

Egy kiállításról gondolkodni

Weltmuseum Wien

A nyelv mint metafora – bevezetés

1. Régóta foglalkoztat a gondolat, hogy miképpen lehetne megragadni azt a valamit, amitől sok múzeumlátogató fél, hogy nem fogja megérteni, amit kurátorok olyan hosszan tartó műgonddal készítenek elő egy-egy kiállítás kapcsán.¹ Amit a tárgyak egymásmellettisége és ezáltal adódott új kontextusa, a múzeumi gondolkodásmód, kifejezésformák, tárgyolvasatok, térszerkezetek stb. jelentenek, és amit itt most az egyszerűség – vagy a teljes káosz – kedvéért *múzeumi nyelv*nek fogok hívni. Hívhatnám stílusnak, múzeumi beszédmódnak, paradigmának, narratívának, diskurzusnak, modellnek, elméletnek és még rengeteg minden másnak, ami legalább annyira terhelt szó, mint a nyelv. Mégis azt gondolom, hogy ha egy kiállítás elemzésekor úgy tekintünk a műre, az azt megelőző, követő és átszövő folyamatokra és értelmezési gyakorlatokra, ahogy egy nyelvre tekintenénk, amikor próbáljuk azt megérteni, előmozdíthat valamilyen újfajta gondolkodást.
2. Rávilágíthat például, hogy mi történik, amikor a múzeumi gyakorlat, praxis, illetve a mögötte húzódó elméletek, teoretikus gondolkodás összeérnek, kapcsolódnak, és ennek megtörténik valamilyen fajta interpretációja – metaforikusan: amikor a metanyelvből nyelv lesz. A múzeumok életében rengeteg ilyen kapcsolódási pont van: a kiállítás, a katalógus, a kiállítási vezető, a múzeumpedagógiai foglalkozások vagy egyéb közönségkapcsolati események és projektek, a gyűjtemények struktúrája, a klasszifikációs megoldások, a tárgyleírások és a nyilvántartás rendszere, a raktározási rendszer tematizálása, a gyűjteménygyarapítási stratégia stb. Ezek közül engem a kiállítás érdekel: az azt megelőző, átszövő és követő dinamizmusok, folyamatok nyelv(ek)ként történő értelmezhetősége.
3. Ez a fajta gondolkodás segíthet felgöngyölíteni a következő kérdéseket: univerzalizáló-e a kiállítás vagy a múzeumi beszédmód, függ-e a befogadótól, van-e szabályrendszere, vannak-e *diaktusai és nyelvjárásai*, tanulható-e? És ha igen, egy intézmény hány *nyelven* „szól”? Ez(ek) az intézményi működést biztosító *nyelvek* egyénekenként változó(k) vagy intézményenként egységes(ek)? Beszélhetünk-e például diszciplináris vagy éppen nemzeti *múzeumi nyelvekről*? Vannak kanonizált és kánonon kívüli *nyelvek*? Hogyan tudjuk megérteni azokat a *nyelveket*, amelyek nem sajátjaink? Lefordíthatók-e ezek a *nyelvek*? Vagy adaptálhatók? Mi történik, ha egymással konfliktusban állnak, vagy súrlódás jön létre köztük?
4. Ebben az esettanulmányban a bécsi *Weltmuseum* új állandó kiállításának (*Schausammlung*) kritikai elemzésére teszek kísérletet, amihez megpróbálom a nyelv metaforáját segítségül hívni. Azt várom ettől a kísérlettől, hogy segít rávilágítani egy állandó kiállításban megfogalmazható intézményi stratégiára és a mögötte húzódó fogalmakra, elméletekre, szemléletmódokra, amelyek a múzeum mindennapi működésében, a kiállításkészítésben és azok értelmezésében szerepet játszanak. Hogy segít arról gondolkodni, hogy egy kiállítás végleges arculatához hozzájáruló értelmezési módok (jelen esetben a – nem homogén csoportot képező – építészeké, kurátoroké, intézményvezetésé, pedagógusoké, kultúrpolitikáé, látogatóké stb.) milyen viszonyban állnak, hogyan súrlódnak egymással, és ezáltal milyen jelenségeket generálnak. Hogy beszélhetünk-e egyáltalán egy kiállítás végleges arculatáról, vagy azt inkább egy folyamatosan változó, dinamikus entitásnak kell tekintenünk, és hogy ennek milyen szerepe van egy intézmény – jelen esetben a *Weltmuseum* – intézményi identitásában.
5. Vegyük példának a Sapir–Whorf-hipotézist (Bohannon-Glazer, szerk. 1997:207–249; Sapir 1970), amely szerint a nyelv meghatározza a világképet és ezáltal a kultúrát, a különböző társa-

dalmi valóságokat. Ha ezt az elméletet metaforaként használjuk a múzeumi praxisban, feltehetjük a kérdést, hogy vajon a *múzeumi nyelv* mit mutat meg nekünk az intézményi gondolkodásból, annak küldetéséből és állásfoglalásából (statement), önidentitásából. Jelen esettanulmányban azért lesz érdekes e hasonlat használata, mert megvilágíthatja az állandó kiállítás szerepét egy múzeum – jelen esetben a *Weltmuseum Wien* – identitásában, elgondolkodtat, hogy tekinthetjük-e az állandó kiállítást egyfajta intézményi *homlokzat*nak (Goffman 2008), illetve hogy mennyire autoriter cselekvés egy múzeum részéről a *nyelv* meghatározása. Szintén használhatók metaforaként azok a hegeli metafizikára és PVMR-re (*physical-visual model of representation*) épülő nyelvelméletek, amelyek a nyelv, a használat vagy a reprezentáció és a jelentés témájával foglalkoznak. David Banach *Representing and Knowing* című munkájában (Banach 1987) kifejti, hogy általánosságban véve a nyelv indexikus, azaz ok-okozati, mert nem reprezentálja a világot, hanem velünk végezteti el a világ reprezentációját. Hogy mindezt miképpen tesszük, az minden esetben függ az adott szituációtól.

6. „Mivel a nyelv maga nem reprezentálja a világot, csak aktivál olyan fogalmakat, amelyek afelé tartanak, hogy a világot különböző módokon reprezentálják, az hogy egy nyelvi részlet mit reprezentál, és hogy igaz-e vagy sem, azon a konkrét kontextuson fog múlni, amelyben alkalmazzák. Ebből a szempontból tehát csak a reprezentáció cselekedetei meghatározók. A nyelv tehát reprezentatív/szimbolikus/ figuratív: különböző reprezentációs cselekvéseket vált ki, ebből adódóan pedig eltérő kontextusokban alkalmazva eltérő reprezentációi lesznek. Ha a nyelvet új értelmezési területeken használjuk, új jelentéseket hoz létre. És mivel a nyelv több fogalmi készlethez is kapcsolódhat, arra készítheti az interpretáló egyént, hogy több különböző módon reprezentálja a világot. [...] A nyelv ereje nem abban rejlik, hogy különböző kontextusokban az interpretációnktól függetlenül képes lenne dolgokat reprezentálni, hanem abban, hogy fogalmakhoz való kötődése korlátlan.” (Banach 1987:102, 103.²)
7. Ez nagyban hasonlít John Searle elméletéhez, aki szerint a mondatok jelentése csak a kontextusok és háttér-információk tekintetében releváns, és csak azok tekintetében van értelmük. *Beszédaktus-elmélete* szerint a nyelv használata nem irányítja a cselekvést, hanem az maga a cselekvés,³ ami pedig nagyon közel áll Hilary Putnam *modellelméletéhez*. E szerint teljes nyelvi rendszerek sem értelmezhetők önmagukban, a nyelv mint egymás mellett lévő szimbólumok halmaza nem tudja befolyásolni azt, amire a *reprezentáció* (ez esetben a nyelv emberek által történő használata) vonatkozik annak modellértékű igazságtartalma nélkül. Putnam szerint a tárgyak és mentális jelek már önmagukban *reprezentációk* (Banach 1987:103–117), amellyel Banach annyiban vitatkozik, hogy szerinte a *reprezentáció* egy tudatos organizmus aktivitása, amelyhez használhat tárgyakat és szimbólumokat, de ezek csak akkor tekinthetők *reprezentációnak*, ha egy ilyen aktivitásba helyezük őket (Banach 1987:121). Hilary Putnam szerint nem lehet minden *reprezentációt* nyelvinek tekinteni, viszont minden esetben alkalmazható a PVMR – miszerint mindent kontextusában kell kezelni (Banach 1987:109). Ha mindezt vonatkoztatjuk a múzeumok kiállítási gyakorlatára, arra a viszonylag banális következtetésre juthatunk, hogy amiként a különböző nyelvi kifejezések, de maga a nyelv is más és más kontextusokban mást és mást jelentenek, úgy a tárgyak értelmezése is változik a múzeumba kerülés és a kiállítás adta új kontextusok által, a különböző aktivitások/*reprezentációk* által, amelyeket a tárgyakkal végzünk.
8. Hogy túllépjünk ezen a banalitáson, gyorsan felvetem, amit Thomas S. Kuhn mond a paradigmák inkommenzurabilitásáról. Forrai Gábor szerint Kuhn *A tudományos forradalmak szerkezete* (Kuhn 1984) után már azt állítja, hogy a tudományos paradigmák összemérhetősége nehéz a közös nevező megtalálása miatt, de nem lehetetlen feladat. Magában a műben viszont azt állítja, hogy nagyon is lehetetlen. Később Forrai cizellálja ezt az állítását úgy, hogy bemutatja a három tézist, amelyet Kuhn ezzel kapcsolatban megfogalmaz:
9. „A perceptuális tézis szerint a rivális paradigmák hívei nem ugyanazt érzékelik, a szemantikai tézis szerint nem ugyanúgy értik a tudományos terminusokat, a módszertani tézis szerint a rivális koncepciók között nem azonos szempontok szerint döntenek.” (Forrai 1997:23.)

10. Ha mindezt megpróbáljuk a múzeumokra vonatkoztatni, szembeűnhet, hogy a múzeum esetében nem feltétlenül egymással rivalizáló paradigmákról van szó, és egy-egy értelmezés/*representáció* nem is feltétlenül tekinthető paradigmának, hiszen a gondolkodásnak nem feltétlenül van kiforrott érvelése és szabályrendszere (nem *diszciplináris mátrix*), csak egy értelmezési forma, amely a legtöbb esetben szituatív és szubjektív. Viszont – ahogy Kuhn elméletében is – a fogalmak eltérő értelmezése, az asszociációk eltérő működése nagyon is releváns kérdés. Kuhn az inkommenzurábilis részleges feloldását a különböző nyelvek fordításában látja – majd később a nyelvtanulásban –, de mivel nincs egy semleges harmadik nyelv,⁴ szerinte az elsajátított nyelvek logikáját nem tesszük magunkévá, nem tudunk benne úgy gondolkodni, mint a sajátunkban, és továbbra is idegenszerű marad (Fehér 1997:31, 32). Releváns lehet annak vizsgálata – akár jelen esettanulmányban is –, hogy ezt a szakadékot a különböző *nyelvek* között hogyan próbálják meg áthidalni a múzeumok, hogy miképpen tudják biztosítani a *múzeumi nyelv* tanulásának lehetőségét.
11. Fehér Márta a kuhni paradigmáról írt tanulmányában (Fehér 1997) hivatkozik Ian Hackingre, aki paradigmák helyett *gondolkodási stílusokról* beszél (*style of reasoning*):
12. „[...] egy kijelentésnek nem az igazságértéke, hanem igazságértékkel való rendelkezésének a lehetősége változik meg, amikor az egyik gondolkodási stílusról egy másikra való áttérés következik be” (Fehér 1997:33).
13. Ezzel a gondolattal pedig visszatértünk oda, hogy a nyelv, a *representáció*, a *paradigma* vagy a *gondolkodási stílus* – amelyekről akár múzeumi jelenségként is gondolkodhatunk – a használatától és a mindig aktuális (szituatív) kontextustól válnak azzá, amik. Kuhn és Hacking elméletei azért is lehetnek jó metaforái a *múzeumi nyelv*nek, mert mindketten élesen elhatárolják magukat attól a vulgárrelativista felfogástól, hogy ami az egyik nyelven igaz, az a másikon nem – akárcsak a múzeumi *representációk* esetében, ahol egyik értelmezés nem feltétlenül ellentétes vagy rivalizáló a másikkal.
14. Azt remélem, hogy ez a kísérleti elemzési módszer, a nyelv mint metafora használata a kiállításelemzésben több olyan szűrőt is fog adni, amelyen „átfolyathatjuk” a megismerni kívánt kiállítást, és így egy sokkal mélyebb szintű megértésben lehet majd részünk. Lássuk, hogy ez miként működik a *Weltmuseum Wien Schausammlungja* esetében! Azért választottam a *Weltmuseum Wient* esetnek, mert átalakuló, 21. századi európai *etnológiai*⁵ múzeumként egy olyan szcénában mozog, ahol diszciplinája és műfaja alapján elvárható tőle, hogy megbirkózzon kolonialista történelmével. Új, 2017-ben nyílt állandó kiállítása már ezeket a reflexiókat is magában hordja, így élesen megvilágítja az intézmény *múzeumi nyelv*ének sajátosságait és az azt övező feszültségeket, így jó lehetőséget biztosít az előbbieken felvezetett elemzési szempont kipróbálására.
15. Forrásként a kurátorokkal készített interjúkat, magát a kiállítást és különböző irodalmakat használtam: az építészek által publikált füzeteket és szaklapokban megjelent publikációkat, a múzeum bezárása során rendszeresen megjelenő, a látogatókat tájékoztató szakmai (építészeti és muzeológiai) kiadványokat, tudományos előtanulmányokat, sajtóanyagokat, éves beszámolókat, kritikákat és vitákat a kiállításról (a megnyitó előtt), kísérőprojektek kapcsolódó tanulmányait, múzeumi katalógusokat, kuratori publikációkat, a kiállításhoz vagy a múzeum átalakulásához kapcsolódó konferencia-előadásokat stb.

Weltmuseum Wien – a kontextus

16. A *Weltmuseum Wient* 2013 óta hívjuk így. Azelőtt *Museum für Völkerkunde* névre hallgatott. 1928 óta a bécsi Neue Hofburgban található (Feest 1995). Több mint két évtizede vetődött fel

először az intézmény megújításának kérdése, amely kitért egy reflexív új állandó kiállítás létrehozására, a megkülönböztető, a koloniális múltra utaló név lecserélésére és a birodalmi hangulatot árasztó palota múzeumi funkcióinak modernizálására.

17. Különböző gazdasági, kultúrpolitikai és szakmai döntések bonyolult sorozata után végül az 1990-es évek közepe óta folyamatosan keletkező múzeumi és állandó kiállítási koncepciókból az intézmény vezetésének sikerült valami egészen újat megvalósítani. 2001-ben gazdasági okokból a *Museum für Völkerkundét* és a *Theatermuseumot* beolvasztották a *Kunsthistorisches Museum*ba, 2013-ban pedig átnevezték egy, a korábbinál általánosabb, a világ kultúráihoz kevésbé egocentrikusan és hierarchikusan viszonyuló *Weltmuseum Wien*re. Barbara Plankensteiner, a múzeum akkori igazgatóhelyettese így ír az intézmény nevének alakulásáról:
18. „Abban az időben az volt a cél, hogy a világot az emberek [*Völker*] »leírásával« reprezentáljuk, ne pedig a gyűjteményhez kapcsolódó történelemre vagy történelmi sajtóságokra fókuszálva. Sok esetben ezek a gyűjtemények többet mondanak saját történelmükről és értékeinkről, mint más kultúrákról. Mai szemmel már elég merész volna azt képzelni, hogy a történelem egyes pillanataiból származó fragmentált anyaggal reprezentálni tudjuk a világot. Így a bécsi névváltoztatást nem a világ reprezentációjára való vágyakozás generálta, hanem sokkal inkább az általunk, szociál- és kulturális antropológusok által globális és történelmi kulturális kapcsolatokról szerzett tapasztalatok reflexiója. Többé már nem arra helyezük a hangsúlyt, hogy embereket mint behatárolt entitásokat tanulmányozzunk és »írjunk le«, hanem ehelyett a társadalmak közti mai és történelmi kapcsolódásokat figyeljük.” (Plankensteiner 2016:95.⁶)
19. Ugyanebben az évben kinevezték a két, a múzeum átépítéséért felelős építészirodát is: a *Ralph Appelbaum Associates*t és a skót *Hoskins Architects*et. A tervezés megindult, a múzeum 2014-ben bezárt. Az új állandó kiállítás, valamint a különböző épületelemek és -részek átalakítási terveit 2015-ben fogadták el, viszont időközben a *Neue Hofburg*ban épülő új kiállítótér, a *Haus der Geschichte* javára a *Weltmuseum* állandó kiállítása elveszített egy teljes folyosót az oda tervezett tartalmakkal együtt, jelesül az *Ámulat folyosóját* (*Korridor des Staunens*) és a bécsi gyermekmúzeummal, a *ZOOM*-mal megvalósítani kívánt három gyermekmúzeumi termet – így végül 2500 négyzetméter maradt az új állandó kiállításra. Ugyanebben az évben Barbara Plankensteiner, a kiállítás fő koordinátora elhagyta az intézményt, ami nemcsak személyi, hanem strukturális és szervezeti változásokat is hozott. Két évvel később, 2017 októberében megnyitották a friss állandó kiállítást és a hozzá szervesen kapcsolódó időszak kiállításokat. Steven Engelsman, a múzeum akkori igazgatója így ír erről:
20. „Semmi jobb nem történhet egy múzeummal, mint hogy újra kinyisson, és újra fogadhassa látogatóit egy teljesen átalakított múzeumban, amely megfelel a legújabb szakmai elvárásoknak. [...] Egy [új] múzeumban, amely nemcsak új fényben ragyog, hanem olyan helyként értelmezi magát, ahol emberek és kultúrák találkozhatnak, ahol a kulturális sokszínűséget értékként és érdeklődéssel mutatják be és élik meg.” (Engelsman 2014⁷)

Schausammlung – a kiállítás

21. A kiállítás tizennégy teremből áll, és a múzeum új katalógusa szerint „szisztematikus eklektikusság” jellemzi (Schicklgruber 2017:323). A termek egymásmellettségében a kurátorok elmondása alapján nincsen tartalmi logika, a látogatás bárhol elkezdhető, bárhol felfüggeszhető, újrakezdhető és abbahagyható – ahogy ők nevezik: egy történetekből fűzött gyöngysor. A gyöngyök, az egyes termek témái a következők:
- 22.
- *Történetek Közép-Amerikából.* (Kurátor: Gerard van Bussel.)
 - *Egy falu a hegyekben.* (Kurátor: Christian Schicklgruber.)
 - *Kultúrharc Bécsben.* (Kurátorok: Claudia Augustat, Reinhard Blumauer, Nadja Haumberger, Sri Kuhnt-Saptodewo, Barbara Plankensteiner, Axel Steinmann.)
 - *Benin és Etiópia. Művészet, hatalom, ellenállás.* (Kurátorok: Barbara Plankensteiner, Nadja

Haumberger.)

– *Osztrák mozaik Brazíliáról.* (Kurátorok: Claudia Augustat, Cécile Bründlmayer.)

– *A kolonializmus árnyékában.* (Kurátorok: Claudia Augustat, Cécile Bründlmayer, Nadja Haumberger, Barbara Plankensteiner, Gabriele Weiss.)

– *Az észlelés új formája. Kilátás Kínára.* (Kurátor: Bettina Zorn.)

– *1873. Japán Európába jön.* (Kurátor: Bettina Zorn.)

– *Gyűjtési láz. Muzeomániában szenvedek!* (Kurátorok: Christian Schicklgruber, Axel Steinmann.)

– *Déli tengerek. Találkozások az elveszett paradicsommal.* (Kurátor: Gabriele Weiss.)

– *Indonézia bővületében.* (Kurátor: Sri Kuhnt-Saptodewo.)

– *Mozgásban lévő világ.* (Kurátorok: Sri Kuhnt-Saptodewo, Doris Prlić, Cécile Bründlmayer.)

– *Egy új világba.* (Kurátor: Gerard van Bussel.)

– *A Kelet küszöbénél.* (Kurátor: Axel Steinmann.)

23.

Plankensteiner így foglalja össze a kiállítás tartalmát:

„A történeteknek ez a gyöngysora – ahogy hívtuk – prominens és unikális gyűjteményeket mutat be a múzeumból, felidézi a világ felfedezésének történeteit, az egzotikus dolgokra és kulturális vívmányokra való vágyakozást és azok értékelését, az antropológiai kutatást és interpretációkat, a *mi* és a *mások* reprezentációját, de ugyanakkor beszél az eltulajdonításokról, konfliktusokról és kizsákmányolásról is, megvilágítva ezeket a történeteket is. A váz, amely összeköti ezeket a galériákat, az a kulturális és szociálintropológia alapmissziója: a kultúrák és társadalmak közti közös jellemvonásoknak, illetve különbözőségeknek, valamint az emberek társadalmi beágyazottságának megértése.” (Plankensteiner 2016:96.⁸)

24.

A kiállítás már első ránézésre két részre tagolódik: a sötét/fekete és a világos/fehér termekre. A termék jelentős többsége úgynevezett fekete/sötét terem, ami mind tartalmában, mind designjában jelentésteli. Tartalmukat tekintve ezek a displayek a gyűjtemény egy-egy szegmensét mutatják be jellemzően történeti szempontból, de mindenképpen a gyűjteményi struktúrát követő fókusszal. Ilyenek például a *Közép-Amerika*, a *Japán*, a *Kína* vagy az *Indonézia* termék. Ezek sokkal közelebb állnak ahhoz a *Weltmuseum* számára régi, de sok *etnológiai* múzeum állandó kiállítási gyakorlatában jelenleg is elterjedt felfogáshoz, miszerint a nemzetközi gyűjteményeket regionális tagolásban kell bemutatni. Itt is látszólag így történik, de mégsem, hiszen egy régióból kiemelnek egy kulcstémát, amely köré fel lehet építeni egy adott terület tárgyainak bemutatását. Például az Észak-Amerikával foglalkozó terem (*Egy új világba*) az indiánokról alkotott sztereotípiákról és ezek lokális és csoportidentitásba történő beépüléséről szól, a délkelet-ázsiai és óceániai tárgyak a felfedezőutak és a hajózás fonalán keresztül kerülnek bemutatásra, stb. Formavilág tekintetében ezeknek a termeknek a falszíne minden esetben fekete, illetve a felújított, de eredetileg is ezekbe a terekbe készített, Ferenc Ferdinánd gyűjteményét bemutató *Kühnscherf*-vitrinekben⁹ prezentálják a tárgyakat.

25.

A fehér/világos termék struktúrájukat és tartalmukat tekintve is különbözőek. Itt a falszínnek mindig fehérek, és külön ehhez a kiállításához tervezett fehér vitrinek rejtik a tárgyakat. A fehérek közül kiemelkednek az úgynevezett diskurzustermek, amelyek egy-egy ma is aktuális, jellemzően diszciplináris kérdést tárgyalnak. Ennek fő módja a látogatók kérdezése, például a kolonializmussal és a migrációval foglalkozó termekben. Barbara Plankensteiner úgy ír ezekről a termekről, mint fénytelített, világos terek, amelyek lehetőséget biztosítanak a látogatóknak, hogy nehéz témákkal találkozassanak, és megvitathassák őket; olyan terek, amelyekben múzeum és látogatók interakcióba léphetnek egymással (Architects 2015:5). Talán ezekhez sorolhatók még a Himalája régióról szóló *Egy falu a hegyekben* című terem és a bécsi iskola által indított kultúrharcról szóló kiállítás. Ezek nem feltétlenül diskurzust és interakciót kezdeményeznek abban az értelemben, mint az előző két terem, de kérdések segítségével rávilágítanak olyan muzeológiai témákra, amelyek meghatározták az állandó kiállítás létrejöttét is. A *falu a hegyekben* azt a problémát veti fel, hogy vajon kiállítási installációval létre lehet-e hozni egy funkciók alapján egységesített fiktív lakóteret, ahol a különböző helyekről, de mégiscsak egy

hasznos kulturális közegből (a régió buddhista lakossága) származó tárgyak könnyebben megérthetőek lesznek ettől az új kontextustól, illetve biztosítják a látogatók számára önmaguk könnyebb megértését is. E mögött az az elképzelés húzódik, hogy a tárgyak köré helyezett új értelmezések (jelen esetben az egységesített fiktív lakótér) segíthetnek azokat új szemmel látni, sőt, akár bátoríthatják a látogatókat új olvasatok, kérdések, problémafelvetések megfogalmazására (Schicklgruber 2015:17), olyan kategóriarendszerek és gondolkodási mezők felismerésére, amelyeket nemcsak az idegen kultúrák megismerésében, de saját életükben is alkalmazni tudnak (Schmidt-Lauber 2018). A bécsi iskolát bemutató terem pedig inkább arra reflektál, hogy egy mára letűnt, de mégis nagy hatású tudományos irányzat hogyan tud jelentéseket tapasztalni bizonyos gyűjteményi tárgycsoportokhoz – lényegében, hogy a képviselt tudomány miképpen befolyásolja az őt képviselő múzeumot. Ezekon kívül világos terem még a *Brazília*, illetve a fél *Benin és Etiópia* terem. Ezeket Claudia Augustat *concept* termeknek nevezte:¹⁰ ugyanúgy egy-egy gyűjteményi egységet mutatnak be, mint a fekete termék, csak egy új koncepció segítségével, ami egy fekete teremnek nem lett volna igazán sajátja. Így a *Benin és Etiópia* terem végébe biggyesztett fehér rész Benin brit megszállásával és ennek utóhatásaival, illetve a kortárs Etiópiával és az egykori etióp hercegnő osztrák szakácsával/dietetikusával foglalkozik. A *Brazília* terem pedig arra fókuszál, hogy az I. Ferenc lányát, Leopoldina főhercegnőt Brazíliába kísérő expedíció tárgyain keresztül milyen különböző nézőpontokat lehet megmutatni a portugál brazil gyarmattal és Ausztria ott betöltött szerepével kapcsolatban. A fehér terek alkalmazásának célja általánosságban a történeti, illetve kortárs gyűjteményi anyag és tárgyi tudás, a történeti és modern múzeumi gyakorlat összekötése jelenleg releváns társadalmi kérdések segítségével (Plankensteiner 2015a). Arról, hogy egy-egy témát fehér vagy fekete, sötét vagy világos teremben szeretnének bemutatni, a kurátorok maguk döntöttek az építészekkel történő egyéni alkuk után.

26.

A termék gyöngysorát jellemző szisztematikus eklektikusságban a témák sokféle feldolgozása és az egész anyag fragmentáltsága jelenti az *eklektikust*. A *szisztematikus* eléréséhez viszont volt egy tartalmi-módszertani minimum, amelyhez minden kurátornak igazodnia kellett. Ennek a tartalmi-módszertani minimumnak három alappillérét rögzítették: legyen mindig benne bécsi vagy osztrák kötődés, forrásközösségek és multivokalitás. Az első jelentősége abban áll, hogy – mint azt már korábban is említettem – a múzeum szakítani szeretett volna a régiók szerinti bemutatással, ugyanakkor erre a struktúrára épül gyűjteménye. Ebből kiutat jelentett, hogy olyan tárgycsoportokra, gyűjtőkre vagy eseményekre fókuszáltak, amelyek valamiképpen arról mesélnek, hogy Bécs vagy Ausztria hogyan kötődik a világ különböző pontjaihoz, kultúráihoz, tárgyaihoz. Ezzel együtt egyediséget is kölcsönöz a múzeumnak a többi európai *etnológiai* gyűjtemény közt, illetve lehetőséget kínál a világ sokszínűségét hangsúlyozó narratíva használatára anélkül, hogy ki kéne kerülni a szerzeményezésnek, gyűjtésnek vagy tárgyértelmezéseknek olyan nehéz történelmi rétegeit, mint a kolonializmus, az autoriter hatalom vagy a kizsákmányolás. Hovatovább Barbara Plankensteiner szerint a *Weltmuseum* az egyetlen olyan osztrák múzeum, amely a kulturális diverzitásra fókuszál, ugyanakkor dokumentálja az Ausztria és a világ közti gazdag történelmi kapcsolatot is (Plankensteiner 2015a) – ezt az adottságot pedig botorság lett volna nem kihasználni. A kiállítás előkészítése során a témák kiválasztásánál is végül ez lett az egyik fő szempont: olyan gyűjteményi egység és olyan fókusz választása, amely különösen jól ki tudja fejezni Ausztria és a világ kapcsolatát, és tartalmaz olyan sztártárgyat, amelyek más osztrák gyűjteményekben nem lelhetőek fel (Plankensteiner 2015a).

27.

A három *minimum* közül tehát ez volt a leginkább tartalmi, a másik kettő inkább módszertani: a forrásközösségek és a multivokalitás. A kettő több teremben fedi is egymást, hiszen a megfelelés azon elvárásnak, hogy a tárgyak bemutatásához fel kell venni a kapcsolatot a forrásközösségekkel, sokszor hozott olyan, a kurátorétól eltérő hangokat is, amelyek „biztosították” a multivokalitást. Ezek az eltérő hangok megjelenhettek tárgyfeliratok formájában is, de legtöbbször a *beszélő fejeknek* (*talking heads*) nevezett média tette lehetővé a többszólamúság ábrázolását. Ezt úgy kell elképzelni, hogy minden teremnek van egy főfala, amelyen szerepel a főszöveg, ami röviden és meglehetősen szubjektíven összefoglalja a terem mondanivalóját vagy fő kérdéseit. Ez legtöbbször a kurátor(ok) szövege, egyetlen helyen fordul elő, hogy az egyik forrásközösség

egy tagja írta, de erre még visszatérek. Emellett ugyanezen a falon szerepel piros szögletes zárójelben a kurátori kommentár, amely legtöbbször a terem elkészítésének módszertanára vagy a téma egy releváns aspektusára hívja fel a figyelmet, és csak ritkább esetben ad adalékokat a tartalom kiegészítésére. Szintén ezen a falon szerepel minden teremben egy névlista „multivokálitás” felirattal: azon szereplők listája (beleértve a kurátorokat), akik valamilyen módon hangjukat adták a kiállítási terem elkészítéséhez. És szintén ezen a falon jelennek meg (azokban a termekben, amelyek alkalmazták ezt a lehetőséget) a *beszélő fejek*. Ezek kis monitorok, ahol beszédre várakozó fejeket láthatunk – közreműködők mozgó portréit. Ahogy közel lépünk, egyikőjük elkezd beszélni, és valamilyen – a kurátori intenciónak megfelelő témában – kommentárt fűz a terem témájához, annak tárgyaihoz vagy magához a kiállításhoz. A múzeum egyik kiadványa szerint a multivokálitás és forrásközösségekkel való együttműködés középpontba állítása azért szerencsés, mert lehetővé teszi a látogatóknak, hogy „megismerjék és meghallják a tárgyak mögött az embert” (Plankensteiner 2016).

28.

Az együttműködés és multivokálitás témájához tartozik még a félemeleten, tehát az állandó kiállítás szintjén található időszakos kiállítások kezelése is. Az állandó kiállítás a négyszögletű épület egy teljes terem során fut végig, ami azt jelenti, hogy körbejárva négy különböző ponton lehet ki- és belépni a kiállítótérbe. Ebből egy bejárat a lépcsőre nyílik, viszont a három másik egy-egy kisméretű kiállítótérrel köt össze az állandó kiállítás bizonyos termeivel. A három időszakos tér a *Kolonializmus*, a *Muzeománia* és a *Migráció* termekből nyílik. A *Kolonializmussal* szemben most a *Lisl Ponger: The Master Narrative* című kiállítás¹¹ tekinthető meg, a *Muzeománia* teremmel szemben Rajkamal Kahlon munkái,¹² illetve az intézmény történetét bemutató rövid animációs videó,¹³ a *Migráció* teremmel szemben pedig a *Sharing Stories* projekt kiállítása.¹⁴ Mindhárom olyan kiállítás – és a jövőbeni kilátások is ezt a koncepciót követik –, amely reflektál a rajta keresztül megközelíthető állandó kiállítási tér témájára, ezenfelül pedig vagy részvételi módszerekkel, vagy valamilyen művészeti projekt, rezidencia, együttműködés keretében jött létre. A *Muzeomániához* kapcsolódó *Staying with Trouble* kiállítás Rajkamal Kahlon festményeivel és kollázsaival például a SWICH projekt¹⁵ keretében indult egy művészeti rezidenciával, majd egy hosszabb távú együttműködésben és ebben a kiállításban csúcspontot ki. A kiállítás a múzeum rasszista felhangú fotóit gondolja újra a képzőművészet eszközeivel.

29.

Az állandó kiállítás előkészítésében fontos szerepet játszott, hogy „nemcsak” a tárlat létrehozásáról volt szó, hanem az egész intézmény újradimenzionálásáról is. Mivel már az 1990-es évektől terítéken volt az intézmény újragondolása, számos szakmai fórum biztosított lehetőséget a folyamat különböző aspektusainak végiggondolására, mint például a 2011-es *Disturbing Past: Memories, Controversies, Creativity and Exploring Border* kutatás múzeumban tartott konferenciája vagy egy másik lokális platform: a *Zeitschrift für Kulturwissenschaft* 2015/1-es számában az *etnológiai* múzeumok átalakulásának szentelt vita. Ugyanígy az európai uniós projektek, amelyekben a múzeum az elkészítés ideje alatt vagy előtt részt vett – ezek szakmai eredményei mind erősen meglátszanak a megvalósult állandó kiállításon. Ilyen volt a 2014 és 2018 között zajló SWICH projekt, az *Ethnography Museums and World Cultures* (RIME), a README I és II, valamint az ASEMUS konferencia 2014-ben. Ezek közül kiemelném a SWICH projektet, amely pontosan egy időben zajlott a megvalósult állandó kiállítás előkészítési szakaszával, és nemcsak a múzeum képviseltette benne magát intézményi szinten, de törekvés volt, hogy minél több kurátor is részt vehessen olyan szakmai programokon, amelyek valamilyen módon hasznára válhatnak az állandó kiállítás előkészítésének – vagy egyszerűen az épp aktuálisan zajló múzeumi munkának.¹⁶ A projekt célja az volt, hogy végiggondolja a 21. századi átalakuló *etnológiai* múzeumok aktuális trendjeit, feladatait, problémáit, és ennek megfelelő kísérleti projekteket indítson, amelyek eredményei visszaforgathatók a múzeumi elméletbe és praxisba.¹⁷ Barbara Plankensteiner így foglalta össze:

30.

„Az ötlet az, hogy pozicionáljuk magunkat egy posztmigráns társadalomban, és megerősítsük múzeumainkat mint jövőorientált intézményeket egy olyan európai szinten, ahol megoszthatjuk tapasztalatainkat, ötleteinket, és közös ügyet hozhatunk létre. Az etnográfiai múzeumoknak reflektálniuk kell azokra az új körülményekre, amelyek az európai társadalom diverzifikációjából fakadnak, és újra kell kontextualizálniuk gyűjteményeiket – számba véve a világ

kultúráinak sokszínűségét ezen globális és transznacionális változások fényében. A projekt növelni fogja az etnográfiai és világkultúra-múzeumoknak – mint a transznacionális és internacionális együttműködésekre épülő kulturális találkozások, nyílt diskurzus, kreatív innováció és tudástermelés központjainak – szerepét és láthatóságát.” (Plankensteiner 2016:98.¹⁸)

31.

Szintén segíthette az előkészítési folyamatot, hogy több korábbi kiállításhoz lehetett kvázi előtanulmányként nyúlni, illetve hogy több sztártárgynak is az elmúlt években zajlott a restaurálási projektje, például a japán *daimyō* háznak vagy a mexikói tollas fejdísznek – mindkettő egy-egy terem fő tárgya lett. Plankensteiner ilyen előzménykiállításoknak tekinti többek között a *Getanzte Schöpfungot*,¹⁹ a *Benin Dialogue*-t, a *Jenseits von Brasilient*, az *African Lace*-t stb. (Plankensteiner 2015b:106, 107). Ezeknél is, akárcsak az állandó kiállításnál, alapvető kurátori gyakorlatnak számított a tárgyak történetében való elmélyülés, a tárgyéletrajzok kutatói interpretációjának létrehozása, kontextusteremtés a múzeumi tárgyaknak. Az állandó kiállítással egy időben nyílt *Pop Up World. Erzählungen*²⁰ időszak kiállítás és több, az új múzeummal kapcsolatos katalógus, kiadvány²¹ is erre rímelt az egy tárgy – egy kurátor, azaz egy lehetséges értelmezés struktúrájú interpretációjával. Ugyanez a szemlélet mutatkozik meg az állandó kiállításban, ahol a multivokalitás jegyében a szöveg mellett feltüntetik a szerzők nevét (abban az esetben is, ha ő a kurátor) – jelezve, hogy minden interpretáció egyéni, egyenlő és szituatív, mellette számtalan más értelmezés is élhet, és ugyanúgy teljes érvényű lehet. Talán ez egyfajta gesztus a látogatók felé, hogy ők is részt vállalhatnak a múzeumi tárgyak értelmezésében, a jelentéstulajdonításban, hogy vannak olyan pontok, ahol a múzeum és a látogatók *nyelve* kapcsolódhat egymáshoz.

32.

Mindenesetre érdekes egy kicsit távolabb lépni és rácsodálkozni, hogy a kiállításokat létrehozó egyes emberek aktuális szakmai, kutatási, olvasmány-, sőt akár privát élményei vagy preferenciái milyen mélyen befolyásolják egy múzeum arculatát, az önképét meghatározó vagy kifejező állandó kiállítás témáit, kérdésselvetéseit, interpretációs módszereit. A kiállítás egyik kurátora, Gerard van Bussel kifejezetten úgy gondolkodik saját termeiről, mint amelyeknek egy rétege az ő gondolatai, véleménye, érdeklődési területei stb. Szerinte a kurátor nem vonhatja ki magát abból, amit interpretál, és nem is hagyhatja ezt a tényt reflektálatlanul. Amikor az *Észak-Amerika* teremről beszélt, ezt mondta: „This is me, I present myself. [Ez vagyok én, önmagamot mutatom be.]”²² Hasonlóan vélekedik a jelenlegi igazgató, Christian Schicklgruber is, aki felhívja a figyelmet arra, hogy a kiállításban elmesélt történetek (és erről szólt a *Pop-up World. Erzählungen*²³ időszak kiállítás is) sokszor többet mondanak el magáról a mesélőről, mint a bemutatni kívánt kultúráról (Schmidt-Lauber 2018:2). Mondható tehát, hogy egy állandó kiállítás az aktuálisan ott dolgozó közösség mindennapi világának lenyomata? Közösségen itt egy olyan embercsoportot értek, amelynek tagjai heterogének, vannak köztünk preferenciakülönbségek, súrlódások, alkuk, spontán vagy szervezett hierarchikus státuszok és viszonyok, közös célok, normák és az ezekhez való eltérő, egyéni alkalmazkodási formák. Lehet, hogy ha visszafelé gondolkodunk, és megnézzük egy intézmény különböző állandó kiállításait, következtethetünk rá, hogy kik voltak az aktuálisan ott dolgozó kurátorok, vagy hogy milyen közegben éltek, mik voltak az őket érdeklő kérdések, milyen szociokulturális hatások érték őket, mik befolyásolták gondolkodásukat és cselekedeteiket. Lehet egy *múzeumi metanyelvről* az ott működő különböző *nyelvekre* és a különböző *nyelvekről* alkalmazóik *habitusára* és *tőkéire* (ahogy a Sapir-Whorf-hipotézis szerint nyelvről világképre) következtetni? Vagy esetleg szituációkra (akárcsak Banachnál, Searle-nél vagy Putnamnál), melyekben ezek *reprezentációja* történt?

Kritika

33.

Visszatérve a *Weltmuseum Wien Schausammlungjára*: lássuk, hogy a kurátorokkal történő beszélgetések, a kiállítás többszöri megtekintése, az előkészítő munkáról és a megvalósult tárlatról szóló émiikus és étikus szövegek elolvasása és a kortárs *etnológiai* muzeológiai diskurzus fő témáinak számbavétele után milyen olyan feszültségeket találtam, amelyek kritikus olvasata újabb adalékokat adhat a kiállítást övező folyamatok megértéséhez!

Az újragondolt *Weltmuseum* mottója: „Es geht um Menschen/It's all about people”. És tényleg! Minden, az új múzeumhoz és új kiállításokhoz kapcsolódó publikációban nagy hangsúlyt fektetnek a látogatókra: a látogató érzékenyítésére, önmeghatározására, segítésére, tudásainak értékére, a tudáscserére, a látogató hozzájárulásaira, a látogatóval való együttműködésre stb. Az állandó kiállításban a fehér diskurzustermek arra hivatottak, hogy együttgondolkodásra hívják a látogatót. A mindenütt feltett kérdések invitálnak, hogy aktív szereplői, formálói legyünk a kiállítási tartalomnak. Néhány teremnek az elrendezésében is közrejátszott, hogy azt a látogatók majd miképpen használják. Például a *Migráció* terem kialakításában különösen fontos szerepe volt, hogy fő célközönségének az iskolai osztályokat tekintették: a teremben rengeteg kérdés, játék, ülőfelület, kényelmes pozícióból szemlélhető vitrin található – egy kurátori és látványtervezői intenció szerinti látogatóbarát tér és tartalom.²⁴ Kérdés, hogy ez a látogató-központúság mennyire a kurátoroknak (vagy mindenesetre a készítői oldal képviselőinek) előfeltételei és szempontjai szerint valósult meg, és mennyire a valós látogatói szempontok alapján. A kiállítás tizennégy elképesztően részletes és reflexivitása, komplexitása miatt különös figyelmet igénylő teremmel rendelkezik, illetve szervesen hozzá kapcsolódó három időszaki kiállítótérrel. Egyszer megpróbáltam az elejétől a végéig aprólékosan megismerni a tárlatot: hat aktív órát töltöttem ott, de saját befogadóképességem határai előbb véget értek, mint maga a kiállítás. Tény, hogy a kurátorok vállalják a fragmentáltságot és az erős reflexivitást, de vajon a látogatók mennyire tudják ezt (jól) használni? Mennyire tudnak megelégedni azzal, hogy egy ilyen kiállítástól csak szemezgetni lehet, és ott is inkább gondolkodni, mint információt gyűjteni? Mennyire vár el egy ilyen kiállítás teljesen új múzeumlátogatói attitűdöt? Mennyire autoriter gyakorlat meghatározni egy kiállítás fő retorikáját – és ha az, lehet-e rajta finomítani? Segíthetnék mondjuk látogatói együttműködések a valódi látogatói igényeket kiszolgáló kiállítási terek, designok és témák megvalósítását? És ha igen, a *Weltmuseum* – amely fő mottóját a látogatók köré építette, és módszertani minimumnak a többszólamúságot és az együttműködést nevezte meg – miért nem élt ezzel a lehetőséggel? Vagy élt vele, csak kiütközött az együttműködések kiválasztó és ezáltal szegregáló aspektusa? A tapasztalat azt mutatja, hogy a közönség nagyon sokszínű, ennek megfelelően igényeik és befogadási, megismerési szokásaik és normáik is különfélék. Kérdés, hogy egy átalakulóban lévő, aktuálisan önmagára kritikusan tekintő múzeum miért nem foglalkozik a befogatói sokszínűséggel és annak hatásával, illetve lehetőségeivel.

Talán e kérdés kicsit összekapcsolódik egy másikkal, ami látogatóként is jól érzékelhető volt, de a kurátorokkal történő beszélgetések csak megerősítették: ki a forrásközösség? Mint azt már említettem, a kiállítás előkészítésénél központilag meghatározott módszertani minimum volt a forrásközösségekkel való együttműködés. Megjegyzem, talán ezt lehetett volna arra használni, hogy az embereket fókuszba helyező mottónak megfelelően a forrásközösségeknek (is) tartalom- és interpretációformáló szerepük lehessen. Ez általánosságban nem így történt, bár néhány teremben erősebb törekvés volt rá, és a felmutatott együttműködés közelebb állt egy tényleges együttműködéshez, mint egy kurátori elképzeléseket kiszolgáló adatszerzési folyamathoz. De visszatérve arra, hogy ki a forrásközösség: a kiállításnak nem (és a kurátorokkal történő beszélgetések után megkockáztatom, hogy a múzeumnak sem) volt erről konszenzusos álláspontja. Voltak kurátorok, akik a tárgyak létrehozóit vagy a múzeumba kerülés előtti használóit (vagy ezen használók egy részét) tekintették forrásközösségnek. Voltak, akik ezen emberek, csoportok leszármazottjait, akik még mindig ugyanazon a területen élnek, ugyanazt a kultúrát hordozva (néha reflektálva ennek változására, néha nem). Mások szerint forrásközösségek ezen emberek, csoportok vagy kultúrák Bécsben vagy Ausztriában élő leszármazottjai is, megint mások szerint pedig azok is, akik csak ugyanabból az országból származnak, mint az adott tárgy, vagy tág értelemben véve ugyanabból a kultúrkörből, és most Bécsben élnek, a múzeumi tárggyal találkozáskor pedig valamilyen identikus kapcsolódást vélhetnek felfedezni. És egy még tágabb elképzelés szerint a Bécsben vagy Ausztriában élő, vagy akár bárhol idelátogató emberek, akik nem feltétlenül abból a kultúrából származnak, mint az adott tárgy, nincs hozzá semmilyen korábbi kötődésük, de a tárgy megismerése során kapcsolatot alakítanak ki azzal, és meghatározó szerepe lesz identitásuk későbbi interpretációjában. Más kurátorok szerint ez utóbbi három az örökségközösség, míg azok a már nem feltétlenül élő emberek és kultúrák,

ahonnan és amikorról a tárgyak származnak, a forrásközösség. Ennél sokfélőbb és kevésbé összeegyeztetett már nem is lehetne a fogalom használata. Ami alapvetően nem lenne gond, ha ez nem egyetlen kiállításon belül történne mindenféle reflexió nélkül. A termék és kurátoraik egymással való kapcsolata a kiállítás végignézésekor nem feltétlenül egyértelmű, nehezen követhető, hogy minden terem más logikával, más feldolgozási móddal, ugyanazon fogalmak más értelmezésével operál. Persze felfoghatjuk ezt úgy is, hogy ez a kuratori szubjektivitás „beismerésének” gesztusa, de szerintem inkább túlterheli a látogatót. Egy, a kiállítás számára ennyire alapvető fogalom tisztázása és használatának egységesítése sokat könnyített volna a befogadhatóságon.

36.

Ez a fogalmi összefüggésatlenség is rámutat egy módszertani minimum, az együttműködés körüli feszültségekre. Itt egyrészt a kurátorok egymás közti és építészekkel, látványtervezőkkel való együttműködésére gondolok, illetve a forrásközösségek vagy egyéb hangok bevonására, részvételére a kiállítás-előkészítő munkában. Az előbbit tekintve a kiállítás mint a munkafolyamat egyik legmarkánsabb végeredménye jól mutatja, hogy mely pontokon nem működött ez az együttműködés – ezt pedig alátámasztják a kurátorokkal folytatott interjúk is. Ilyen pontok voltak az építészek és a koordináló team által meghatározott tartalmi és módszertani minimumok sokféle, egymással nem különösebben egyeztetett értelmezési módjai, a fogalmi tisztázatlanság, a termék közti tartalmi ismétlődések, esetleg széttartó információk tisztázása stb., amelyek mind azt mutatják, hogy a kurátorok együttműködésének szervezetlensége megoldatlan probléma volt és maradt. Mindezeket persze úgy is felfoghatnánk, hogy pont a muzeológusi szubjektivitásra, az emberi esendőségre apellálva hívják fel a figyelmet arra, hogy a múzeum nem egy autoriter (objektív) tudásközvetítő hely, és a versengő olvasatok igenis megférnek egymás mellett. Bár ez az üzenet nagyon is illeszkedne az új múzeumi felfogáshoz, sokkal valószínűbb, hogy itt nem várt buktatók sokaságáról van szó. A kuratori interjúk alapján úgy tűnik, hogy a vezetőségben lezajlott személyi változások kissé megtépázták az átalakulási folyamatot, és az új szereplők beilleszkedése nem volt egészen gördülékeny. A munka alapvetően úgy zajlott, hogy a kurátorok egyénileg (vagy párban, kisebb csoportokban) dolgoztak termeiken, és volt egy koordinációs team (a restaurátorok vezetője, az üzemeltetési osztály vezetője, a gyűjteményi osztály vezetője, az igazgató és az igazgatóhelyettes), amelynek feladata az építészekkel való kommunikáció, a közvetítés és a közös döntések koordinálása volt. Ezenfelül az építészeknek is volt közvetítője, egy úgynevezett *interpretative planner*, aki a kurátorokkal egyénileg vette fel a kapcsolatot igényeik felmérése és a termenként egyedi interpretációs megoldások kiókumlálása végett. Ez a felállás olyan helyzetet eredményezett, amelyben minden terem egyedileg építkezett, saját narratívát alakított ki, és a kiállítás egységesítésére való törekvés, a *gyöngysor gyöngyeit összekötő fonál*²⁵ felvetése javarészt csak az építészek részéről történt meg. Ők javasolták például a fekete és fehér termék kialakítását, a vitrinhasználatot, ők határozták meg a főfalak struktúráját, a szövegszintek és szövegek mibenlétét és hosszát stb. A koordinációs team részéről nem lépett fel olyan mértékű igény a kiállítás szakmai egységesítésére, amely különösebb gyakorlati tevékenységet vont volna maga után. Így történhetett, hogy a kiállításnak nem lett például egységesített fogalomhasználata. Ennek talán a legkirívóbb – és látogatóként a legzavaróbb – példái a forrásközösség, a multivokalitás és az együttműködés különböző értelmezései, hiszen ezek jelentik a termék közti legfontosabb kapcsolódást, egyfajta állásfoglalást és gondolati ívet.²⁶ Illetve emberi közösségekkel való kapcsolatfelvételtől van szó, ahol nem mindegy, hogy a muzeológus miképpen értelmezi, hogy mi az intézmény, és a kiállítás, amelyet képvisel, milyen képet mutat múzeumáról. Kicsit ambivalens egymás mellett látni egy olyan termet, ahol az együttműködők listája hosszú felsorolást tesz ki, a terem főszövegét egy észak-amerikai indián törzs őslakos képviselője írta, minden reprezentált törzstől vagy leszármazottaitól engedélyt kértek tárgyaik megjelentetésére, és voltak olyan csoportok, amelyek külön a kiállítás kedvéért küldtek új, az identitásukat reprezentáló tárgyakat, illetve emellett egy olyan termet, ahol az együttműködők listája a kuratórból és egy kutatóból áll, és a forrásközösség, a multivokalitás és az együttműködés fogalmi történeti iratok és tárgyak újszerű értelmezésében jelennek meg. Mindkét felfogás teljesen helytálló, de egymástól nagyon széttart – akárcsak két egymással vetekedő paradigma. Képviselőt és emancipatorikus törekvések állnak a reprezentáció klasszikus múzeumi praxisa mellett, és ezek különböző hibrid formái. Ennek

lehet oka a puszta reflektálatlanság – de a kurátori interjúk után inkább úgy gondolom: ez a muzeológusok rendszer elleni lázadásának finom, ámde markáns jelzője.

37.

Figyelemre méltó az, hogy a múzeum ezt a tizennégy termes *gyöngysort* nevezi meg állandó kiállításának, s hogy ezáltal mit állít magáról az állandó kiállítás műfajáról, és az mennyire tükrözi a hivatalos intézményi álláspontot és az ott dolgozó munkatársak egyéni attitűdjeit. A kiállítás a fekete termekkel azt állítja, hogy egy állandó kiállítás az intézmény és a gyűjtemény bemutatására, prezentációjára szolgál. A Himalája, a Brazília vagy a bécsi iskola témájú fehér termeivel azt állítja, hogy egy állandó kiállítás az adott diszciplína, tudomány kérdéseinek, dilemmáinak, problematikáinak reflexív bemutatására szolgál. A migráció és globalizáció tematikájú terem inkább azt sugallja, hogy egy állandó kiállításnak népszerű és aktuális társadalmi kérdésekkel kell foglalkoznia – változtatható formában, tekintve, hogy maga a téma is változik. A *Kolonializmus* terem alapján pedig azt lehetne állítani, hogy egy állandó kiállítás a múzeumi és gyűjteményi szinten, diszciplinárisan, de általános társadalmi szinten is meghatározó problémákkal foglalkozik önreflexív, kritikus formában. Ha figyelembe vesszük, hogy az állandó kiállítás előkészítésével párhuzamosan futó és eredményeit tudatosan az előkészítéshez használó SWICH projekt is ugyanezekkel a kérdésekkel foglalkozott, talán kicsit közelebb kerülünk ahhoz, amit a *Weltmuseum* állandó kiállításával mint műfajjal ki akar fejezni. A SWICH két fő kérdése a következő volt: 1. Mit jelent a kortárs Európában etnográfiai/világkultúra-múzeumnak lenni? 2. Hogyan interpretálják újra ezek a múzeumok 19. századi gyűjteményeiket, és hogyan érik el vágyott közönségeiket (Plankensteiner 2018:27)? A múzeum tehát elhelyezi magát mind a muzeológiai, mind a diszciplináris (etnológiai/antropológiai) kortárs diskurzusban úgy, hogy közben olyan intézményként határozza meg magát, amely reflexíven kezeli gyűjteményét és saját történelmét is. Mindazonáltal korántsem beszélhetünk állásfoglalásról. A kiállítás a rengeteg feltett kérdésével bekapcsolja az intézményt – pontosabban prezentálja kapcsolódását – a kortárs diskurzusokba, de kérdések megválaszolásáról, igazságok hirdetéséről és jó utak felmutatásáról szó sincs. A kurátorok szerint ezt sokan hiányolják – hogy hol a válasz a feltett kérdésekre. Én kifejezetten üdvözlöm, hogy nincsenek válaszok. Tiszteletben tartja a néző szabadságát, és egyben lehetőséget is ad neki olyan múzeumélményre, amely sok helyütt csak papíron létező idea: kontaktzónát teremt. Vagy legalábbis ez a célja.

38.

Kérdés, hogy a múzeum ezzel eleget tett-e posztkoloniális múzeumi kötelezettségeinek, vagy épp csak elindult egy úton? Szerintem az utóbbi. De a legnagyobb lépést már megtették: elindultak.

Kontaktzóna

39.

Ha alaposan végiggondoljuk, a *Weltmuseum Wien Schausammlung*ja felfogható úgy, mint James Clifford *Museums as Contact Zones* című esszéjének (Clifford 1997) kiállítási remake-je.

40.

A szöveg Clifford *Routes* című könyvében jelent meg, amelyben minden egyes fejezet valamilyen formában a mozgásban lévő kultúrához és kulturális mozgásokhoz kapcsolódik. Ebbe ágyazódik a múzeum mint kontaktzóna is: az egyenlőtlen helyzetben lévő kultúrák találkozási terének elmélete. Clifford Mary Louise Pratt-tól veszi át a fogalmat, melyet ő a következőképpen definiál:

41.

„[...] koloniális találkozások tere, tér, amelyben földrajzilag és történelmileg egymástól távoli emberek kapcsolatba (*kontakt*) lépnek egymással, és olyan folyamatban lévő kapcsolatokat hoznak létre, amelyek legtöbbször kényszerített feltételekkel, radikális egyenlőtlenségekkel és megoldhatatlan konfliktusokkal járnak” (Prattet idézi Clifford 1997:192²⁷).

42.

Clifford arra használja a *kontaktperspektíva* fogalmát, hogy rávilágítson az olyan helyzetek működési mechanizmusaira, amikor szubjektumok jelenbeli kapcsolódását meghatározzák a korábban köztük kialakult relációk, a *kontaktttörténelem*. Ezeket a találkozásokat Clifford minden esetben koloniális találkozásoknak tekinti: a felek együtt vannak jelen, interakcióba lépnek

egymással, értelmezéseik és gyakorlataik összekapcsolódnak, de legtöbbször radikálisan aszimmetrikus hatalmi viszonyok közt. Felveti, hogy ha a múzeumot nézzük kontaktzónaként, akkor a gyűjtemény egy folyamatos történelmi, politikai, morális kapcsolat: cserék hatalmi gesztusokkal terhelt sorozata (Clifford 1997:192).

43.

Ha ezt az elképzelést összevetjük a *Weltmuseum* állandó kiállításának fő narratívájával, azt láthatjuk, hogy pontosan ez a kontaktperspektíva az, amellyel a múzeum megpróbált megküzdeni a tárlat segítségével, sőt, ha figyelmesen végigolvassuk Clifford szövegét, feltűnhet, hogy lépésről lépésre minden egyes bekezdés vagy felvetett problematika felbukkan a kiállításban is. Mintha ezt használták volna „bibliaként”, a forgatókönyv bázisaként. Az alapkonceptióban is megjelenik például a világos termek használata, amelyek lehetőséget teremtenek a diskurzusra (Architects 2015:5): a kontaktzónára.

44.

Clifford egy 1989-es példával kezdi tanulmányát, ahol a *Portland Museum of Art* konzultációra hívott tlingiteket,²⁸ hogy adatolják a múzeumi tárgyakat egy új északnyugati parti indián kiállítás elkészítéséhez. Az eset egyik konklúziójaként azt fogalmazza meg, hogy az őslakosoknak és a múzeumnak mennyire más elképzeléseik vannak a tárgyak jelentéséről, fontosságáról és szerepéről, illetve hogy pontosan ezen okok miatt a reprezentációhoz mindig engedélyt kell kérni a prezentált csoporttól, és az ő narratíváikat is meg kell jeleníteni (lásd az eltérő *reprezentációk* módosítják a nyelv jelentését). A *Weltmuseum* kiállítása szintén megküzdött ezzel a helyzettel: a multivokalitás mint *minimum* kiemelésével egyértelműen az volt a cél, hogy ezek a más narratívák is megszólaljanak. Azon kurátorok, akik tiltakoztak a *beszélő fejek* alkalmazása ellen, de végül mégis engedtek a nyomásnak, legtöbbször ugyanezt a megoldást választották: a forrásközösség (jelentsen az bármit is) tagjait kérték meg a kiállításban szereplő tárgyak adatolására, elmesélésére. Azzal, hogy bizonyos tárgyak kiállíthatók-e, több kurátor is foglalkozott oly módon, hogy felkereste a megfelelőnek vélt forrásközösséget, és engedélyt kért. Ennek különböző motivációi voltak: a szakrális tárgyak kiállíthatóságának mikéntje, a visszaszolgáltatás kérdésének tisztázása, a képviselőlet lehetőségének biztosítása stb. Ennek kapcsán azonban felmerül egy másik nagyon fontos kérdés: ki határozza meg, hogy mi a forrásközösség, hogy kinek a kulturális tulajdonáról beszélünk, ki hozhat döntéseket adott tárgy prezentációjával, megőrzésével, használatával, jelentéseivel kapcsolatban? Clifford részletekbe menően foglalkozik ezzel a kérdéssel, hiszen ez egy olyan kiélezett pontja a problematikának, ahol nagyon világosan megnyilvánul a *kontaktperspektíva*: a koloniális találkozás, a hierarchikus viszony. A *Weltmuseum* esetében néha (például az *Egy új világba* terem indián törzseinek felkeresésekor) autoriter kuratori döntés kérdése volt, hogy kit tekintettek a tárgyak reprezentációjával kapcsolatos döntések meghozatalára jogosult forrásközösségnek. Más kérdés, hogy bizonyos közösségek kihagyva érezték magukat, és tárgyak beküldésével jelezték a képviselőletre való igényüket. Más esetekben viszont – például a *Brazília* terem fejedelmének esetében – a kurátorok minden erőfeszítésük ellenére sem találták meg a forrásközösséget, ezért kompromisszumot kellett kötniük: csak a levadászó törzs tagjaival tudtak konzultálni, a tényleges „tulajdonos” csoport beazonosítására nem volt mód. Mindkét eset és a kiállítás mögött meghúzódó többi konzultációs folyamat is hasonlít abban, hogy ezek a háttérmunkák a tárlatban egyáltalán nem jelennek meg. Multivokalitás címszó alatt feltűnik az együttműködők neve, akik a különböző szintű szövegek szerzőiként is felbukkannak, azonban ezekről a konzultációkról és engedélyekről sehol nincs szó, csak a kurátorok megkérdezésével lehet rájuk fényt deríteni.

45.

Clifford szövege magyarázatot adhat arra is, hogy miért került be a sztártárgyak kiállítása az alapkonceptióba, vagy miért volt a regionális gyűjtemények kiállításakor fontos az osztrák kötődés. Ez utóbbihoz például az *akkulturáció* és *transzkulturáció* kérdése kapcsolódik. Clifford azt pedzegeti, hogy származásától és kultúrájától függetlenül mindenki azt a kulturális elemet fogja megragadni és magáénak érezni környezetéből, amely saját identitásának építéséhez, táplálásához szükséges. Ezt nevezi Pratt (Fernando Ortiz kubai szociológus után) *transzkulturáció*-ónak: „[...] olyan folyamat, amelyben alárendelt vagy marginális csoportok tagjai egy domináns vagy nagyvárosi kultúra által közvetített anyagokból merítenek”.²⁹ Clifford ebből azt a következtetést vonja le, hogy a *transzkulturáció* miatt kell lokális, regionális és globális szinten is

gondolkodni a különböző kulturális elemek hatásairól, amire válasz lehet a *Weltmuseum* kuszának tűnő fogalomhasználata a forrásközösséget illetően. Bár még így sem egészen helytálló, hiszen a lokálistól a regionálison át a globálisig terjedő forrás-, örökség- és értelmezői közösségfelfogások nem az egész kiállításon vonulnak végig, hanem az egyes kurátorok közt oszlanak meg. És bár a legtágabb értelmezésben gondolkodók lehet, hogy *transzkulturáció*hoz kötik értelmezésüket, ennek megfogalmazására szintén nem kerül sor sehol.

46.

A teljesség igénye nélkül párhuzamokat lehet még találni a tanulmány és a kiállítás között a versengés és a határok kérdésében, a centrum-periféria témában (ez is magyarázat lehet az osztrák kapcsolódásra), a gyűjtemény mint migráló tárgyak értelmezésében, a kiállítás mint kulturális szöveg és ennek olvashatósága példáján, a szakértő szerep, a repatriáció kérdése, a *Mi* és a *Másik* kapcsán, sőt még a *Weltmuseum – Weltkultur* témája kapcsán is, bár ezt a kiállítás egyszerű múzeumi adottságként kezeli.

47.

Nem tartom célravezetőnek ezek részletes összekapcsolását, viszont van egy aspektus, amelynek kiemelését még fontosnak tartom. Clifford először a reciprocitás kapcsán, majd szövegében gyakorlatilag újra és újra eljut ugyanahhoz a kérdéshez: a *kontakttörténelem* magában hordozza az egyenlőtlenséget – mit lehet ezzel kezdeni? Clifford több kortárs múzeumi kontaktzóna-kísérlet kapcsán is rávilágít arra, hogy a folyamatban részt vevő felek mindig másképpen értelmezik a kölcsönösséget, ami – hiába az együttműködés szándéka – mindig újra és újra alá-fölé rendeltségi helyzetet eredményez. Ezenkívül végigtekintve a múzeumok történetén, az egzotikus displayeken, a mai szemmel kétesnek tekinthető szerzeményezési folyamatokon, a különböző múzeumi prezentációs formákban megjelenő civilizált-primitív szembeállításokon, a rasszista gesztusokon, a paternalista magatartáson a bemutatott kultúrákkal szemben, az egzotizáláson stb., azt láthatjuk, hogy ezek a gyakorlatok ugyanúgy kontaktzónák voltak: korábban földrajzilag és történelmükben egymástól távol álló kultúrák találkozásai. Cliffordot erősen izgatja, hogy mit lehet kezdeni egy ilyen múlttal, amelyet a jelenből nézve egyértelműen negatív kritikával illetnének. Azt írja, hogy a múzeumoknak konfrontálódniuk kell *kontaktkapcsolataik* történetével – legyen az akár pozitív, akár negatív –, illetve azzal a ténnyel is, hogy ők maguk is olyan határzónát képeznek, amely leválasztja a centrumot a perifériáról, és társadalmi szegregációt generál. És annak ellenére, hogy a múzeumok megpróbálnak önreflexíven és kritikusan viszonyulni saját intézményi mivoltukhoz és múltjukhoz, és jelen praxisukban minél több olyan folyamatot elindítani, amely a közösségi érdekekre, a kollaborációra, a megosztott kontrollra és a komplex fordításra épül, ez mindig utópia marad az emberek és csoportjaik heterogenitása miatt. Megoldásnak a mobilizált hatalmat, a folyamatos alkukat és a különböző közönségekhez igazodó (re)prezentációt tartja (Clifford 1997:208). Ha ezt összevetjük a *Weltmuseum Schausammlung*gal, azt láthatjuk, hogy ők is elindultak ezen az úton: konfrontálódtak koloniális múltjukkal, el is kezdték feldolgozni és közszemlére tenni, kérdéseket megfogalmazni vele kapcsolatban, és hagyni a látogatót is, hogy gondolkodjon róla. Azonban azt a lépést, hogy elfogadják, hogy jelenkori, a kolonialista múltjuk feldolgozására törekvő tevékenységeik, amelyek az együttműködésre, a multivokalitásra és a forrásközösségekre épülnek, ugyanúgy hordozzák ezt a paternalista gesztust, szerintem nem tették meg. Az állandóhoz közvetlenül kapcsolódó időszaki kiállítások – amelyek főként művészeti projektek – sokkal merészebben nyúlnak ehhez a témához, bár hozzá kell tenni, hogy ott mindig egy külső – a Rajkamal Kahlon-kiállítás esetében például egy elnyomott kultúrában érintett – művészszem fürkészi a múzeum múltját, nem egy belső, autoriter értelmezések generálásában érintett muzeológus.

48.

Kérdés, hogy ha a kiállítás szorosan kötődik a kontaktzóna-tanulmányhoz – nem is feltétlenül egy remake, de a tanulmányban felvetett problémák szintjén mindenképpen – akkor ez miért nem jelenik meg a kiállításban is? Hol rejtőzik a *Weltmuseum* múzeumi nyelve, és hol a *múzeumi metanyelve*?

A nyelvi szűrő – konklúzió

49.

Mire juthatunk, ha mindezt „átfolyatjuk” a nyelv metaforaszűrőjén? A kiállítást átszövő folyamatok közül segítheti például az eltérő fogalomhasználatból adódó nehézségek megértését, az építészek és kurátorok közti súrlódások felgöngyölítését vagy az állandó kiállítás intézményi identitásában játszott szerepének vizsgálatát.

50.

Mint azt a tanulmány elején említettem, a kuhni paradigma- és inkommenzurábiliselméletek három tézisre épülnek. Ebből egy a szemantikai tézis, amely szerint az egyes paradigmák azért összemérhetetlenek (inkommenzurábilisak), mert eltérő módon használják ugyanazokat a fogalmakat. Hasonló gyakorlatnak lehettünk szemtanúi a *Weltmuseum* állandó kiállításának különböző termei esetében is. A kurátorok eltérő forrásközösség-, együttműködés- és multivokálitásfogalom-használatai teljesen eltérő praxisokat és ezáltal eltérő kiállítási narratívákat eredményeznek. Ez feltehetően ugyanazért nehezíti meg a külső szemmel történő értelmezhetőséget és összeolvashatóságot, amiért Kuhn szerint a fogalmakkal eltérő módokon operáló paradigmák összeolvashatósága is nehézséget okoz: nem könnyű közös pontokat találni az eltérő értelmezések között. Kérdés azonban, hogy itt kurátoronként eltérő paradigmákról beszélünk-e, vagy pedig egyazon (*múzeumi*) nyelv eltérő reprezentációiról (lásd Putnam és Banach *reprezentációfogalmait*). Mert ez utóbbi esetben mégiscsak kell lennie valami közös pontnak, ami segít megtalálni a *gyöngyöket összefűző vázat*, a termeket összekapcsoló logikát, valamit, ami talán identikus a *Weltmuseum*mal.

51.

Ha Kuhn elméletének módszertani tézisének vesszük, ahol arról van szó, hogy az értelmező felek a rivális koncepciók közt nem azonos szempontok szerint döntenek, és ebből a perspektívából vizsgáljuk meg a különböző termék paradigmái vagy *reprezentációi* közti különbségeket, akkor inkább arra következtethetünk, hogy az egyes kurátorok esetében mégiscsak számít a közös gyűjteményi, illetve szociál- és kulturális antropológiai háttér, csak ezeket a tudásokat és ismereteket nem azonos módokon alkalmazzák. Ebből adódhatnak a termék közti markáns eltérések.

52.

Amennyiben az építészek és muzeológusok paradigmái közti különbségeket vizsgáljuk (amit tovább színesít, hogy nem két homogén csoportról beszélünk), Kuhn perceptuális tézisének hívhatjuk segítségül. A két szakma közti feszültségek jelenségét megfigyelve Kuhn elméletét láthatjuk megjeleníteni: a kiállításra gondolva egyszerűen nem ugyanazt érzékelik. Más látogatóképünk van, mást gondolnak tárgyak, szövegek és terek fontosságáról, látogatóbarátságról stb. Két (vagy több) teljesen külön paradigmában gondolkodnak ugyanarról a kiállításról, ami pedig súrlódásokhoz vezet. Míg az egyik a fragmentáltságot preferálja, addig a másik az összeolvashatóságot, míg az egyik jól strukturáltnak érzékeli a teret a fekete és fehér felosztással, addig a másik cseppet sem. Így egy kicsit a látogatóra marad a feladat, hogy megpróbálja kibogozni az egymással ütköző paradigmák közös produktumát, a *szisztematikusan eklektikus* kiállítást.

53.

Már korábban is említettem azt a több helyen (állandó kiállítás, projektek, különböző katalógusok és időszakos kiállítások) megjelenő szemléletet, amelyet a múzeum láthatóan erőteljesen preferál: egy tárgynak minden értelmezése szubjektív és szituatív, legyen az az értelmezés a látogatóé, a kurátoré vagy a forrásközösség egyik tagjáé, legyen az kanonizált vagy „kánonon kívüli”. A *Schausammlung*ban megjelenik ez úgy, hogy minden felirat alatt feltüntetik a szerzőt, hogy folyamatosan reflektálnak a multivokálitásra, hogy a szervesen hozzá kapcsolódó időszakos kiállítások mind szubjektív tárgyértelmezésekről szólnak (különösen a *Sharing Stories* projekt és kiállítás), és hogy ahány publikációban³⁰ csak lehet, kiemelik, hogy mennyire vágnak arra, hogy a látogatókat segítsék egy újfajta szemléletmód elsajátításában és önmaguk jobb megismerésében, a világban történő elhelyezésében a szubjektivitás fókuszba helyezésével és a múzeum autoriter szerepéről való lemondással. Azt feltételezem, hogy a szubjektivitás felvállalásának ez a gesztusa talán annak reményében történhet, amit Kuhn a fordításról és a nyelvtanulásról mond, nevezetesen: ettől reméli az inkommenzurábilis feloldhatóságát, a nyelvek/paradigmák közti megértést, kommunikációt és esetleges átjárhatóságot. Talán a múzeum is ettől a gesztustól reméli, hogy látogatói jobban megértik a *múzeumi nyelvet*, ők pedig a látogatókét,

és valódi diskurzus, együttműködés alakulhat ki? Illetve azzal a gondolattal is eljátszhatunk, hogy amennyiben létezne egy Kuhn által is hiányolt semleges harmadik nyelv múzeum és látogatók közt, az milyen lenne, és hogyan segíthetné a kiállítások értelmezhetőségét – jelen esetben például a fragmentált, multivokális narratívában elmesélt történetek megértését.

54.

Még egy gondolathoz szeretnék visszatérni a nyelvmetafora használata kapcsán, ez pedig az állandó kiállítás múzeumi identitásában, önképben játszott szerepe. Egy állandó kiállításon keresztül a múzeumok tíz-húsz évre megfogalmazzák, hogy mik ők, mivel foglalkoznak, milyen kérdések foglalkoztatják őket, hogyan szeretnének a társadalom előtt mutatkozni: egy nyilvános önképet jelenítenek meg, amely mellett az időszaki tárlatok lehetőséget biztosítanak ennek a nyilvános önképnek a folyamatos frissítésére. A *Weltmuseum* esetében is: az állandó kiállítás egy erős állásfoglalás, amely képes elhelyezni az intézményt mind az etnológiai, mind a muzeológiai szcénában és az aktuális diskurzusokban, ugyanakkor lehetőséget teremt az apró módosításokra is, ezáltal folyamatosan frissítve önmagáról alkotott képét, amelyet a közönség felé mutat. Ha felidézzük a Sapir–Whorf-hipotézist, amely szerint a nyelv meghatározza a világképet, a különböző társadalmi valóságokat és viszont, akkor egy ezzel párhuzamos jelenségként tekinthetünk a *Weltmuseum* állandó kiállítására is. Amennyiben a kiállítást hasonlítjuk a nyelvhez, az elméleteket, tudásokat, ismereteket, amelyekből létrejött (legyen ez bármely kurátor, építész vagy kutató paradigmája, *nyelve, interpretációja*) pedig a különböző társadalmi világokhoz, akkor nagyon szépen megmutatkozik, hogy milyen ok-okozati összefüggések vannak a kiállítás és a mögötte meghúzódó *nyelvek* között, hogy hogyan rajzolódik ki a *Weltmuseum* állandó kiállításban megfogalmazott *múzeumi nyelve*.

55.

Azonban ha figyelembe vesszük az elemzésem során felbukkanó fogalomértelmezési és interpretációs különbségeket kurátor és kurátor között azokkal az eltérésekkel, melyeket az építésszel való egyeztetések hoztak, és összevetjük a kész kiállítás cseppet sem homogén, sokszínű gyöngysorhoz hasonlító képével, akkor egyértelmű, hogy olyan, mint a *Weltmuseum* egységes *múzeumi nyelve*, nem létezik. Lehet, hogy ebben közrejátszik, hogy az állandó kiállítás a multivokalitásra épül, alapvetően elveti egy autoriter *nyelv* használatát. Ugyanakkor egy nem multivokalitásra épülő múzeumi állandó kiállítás is lehet fragmentált, amennyiben nincs mögötte egységes koncepció, vagy éppen hogy ez a koncepciója. Multivokalitás és fragmentáltság nem feltétlenül következnek egymásból, ugyanakkor érdekes lehet megfigyelni, hogy más intézmények és kiállítások esetében ez mennyire általános jelenség.

56.

Mindenesetre úgy gondolom, hogy a nyelv mint metafora használata termékeny elemzési szempontot kínálhat a kiállítások megértéséhez, amelyek – akár csak a nyelvek – egy nagyon komplex és nagyon sokféleképpen, több különböző szinten és szituációban értelmezhető struktúrára épülnek.

JEGYZETEK

1 A tanulmány az NKFI 119665. sz. pályázat támogatásával készült.

2 A szerző fordítása.

3 Pléh–Terestyéni, szerk. 1979:33–92; Banach 1987:101–103; hivatkozza: Searle 1979.

4 Edward Sapir is foglalkozik a nemzetközi segédnyelv (*international auxiliary language*) gondolatával, melynek nehézsége szerinte az, hogy minden ember és kultúra gondolkodásmódját és világnézetét (az Edward–Whorf-hipotézisben megfogalmazott szoros nyelv-kultúra kapcsolat miatt) egyszerre kéne tömöríteni, ami gyakorlatilag lehetetlen (lásd Sapir 1970:45–64).

5 Azért használom az *etnológiai* kifejezést etnográfiai, néprajzi, antropológiai vagy bármi más helyett, mert a különböző diszciplináris szóhasználatokban talán ez az, ami legszélesebb körben elterjedt a más kultúrák iránt (is) érdeklődést mutató és az onnan származó információkat elméletileg is feldolgozó tudományág megnevezésére, amely az általam vizsgált múzeumnak is sajátja. A 21. századi *etnológiai* múzeumok átalakulásával sok intézmény új nevet választott, és a korábbi diszciplinával megjelölt forma helyett világmúzeumoknak, világkultúra-múzeumoknak, kulturális központoknak stb. nevezik magukat. Mégis ezek jelentős többsége (is) tud azonosulni az *etnológiai* jelzővel – ahogy a *Weltmuseum Wien* is.

6 A szerző fordítása.

7 A szerző fordítása.

8 A szerző fordítása.

9 A Drezdában 1840 óta működő *August Kühnscherf & Söhne* családi vállalkozás által készített és forgalomba hozott vitrinek, amelyek a múzeumban elsőként bemutatott Ferenc Ferdinánd-gyűjtemény prezentációjához készültek. A Kühnscherf-vitrinek nagyon népszerűek voltak a 19. századi gyűjtők körében.

10 Interjú Claudia Augustattal, 2018. október 22., Weltmuseum Wien.

11 <https://www.weltmuseumwien.at/en/exhibitions/themasternarrative/>.

12 <https://www.weltmuseumwien.at/en/exhibitions/stayingwithtrouble/>.

13 <https://youtu.be/mTAx2s8UwWo>.

14 <https://www.weltmuseumwien.at/en/exhibitions/sharing-stories/>.

15 Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage, www.swich-project.eu.

16 Interjú Doris Priácsel, 2018. október 24., Weltmuseum Wien.

17 A projekt záróköteté összefoglalja a fő kérdésselvetéseket és tanulságokat: Plankensteiner 2018.

18 A szerző fordítása.

19 <https://www.weltmuseumwien.at/ausstellungen/getanzte-schoepfung/>.

20 <https://www.weltmuseumwien.at/ausstellungen/pop-up-world/>.

21 Például Schicklgruber 2017; Wonder 2014.

22 Interjú Gerard van Bussellel, 2018. október 25.

23 <https://www.weltmuseumwien.at/en/exhibitions/pop-up-world/>.

24 Interjú Doris Priácsel, 2018. október 24., Weltmuseum Wien.

25 Flaubert Louise Colet-nek írt levelében ezt mondja: „Les perles ne font pas le collier, c’est la fil [nem a gyöngyök teszik a láncot, hanem a fonal, amely összeköti őket]”. Így talán itt is igaz: az állandó kiállítás igazi mondanivalója valószínűleg nem a gyöngyökben, az egyes témákban van, hanem a gondolatmenetben, a célban, a küldetésben, ami az egész gerincét adja.

26 Hogy ez legyen a kiállítás és egyben a múzeum állásfoglalása és küldetése, azt a múzeum korábbi igazgatója (hivatalosan a kiállítás főkurátora), Steve Engelsman és Barbara Plankensteiner (korábbi igazgatóhelyettes, aki a projekt közben távozott az intézményből) határozta meg.

27 A szerző fordítása.

28 Nyugat-Alaszka területén élő, délkeleti parti (Észak-Amerika északnyugati partjain lakó) indián csoport.

29 Pratt 1991:35; hivatkozza Boast 2011 (fordítás: Foster et al. 2018:74–95).

30 Schmidt-Lauber 2018; Schicklgruber 2015; 2017; Everything 2015; Wonder 2014; Plankensteiner 2018.

IRODALOM

ALBERTI, SAMUEL J. M. M.

2005 Objects and the museum. *Isis* 96:559–571.

AMES, MICHAEL

1994 Cannibal tours, glass boxes and the politics of interpretation. In Susan Pearce, ed.: *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge. 98–106.

ARCHITECTS AND EXHIBITION DESIGNERS

2015 Architects and Exhibition Designers: Hoskins Architects and Ralph Appelbaum Associates. *In Everything will be Different*. Vienna, KHM Museumsverband. 4–5.

BANACH, DAVID

1987 Representing and Knowing. Southern Illinois University at Carbondale. Internetcím: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.473.3042&rep=rep1&type=pdf>. (Letöltés: 2019. január 25-én.)

BENNETT, TONY

2005 Civic Laboratories: Museums, Cultural Objecthood and the Governance of the Social, *Cultural Studies* 19(5):521–547.

BOAST, ROBIN

2011 Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited. *Museum Anthropology* 34(1):56–70.

BOHANNAN, PAUL – GLAZER, MARK, SZERK.

1997 [1988] Mérföldkövek a kulturális antropológiában. Budapest: Panem.

CARMAN, JOHN

2010 Promotion to heritage: how museum objects are made. *In* Susanna Pettersson – Monika Hagedorn-Saupe – Teijamari Jyrkkiö – Astrid Weij, eds.: *Encouraging Collections Mobility. A Way Forward for Museums in Europe*. Finnish National Gallery – Erfgoed Nederland – Institut für Museumsforschung, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. 74–85. Internetcím: https://www.kansallisgalleria.fi/wp-content/uploads/2014/04/Encouraging_Collections_Mobility_A4.pdf. (Letöltés: 2019. február 27-én.)

CLIFFORD, JAMES

1997 Museums as Contact Zones. *In* uó: *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press. 188–219.

CONN, STEVEN

1998 *Museums and American Intellectual Life, 1876–1929*. Chicago–London: The University of Chicago Press.

DUDLEY, SANDRA

2012 Materiality matters: experiencing the displayed object. *University of Michigan Working Papers in Museum Studies* 8:1–9.

ECO, UMBERTO

2009 *A lista mámora*. Budapest: Európa.

ENGELSMAN, STEVEN

2014 Nothing worse for a museum than to close its doors. *In* *Wonder. Learn. Explore*. Vienna: KHM Museumsverband – MVK ÖTM. 2.

2015 In Autumn 2017, the World City of Vienna will gain the World Museum Vienna. *In* *Everything will be Different*. Vienna: KHM Museumsverband. 3.

EVERYTHING WILL BE DIFFERENT

2015 *Everything will be Different*. Vienna: KHM Museumsverband.

FEEST, CHRISTIAN

1995 The Origins of Professional Anthropology in Vienna. *In* Britta Rupp-Eisenrecht – Justin Stagl, Hrsg.: *Kulturwissenschaften im Vielvölkerstaat: Zur Geschichte de Ethnologie und verwandter Gebiete in Österreich, ca. 1780 bis 1918*. Vienna: Boehlau. 113–131.

FEHÉR MÁRTA

1997 A paradigmától a lexikonig... Thomas S. Kuhn harmincöt év után. *Replika* 27:29–36.

FORRAI GÁBOR

1997 Erős inkompenzabilitás? *Replika* 27:23–28.

FOSTER HANNAH DAISY – FÖLDESSY EDINA – HAJDU ÁGNES – SZARVAS ZSUZSA – SZELJAK GYÖRGY, SZERK.

2018 Többszólamú múzeum. Néprajzi múzeumi dilemmák a 21. század elején. Budapest: Néprajzi Múzeum. /Tabula könyvek, 15./

GOFFMAN, ERVING

2008 A homlokzatról. *In* Síklaki István, szerk. *Szóbeli befolyásolás 2. Nyelv és szituáció*. Budapest: Typotex. 11–36.

K. HORVÁTH ZSOLT

2018 Exhibicionismus. Internetcím: <http://tranzitblog.hu/exhibicionismus-nyitott-muzeum/>.
(Letöltés: 2019. február 27-én.)

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA

2006 Reconfiguring museums: an afterword. *In* Cordula Grewe, Hrsg.: Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft. Stuttgart: Franz Steiner. 361–376.

KUHN, THOMAS

1984 [1970] A tudományos forradalmak szerkezete. Budapest: Gondolat.

MACDONALD, SHARON

2006 Exhibitions of power and powers of exhibition. An introduction to the politics of display.
In Sharon Macdonald, ed.: The Politics of Display. London: Museums, Science, Culture. 1–21.

PLANKENSTEINER, BARBARA

2015a The new permanent exhibition of the World Museum Vienna. *In* Everything will be Different. Vienna: KHM Museumsverband. 15.

2015b Beherrscht die Sammlung uns oder wir die Sammlung? Eine Replik auf Christian Kravagna aus dem Inneren des ethnographischen Museums. *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1:105–107.

2016 Renovation plans and conceptual foundations for the Weltmuseum Wien. *In* Museumskunde. Positioning Ethnological Museums in the 21st Century. Museumskunde Band 81(1):94–99.

2018 The Art of Being a World Culture Museum: Futures and lifeways of ethnographic museums in contemporary Europe. Vienna – New York: Kerber Culture – KHM-Museumsverband.

PLÉH CSABA – TERESTYÉNI TAMÁS, SZERK.

1979 Beszédaktus – kommunikáció – interakció. Szöveggyűjtemény. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont. /A Tömegkommunikációs Kutatóközpont szakkönyvtára, 39./

PRATT, MARY LOUISE

1991 The Arts of the Contact Zone. *Profession* 91:33–40.

SAPIR, EDWARD

1970 Culture, Language and Personality. Selected essays. David G. Mandelbaum, ed. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.

SCHICKLGRUBER, CHRISTIAN

2015 A Mountain Village. *In* Everything will be Different. Vienna: KHM Museumsverband. 16–17.

2017 Weltmuseum Wien. Vienna: KHM Museumsverband.

SCHMIDT-LAUBER, BRIGITTA

2018 Kunst oder Ethnographie? Ethnographische Sammlung und Repräsentation im Weltmuseum. *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 1:129–142.

SEARLE, JOHN R.

1979 Expression and Meaning. Cambridge: Cambridge University Press.

WILHELM GÁBOR

2018 Kontaktzóna. *In* Frazon Zsófia, szerk.: ...NYITOTT MÚZEUM... Együttműködés, részvétel, társadalmi múzeum. Kézikönyv. Budapest: Néprajzi Múzeum. 78–85.

WONDER. LEARN. EXPLORE.

2014 Wonder. Learn. Explore. Vienna: KHM Museumsverband.