of Russian Constructivism”, in Richard Andrews (szerk.) *Art and Life*, New York, Rizzoli, 1990.)

Az alteritás kultúrpolitikája

Az új paradigmában az elemzés tárgya döntően a művészet burzsoá-kapitalista intézményrendszere marad (a múzeum, az akadémia, a piac és a média), illetve ennek kirekesztő művészet- és művész-, illetve identitás- és közösségdefiníciói. Az asszociációk alapja azonban megváltozik: a kulturális és/vagy etnikai másik [*other*] az, akinek a nevében az elkötelezett művész erőfeszítéseket tesz. Bár alig észrevehetőnek tűnhet az elmozdulás egy, a *gazdasági viszonyok* nyelvén meghatározott alanytól egy olyan alany felé, akit a *kulturális identitás* nyelvén fogalmazzunk újra, szignifikáns változásról van szó; ezt a továbbiakban ki is fejtem. Egyelőre azonban a paradigmák közötti párhuzamokat kell felderítenünk, ugyanis a régi termelői modell néhány előfeltevése – olykor problematikus, de – továbbél az új etnográfus paradigmában. Az első előfeltétel az, hogy a politikai átalakulás helyének egyben a művészi átalakulás helyének kell lennie, hogy a politikai élharcosok *jelöljék ki* a művészi élharcosokat, és bizonyos körülmények között pótolhassák is azokat. (E mítosz alapvető a modern művészet baloldali felfogásaiban, ez idealizálja Jacques Louis Davidot a francia forradalomban, Gustave Courbet-t a párizsi kommünben, Vladimir Tatlint az orosz forradalomban és így tovább.)⁶ A második előfeltétel az, hogy ez a hely mindig *máshol* van, a másik területén – a termelői modell esetében a társadalmi másik, a kizsákmányolt proletariátus helyén, az etnográfus paradigmában pedig a kulturális másik, az elnyomott posztkoloniális, az alárendelt vagy a szubkulturális helyén – továbbá, hogy ez a máshol, ez a kívül lenne az az arkhimédészi pont, ahonnan a domináns kultúra megváltoztatható, végül *felbomlasztható*. A harmadik előfeltétel az, hogy ha a szóban forgó művészt *nem* szociális és/vagy kulturális másiknak tekintjük, akkor csak korlátozott módon fér hozzá e transzformatív alteritáshoz, ha viszont másikként fogjuk fel, garantált a siker. Összefoglalva, az alkotó mint termelő benjaminiféle felfogásához képest e három előfeltételből akaratlanul is adódik egy következmény: az „ideológiai fölény” veszélyt jelent az etnográfus művész számára.⁷

Ez a veszély talán az alkotó és a munkás vagy a művész és a másik közötti identitásbeli szakadékból ered, de az is lehet, hogy épp e szakadék áthidalását megkísérlő identifikációkból (vagy a régi kifejezéssel élve, az elköteleződésekből). Például a *proletkult* alkotó is talán csak pusztán útítársa a munkásnak, nem azért, mert identitásukban bármi lényegi különbség lenne, hanem mert a munkással való azonosulás elidegenítené a munkást, és inkább elmélyítené, mintsem megszüntetné a kettejük közti szakadékot egy reduktív, idealisztikus vagy más szóval, egy érvénytelen reprezentáció által. (Épp a másiknak az identifikációban, reprezentációban való létrehozása érdekli Benjaminget a *proletkult*ban.) E létrehozással összefüggésben bukkanhat fel a művész mint etnográfussal szemben a kulturális másik is. Az ideológiai fölény veszélye nyilvánvalóan a másikként azonosított művész és a proletárként azonosított alkotó számára egyaránt fennáll. Valójában ez a veszély tovább fokozódhat, ha a művészt arra kéri, hogy vállalja

magára az etnográfus szerepe mellett az őslakos és az informátor szerepét is. Röviden, az identitás nem azonos az identifikációval, az első látszólagos egyszerűségét nem szabadna felcserélni az utóbbi tényleges bonyolultságával.

Egy szigorú marxista pusztán azért kérdőjelezhetné meg az informátor/etnográfus paradigmát a művészetben, mert az felcseréli az osztály és a kapitalista kizsákmányolás kérdésköreit a rasszával és a kolonialista elnyomásával, vagy még egyszerűbben, mert a szociálist felcseréli a kulturálissal vagy az antropológiáival. Egy szigorú posztstrukturalista viszont épp az ellenkező okból vonná mindezt kétségbe: mert a paradigma nem rendítené meg igazán a termelői problematikát, mivel hajlik rá, hogy megőrizze annak politikai eredetű szerkezetét – hogy fenntartsa a történelem *szubjektumának* eszméjét, hogy ezt a pozíciót az *igazság* fogalmaival definiálja, és hogy ezt az igazságot az *alteritás* fogalma segítségével lokalizálja (vagyis, ez a másik politikája, elsőként elgondolva, majd pedig kisajátítva; ez az, ami itt engem érdekel).

E posztstrukturalista perspektívából tekintve az etnográfus paradigma – akárcsak a termelői modell – képtelen reflektálni *valós előfeltételeire*, arra, hogy a másik egyszer posztkoloniálisként, másszor proletárként, valamiképpen a valóságban, az igazságban, nem pedig az ideológiában van, mert ő társadalmilag elnyomott, politikailag átalakítható, és/vagy lényegében produktív. (Például 1957-ben Roland Barthes, aki később a realista előfeltétel legfőbb kritikusrává vált, így írt: „Immáron egy nyelv van, amely nem mitikus, ez az ember mint termelő nyelve: bármikor, ha az ember azért beszél, hogy átalakítsa a valóságot és már nem azért, hogy képként rögzítse, bármikor, ha nyelvét a dolgok létrehozására használja, akkor a metanyelv egy nyelv-tárgyra utal, és a mítosz lehetetlen. Ez az, amiért a forradalmi nyelv nem tud megfelelően mitikus lenni.”⁸) E realista előfeltétel gyakorta keveredik a *primitivista képzet*tel, mely szerint a másik – a rendszerint borszínében is eltérő – előnyt élvez az elsődleges testi és társadalmi folyamatokban, amelyekben a fehér alany valamiképpen korlátozott – egy képzet, mely éppannyira meghatározó a primitivista modernizmus számára, mint a realista előfeltétel a produktivistáknak.⁹ Léteznek olyan kontextusok, amelyekben mindkét mítosz hatékony, sőt szükségszerű: a realista előfeltétel, hogy kikövetelje egy politikai pozíció igazságát vagy nyilvánvalóvá tegye a társadalmi elnyomást, míg a primitivista képzet, hogy próbára tegye a szexualitás és az esztétika elnyomó konvencióit. De a látható különbségek egyértelmű identitásként, a másságot kívülséggként történő automatikus átírását meg kell kérdőjeleznünk. Ez az átírás nemcsak hogy esszencializálná az identitást, hanem korlátozná a kulturális hovatartozás és a politikai összefogás számára oly fontos identifikációt (az identifikáció nem minden esetben jelent ideológiai fölényt).

Két olyan fontos előzménye van az etnográfus paradigmának a kortárs művészetben, amelyekben a primitivista képzet leginkább megnyilvánul: az 1920-as és a korai '30-as években Georges Bataille-hoz és Michel Leirishez kapcsolt „disszidens” szürrealizmus, és a Léopold Senghorral, illetve Aimé Césaire-rel azonosított *négritude* mozgalom az 1940-es és a korai '50-es években. Különböző módokon, de mindkét mozgalom a kulturális másik radikális alteritásával magyarázta a tudattalan viszonylagos potenciáljait. Míg Bataille a tudattalanban lévő önpusztító törekvéseket a más kultúrákban létező áldozati célú felhasználásokkal rokonítja, addig Senghor az afrikai kultúrák számára alapvető emocionalitást az európai szokásokban domináló

racionalitással állította szembe.¹⁰ Bármennyire eltérőek is összefüggéseik, mindkét mozgalomban e primitivista képzettársítások azért épültek be, hogy korlátokként szolgáljanak. A „disszidens” szürrealizmus mintegy felfedezte a kulturális másságot, de csak annyiban, hogy az önmásítás rítusának kedvezzen (a klasszikus példa a *L’Afrique fantôme*, a Leiris nevéhez fűződő „ön-etnográfia”, melyet az 1931-es Dakartól Dzsibutiig tartó, francia etnográfiai-muzeológiai küldetésen készített).¹¹ Hasonló módon a *négritude* mozgalom is csak azért értékelte újra a kulturális másságot, hogy továbbra is feszélyezve legyen e második természet, a feketeség alapvető sztereotípiái által – mint az emocionalitás, az afrikai versus európai és így tovább (e problémákat elsőként Frantz Fanon vetette fel, és később Wole Soyinka és mások fejtették ki).¹²

⁶ A mítosz elnevezés nem azt jelenti, hogy sohasem igaz, hanem azt, hogy meg kell kérdőjeleznünk, hogy *mindig* igaz-e – és fel kell tennünk a kérdést, hogy vajon elfedi-e a politikai és a művészi egyéb megnyilvánulásait. Bizonyos szempontból a politika művészettel történő helyettesítése átveszi az elmélet politikával történő helyettesítésének helyét.

⁷ E veszélyt meg kell különböztetnünk a „másokért való felszólalásból eredő megaláztatástól”. Ezzel a címmel egy 1983-as „képzeltbeli interjú”-ban Craig Owens arra szólította fel a művészeket, hogy haladják meg a produktivizmus problémáját, hogy „magát a reprezentáció tevékenységét tegyék próbára”. (William Olander (szerk.) *Art and Social Change*, Oberlin College, Oberlin, 1983.) A posztstrukturalista nyelvezet ellenében itt a „másokért való felszólalásból eredő megaláztatás” a reprezentációt mint szó szerinti áthelyezést mutatja. Ez a tabu áthatja a ’80-as évek észak-amerikai kulturális baloldalát, ahol éppúgy vezetett egyfajta cenzori hallgatáshoz, mint egy alternatív beszédmódhoz.

⁸ A magyarul megjelent kötet (Roland Barthes, *Mitológiák*, Európa, Budapest, 1983. Fordította Ádám Péter.) nem tartalmazza a kötet második felét, ahonnan az alábbi idézet származik. A tanulmányban megadott szöveghely: Roland Barthes, *Mythologies*, Hill and Wang, New York, 1972. 146. o. Fordította Annette Lavers. Nemcsak a forradalmi nyelvezet mitikus (és itt egyben maszkulin), de a nyelvnek ez az alapvető felfogása – amely a produktivista és a performatív közé esik – is jócskán mágikus: a nyelv a valósághoz válik hasonlatossá, megidézi azt.

⁹ A primitivista képzet szintén működhet a produktivista modernizmusokban, legalábbis olyan mértékben, hogy a proletariátust szintén gyakorta tekintik ebben az értelemben primitívnek. Egyrészt negatív értelemben – a tömeg mint horda; illetve pozitív értelemben – a proletariátus mint törzsi közösség.

¹⁰ Vö. Georges Bataille, „The Notion of Expenditure (1933)”, in Uő. *Visions of Excess*, University of Minnesota, Minneapolis, 1985. Fordította és válogatta Allan Stoekl, és Leopold Senghor, *Anthologie de la Nouvelle Poésie et Malagache d’Expression Française*, Presses Universitaires de France, Paris, 1948.

¹¹ James Clifford „ön-etnográfia”-ként határozza meg Leiris szövegét. James Clifford, *The Predicament of Culture*, Harvard University, Cambridge, 1988. 170. o.

¹² Lásd Frantz Omar Fanon, „The Fact of Blackness”, in Uő. *Black skin, white mask*, Grove, New York, 1967. Fordította Charles Lam Markmann. Továbbá Wole Soyinka, *Myth, Literature, and the African World*, Cambridge University, Cambridge, 1976.

Ma a kvázi-antropológiai művészetben már csak elvétve élnek a tudattalan és a másik efféle primitivista képzettársításai. Néha a képzet újult erőre kap, mint például Reneé Green *Seen*-jében (1990), ahol a nézőt a mértéktelen afroamerikai női szexualitás két európai fantazmájával szembesítik: a XIX. század közepéről származó Hottentotta Vénusszal, amelyet egy preparátum szemléltet, és a XX. század hajnalán tevékeny jazz táncosnő, Josephine Bakerrel (híres aktfotójával). De ugyanígy Adrian Piper *Vanilla Nightmares*-ében (1986), ahol a *New York Times* divathirdetéseitől előhívott faji képzetek alkalmasak voltak arra, hogy örömet szerezzenek oly

sok fekete kísértetnek, és ugyanakkor halálra rémítsék a fehér fogyasztókat. Néha azonban épp a primitivista képzet oltódik ki valós előfeltételében, mivel tiszteli *a másikat, valóságosnak véli*. A realitás előfeltételének e primitivista verziója nem más, mint a politikai igazság egy projektált másikba vagy kívülségbe történő helyezése, ami az alteritással szembeni identitás automatikus kódolásán túlmenően is problematikus következményekkel jár; lásd fentebb. Először is, ez a kívülség semmilyen szempontból sem másik. Másodszor, a politika kívülségként és másikként, transzcendens oppozícióként való meghatározása, mintha eltávolítana az itt és most, az immanens érvelés politikájától.

A legfontosabb e kívülség–másik *elgondolásának* a problémája. A *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*ben (1983) Johannes Fabian amellett érvel, hogy az antropológiát az idő téren alapuló mitikus térképezésére alapozták, mely két feltételezésen nyugszik: „(1) Az idő a világhoz (vagy az érveléstől függően a természethez vagy univerzumhoz) képest immanens, ennél fogva koextenzív; (2) A világ részei közötti viszonyok (a legtágabb értelemben véve mind természeti, mind pedig szociokulturális létezők) időbeli viszonyokként értelmezhetőek. A térbeli eloszlás – amelyet nem lehet egykönnyen vagy egyértelműen megállapítani – közvetlenül utal az idő általi sorrendiségre”¹³. A tér és idő ilyenforma megfeleltetése folytán, az „amott” [*over there*] „akkoribanná” [*back then*] válik, és így – az európai civilizáció greenwichi középfokához viszonyítva – a legtávolabbi válik a legprimitívebbé. A primitív ilyen meghatározása nyilvánvalóan rasszista volt: a primitív helye mindig sötét volt a nyugati, fehér képzeletben. A nézet makacsul tartja magát, mivel fundamentális a „történelem mint fejlődés” és a „civilizáció mint hierarchia” narratívák számára. E XIX. századi narratívák olyan diskurzusokban és diszciplínákban élnek tovább, mint a pszichoanalízis vagy a művészettörténet, amelyek még mindig sokszor tételeznek fel kapcsolatot az egyén (ontogenetikus) fejlődése és a fajok (filogenetikus) fejlődése között (az emberi civilizációban csakúgy, mint a világ művészetében, stb.). E képzettársításban a primitívet a nyugati, fehér szubjektum először a *kultúra* történetének kezdő fokaként gondolta el, majd pedig az *individuális* történet első lépcsőfokaként feledkezett meg róla. (Ennek megfelelően a *Totem és tabu*ban, amelynek alcíme „A vadnépek és a neurotikusok lelki életének némely megegyezéséről”, Freud így mutatja be a primitívet: „saját fejlődésünknek éppen megtartott ősfokait láthatjuk bennük”.¹⁴) A primitív és a prehisztorikus és/vagy preödipális, a másik és a tudattalan képzettársításai ismét csak primitivista képzetek. Bármennyire újra is értékelte ezeket Freud, ahol mi neurotikusok vadak is lehetünk – vagy Bataille-nál és Leirisnél vagy Senghornál és Césaire-nál, akiknél az efféle másságot tarthatjuk a legjobb részünknek –, ott nem dekonstruálták ezt a képzetet. *És amíg a primitivista képzetet nem szedik ízeire, amíg a másikat összemossák a tudattalannal, az alteritás kutatása olyan bevett módokon teheti csak „másikká” az én-t, melyben a másik sokkal inkább csak az én egy rétege marad (bármennyire zavaros is legyen ez az én a folyamatban), mintsem hogy „énítenék” [selve] a másikat olyan új módon, hogy a különbség megengedett, sőt értékelhető volna (megl lehet, hogy az énben lévő alteritás felismerése által)*. Ebben az értelemben is továbbélhetne a primitivista képzet a kvázi-antropológiai művészetben.

Aztán itt van a kívülség–másik *politikájának* problémája. Ma, globális gazdaságunkban egy tiszta kívülség feltételezése jóformán lehetetlen. Ezért ahelyett, hogy elhamarkodottan totalizálnánk világrendünket, az ellenállást és az innovációt egyaránt benső viszonyként határozzuk meg, nem

pedig transzcendens eseményként. Egykoron Fanon az európai kultúra akaratlan megerősítését látta a *négritude* mozgalom ellentétes logikájában, de csak nemrégiben mozdították el a posztkolonialista művészek és kritikusok a gyakorlatot és az elméletet a másság bináris struktúráitól a különbség relacionális modelljei felé, a meghatározott tér-idő felől a kevert határterületekre.¹⁵

Ez az elmozdulás azért volt nehéz, mert szembement az alteritás régi politikájával. A másik – a modernizmus számára majdhogynem alapvető – kisajátítása többnyire továbbél a posztmodernben is. Az olasz filozófus Franco Rella *The Myth of the Other*ben amellet érvel, hogy olyan eltérő elméletírók, mint Lacan, Foucault, Deleuze és Guattari a másikat az azonos tagadásaként gondolják el – és ennek veszedelmes következményei vannak a kultúrpolitikára nézve. Az ilyen eljárás gyakorta még akkor is elfogadja a negatív és/vagy deviáns uralkodó meghatározásait, amikor újraértékelésükre törekszik.¹⁶ Sőt, gyakran még azt is megengedik maguknak, hogy a politika kedvéért retorikusan megfordítsák a domináns definíciókat. Még általánosabban, a másság efféle elgondolása egy időbeli vonalat látszik követni, amelyen egy csoport – mint a történelem új alanya – csupán azért van kitüntetett helyzetben, hogy a helyét egy másik vehesse át; egy kronológia, amely nemcsak az eltérő különbségeket (szociális, etnikai, szexuális, stb.) borítja fel, de a különbségen belüli valamennyi pozíciót is.¹⁷ Eredménye pedig egy olyan politika, amely *elemészt* saját történelmi alanyát, még mielőtt az történelmileg hathatna.

A másság ilyen hegelianizmusa nemcsak, hogy munkál a modernizmusban és a posztmodernben, de a modern szubjektum számára strukturális jelentőséggel bírhat. A *Szavak és a dolgok* (1966) egy sokat ünnepeelt bekezdésében Michel Foucault amellet érvel, hogy ez az alany, a modern ember a XIX. században bukkant fel, és különbözik a karteziánus és kanti filozófiák klasszikus alanyától, mert igazságát nem a gondolkodásban keresi, hanem a tudattalanban és a másokban (ez volna e kettő primitivista keresztezésének filozófiai bázisa). „A tudattalan feltárása minden tudományunk igazsága” – írja Foucault,¹⁸ és ezért lehetséges, hogy az olyan feltárások, mint a pszichoanalízis és az antropológia a modern diskurzusok kitüntetettjei. Ennek fényében az én másikká tévése – korábban és jelenleg is – csak részleges kihívás a modern szubjektum számára, e másítás során pedig az én vagy romantikus ellentétében vigasztalódik, vagy dialektikus kisajátítással őrződik meg, vagy szürrealista felfedezések által nyer kiterjesztést vagy pedig a posztstrukturalista zavar [*troubling*] révén kerül meghosszabbításra, és hasonló.¹⁹ Ahogy a pszichoanalízis és az antropológia *kidolgozása* alapvetőnek bizonyult a modern diskurzusok számára – beleértve a modernista művészetet is, éppúgy elengedhetetlen e humán tudományok *kritikája* a posztmodern diskurzusok számára – beleértve a posztmodern művészetet is; ahogy az első fejezetben már sugalmaztam, e kettő a késleltetett hatás viszonyában áll egymással. Bár ez a kritika, amely a szubjektum kritikája, továbbra is *a szubjektumot* állította és *állítja középpontba*.²⁰ Claude Lévi-Strauss *The Savage Mind* című kötetében megjósolja, hogy az ember *feloldódik* a humán tudományok strukturális-nyelvészeti újraszabásában.²¹ A *szavak és a dolgok* végén Foucault megismétli e híres jóslatot az emberről alkotott merész képével, mely szerint „eltűnik, akár a tengerparti fövénybe rajzolt arc”.²² Akarva-akaratlan, de megeshet, hogy a

pszichoanalitikus-antropológiai fordulat a kortárs gyakorlatban és elméletben épp azon fáradozik, hogy *helyreállítsa* ezt az alakot? Nem csúszunk itt vissza abba, amit Foucault „antropológiai szendergésnek” nevez?²³

Nyilvánvaló, hogy az én másikká tétele nélkülözhetetlen az antropológia, a művészet és a politika kritikai gyakorlataiban – legalábbis a körülmények egyfajta szürrealitásának vonatkozásában –, és bár az antropológia önelemzéseként (Leiris) vagy társadalomkritikaként való (Bataille) használata kulturálisan csak átmeneti lehet, mégis politikai jelentősége van. Ugyanakkor nyilvánvalóan veszélyeket is hordoz. Az én másikká tétele bármikor az én feloldódásába fordulhat át, amelyben az „etnográfiai én kidolgozásának” projektje a nárcisztikus én megújításának [*self-refurbishing*] gyakorlatává válik.²⁴ A reflexivitás minden bizonnyal megzavarhatja a szubjektumpozíciókkal kapcsolatos automatikus feltételezéseinket, de akár e zavar látszatát is megerősítheti: egy traumatikus vallomások iránti divatot az elméletben, amely néha a szenzibilitás kritikájának visszatérése, vagy egy pszeudo-etnográfiai beszámoló iránti divatot a művészetben, melyek néha a művészeti világ piacról szóló úti beszámolóknak vannak álcázva. Ki az az akadémiai életben vagy a művészvilágban, aki ne találkozott volna az új empatikus intellektualitás tanújeleivel vagy az új nomád művész *kószálóival*?²⁵

¹³ Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes Its object*, Columbia University, New York, 1983. 11–12. o. A művészettörténet idevágó kutatásainak tárgyalásához lásd Hal Foster, „The Writing on the Wall”, in Michael Govan (szerk.) *Lothar Baumgarten, America: Invention*, Guggenheim Museum, New York, 1993.

¹⁴ Sigmund Freud, *Totem és tabu*, Fapadoskönyv.hu Kft, Budapest, 2012. 9. o. Fordította Dr. Pártos Zoltán.

¹⁵ Egy újabb veszély bukkan fel: a hibriditás jeleinek és a köztesség tereinek egyfajta esztétizálása, sőt fetiszizálása. Mindezek nemcsak hogy privilegizálják a kevertséget, hanem – ami ennél sokkal problematikusabb – egy eleve adott distinkciót vagy tisztaságot feltételeznek.

¹⁶ Lásd Franco Rela, *The Myth of the Other*, Maisonneuve Press, Washington, 1994. 27–28. o. Fordította Nelson Moe. Cáfolható, hogy ez az újraértékelés (a „feketéé”, a „queeré”) része lenne bármely reprezentációpolitikának. Lásd Stuart Hall, „New Ethnicities”, in Kobena Mercer (szerk.) *Black film, Black Cinema*, Institute of Contemporary Art, London, 1988.

¹⁷ Például a *négritude* mozgalom összekapcsolta a kolonizáltat és proletariátust mint az elnyomás és eldologiasítás tárgyait. (Lásd Aimé Césaire, *Discours sur le colonialism*, Párizs, 1955.) Egy politikai *csatlakozás*, amely előkészített egy politikai *kisajátítást*. A korábban említett Senghor kötet, „Fekete Orpheusz” című előszavában írja Sartre: „Hirtelen a *négritude* szubjektív, egzisztenciális, etnikai ideája átszap – ahogy Hegel mondja – a *proletariátus* objektív, pozitív, egzakt ideájába. Valójában a *négritude* egy dialektikus haladás »minor term«-jeként jelenik meg.” Fanon válasza erre: „Meg lettem fosztva az utolsó esélyemtől... És így nem én vagyok, aki értelmet/jelentést adok magamnak, hanem ez egy olyan jelentés, amely már ott volt preegzisztens módon, várt rám... várt erre a történelmi fordulatra. (*Black Skin...* 133–134. o.)

¹⁸ Michel Foucault, *A szavak és a dolgok*, Osiris, Budapest, 2000. 406–407. o. Fordította: Romhányi Török Gábor. Romhányi fordítását módosítottam – M.F.

¹⁹ Paradox módon az én ilyen megőrzésére hatást gyakorolhat egyfajta erkölcsi mazochizmus az alteritás politikájában, amelyet Nietzsche *A morál genealógiájában* az úr-szolga-dialektikában működő *ressentiment*-ként támadott. Ahogy arra Anson Rabinbach felhívta figyelmem, Sartre felmutatja ezt a mazochizmust *A föld rabjaihoz* írt előszavában, ahol mintegy válaszként a dialektikus kisajátítás előretörésére (lásd 16. lábjegyzet) a dekolonializációt „a dialektika vége”-ként határozza meg. Franz Fanon, *A föld rabjai*, Gondolat, Budapest, 1985. 26. o. Fordította Kovács Anikó, Staub Valéria. Sartre ezt követően felhasználja a fanoni érvelést, miszerint a kolonizálás egy mazochista felhívással dehumanizálta a kolonizálót, hogy megduplázza a kolonizált megváltó

[redemptive] bosszúját. E morális mazochizmus az „ideológiai fölény” elmaszkírozott változata lenne? Egy másodlagos *ressentiment*, egy hatalmi pozíció a behódolás látszatában? Ez egy másik módja annak, hogy a másikon keresztül fenntartsuk a szubjektum centralitását?

²⁰ Az ezzel kapcsolatos pszichoanalízis kapcsán lásd Mikkel Borch-Jakobsen, *The Freudian Subject*, Stanford University, Palo Alto, 1988. Fordította Catherine Porter. Szintén köszönettel tartozom Mark Seltzernek. Mark Seltzer, „Serial Killers, I and II”, *Differences* (1993) és *Critical Inquiry* (1995).

²¹ Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, University of Chicago, Chicago, 1966. 247. o. Ez volna a vádja a sartré-i dialektikával szemben.

²² Lásd Michel Foucault, *A szavak és a dolgok*, 432. o.

²³ Uo. 381–383. o. „Manapság az »antropológizálás« a tudás nagy belső veszélye.” 388. o. De talán épp ez a helyreállítás lenne az, amelyet a kvázi-antropológiai művészet megcéloz, mindenesetre ez hatást gyakorol a kultúratudományok némelyikében. *A szavak és a dolgok* az ember elmosódó képével, míg Patrick Bantlinger kultúratudományokról szóló áttekintése, a *Crusoe's Footprints*, a fövényben hagyott nyomaival zárul. Az emberek efféle többfélesége talán nem zavarja össze az *ember* kategóriáját.

²⁴ Nagyrészt Stephen Greenblatt *Renaissance Self-Fashioning*-jéből (University of Chicago, Chicago, 1980.) merítve James Clifford kidolgozza az „etnográfiai éntormálás” fogalmát. Ez közös vonást feltételez az új antropológia és az újhistorizmus között, amelyről később még ejtek szót.

²⁵ Renée Green a különböző helyeken megvalósuló „World Tour” installációsorozatban reflektíven hozza létre a művész ilyen nomád jellegét. Egyrészt az afrikai diaszpóra nyomaival foglalkozik, másrészt egy művészeti turnét hoz létre. („World Tour” pólója a rock koncertek példájára játszik rá.)

Művészet és elmélet az antropológiai tudományok korában

Mi történt itt? Milyen félreértések történtek az antropológia és a művészet, illetve más diskurzusok között? Legalább az elmúlt két évtizedre visszatekintve rámutathatunk a projekciók és reflexiók egy képzeletbeli színházára. Eleinte az antropológia néhány kritikus fejlesztett ki egyfajta művészekkel szembeni irigységet. (James Clifford elhivatottsága az „etnográfiai szürrealizmus” iránt nagyhatású példa erre.)²⁶ Ennek az irigységnek a következményeként válhatott a művész a formális reflexivitás mintaképévé, *a szövegeként felfogott kultúra* öntudatos olvasójává. De tényleg a művész lenne itt a mintapéldány, vagy ez a figura valójában nem más, mint az antropológus idealizált egójának projekciója – az antropológus mint kollázskészítő, szemiotikus vagy avantgardista?²⁷ Más szóval, talán ez a művészekkel szembeni irigység sem lenne más, mint egyfajta önidealizálás, amelyben az antropológus a kulturális szöveg művészi interpretálójaként ölt új alakot? Az új antropológiában, vagyis a kultúratudományokban és az újhistorizmusban azonban ritkán áll meg e projekció ezen a ponton. Gyakran e tudományok tárgyáig, a kulturális másikig lépnek tovább, akit azért alkotnak újra, hogy visszatükrözze az antropológus, kritikus vagy történész ideális képét. Ez a projekció nem nevezhető újnak az antropológiában: a tudományág néhány klasszikusa egész kultúrákat mutatott be kollektív művészekként, vagy olvasta őket a szimbolikus gyakorlat esztétikai mintázataiként. (Ruth Benedict *Patterns of Culture*-je csak egy példa erre.) De a régi antropológia legalább nyíltan projektálta mindezt, míg az új antropológia, miközben mit sem változtat e projekciókon, kritikainak, sőt dekonstruktívnak tünteti fel őket.

Természetesen az új antropológia másként fogja fel a kultúrát, szöveggént, melynek úgymond a rávetítése más kultúrákra éppannyira szövegalapú, mint esztétista. E textuális modell arra hivatott, hogy próbára tegye az „etnográfiai autoritást” a „dialógus és polifónia diszkurzív paradigmái” által.²⁸ A *gyakorlat elméletének vázlatában* Pierre Bourdieu ugyanakkor már rég megkérdőjelezte e szövegalapú modell strukturalista változatát, mert az „a társadalmi viszonyokat kommunikációs viszonyokra, az interakciókat szimbolikus cserékre redukálja”,²⁹ és így nem hogy gyengítené, de még nagyobb tekintéllyel ruházza fel az etnográfiai olvasót.³⁰ Valójában ez a „szövegideológia”, a gyakorlat diskurzusként történő újrakódolása, makacsul kitart az új antropológiában és a kvázi-antropológiai művészetben egyaránt, akár csak a kultúratudományokban és az újhistoricizmusban – a kontextualista ambíciók ellenére is, amelyek szintén mozgatják ezeket a módszereket.³¹

Manapság az antropológusok körében korábban megfigyelhető irigység iránya megfordult: ma sok művészt és kritikust az etnográfusokkal szembeni irigység emészt. Ha az antropológusok magukénak követelik a szövegalapú modellt a kulturális interpretációban, akkor ezek a művészek és kritikusok a terepmunkára tartanak igényt, amelyben elmélet és gyakorlat látszólag megbékélnek egymással. Gyakran közvetetten kapcsolódnak a résztvevő-megfigyelő hagyomány alapelveihez, többek közt Clifford is említést tesz egy adott intézményre irányuló kritikai fókuszról, és egy olyan narratív fogalmazásmódról, amely „az etnográfiai jelent” részesíti előnyben.³² De ezek az átvett fogalmak csupán jelei az etnográfiai fordulatnak a kortárs művészetben és kritikában. Mi a *hajtóereje* mindennek?

A XX. század művészetében számos elköteleződés van a másik irányába, legtöbbjük primitivista, szoros összefüggésben az alteritás politikájával: a szürrealizmusban, ahol a másikat kifejezetten a tudattalan terminusaiban gondolják el; Jean Dubuffet *art brutjában*, ahol a másik egy ellenálló anticivilizatorikus erőforrást reprezentál; az absztrakt expresszionizmusban, ahol a másik minden művész elsődleges mintájaként áll; és különböző módokon a '60-as és '70-es évek művészetében (utalhatnánk például a prehisztorikus művészetre néhány *earthwork*ben, néhány konceptuális és intézménykritikai művészetre, amelyekben a művészvilág mint antropológiai hely jelenik meg, az archeológiai helyek és antropológiai civilizációk invenciójára, ami Anne és Patrick Poirier, Charles Simonds és mások nevéhez fűződik).³³ Szóval, mi is a jelenlegi fordulat megkülönböztető jegye, nem számítva az etnográfiai módszerrel kapcsolatos viszonylagos öntudatosságát? Először is az – ahogy láthattuk –, hogy az antropológiát az *alteritás* tudományaként tartjuk számon; ebből következően – a pszichoanalízis mellett – a művészeti gyakorlatnak és a kritikai diskurzusnak egyaránt *lingua francája*. Másodsor, hogy ez a diszciplína a *kultúrát* teszi meg tárgyául, és a referenciája hatókörében a posztmodern gyakorlat és elmélet dominál (éppen ez a vonzó a kultúratudományok és – kisebb mértékben – az újhistoricizmus számára). Harmadsor, az etnográfiát *kontextuálisként* tartjuk számon, ez magától értetődő követelmény, hiszen a kortárs művész és kritikus sok olyan más területen praktizáló tevékenységében is osztozik, akik a mindennapokban terepmunkát végeznek. Negyedszer, az antropológiának meghatározó szerepe van az *interdiszciplinaritás*ban, amely ugyancsak növeli vonzerejét a kortárs művészek és kritikusok szemében. Ötödször, az antropológia jelenkori *önkritikája* is növeli népszerűségét, mivel az etnográfus reflexivitását helyezi a középpontba, de ugyanakkor megőrzi a másik

romantikáját is. Ebből fakadóan az antropológia egyéni eredményei – mint például a pszichoanalízis queer-kritikája – kimagasló státusszal rendelkeznek; ennek megfelelően kritikai élük is a legmetszőbb.

Az etnográfiai fordulatot egy másik tényező is meghatározza, amely az antropológia kettős örökségét hordozza. A *Culture and Practical Reason*ben Marshall Sahlins amellett érvel, hogy már régóta kétfajta episztemológia osztja meg a diszciplínát: az egyik a szimbolikus logikát részesíti előnyben, mégpedig úgy, hogy a társadalmat leginkább a felcserélhető rendszerek terminusaival írja le, míg a másik a gyakorlati észet privilegizálja, oly módon, hogy a társadalmat a mindennapi kultúra szókészletével ragadja meg.³⁴ Ennek fényében az antropológia már korábban is belefolyt abba a két teljesen eltérő modellbe, amelyek a kortárs művészetet és kritikát jelenleg is uralják. Egyrészt a szöveg régi ideológiájába, az 1960-as évek nyelvi fordulatába, amely a társadalmat szimbolikus renddé és/vagy kulturális rendszerré alakította át, megelőlegezte „az emberiség végét”, „a szerző halálát” és hasonlókat; másrészt a jelenkor referens iránti vonzalmába, a kontextus és az identitás irányába történő fordulatba, amely szembemegy a régi szövegparadigmával és szubjektumkritikákkal. *Az antropológia e meghasadt diskurzusához forduló művészek és kritikusok varázslatos módon tudják feloldani ezeket az ellentmondásos modelleket: magukra ölthetik a kulturális szemiotikus vagy a kontextuális terepmunkás álarcát, művelhetik vagy támadhatják a kritikai elméletet, relativizálhatják vagy újra központba helyezhetik a szubjektumot, vagy tehetik akár mindezt egyszerre is.* A művészi-elméleti ambivalenciák és kulturális-politikai zsákutcák okozta jelenlegi helyzetünkben az antropológia a választás kompromisszumos diskurzusa.³⁵

Mint már elhangzott, ezt az etnográfusokkal szembeni irigységet sok kritikus osztja, különösen a *cultural studies* és az újhistoricizmus területén, akik magukra öltik – rendszerint elkendőzött formában – az etnográfus szerepét. A kultúratudományok etnográfusa (a politikai szolidaritás nevében, ugyanakkor nagyfokú szociális szorongással) a rajongótárs ruhájába bújlik; az új historicista etnográfus pedig (a kutatói elismerés reményében, ugyanakkor hatalmas szakmai arroganciával) a levéltáros mester alakját ölti fel. Eleinte antropológusok azért vettek át textuális módszereket az irodalomkritikából, hogy a kultúrát szövegeként fogalmazzák újra. Majd irodalomkritikusok adaptáltak etnográfiai módszereket, hogy a szövegeket a kultúrák parányi megfelelőiként alkossák újra. A közelmúltban számos interdiszciplináris kutatás alapult e cseréken.³⁶ Van itt azonban két probléma a projekciók és reflexiók színházával kapcsolatban; az egyik módszertani, a másik etikai. Ha a textuális és etnográfiai fordulat ugyanattól a diskurzustól függ, lehetnek-e egyáltalán az eredmények *interdiszciplinárisak*? Amikor a kultúratudományok és az újhistoricizmus etnográfiai modelleket (amikor éppen nem szociológiai) csempésznek be elméleteikbe, lehetséges volna, hogy „*a közös elméleti ideológia*, amely némán meghúzódik a specialisták »tudatában« (...) a bizonytalan spiritualizmus és a technokrata pozitívizmus között oszcillál”?³⁷ Az említett második probléma azonban sokkal komolyabb. Ha a másikat játékosként [*playful*], a nemek felforgatójaként, stb. ismerjük fel a reprezentációban, az lehet-e az antropológus, művész, kritikus vagy történész projekciója? Ebben az esetben az ideális gyakorlat a másik területére kerülne kivetítésre, akit ekkor arra kérnének, hogy tükrözze azt vissza – mintha nemcsak autentikusan veleszületett, hanem innovatíván politikai is lehetne.

Ez döntően a saját elgondolásom, de a korábbi és mai etnográfiai módszerek alkalmazása is sok mindenre rávilágított. Persze, sok mindent el is homályosítottak a másik területén és nevében. Ez tulajdonképpen az etnográfiai autoritás kritikájának, sőt az etnográfiai módszernek az ellentettje; legalábbis ahogy én értem. És ezt a „lehetetlen” helyet – ahogy Benjamin nevezte annak idején – számos antropológus, művész, kritikus és történész közösen birtokolja.

²⁶ Clifford ezt az elképzelést az etnográfia egészére kiterjeszti *The Predicament of Culture*-jében: „Nem mondhatjuk, hogy minden etnográfus egy szürrealista, a valóságok újrafeltalálója és átalakítója?” *Id. mű*, 147. o. Néhányan megkérdőjelezték, hogy a reciprokális művészet és az antropológia miként volt jelen a szürrealista milliőben. Ehhez lásd Jean Jamin, „L'ethnographie mode d'inemploi. De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation”, in J. Hainard – R. Kaehr (szerk.) *Le mal et la douleur*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, 1986. és Denis Hollier, „The Use-Value of the Impossible”, *October*, Spring, 1992.

²⁷ Nem újdonság az új antropológiának ez a művészekkel szembeni irigysége, már ismert volt a történeti diskurzusok retorikai elemzéseiben a '60-as években. „A modern kor történéseinek sokat dicsőített artisztikuma ellenére sem találkozunk századunkban jelentősebb próbálkozással, amely a szürrealista, expresszionista vagy egzisztencialista történetírást tűzte volna ki célul (kivéve magukat a regényírókat és költőket).” Hayden White, „A történelem terhe”, in Uő. *A történelem terhe*, Osiris, Budapest, 1997. 54–55. o. Szerkesztette Braun Róbert, fordította Berényi Gábor. A „textuális” antropológiát Clifford Geertz helyezte el a térképen *The Interpretation of Culture* kötetében.

²⁸ „Az interpretáló antropológia azáltal, hogy a kultúrákat szövegek assamblage-ainak tekinti (...) jelentősen hozzájárult az etnográfiai autoritás defamiliarizációjához.” James Clifford, *The Predicament of Culture*, 41. o.

²⁹ Pierre Bourdieu, *A gyakorlat elméletének vázlatja*, 175. o.

³⁰ Késznek veszi, hogy az új antropológia „diszkurzív paradigmái” ettől eltérőek: inkább posztstrukturalisták, mint strukturalisták, és inkább dialogikusak, mintsem értelmezőek. De a közvetítő hangok bahtyini hangszerelése még nem teszi semmissé az etnográfiai autoritást. Meaghan Morris szerint: „Ha az ún. nép egyszerre forrás egy szöveg autoritásának és ugyanakkor saját kritikai tevékenységének alakja, akkor a populista vállalkozás nem pusztán körkörös – mint a legtöbb empirikus szociológiai –, hanem struktúráját tekintve nárcisztikus is.” Meaghan Morris, „Banality in Cultural Studies”, in Patricia Mellenkamp (szerk.) *The Logics of Television*, Indiana University, Bloomington, 1990. 23. o.

³¹ Lásd Fredric Jameson, *Ideologies of Theory*, University of Minnesota, Minneapolis, 1989. Ahogy Jameson írja: az első textualista mozzanatra szükség volt, hogy az antropológiai kiszabadulhasson pozitivistá tradícióiból. *New Historicism: A Comment* című írásában Hayden White egy „referenciális tévedés”-re mutat rá, amely köthető az én „realista előfeltétel”-emhez, illetve egy „textuális tévedés”-emhez, amely a „textualista felfogás”-ommal függ össze: „Az újhistorizmus elleni vád – miszerint kettős értelemben is redukcionista – abból fakad, hogy a társadalmat a kultúra egy funkciójára – mi több –, egy szöveg státuszára redukálja. In H. Aram Veeseer (szerk.) *The New Historicism*, Routledge, New York, 1989.

³² Lásd James Clifford, *The Predicament of Culture*, 30–32. o. Az „etnográfiai jelen” már idejétmúlt az antropológiában.

³³ A konceptuális művészet ezen aspektusa kapcsán lásd Joseph Kosuth, „The Artist as Anthropologist”, *The Fox*, 1. 1975.

³⁴ Ez a kritika a posztstrukturalizmus fénykorában íródott, és Sahlín, aki akkoriban közel állt Baudrillardhoz, a (nyelvészeti) szimbolikus logikát részesítette előnyben a (marxi) gyakorlati ésszel. „A gyakorlati érdeken kívül nincs más valóságos logika” – írja Sahlíns – „és az ember gyakorlati érdeke a termelésben szimbolikusán konstituálódik”. In Marshal Salins, *Culture and Practical Reason*, University of Chicago, Chicago, 1976. 207. o. „A nyugati kultúrában – folytatja – a gazdaság legfőbb helye a szimbolikus termelésnek. Számunkra a javak termelése egyúttal a szimbolikus termelés és elosztás kitüntetett módja. A burzsoá társadalom sajátossága nem abban áll, hogy a gazdasági rendszer lerázza magáról a szimbolikus meghatározottságot, hanem abból, hogy a gazdasági szimbolizmus struktúráját tekintve meghatározó. Uo. 211. o.

³⁵ Az etnográfus szerepe azt is lehetővé teszi a kritikus számára, hogy ambivalens pozíciót tartson fenn a kritikai, az akadémiai és más szubkultúrák között, különösen, ha az alternatívák pusztán az akadémiai irrelevanciára és a szubkultuális afirmációra

korlátozódnak.

³⁶ E cserék fontosak egy olyan időszakban, amikor az új felvételének lehetősége korlátozott, amikor néhány ügyintéző a régi diszciplínákhoz való visszatérést sürgeti, míg mások a költséghatékony programok jegyében interdiszciplináris vállalkozásokba fognának. Mellékesen, e cseréket mintha egy „használt autó”-diskurzus uralná: ha egy diszciplína elhasznál egy paradigmát (a „szöveg” az irodalomkritikában, a „kultúra” az antropológiában), lecseréli, továbbadja.

³⁷ Louis Althusser, *Philosophy and the Spontaneous Ideology of the Scientists & Other Essays*, Verso, London, 1990. 97. o. Ritkán kérdőjelezi meg az etnográfiai fordulatot a kultúratudományok és az újhistorizmus területén. A *Renaissance Self-Fashioning*ben – amely az újhistorizmus egyik alapszövege – Stephen Greenblatt expliciten fogalmaz: „Ehelyett [irodalomkritika] egy sokkal kulturálisabb, antropológiább kritikát igyekeztem alkalmazni – már ha »antropológiai« alatt a kultúra olyan értelmező vizsgálataira gondolunk, mint Geertz, James Boon, Mary Douglas, Jean Duvignaud, aul Rabinow, Victor Turner és mások esetében.” Az ilyen kritizmus úgy tekint az irodalomra, „mint jelek rendszerének alkotóelemére, amelyet egy adott kultúra konstituál”. (Uo. 4. o.) Bár mindez egy módszertani körnek tűnik: a textuális kritika megközelíti az antropológiai interpretációt, de pusztán azért, mert új tárgy, a kultúra, szöveggé kerül újra megfogalmazásra. Stuart Hall számára a Birmingham Center brit kultúratudománya az irodalmitól a kulturális, az ideológiakritika irányába fejlődött, aminek eredménye a kultúra egy „sokkal szélesebb »antropológiai« definíciója”. (Idézi Brantlinger, *Crusoe's Footprints*, 64. o.) E fordulat szintén meghatározó volt az észak-amerikai kultúratudományok számára. Janice Radwayt a Birmingham Centre és amerikai kutatási programok sarkallták az elmozdulásra „a kultúra egy irodalmi-morális felfogásától egy antropológiai felé”. Szintén fontos volt a recepcióesztétika-kritika, mely megfelelően készítette elő a kultúratudományok „etnográfiai olvasatát”. (*Reading the Romance*, University of North Carolina, Chapel Hill, 1991. 3–4. o.) Itt ismételten fontos az etnográfiai alap, de anélkül, hogy kérdéssé válna. Az új antropológia – természetesen – megkérdőjelezi az etnográfiai előfeltételezéseket, ugyanakkor *önnön* feltevései csak ritkán kerülnek bírálatra; különösen, ha a kultúratudományok és az újhistorizmus teszik azokat magukévá.

A kortárs művészet elhelyezése

A kortárs művészetben zajló etnográfiai fordulat sok olyan fejleményből is következik, amelyek az elmúlt ötven év művészetének minimalista genealógiájából származnak. E fejlemények kutatások sorozatát képezik: első lépésként a művészeti médium materiális alkotóelemeinek, majd a percepció térbeli kondícióinak, végül e percepció testi alapjainak kutatását. Az 1960-as években elmozdulások történnek a minimalista művészetben a konceptuális művészet, a performance és body art, az 1970-es években pedig a helyspecifikus művészet hatására. Nemsokára a művészet intézményét már nem lehet pusztán térbeli fogalmakkal leírni (stúdió, galéria, múzeum, stb.); egyszersmind különböző gyakorlatok és intézmények, diszkurzív hálózatává is vált. A művészet befogadját sem lehetett már pusztán fenomenológiai fogalmakkal körülhatárolni; szociális szubjektummá vált: nyelvileg meghatározottá, és a (gazdasági, etnikai, szexuális, stb.) különbségek által megjelöltté. Természetesen a művészet és művész, az identitás és közösség korlátozó meghatározásainak eltörlését társadalmi mozgalmak (polgárjogok, különböző feminista irányzatok, queer politika, multikulturalizmus) is sürgették, továbbá az elméleti fejlődés (a feminizmus, a pszichoanalízis és a filmelmélet elterjedése; Antonio Gramsci újrafelfedezése és a kultúratudományok fejlődése Britanniában; Louis Althusser, Lacan és Foucault fellépése, különösen a britt *Screen* lapban; a posztkolonialista diskurzus fejlődése Edward Saiddal, Gayatri Spivakkal, Homi Bhabával és a többiekkel, stb.). Vagyis a művészet beilleszkedett a kultúra kiterjesztett terébe, hogy az antropológia is felfedezhesse magának.

E fejlemények a művészet *helyének* meghatározásában is változások sorozatát indították el: a médium felületétől a múzeum tere felé, az intézményi keretektől a diszkurzív hálózatok felé, azon – sok művész és kritikus által képviselt – nézetekig, amelyek az olyan körülményeket is a művészet helyeiként kezelte, mint a vágy vagy a fertőzés, az AIDS vagy a hajléktalanság.³⁸ A helytel kapcsolatos elképzelésekhez társult a *térképezés [mapping]* analógiája. Egy jelentős pillanatban Robert Smithson és mások a térképészeti eljárást a geológiai határait kitágítva alkalmazták, ami drámaian változtatta meg a művészet helyét. Bár ennek a helyfoglalásnak megvoltak a korlátai is: még mindig visszaszerezhetők a galériák és a múzeumok, rájátszott a megváltó művész mítoszára (ami egy igen tradicionális hely), és így tovább. Egyébiránt a térképezés a legújabb művészetben a szociológiai és az antropológiai felé haladt, egészen odáig, hogy mára már egy intézmény vagy közösség etnográfiai feltérképezése a helyspecifikus művészet elsőszámú formája.

Néhány konceptuális mű közvetve – néha csak paródiaként – használja fel a szociológiai térképezést, kezdve Ed Ruscha lakonikus felvételétől a *Twenty-Six Gasoline Stationstól* (1963), egészen Douglas Huebler fantasztikus vállalkozásáig, amelynek célja, hogy minden egyes embert lefényképezzen (*Variable Piece: 70*). Fontos példa itt a *Homes for America* Dan Grahamtól, egy beszámoló a lakóparkos beépítés moduláris ismétléseiről, amely a minimalista épületekből talált tárgyakat formál egy technokratikus külvárosban. Még egyértelműbben jut kifejezésre a szociológiai térképezés a legtöbb intézménykritikában, különösen Hans Haacke munkásságában, a galéria- és múzeumlátogatók faggatásától és jellemzésétől, illetve a New York-i ingatlan mogulok bemutatásától fogva (1969–73), a gyűjtők családfáján keresztül (1974–75), a múzeumok, vállalatok és kormányzatok közötti megegyezések felderítéséig bezárólag. Miközben azonban e munkamódszer kérelhetetlenül megkérdőjelezi a társadalmi autoritást, nem reflektál a szociológiai autoritásra.

Ez kevésbé igaz arra a módszerre, amely a reprezentáció dokumentarista módjainak tulajdonított autoritást vizsgálja. Videofelvételeken, mint a *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1976), vagy egy fotószövegen, mint a *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974–75) Martha Rosler rácáfol a női testet illető orvosi statisztikák és a szegénységgel együtt járó alkoholizmus szociológiai leírásainak látszatobjektivitására. Nemrégiben továbbítte a dokumentációs eljárások kritikai használatát a geopolitikai kapcsolatok irányába, melyek már régóta mozgatják Alan Sekula munkásságát is. Különösen egy három fotószöveg-sorozatból álló ciklusban követi nyomon Sekula a kapcsolódási pontokat a német határok és a hidegháborús politika (*Sketch for a Geography Lesson*, 1983), egy bányászvállalat és egy pénzintézet (*Canadian Notes*, 1986), valamint a hajózási terület és a globális gazdaság (*Fish Story*, 1995) között. „A fejlett kapitalista világ e képzeletbeli és valós földrajzaival” globális világunk egy „kognitív térképét” rajzolja meg. Hozzá kell tenni azonban, hogy – ezzel a képi és narratívabeli perspektívaváltással – csak annyiban sikeres Sekula, amennyire bármely más új antropológus is az etnográfiai projekt hübriszében.³⁹

A szociológiai előfeltételezések és antropológiai összefüggések tudatosítása ugyancsak szerepet játszik az olyan művészek feminista térképészeti munkáiban, mint Mary Kelly és Silvia Kolbowski. Ilyen módon vázolja fel Kelly az *Interimben* (1984–89) a feminista mozgalmon belüli személyes és

a politikai pozíciókat képek és hangok polifonikus keverékén keresztül. Lényegében a mozgalmat rokonsági rendszerként mutatja be, melyben ő a művészet, az elmélet, a tanítás, aktivizmus, barátság, család, mentorálás, öregedés bennszülött etnográfusaként vesz részt. Az intézményi meghatározások sokféleségében szintén hatékonyan használja fel Kolbowski az etnográfiai térképezést. Olyan projektekben, mint az *Enlarged from the Catalogue* (1987–88), a művészeti kiállításokhoz, katalógusokhoz, recenziókhöz kapcsolódó kulturális autoritás egyfajta feminista etnográfiját hirdeti.⁴⁰

Az ilyesféle elképzelések esszenciálisak – miként Bourdieu figyelmeztetett rá –, mert az etnográfiai térképezés karteziánus ellentétére hajlamosítanak, vagyis arra ösztönzik a megfigyelőt, hogy absztrahálja a tanulmányozott kultúrát. Az efféle térképezés így talán igazolná, de nem kérdőjelezné meg a kitelepült felderítő [*mapper over site*] hitelességét, és mindeközben még a dialogikus terepmunka megkívánt kölcsönösségét is rombolná.⁴¹ Olykor Lothar Baumgartent más kultúrákra irányuló térképezéseit épp ezzel az arroganciával vádolják meg. Az elmúlt két évtizedben számos munkájában véste fel Észak- és Dél-Amerika bennszülött társadalmainak nevét, gyakran felfedezőket és etnográfusokat idéző kényszerességgel; tette ezt olyan díszletek között, mint a kasseli Fridericum neoklasszicista kupolája (1982) vagy a New York-i Guggenheim Múzeum modernista spirálja (1993). Bár inkább térjenek vissza a nevek, mintsem az etnográfiai trófeák, melyek az elnyomottak kvázi eltorzult tiltakozásformái lehetnének csak a nyugat térképező eljárásainak megkérdőjelezését illetően. Baumgarten a neoklasszicista kupolában mintha azt akarná kinyilvánítani, hogy a régi világ felvilágosodásának másik arca az új világ meghódítása, a Frank Lloyd Wright spirálban pedig mintha egy olyan új földgolyót követelne, amely nem tartalmazza a modern és primitív narratíváit vagy észak és dél hierarchiáját, vagyis a másik térképét, amelyen az alkotó [*framer*] is megalkotott [*framed*], fejest ugorva ezzel egy parallaxisba, és ezzel megbolygatva a régi antropológiai ellentétpárt, miszerint van egy „mi itt és most” és vele szemben egy „ők ott és akkor”.⁴²

A Baumgarten-példa továbbá rámutat egy másik problémára is: ezek az etnográfiai térképezések sokszor megbízásra jönnek létre. Ahogy az appropriáció az 1980-as években esztétikai műfajjá – vagy akár média látványossággá – vált, éppúgy tűnhet egy új helyspecifikus munka múzeumi eseménynek, amelyben az intézmény kritikát *importál*, akár a tolerancia kifejezéseként vagy előrelátó védekezés gyanánt (amelyet az intézmény alakít ki az intézményen belüli kritikával szemben). Nyilvánvaló, ez a múzeumon belüli pozíció nélkülözhetetlen lehet az ilyesfajta etnográfiai térképezésekhez, különösen, ha dekonstruktívak kívánnak lenni: ahogy az appropriáció is, hogy magára vonja a média figyelmét, kénytelen volt részt venni benne, ahogy az új helyspecifikus munkáknak is, hogy újrarajzolják a múzeumot, vagy átalakítsák annak közönségét, belül kell lenniük, hogy kifejthessék hatásukat. Ez az érvelés megáll a legmeredekebb vállalkozások esetében is, mint a *Mining in the Museum* Fred Wilsontól és az *Aren't They Lovely?* Andrea Frasertől, amelyek mind 1992-ben valósultak meg.

A *Mining in the Museum* esetében, amelyet a baltimore-i Museum of Contemporary Art támogatott, Wilson a Maryland Historical Society archeológusaként lépett fel. Elsőként átkutatta a gyűjteményt (egy kezdeti „bányászat”). Azután olyan történelmi eseményeket felidéző

reprezentációkat követelt vissza – nagyrészt afroamerikaiakat –, amelyek alig-alig kerültek történeti bemutatásra (egy második „bányászat”). Végül, más olyan reprezentációkat is létrehozott, melyek már régóta a történelemhez való jogukat követelték; például egy „Metalwork 1793–1880” jelzetű kiállítási tárgy esetében egy pár rabszolgabilincset állított ki – egy harmadik „bányászat” –, amely szétrobbantotta az adott reprezentációt. Így vált Wilson az efféle intézményekben elveszett, elnyomott vagy másképp elmozdított afroamerikai közösségek etnográfusává. Andrea Fraser a múzeumi archívumok archeológiájának és a múzeumkultúra etnografiájának egy másfajta megközelítését mutatta be. Az *Aren't They Lovely?*-ban újranyitott egy, a Berkeley-i University of California művészeti múzeumához tartozó magánhagyatékot, hogy megmutassa, egy meghatározott osztály tagjának különböző otthoni tárgyai (a szemüvegtől a Renoirig) miképpen lényegülnek át egy általános művészeti múzeum homogén közkultúrájában. Itt Fraser az intézményi *szublimációt* célozta meg, míg Wilson az intézményi *elnyomásra* fókuszált. Mindazonáltal, mindkét művész a muzeológiával elsősorban azért játszik, hogy leleplezze, majd pedig, hogy felülírja a művészet és a gyűjteményi anyag intézményi kódolását; ahogy a tárgyakat történeti bizonyítékokként és/vagy kulturális példákként kezelik, vagyis értékkel ruházzák fel, a nézők pedig érzelmekkel telítik azokat.

De e projektek minden éleslátása ellenére a dekonstruktív-etnográfiai megközelítés pusztán taktikai lépéssé válhat, belső játékká, amely nem nyitottabbá és nyilvánosabbá, hanem zártabbá és nárcisztikusabbá teszi az intézményt, kizárólag a beavatottak számára való helyé, ahol egy fölényes kritikusság visszhangzik. Így, ahogy azt a negyedik fejezetben is láthattuk, a dekonstruktív álláspont kétértelműsége – az intézményrendszeren belül és kívül – átfordulhat a cinikus ész kettősségébe, amelyben a művész és az intézmény egyaránt osztozik: megőrzi a művészet társadalmi státuszát, és táplálják a kritika morális tisztaságát, az egyik a másik kiegészítése vagy kompenzációja.

Ezek a helyspecifikus műre leselkedő veszélyek az intézményrendszeren belül. Másfajta veszélyek lépnek fel, ha ez a munka az intézményrendszeren kívülről nyer támogatást, gyakorta a helyi csoportok kollaborációjával. Vessünk egy pillantást a „Project Unité” példájára, ami egy negyvenakárhány installációra vonatkozó megbízás az Unité d’Habitation in Firminy (Franciaország) számára 1993 nyarán. Itt a kvázi-antropológiai paradigma két szinten működött. Először is közvetve, azáltal, hogy ezt a Le Corbusier által tervezett omladozó lakhatási projektet etnográfia helyként kezelték (volt már valaha olyan modern építészet, amely ilyen módon vált egzotikussá?), majd pedig direkt módon, azáltal hogy a nagyrészt bevándorló közösség etnográfiai elköteleződések lehetőségeit kínálta fel a művészeknek. Az egyik ilyen projekt sokat elárul az eljárás buktatóiról. Itt a Clegg & Guttman neokonceptualista csapata arra kérte az Unité lakóit, hogy hangkazettákkal járuljanak hozzá egy zenetárhoz, amit aztán szerkesztettek, összevágtak, majd pedig az épület makettjében, a lakásoknak és folyosóknak megfelelően került elhelyezésre. A kollaboráció csábításának engedve a lakók csak azért adták kölcsön e kulturális hordozókat [*proxies*], hogy egy antropológiai kiállítás tárgyaivá válhassanak. A művészek nem kérdőjelezték meg az etnográfiai autoritást, vagyis a társadalmi megvetést, ami ezzel az előmozdított önreprezentációval együtt járt.

A kvázi-antropológiai szcenáriónak ez jellemzője. Azaz, hogy az etnográfiai résztvevő, megfigyelő csak néhány alapelve kerül vizsgálat alá, és csak ezeket illeti kritika, és ezekhez a közösség tagjainak nem egyformán van köze. Magától értetődő, hogy a projektek így a kollaborációtól az önmegjelenítés felé, a művészek a kulturális autoritás pozíciójából történő kimozdításától a másik neoprimitivista álarcának újraalkotása felé mozdultak el. Persze, ez nem törvényszerű. Sok művész használta már innovatívan e lehetőségeket a közösségekkel történő kollaborációra, hogy visszaidézzenek elfojtott történeteket, amelyek sajátosan szigetelődtek el, egyesek számára jobban hozzáférhetőek, mint másoknak. Az új helyspecifikus mű szimbolikusan visszafoglalhat elveszett kulturális tereket, és megteremtheti egy ellen-emlékezet lehetőségét. (Gondolok itt az Edgar Heap of Birds által kihelyezett táblákra, amelyek az amerikai őslakosok területeit foglalták vissza Oklahomában és másutt, és olyan kollektívák, mint a Repo History által gondozott projektekre, amelyek a hivatalos megemlékezések alatti elfojtott történetekre mutatnak rá New Yorkban és másutt.) Mindazonáltal, *a művész számára felállított kvázi-antropológiai szerep épp annyira helyezheti élő térbe az etnográfiai autoritást, mint amennyire megkérdőjelezheti azt, éppoly gyakran kitérés az intézménykritika elől, mint amilyen gyakran annak kiterjesztése.*

Firminyben az etnográfiai modellt arra használták, hogy elmozdítsanak [*animate*] egy régi helyet, de arra is használható, hogy létrehozzanak egy újat. A közvélekedés szerint a lokális és a megszokott ellenáll a gazdasági fejlődésnek, de akár be is vonhatja azt, hiszen a fejlesztéseknek épp a lokálisra és a megszokottra van szüksége, még akkor is, ha eközben el is pusztítja ezeket a minőségeket, helynélkülivé teszi őket. Ez esetben a helyspecifikus mű arra használható, hogy ezek újból megkülönböztetetté váljanak, hogy valóságos alappal bíró helyekként álljanak előttünk, ne pedig – akár történeti és/vagy kulturális értelemben – absztrakt terekként.⁴³ A kultúra áldozataként a lokális és a megszokott szimulákrumként éledhet újjá: „témaként” egy vidámpark számára vagy egy „történetként” egy áruházban. A helyspecifikus mű a lokális és a megszokott zombifikáláshoz is vezethet, ez volna a helyspecifikusság Disney-verziója. A posztmodern művészetben az olyan tabunak számító értékek, mint az autenticitás, az eredetiség vagy a rendkívüliség helyek tulajdonságaiként térnek vissza, ahol művészeket kértek fel arra, hogy határozzák meg vagy színesítsék ezeket. A visszatéréssel mint olyannal nincs is különösebb baj, de a szponzorok e tulajdonságokat következetesen csak is mint kihelyezett értékeket hajlandók támogatni.⁴⁴

A művészeti intézmények szintén használhatnak helyspecifikus munkákat gazdasági fejlesztés, társadalmi segítségnyújtás vagy művészetturizmus gyanánt, és a privatizáció korszakában mindez szükségessé, sőt természetesként könyveljük el. Az 1993-as, Sculpture of Chicago által szervezett „Culture in Action” public art eseményen nyolc projekt került elhelyezésre a városban, amelyeket olyan művészek vezettek, mint Daniel Martinez, Mark Dion, Kate Ericson és Mel Zeigler. Ezek a kollaborációk úgy tevékenykedtek, „mint egy városi laboratórium, amelynek célja, hogy sokszínű közönséget vonjon be innovatív public art projektek létrehozásába”.⁴⁵ Végül azonban ezek egyszerre PR-kutatások is voltak, olyan vállalatok és ügynökségek számára, akik támogatást nyújtottak. Egy másik példája e kétes értékű közszolgálatnak az Európa Kulturális Fővárosa cím éves kiírása. Az 1993-as év fővárosában, Antwerpenben, számos helyspecifikus munkára adtak megbízást. Itt a művészek inkább elveszett történetek, mintsem elkötelezett,

jelenbeli közösségek után kutattak, szem előtt tartva a mottót, miszerint: „vegyél egy átlagos szituációt, és értelmezd újra a múlt és jelen kondícióinak egymást átfedő, sokrétű olvasataiban”. Ez a helyspecifikus művek úttörőjétől, Gordon Matta-Clarktól vett mottó a hely feltérképezésének metaforáját vegyíti a szituacionista *détournement*-nal (amelyet jóval korábban Guy Debord „a már létező művészeti alkotóelemek új egységben történő újrafelhasználásaként” határozott meg).⁴⁶ De még ezek az impresszív helyspecifikus projektek is turistalátványossággá váltak, és a szituacionista rombolást kultúrpolitikai előléptetéssel honorálták.

Ezekben az esetekben az intézmény képes lehet arra, hogy leárnyékolja a művet, amelynek egyébként a reflektorfényben kellene lennie: a mű spektákulummá válik, kulturális tőkét halmoz fel, miközben az igazgató-kurátor is sztárrá válik. Ez nem összeesküvés, de nem is egy szimpla foglyul ejtés, mindenesetre inkább képes eltéríteni a művészt, mintsem átalakítani a helyszínt.⁴⁷ Ahogy Benjaminsnál a *proletkult* alkotó is az kutatja, miként léphet be a proletariátus valóságába, és csak másodsorban foglalja el a mecénás helyét, ugyanígy az etnográfiai művész is csak azért működik együtt egy meghatározott *[sited]* közösséggel, hogy ez a munka végül új eredményekhez vezessen. A legtöbbször a művészt és a közösséget egy közös identitásra való redukció fűzi csak össze, egyikük látszólagos autentikussága arra hivatott, hogy a másikat is garantálja, és ez éppen azzal fenyegeti az új helyspecifikus művet, hogy *rövidúton* pusztá identitáspolitikává roskadjon össze.⁴⁸ Amikor a művész behelyezkedik egy meghatározott közösség identitásába, felkérhetik, álljon ki ezért az identitásért, intézményileg képviselje azt. Ebben az esetben a művészt primitivizálják, sőt antropologizálják: itt van a közösséged, megtestesült a művészen, most pedig ki van állítva – mondja lényegét tekintve az intézmény.

A szóban forgó művészek a legtöbbször tisztában is vannak e nehézségekkel, és olykor még előtérbe is helyezik őket. James Luna számos performanszban jelenítette meg a fehér kultúrában élő, az őslakos amerikaiakkal kapcsolatos sztereotípiákat, mint például a feldíszített harcos, a rituális sámán, a részeg indián, a múzeumi tárgy. Azért idézi meg ezeket a közkedvelt primitivizmusokat, hogy parodizálja őket, hogy robbanásszerű reakcióra készítse közönségét. Jimmie Durham a kritikus robbanás határáig fojtotta le ezeket, különösen egy olyan műben, mint a *Self-Portrait* (1988): egy bábu, amely a dohányboltok fából készült törzsfőnök figuráira játszik rá, és amelyen az indián férfitestről szóló közkedvelt képzetek abszurd szövegei jelennek meg. Hibrid munkáiban Durham rituális és talált tárgyakat vegyít, oly módon, hogy már eleve auto-primitivista és kényszeres antikategorikus. Ezek az ál-primitív fétisek és áletnográfiai alkotások épp e folyamatok parodisztikus megjátszásával szegülnek ellen a további primitivizálásnak és antropologizálásnak. Minden effajta stratégia – a primitivizmus paródiája, az etnográfiai szerepek felcserélése, az eleve tetszalottság, a gyakorlatok pluralitása – megzavarja a domináns kultúrát, amely merev sztereotípiákra, az autoritás határának maradandó kijelölésére, a humanista újraélesztésére és a muzeológiai feltámasztásra épül.⁴⁹

³⁸ Például John Lindell, a Gran Fury-művészcsoporthoz egy tagja kijelentette: „Munkám kapcsán elmondható, hogy a homoszexuális vágy egy hely, és ilyen módon általánosan kijelenthetjük, hogy a meleg világ egy hely. Még egyszer mondom, igyekszem fellazítani a fizikai hely képzetét: egy hely lehet emberek egy csoportja, egy közösség.” „Roundtable On Site-Specificity”, *Documents*, 4/5. 1994. Spring, 18. o.

³⁹ Martha Rosler kapcsán lásd 3 *Works*. (The Press of Nova Scotia School of Art and Design, Halifax, 1981.) Allan Sekulához pedig *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973–1983*. (The Press of Nova Scotia School for Art and Design, Halifax, 1984.) valamint *Fish Story* (Richter Verlag, Düsseldorf, 1995.) Fredric Jamesonnál a kognitív térképkészítéssel kapcsolatban lásd *Postmodernism* (Duke University, Durham, 1990.).

⁴⁰ Mary Kellyhez lásd *Interim* (New Museum of Contemporary Art, New York, 1990.) Silvia Kolbowskihoz pedig *XI Projects* (Border Editions, New York, 1993.) Sok más művész megkérdőjelezi a dokumentarista reprezentációt és/vagy etnográfiai térképezést folytat (Susan Hiller, Leonardo Katz, Elaine Reichek...). Összefoglalásként lásd Arnd Schneider, „The Art Diviners”, *Anthropology Today*, 9. No. 2. (1993. április)

⁴¹ Lásd Pierre Borudieu, *Az elmélet gyakorlatának vázlatja*, 180. o.

⁴² Ezen ellentétek kapcsán lásd Johannes Fabian, *Time and the Other*, és Hal Foster, „The Writing on the Wall”, in Micahel Govan (szerk.) *Lothar Baumgarten, America: Invention*.

⁴³ Lásd Miwon Kwon észrevételeit a „Roundtable on Site-Specificity”-ben. Smithson követeléseket megfogalmazó projektjei óta egyfajta jóvátételi logika mozgatja a helyspecifikus munkák jelentős részét.

⁴⁴ Egy, a közelmúltból vett példa erre a „The 42nd Street Art Project”, egy művészeti szerveződés, amely egy design cég és a 42nd Street Development Project közös vállalkozása. Itt ismételt az esztétikai és/vagy kritika invenciók eltérő megnyilvánulásai kaptak helyet. Amennyiben a képzőművészet, az alkalmazott grafika és a divat szállt síkra azért, hogy feljavítsák egy – a városfejlesztés számára elkülönített – köztér kinézetét.

⁴⁵ „Culture in Action” (röpirat), *Sculpture Chicago*, Chicago, 1993. Lásd továbbá Mary Jane Jacob és mások, *Culture in Action*, Bay Press, Seattle, 1993.

⁴⁶ Guy Debord, „Detournement as Negation and Prelude”, *Internationale Situationniste*, No. 3. 1959. december. Újra kiadva: In Ken Knabb (szerk. és ford.) *Situationist International Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1981. 55. o.

⁴⁷ Elnagyoltan összefoglalva, ha az 1970-es évek az elméletirók, a '80-as évek pedig a kereskedők évtizede volt, akkor, a '90-es évek a kószáló kurátoroké lehet, akik különböző helyeken gyűjtik össze a nomád művészeket. Az 1988-as művészetpiaci törés és az azt követő politikai viták nyomán (Robert Mapplethorpe, *obszcn* performansz művészet, Andres Serrano...) a kortárs képzőművészet támogatottsága megcsappant az Egyesült Államokban. A támogatások regionális intézményekbe kerültek átirányításra, amelyek gyakran importáltak nagyvárosi művészeket, ahogy tették ezt az európai intézmények is, ahol a támogatási költségek relatíve magasak maradtak. Ennek következménye a „migráns” etnográfus művész felemelkedése.

⁴⁸ Lásd Miwon Kwon és Renée Green hozzászólásait a „Roundtable on Site-Specificity” szövegben.

⁴⁹ Az említett megjátszó, szélhámos jelleg kapcsán lásd Jean Fisher, *Jimmie Durham*, Exit Art, New York, 1989. A tetszhalottság kapcsán Miwon Kwon, „Postmortem Strategies”, *Documents*, 3. 1993. nyár. Kiemelendő, hogy a posztkolonialista diskurzus fetiszizál olyan alakokat, mint a szélhámos, és olyan helyeket [*places*] mint a köztesség [*in-between*]. Jelen írásomban az amerikai őslakos művészekre fókuszáltam, de mások is használják ezeket a stratégiákat. Egy 1993-as performanszában Rikrit Tiravaniya a New York-i Art in Generalban arra kérte a nézőket, hogy táncoljanak *Az Anna és a szíami király* (r. Walter Lang) filmzenéjére, mintegy a közkedvelt sztereotípiák paródiájaként (Délkelet-Ázsiai kultúrájáról van szó) és az etnográfiai szerepek megfordításaként. Az *Import/Export Funk Office* (1992) esetében Renée Green szintén megfordította az etnográfiai szerepeket, amikor Dietrich Dietrichsen német kritikust a hip-hop kultúráról kérdezte.

Fegyelmező emlékezet és kritikai távolság

Két dolgot szeretnék még kiemelni zárásképpen: az első a kortárs képzőművészet elhelyezéséhez, a második az ezzel összefüggő reflexivitás funkciójához kapcsolódik. Fentebb már utaltam rá, hogy számos művész kezeli munkáiban az olyan állapotokat is, mint például a vágy vagy a

betegség meghatározott helyként. Ilyen módon ők sokkal inkább *horizontálisan* dolgoznak: egy szinkronikus mozgással társadalmi ügyről társadalmi ügyre és politikai vitáról politikai vitára haladva; mintsem *vertikálisan*: diakronikus elköteleződéssel egy adott műfaj vagy médium megszabott formáinak segítségével. Az általános – vagyis a formalista „minőségtől” a neoavantgárd „érdekig” – történő elmozdulás mellett (amit a második fejezetben fejtettem ki) számos más megnyilvánulása is van még e változásnak, a médiumspecifikus gyakorlattól kezdve, egészen a diskurzusspecifikus gyakorlatokig. Leo Steinberg az *Other Criteriában* (1968) a korai Rauschenberg kombinált festményein regisztrál egy fordulatot, a kép mint ablak vertikális modelljétől, a kép mint szöveg horizontális modellje felé, a kép mint bekeretezett táj „természeti” paradigmájától, a kép mint információs hálózat „kulturális” paradigmájáig; e fordulattól eredezteti egyébként a posztmodern művészetet.⁵⁰ Bár ez a vertikálistól a horizontális felé történő elmozdulás – a legnagyobb jóindulattal szólva – pusztán operatív maradt, a társadalmi dimenziója a popig nem került kidolgozásra. „A tömegmédia elfogadása együtt jár a kultúrafelfogásunk változásával” – jósolta meg már jóval korábban Lawrence Alloway *The Long Front of Culture* (1958) című szövegében. A pop „ahelyett hogy egy piramis mélyébe fagyasztotta volna” a művészetet, a kultúra „kontinuumában” helyezte.⁵¹ Ily módon, ha azt állítjuk, hogy Rauschenberg és köre a médiumközpontú modernizmus formalista fogalmain túli kritériumokat keresett, akkor a pop újrapozícionálta a magasművészethez fűződő elkötelezettségeket a kultúra szélesebb arcvonala mentén. A művészi kifejezés és kulturális érték e horizontális kiterjesztése ment végbe – többé-kevésbé – a kvázi-antropologikus művészetben éppúgy, mint a kultúratudományokban is.

E kiterjesztésnek hangsúlyozandó néhány hatása. Először is, a horizontális munkamódszer felé történő elmozdulás azonos a művészetben és kritikában zajló etnográfiai fordulattal: kiválasztásra kerül egy hely, belépnek a kultúrájába, elsajátítják a nyelvét, elterveznek és megvalósítanak egy projektet, pusztán csak azért, hogy aztán tovább mehessenek egy következő helyszínre, ahol ugyanez a ciklus ismétlődik. Másodsor, ennek az elmozdulásnak térbeli logikája van: ez nemcsak abból áll, hogy feltérképeznek egy helyet, hanem maguk a témák és keretek is térszerűek (ami utalhat a posztmodern diskurzus azon sajátosságára is, hogy a teret általában előnyben részesíti az idővel szemben).⁵² Ugyanakkor e posztmodern fordulatban – amelyet az első fejezetben a történeti avantgárdhoz való visszatéréssel hoztam összefüggésbe – a horizontális, térbeli tengely még metszi a vertikális, időbeli tengelyt. A művészek, hogy kitágítsák az esztétikai teret a történeti idő mélyére hatoltak, és a múlt modelljeit a jelenbe helyezték vissza, oly módon, hogy új helyeket nyitottak meg munkáikkal. A két tengely feszültségben állt egymással, de produktív feszültségben, e kettős ideálisan koordinálva együtt haladt előre, a múlttal és jelennel parallaxisban. Manapság, amikor a művészek a horizontális vonalakat mentén dolgoznak, a vertikális vonalak gyakran teljesen eltűnnek látszanak.

E horizontális munkamódszer megköveteli, hogy a művészeknek és a kritikusoknak nemcsak hogy tisztában kell lenniük minden egyes kultúra struktúrájával, hogy feltérképezhessék azokat, de történetüket is ismerniük kell annyira, hogy képesek legyenek elbeszélni azt. Ennek megfelelően, ha valaki az AIDS-szel kíván dolgozni, nem pusztán a diskurzust kell megértenie teljes *szélességében*, hanem az AIDS reprezentációjának történeti *mélységét* is. Az ilyen diskurzusoknál mindkét tengelyt kézben tartani nagy kihívás. Ez az a pont, ahol figyelembe kell venni – ha csak

éppen nem utasítjuk el – a horizontális eljárással kapcsolatos szokásos figyelmeztetést, miszerint az új diszkurzív kapcsolódások elhomályosíthatják a régi, fegyelmező emlékeket. Szembeötlő ebben a megjegyzésben, hogy ez az eljárás a kortárs művészetet veszélyesen politikaivá teszi. A művészetnek ez a képe valóban meghatározó az általános kultúrában, akárcsak az arra irányuló felhívások, hogy meg kell tisztítani a művészetet a politikától. Ez utóbbiak nyilvánvalóan önellentmondásosak, de már csak azért is fontolóra kell venni őket, hogy azután elháríthatóak legyenek.⁵³

Második szempontom a kortárs művészet reflexivitását érinti. Már nyomatékosítottam, hogy szükséges a reflexivitás, hogy elkerüljük a másikkal történő (az elköteleződésen, én-másításon vagy más módokon megvalósuló) túlzott azonosulást, amelyek veszélyeztetnék a másságot. Paradox módon ez a túlzott azonosulás – ahogy azt már Benjamin réges-rég tudatosította – a másikat még inkább elidegenítheti, mert nem veszi számításba, hogy a másítás [*othering*] már a reprezentáció során működésbe lép. Szembenézve ezekkel a veszélyekkel – a túl kicsi és túl nagy távolságéval – egy parallaktikus munkamódszer mellett szálltam síkra, ami úgy kísérli meg megalkotni az alkotót [*to frame the framer*], ahogy az a másikat is megalkotja. Ez egy lehetséges módja annak, hogy eljussunk a teljesen ellentétes helyzetű mássáig, mint eleve adotthoz vagy megkonstruálthoz, mint valóshoz vagy képzeletbelihez.⁵⁴ E megalkotás lehet pusztán egy fotóhoz fűzött képaláírás, ahogy Rosler Bowery projektjében, vagy egy név megfordítása, például Heap of Birds és Baumgarten tábláinál. Bár az ilyen újraalkotás önmagában még nem elegendő. Újfent hangsúlyozni kell, hogy a reflexivitás elzárkózáshoz, akár nárcizmushoz is vezethet, amelyben a másik háttérbe szorul, és az én kerül kinyilatkoztatásra; és így a teljes elkötelezettség értelmetlenné válik. *És mégis mit szavatol a kritikai távolság?* Ennek szándéka mintegy mitikussá, akritikussá, a mágikus védelem egy formájává, önmaga megtisztító szertartásává vált?

Talán nem, de a másikkal való túlzott reduktív azonosulás is elkerülendő. Bár ennél sokkal rosszabb az azonosulás lehetőségének a másiktól való könyörtelen megtagadása. Napjainkban a bal- és jobboldal kultúrpolitikája mintha megragadt volna ebben a patthelyzetben.⁵⁵ A baloldal többnyire túlzottan azonosul az áldozatként felfogott másikkal, így azt a szenvedés hierarchiájába zárja, és ezzel ártalmatlanná teszi a szerencsétlent. Ennél sokkal látványosabb, ahogy a jobboldal megvonja az azonosulás lehetőségét a másiktól, azzal áztatja, hogy áldozat, és úgy húz hasznát az azonosulás elutasításából, hogy politikai szolidaritást épít a képzeletbeli félelemből és reszketésből. Látva e patthelyzetet, összességében a kritikai távolság mégsem tűnik annyira rossz ötletnek. Ehhez a kérdéshez még visszatérek az utolsó fejezetben.

Fordította Margl Ferenc

⁵⁰ Lásd Leo Steinberg, *Other Criteria*, Oxford University, New York, 1972. 82-91. o.

⁵¹ Lawrence Alloway, „The Long Front of Culture” (1959), in Brian Wallis (szerk.) *This is Tomorrow Today. The Independent Group and British Pop*, P.S 1, New York, 1987. 31. o.



⁵² Ez az igény kritikusoktól ered, például Fredric Jameson és településföldrajzzal foglalkozó szakemberek (urbanisták), mint David

Harvey és Edward Soja dolgozták ki. Erre a hetedik fejezetben térek majd vissza.

⁵³ A politikailag terhelt művészettel szemben hasonló reakció született a '30-as évek végén az amerikai formalizmus megjelenésével. Csakhogy ma ehhez a reakcióhoz nem szükségeltetik egy generációnyi idő. Mindez képes lejárlani két Whitney Biennále között, ahogy ezt a politikai elköteleződéstől (1993-ban) a divatos irrelevancia felé (1995-ben) történő elmozdulás is jelzi. A régi formalizmus megkísérelte szublimálni a politikai megújulást a művészeti innovációban; a kortárs változat még csak meg sem kíséri ezt.

⁵⁴ Példaként a „faj” történeti konstrukció, de ez a tudás nem szünteti meg valós hatásait. Fetiszált tárgyként a „faj” tudása nem szünteti meg a belé vetett hitet (valójában a benne érzett örömet), ezek egymás mellett léteznek, sőt különösképpen a felvilágosultak körében.

⁵⁵ Ez volna az a patthelyzet, amely az ötödik fejezetben említett abjekció kultuszát ösztönözte. Egyrészt, e kultuszt kimerült a különbözőség baloldali politikájában és kommunikatívus érzelmeivel szembeni kétségeiben. Másrészt, elutasítja a jobboldali politikával való azonosulást, és a reakcióval szemben az elesettek pártját fogja.

 (<http://www.facebook.com/sharer.php?u=http://www.cirkart.hu/2016/06/24/a-muvesz-mint-etnografus/>)  ([mailto:?subject=A művész mint etnográfus&body=%20http://www.cirkart.hu/2016/06/24/a-muvesz-mint-etnografus/](mailto:?subject=A%20m%C3%BCv%C3%A9sz%20mint%20etnografus&body=%20http://www.cirkart.hu/2016/06/24/a-muvesz-mint-etnografus/))

 [Tanulmány \(http://www.cirkart.hu/category/tanulmany/\)](http://www.cirkart.hu/category/tanulmany/)

[Főoldal \(http://www.cirkart.hu\)](http://www.cirkart.hu) [Archívum \(http://www.cirkart.hu/archivum/\)](http://www.cirkart.hu/archivum/)

[Galéria \(http://www.cirkart.hu/page-galeria/\)](http://www.cirkart.hu/page-galeria/)

[Szemle \(http://www.cirkart.hu/category/szemle/\)](http://www.cirkart.hu/category/szemle/)

[Tanulmány \(http://www.cirkart.hu/category/tanulmany/\)](http://www.cirkart.hu/category/tanulmany/)

Cirka Művészeti Folyóirat | Kiadó: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar

Felelős kiadó: Prof. Dr. Lakner Tamás | Főszerkesztő: [Hrubi Attila](#)

(<mailto:%68%72%75%62%69%2e%61%74%74%69%6c%61%67%6d%61%69%6c.%63%6f%6d>)

Szerkesztőség: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, H-7622 Pécs, Zsolnay Vilmos u. 16.

+36 72 501 540 /22875 | [cirkart.hu \(http://www.cirkart.hu\)](http://www.cirkart.hu) | art.cirka@gmail.com

(<mailto:%61%72%74%2e%63%69%72%6b%61%67%6d%61%69%6c.%63%6f%6d>) | ISSN 2498-7069

[WordPress \(http://wordpress.org/\)](http://wordpress.org/) | Téma: [Zircone \(http://www.iris-studio.es/\)](http://www.iris-studio.es/) | Grafika: [Simon Ádám \(http://adamsimon.hu\)](http://adamsimon.hu)