

Az ismeretek és a látvány szintjei az *Időképek* kiállításban

Vasárnap délután ötkor, a Louvre kijáratánál érdekes megfigyelni a kitóduló látogatókat, akiket láthatóan hatalmába kerített a vágy, hogy mindenben azokhoz az égi jelenségekhez hasonlítsanak, amelyek rabul ejtették a szemüket.” E sorokat Georges Bataille írta 1930-ban, s amiről számot ad benne, az a huszadik századi európai nagyvárosi művelődés egyik jellegzetes képződménye, a múzeumélmény (Bataille 1986: 175–176). A kezdő idézet jelzi rövid hozzászólásom nézőpontját, mely azonos a múzeumból távozó nézőével, akiben a látottak – jó esetben – tovább hatnak, működnek, átrajzolják a témáról kialakított belső képeit. Ha fellapozunk egy képeskönyvet a Louvre-ról, Bataille lelkesült beszámolójának idejéből, festményekkel és szobrokkal telezsúfolt termeket és folyosókat láthatunk a fotókon. Habár elrendezettségében e rendezett teremsor már messze nem az a felhalmozótípusú kiállításfajta, amely a kontinens első gyűjteményeinek korai nyilvánossá tételét jellemezte, s amelyet már Diderot is bírált, mondván, hogy a múzeum azzal tölti be tanító feladatát, ha a *tárgyak sorozatának rendjét és az egyes darabok sajátosságait* egyaránt képes kiemelni. Épp Bataille idején indul meg a múzeumi tárlók tárgyömegének ritkítása, az egyes tárgyak – metaforikus értelemben való – megtisztítása, hatásos felmutatása, esztétizálása, amelynek eredménye a modern kiállítótér, a maga jellegzetes, homogén felületek előtt célirányos fényvel kiemelt tárgyaival, kulcsműveivel, melyeknek minden részlete gondosan megszemlélhető, s ami ehhez a befogadó oldaláról tartozik, a jellegzetes kontemplatív viselkedési normával. Ahogy Bataille idézett cikkében le is írja a látott dolgok és a látogatók között átmenetileg létrejövő kapcsolatot: *amikor egy elefántesontparti „vadember” neolitikori csiszolt kőbaltáját beleméri egy vízzel telt edénybe, majd megfürdik benne, és madáráldozatot mutat be azoknak a köveknek, amelyekről azt hiszi, hogy a menny kövei (vagyis mennydörgéskor estek le az égből), nem tesz mást, mint megteremti annak a – tárgyakhoz fűződő – elragadtatott és mélyen azonosuló magatartásnak az előképét, amely a modern múzeum látogatóját jellemzi.*

Mindezt – tehát a modern múzeumi kiállítások létrejöttének története – a téma klasszikus kézikönyveiben már bőségesen tárgyalták. A folyamat teoretikus megindoklására elegendő Georges Kubler egyetlen mondatát idéznünk itt – „a régebbi népek létezésével kapcsolatos minden munkahipotézisünk a vizuális renden alapul” –, hogy aztán azon drámai változás utáni időszakra, a jelenre térhessünk át, amelyben az *egyes tárgy önmagában* már aligha tud ilyen érdemi és bizakodó kapcsolatot teremteni nézőjével (Kubler 1992:31).

E tapasztalattal, a képi telítettséggel, a döntően megváltozott képhasználati módokkal, amelyeket főként a média befolyása határoz meg, nagyjából másfél évtizede nézett szembe az európai muzeológusi szakma – s az elmúlt néhány esztendőben immár a magyar is. Ha a múzeumi kiállításrendezés első szakaszát *tezaurálónak*, a másodikat a

tárgyakat megtisztítónak neveztük, a mostani talán a *kontextualizáló* elnevezést kaphatná. E felfogás talán legtisztább képlete térségünkben a Hans Hollein építette s az osztrák századforduló műveltségét újrakonstruáló *Álom és valóság* kiállítás lehetett a bécsi Künstlerhausban, amely a maga idejében megrázó erejű volt. Több ok miatt is. Egyfelől azért, mert nagyon sokba került, s ennek ellenére behozta az árát. Másfelől azért, mert nagyon komoly szellemi erőfeszítés és sok ötlet alapján a tárgyak és azok installálásának meghökkentő kapcsolásával *egy új nézés mód* jött létre, amely kora képiségével állt összhangban. Ha ma, másfél évtized távlatából újranéznénk ezt a kiállítást, persze csalódotk lennénk. Ez az akkor újdonságnak számító kiállításépítési mód azóta általánossá vált, s az ott még csak jelzésszerű technikai kiegészítés, multimediális megjelenítés és az akkor még nem is létező interaktivitás mára a szabvány.

Ha az előbb a múzeumi modern kapcsán elméleti keretként Kublerre utaltam, most talán a leghelyesebb, ha a Gilles Deleuze-re hivatkozó John Jonstont idézem: „A látásról és a vizuális kultúráról vallott jelenkori nézeteinket behatároló hagyományos ellentétpárok közül az ember-technika ellentéte a legerjedtebb és talán a legkártékonyabb. A felgyorsult technikai fejlődés jelenlegi időszakában, ha meg akarjuk őrizni nyitottságunkat és ítélőképességünket a kortárs vizuális tapasztalat új formáival és sajátosságaival szemben, valóban hasznunkra válhat, ha „elsajátítjuk a technikai tárgyak érzékelését.” (Johnston 2001:44.)

Vázlatosan ez az a szellemi keret, amelybe az *Időképek* című kiállítást lokalizálnunk kell, ha megjelenítésének és tudásátadásának problémáit tárgyaljuk. Ezen lokalizálás során észre kell vegyünk, hogy az *Időképek* nem áll egyedül. Ha – épp kartávolságból – példaként a Magyar Nemzeti Galéria *Történelem-kép*, a Nemzeti Múzeum *Európa közepe*, a Múcsarnok *Perspektíva* kiállítását idézzük ide sok vonásukban hasonló törekvéseikkel (s mindegyikük sokkal inkább katalógusával együtt), azt láthatjuk, hogy a rokonszakmák tudásközvetítő kiállításai hasonló nyomon járnak – s hasonló problémákkal birkóznak.

Az előbbi listában mintha ide nem illő utalás történt volna a Múcsarnokra, a felsoroltak közül az egyetlen nem tudományos műhelyre. Azt gondolom, néhány múcsarnoki kiállítás – a *Perspektíván* kívül akár az *Intuíció, innovációt*, akár az újabbak közül a *Szer vízt* említhetem – két okból is joggal említhető itt. Egyfelől azért, mert az ilyen kiállítások egytől egyig arra törekcsenek, hogy a fókuszba állított problémát különféle diszciplínák metódusával, a múzeumi osztályokba sorolás által egymástól elválasztott tárgyak új kontextusba helyezésével világítsák meg. De más ok is feljogosít képzőművészeti indíttatású kiállítást citálni. Mégpedig az, hogy a fentebb vázolt folyamat modellértékű konstrukciói – legalábbis a látvány, a megjelenítés vonatkozásaiban – elsőként többnyire képzőművészettel kapcsolatos kiállításokon öltönek testet. Egyáltalán: magát a *multimédia*, az *installáció* fogalmát és az ezzel együtt járó *egybenező* és *interaktív* viselkedési módot a modern, illetve a kortárs művészet vezette be.

Az *Időképek* kiállítás látványszervezése és ismeretátadás-terve egyértelműen a fenti tapasztalatokon alapult, tehát azon, hogy a néző számára immár ismeretlen a tudásnak a formák rendjén át való kontemplatív elsajátítása. Az érvényesnek ítélt tudományos megjelenítéséhez *többalakú elbeszélés mód* bevezetése szükséges (McMahan 2001:66). Ezen elbeszélés mód vizuális és tudásbeli elágazásokat kínál nézői műveltségi szintek, korosztályok, nézelődési stratégiák szerint, s lehetővé teszi, hogy a néző saját döntése alapján különféle élménypályák összetett során keresztül más-más sűrűségű tapaszta-

lási folyamatként élje meg a választott téma gondolatiságát. Ehhez az ilyen típusú kiállítások építői számos gyakorlati eljárást ismernek és használnak, s ezen eljárások nem csupán technikai jellegűek (több és több képernyőt elhelyezendően a kiállítóterben). Ilyen eljárás a már korábban megszokottá vált tárgykiemelési, világítási, installálási, nézőirányítási és hangeffektusokon túl a tudáselrendezés linearitásának érzéki és interaktív tördelése és felerősítése, a szemmagasságba rendezés modernista elvének feladása, azaz a rendelkezésre álló teljes tér tartalmi bevonása a tudásátadásba, vagy az „olvasószemüveg-effektus”, azaz az alapvető, aforizmaszerű tudáselemek térbeli felfűzése mellett a tárgyakhoz való közellépéssel a tudás újabb és újabb szintjeinek felajánlása tanulmányozásra és így tovább.

Az *Időképek* – a közgyűjteményi finánciális korlátokon is lehetőség szerint átlépve és a térsor adottságait több-kevesebb ötletességgel a maga javára fordítva – imponáló módon bőségesen él a jelenkori képhasználati módokat, a többalakú elbeszélés szabályait ismerő rendezési lehetőségekkel. Ám eddigi fejtegetésem tartalmaz egy előfeltevést, mely a bemutatásra kiválasztott téma aktualitását, szakmai tisztázottságát és koncentráltóságát evidenciának tekinti. Az *Időképeket*, akárcsak a többi említett itthoni kiállítást is, úgy vélem, nem a látvány- és ismeretátadási szervezettsége oldaláról éri leginkább kritika, hanem tematikus megfontolásokból. Ezen bírálatok, melyek esetünkben a téma és a tárgy kiválasztás kapcsolatának következetlenségeit és bátortalanságait fejtegették, a tárgyak társításának kevés asszociációra serkentő voltát taglalták, az a kulturális antropológiai gondolkodás következetességének réseit feszegették, a tudásbemutatást túlzottan szakmainak, belterjesnek s a jelen idő értelmezésétől magát távol tartónak ítélték, egyszerűen ezen problémafelvetések taglalása beszámolóim témájához szerencsére nem tartozik hozzá. Ám ha már – elkerülhetetlenül – a tematizálás problémája szóba került, Daniel Hillis néhány évvel ezelőtti mondatait idézem (Brand 2001:8): „Gyerekkoromban azt tárgyalták az emberek, mi történik a 2000. évig. Azóta eltelt harminc év, és még mindig az jelenti a beszéd témát, mi történik 2000-ig. Életem során évente egy esztendővel szűkült a jövő.” Hillis gondolatát folytatva magam is úgy vélem: eljött az ideje az olyan hosszú távú programok elindításának, olyan diskurzusok kezdeményezésének, amelyek átsegítik az emberek gondolkodását az ezredforduló korlátján.

IRODALOM

BATAILLE, GEORGES

1986 Múzeum. *In* Bini, Lanfranco – Pinna, Giovanni: *A múzeum. Egy kulturális gépezet története és működése a XVI. századtól napjainkig*. Budapest: Gondolat.

GEORGE KUBLER

1992 *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről*, Budapest: Gondolat.

JOHNSTON, JOHN

2001 *Gépies látásmód*. *Metropolis* 5(2):44.

MCMAHAN, ALISON

2001 *A többalakú elbeszélés hatásai a szubjektivitásra*. *Metropolis* 5(2):60.

BARND, STEWART

2001 *Amíg világ a világ. Idő és felelősség – a Hosszú Most órája*. Budapest: Vince.