

PALKÓ GÁBOR

A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig

Szerkesztési elvekről és tapasztalatokról a *Múzeumelmélet* című kötet kapcsán*

Nincs olyan szó, tétel vagy mű, sem analízis vagy elbeszélés, sem történet és semmilyen észrevétel a múzeumról, mely a maga részéről ne volna máris érett arra, hogy múzeumba kerüljön – vagyis semmi olyasmi, amit ne lehetne kiállítani egy múzeumban, semmi olyasmi, amit ne előzőtt volna már meg vagy ne élt volna túl a múzeum. Minden lehet múzeum – és a múzeum mindannak a helye, amit a múzeumról lehet mondani.

Werner Hamacher¹

A múzeumról, társadalmi szerepéről, működésmódjáról, múltjáról és jövőjéről sokan írtak és írnak Magyarországon.² Ezek az írások – származzanak bár egyetemi kutatóktól vagy múzeumi szakemberektől – időről időre utalnak a múzeumelmélet olyan jelentős szövegeire és belátásaira, amelyek az 1980-as évektől napjainkig meghatározzák a múzeumokról folyó diskurzust a posztindusztriális társadalmakban. Éppen ezért meglepő, hogy az e diskurzus főbb irányait, beszédmódjait és érveit bemutató kötet korábban nem jelent meg Magyarországon.³ Mivel a múzeumelmélet még a humántudomány más elméleti diskurzusainál is széttartóbb (a viszonylag hatékonyan „iskolákra” tagolható irodalomelmélettel vagy képelemletekkel összehasonlítva), egyetlen kötet (vagy akár könyvsorozat) sem volna képes átfogó, rendszerző képet festeni róla a leegyszerűsítés, illetve a partikuláris nézőpont vállalhatatlanul magas kockázata nélkül.⁴ Ennyiben a *Múzeumelmélet* című kötet nem több egy

* A szöveg rövidebb változata megjelent a *Múzeumelmélet* című kötet előszavaként: *Múzeumelmélet. A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*, szerk. PALKÓ Gábor, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum – Ráció, 2012.

¹ Werner HAMACHER, *Az anya kiállításai. Rövid séta különböző múzeumokban* [részletek], ford. SZABÓ Csaba, Vulgo, 2002/1, 91.

² A (szóbeli és írásbeli) érvelések leggyakrabban György Péter, Ébly Gábor, illetve újabban Frazon Zsófia kötetekre hivatkoznak.

³ A *Múzeumelmélet* kötet munkálataival egy időben az MKE-n készült szöveggyűjtemény első fejezete (*Múzeumi paradigmák: a mouseiontól a hipermodernig*), az ott olvasható négy tanulmány a múzeumelmélet itt vázolt diskurzusához sorolható, de a szöveggyűjtemény összességében (ahogyan a címe is utal rá) a kortárs képzőművészet, illetve a kurátori gyakorlat felől közelít a kulturális memória elméleteihez; vö. *A gyakorlatról a diskurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. KÉKESI Zoltán, LÁZÁR Eszter, VARGA Tünde, SZOBOSZLAI János, Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012.

⁴ Meg kell említeni még a muzeológia teljes spektrumát lefedni igyekvő, a 90-es években kiadott kézikönyv, a *Handbuch der Allgemeinen Museologie* magyar fordítását is. Jóllehet e kötet (részleges) magyar fordítása nemrégiben jelent csak meg, a kézikönyv tudományos szemlélete és beszédmódja az Új Muzeo-

még előttünk álló feladat első lépésénél. Nem is törekszik teljességre, sem pedig példaértékre. Érvelésmódjában, előfeltevéseiben, modalitásában és pragmatikájában egymástól radikálisan különböző szövegeket állít egymás mellé. Ami összeköti őket, mégsem csupán a tematikai szint. A múzeum intézményét, intézményi gyakorlatát, társadalmi beágyazottságát és szereplehetőségeit érintik, de ami ezen túl is közös bennük, az az elméleti igény érvényesítése a megközelítésmódban és a konkrét érvelésben egyaránt. Mindez pedig akkor is egyfajta egységet kölcsönöz e széttartó szövegkorporusznak, ha az elméleti tájékozódás és hivatkozásrend spektruma igen széles, a hermeneutikától a szervezetelméletig, a posztstrukturalizmustól a kortárs médiaelméletekig terjed. A tanulmányok pragmatikai vonatkozások tekintetében legalább ilyen széles skálán mozognak: a – jobb híján – filozófiai esszének nevezhető szövegek a múzeum intézményének jelenét és jövőjét igen absztrakt módon, a múzeumi praxistól távol maradva tárgyalják, míg néhány tanulmány a múzeumi tevékenységek napi gyakorlatát érinti a gyűjteményezéstől a dokumentáláson át a kiállításépítésig.

Éppen ezért figyelemreméltó, hogy a tanulmányok születése közötti mintegy két évtizednyi távolság, illetve a nyelvi-kulturális orientáció különbségei ellenére is kirajzolódik egy olyan hivatkozási mező, amely kijelöli a terület vonatkoztatási pontjait, és amely éppen azáltal lehet igen meggyőző, hogy az iránymutatónak bizonyuló szerzők vagy belátások nagyon különböző nézőpontokból minősülnek relevánsnak. André Malraux *képzületbeli múzeuma* éppen úgy megkerülhetetlen csúcspontja ennek a topográfának, mint – nem csak a kontraszt kedvéért – Michael Thompson *személmélete*; Walter Benjamin érvelése a technikai reprodukció hatásairól és az aura szerepéről legalább olyan fontos viszonyítási pont, mint Marshall McLuhan belátásai a médiumok működésmódjáról. A kötet – és általában a mérvadó múzeumelméleti diskurzus – csomópontjait alkotják e szerzők munkái, olyan más fontos figurák mellett, mint Martin Heidegger vagy Niklas Luhmann, Michel Foucault vagy Pierre Bourdieu, Roland Barthes vagy Jacques Derrida. Az utóbbi ironikus kifejezését kölcsönvéve: a diskurzus postamesterei ők, akik anélkül rendezik a memóriaintézményekről való beszéd formáit, hogy nézeteikről – vagy akár jelentőségükről – konszenzus alakulna ki.

De a hivatkozási hálózat mintázatán túl a kötet felkínál néhány olyan közös horizontot is, amelyek megkerülhetetlennek tűnnek az archívumok kérdésének mai tárgyalásakor. Az első ilyen a töredezettség tapasztalata. A jelentés kontrollinstanciáinak gyengülése, a poliszémikus jelentésalakítás, a jelszóródás a töredezettséget szemiotikai szinten igyekeznek megragadni; a kommunikáció közös kódjainak elvesztése, a (külső és belső) idegenség tapasztalatának előretörése, a posztmodern kortapasztal-

lógia előtti képet mutat, éppen azok az elméleti belátások hiányoznak horizontjából, amelyek a múzeumelmélet friss irányait az elmúlt évtizedekben megtermékenyítették. De nem csak elméleti szempontjait és beszédmódját tekintve tűnik elavultnak a kötet, hanem tematikájában is, amennyiben szinte teljesen hiányzik belőle a múzeumok mai helyzetét minden szinten befolyásoló elektronikus médiumok tárgyalása, de adós marad az új típusú kiállítási gyakorlatok, a felhasználói interakcióra épülő praxisok és egyéb kortárs trendek elemzésével is; vö. Friedrich WAIDACHER, *Handbuch der Allgemeinen Museologie*, Bécs–Köln–Weimar, Böhlau Verlag, 1999³; UŐ., *Az általános múzeológia kézikönyve. Metamúzeológia, történeti múzeológia, elméleti múzeológia*, ford. MÉLYI József, Bp., ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011.

lat antropológiai, kultúra- vagy társadalomelméleti összefüggésben fogalmazza meg a fragmentálódás modern folyamatait. Hogy a kérdés megkerülhetetlen, az nem jelenti persze, hogy könnyen megválaszolható, vagy akár éles kontúrokkal megfogalmazható volna. A múzeum ugyanis egyszerre elszenvedője, részese, termelője és ellenpontja a töredezettség minden fent felsorolt aspektusának. Egy azonban mégis bizonyosnak látszik. A bináris ellentét, vagyis a múzeum „egészszelvésgének” szembeállítása egy mind töredezettségben gazdagabb környezettel a kortárs kultúra archiválását és transzformációját, a környezettel való együttműködés esélyét játssza el, a hálózati múzeum mint realitás és mint esély felismerését teszi lehetővé.

Függetlenül attól, hogy a töredezettséget milyen modális indexszel látjuk el, illetve milyen ok-okozati sémába illesztjük, szorosan ehhez kapcsolódik a második közös horizont: a reflexió a médiumra mint konstitutív tényezőre. Nem is az a fő kérdés, milyen hozadéka lehet annak az elemzői döntésnek, hogy a múzeumot médiumnak tekintjük. Inkább annak a megkerülhetetlen tapasztalatnak a széles körű fel- és elismerése, sőt hasznosítása az elsődleges, hogy a médiumok nem pusztán eszközök a kommunikáció folyamatában, hanem eleve meghatározzák nemcsak azt, hogy hogyan, de hogy egyáltalán mi gondolható el, mondható ki – és mutatható be. A tömegmédiát átalakulásának (eltűnésének?), a digitális technológiák szédületes előretörésének korában ennek felmérhetetlenül jelentősek a következményei, a problémának a mérlegelése kulcsfontosságú a memóriaintézmények változó kommunikációs/társadalmi szerepének megértésében. A legmindennapibb, leggyakorlatibb változásokra sem reflektálunk. Arra például – ahogyan Boris Groys zseniálisan egyszerű megfigyelése rámutat –, hogy a múzeumi kiállítótér egyre sötétebb lesz azért, hogy a képernyők láthatósága biztosítva legyen – ami azonban a múzeumi tér használatára és a befogadásra döntő hatással van.⁵ Vagy arra, hogy a múzeumi tárgyakhoz való viszonyt – múzeumon belül és kívül egyaránt – azok az integrált múzeumi rendszerek szervezik immár, amelyeket informatikusok alkotnak meg, és amelyek így észrevétlenül ember-tárgy interfészként működnek, még hozzá egyre nagyobb arányban a muzeológus munkatérében is. Nem beszélve az adattár-adattér átalakulás – egyelőre beláthatatlan – következményeiről. Ez utóbbi, a mediális technikák elanyagtalánosodása vezet a következő problémakörhöz.

A kommunikáció- és médiaelméletek hosszú ideig csekély figyelmet szenteltek (ez volna a harmadik közös horizont) az anyagosságok szerepének a társadalmi kommunikáció folyamataiban. Pedig – és ez a múzeum speciális helyzetét a legközvetlenebbül érinti történetének kezdetétől – a tárgy fizikai (jelen)létének nem (vagy nem közvetlenül) kommunikatív aspektusa felszámolhatatlan. A digitális kommunikáció anyagtalánosodásában (és itt nem csak a csetszobák morajlására lehet gondolni, hanem mondjuk a pénzforgalom vagy épp az áruforgalom elektronikus feltételrendszerére is) a közbejövő fizikai tárgyi(ás)ság mint a valós múzeum *sine qua non*ja különös hangsúlyt kap, miközben anakronisztikus, nosztalgikus vagy épp apokaliptikus érvelések kiindu-

⁵ Boris GROYS, *Médiaművészet a múzeumban*, ford. SEBŐK Zoltán, Balkon, 2006/1.

lópontja lehet – egyszerre. Hogy tárgyak nélkül nincs múzeumi gyűjtemény és nincs kiállítás, ma már nem magától értetődő, a muzeológus ragaszkodása a tárgyakhoz azonban jóval több régimódi beidegződések vagy idejétmúlt divatok továbbélésénél. Kérdés persze, hogy milyen módon tekinthető kontrollinstanciának a múzeumi tárgy az adattér hálózati logikájával szemben, amikor a tárgyleírás stabilizáló erejét kikezdi az értelmezői, kulturális és mediális kitettségből adódó poliszémia. Az azonban bizonyos, hogy a tárgy felfogható a(z akárha széttartó) kommunikáció olyan katalizátorként vagy (üres) középpontjaként, amely ugyan nem ír elő és nem is feltételez konszenzust, mégis képes időbeli, kulturális és mediális határátlépéseket is magába foglaló módon egymáshoz kapcsolni távoli kommunikációs eseményeket. (Niklas Luhmann érvelése hasonló szerepet szán a műalkotásoknak.⁶)

A negyedik közös horizont a közzétételt, a kiállítást mint színre állítást érinti. A múzeum nem csak tárolja a múlt tárgyi hagyatékát (maradékát, szelektált hulladékát), hanem értelmezve-aktualizálva színre is viszi azt, olyan keretbe foglalja, amely lehetővé teszi a múlt jelenvalóvá tételét a mában, vagy másképpen: múlt, jelen és jövő egymáshoz kapcsolását.⁷ Számos vitában álló – és egyként meggyőző – érvvel próbál választ találni arra, vajon miért fektet egyre több energiát a (poszt)modern társadalom a múlt ilyen inszcenizálásába. Hans Ulrich Gumbrecht a jelenség magyarázatát kutatva (Reinhart Koselleckre támaszkodva) a jelenvalóvá tétel vágyát említi, mind szélesebbre táruló jelenről beszél és az idő ritmusának lelassulásáról; Heinrich Lübke jelensugorodásról és gyorsuló innovációs ciklusokról, mind gyorsabban előregező (bár még funkcionális) tárgyak szeméthegeiről. Az ellentétes érvmenetek azonban alapvetően megegyeznek abban, hogy a jelen (elkeseredett?) törekvése, hogy a történetileg elmúltot jelenvalóként, a történeti kultúrát sajátos modern kultúraként tartsa meg, a jövőhorizontok bizonytalanságában gyökeredzik. A *múzeumi boom* és a kiállítás mint színrevitel változó kultúranropológiai kereteit az időképzetek ilyen újrarendeződése magyarázhatja.

De a színrevitel mint a keretezés aktusa más irányban is továbbgondolható, mégpedig a dekonstrukció „logikája” alapján, ahol is a keret saját színre vitelét, a keretezés keretezését is megjelenítheti, leleplezve az aktus önkényességét – és kikerülhetetlenségét. Ebben az értelemben a múzeum beszéde mindig a múzeumról való beszéd is egyben, a múzeum saját múzeumává válik, meta-múzeummá (ahogyan, tematikai szinten is számos példa akad erre mostanában), már nem pusztán egy rajta kívül megszövegeződött ideológia alátámasztása vagy (tárgyi) melléklete (kérdés, működött-e a gyakorlatban valaha is ekként), hanem az ideogén színreállításokat bemutató, azokat így módon dekonstruáló műveletek helyszíne és vég-

⁶ Niklas LUHMANN, *A műalkotás és a művészet önreprodukcója = Testes könyv*, szerk. KISS Attila Attila, KOVÁCS SÁNDOR, ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus – JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996, I, 120.

⁷ Hamacher – Heidegger nyomán és Heideggerrel szemben – így fogalmaz: „A múzeumban a múzeumban kiállított dolgok világa múlik el – de ez a világ ott csak a már előbb ki-állított, ex-ponált jelenvalóként egyik lehetséges jövőjéből és lehetséges jövőiből eredően múlik el. Tehát valószínűleg minden múzeum »tulajdonképpen« múzeum a jövőből – lehetséges, jövőbeli múltak múzeuma –, a jövő múzeuma. Heidegger nem vonja le ezt a következtetést.” (*I. m.*, 97.)

rehabilitója.⁸ A múzeum és a kiállítás ebben az értelemben – éppen ebben az értelemben – edukatív és kritikai potenciált is jelent.

E horizontok más-más összefüggésben és funkcióban, de a kötet minden tanulmányában megjelennek. Bár számtalan szállal kapcsolódnak egymáshoz, mégis célszerűnek tűnt a kötet tizenhárom tanulmányát három nagyobb fejezetre tagolni. Az első fejezetbe (*Idegenség, hálózat, virtuális tér*) olyan filozófiai esszék kerültek, amelyek egy (más művekben részleteiben is kifejtett) erőteljes társadalom- vagy művészetelméleti, illetve médiaarcheológiai vízió összefüggésébe ágyazzák a múzeum intézményét. Peter Sloterdijk már címében is provokáló esszéje – a múzeumtudományi irodalom egyik leggyakrabban idézett szövege – a „belső etnológia” helyeként tekint a múzeumra, amely az idegenséggel szembesít, legyen az kultúrán, az adott közösségen vagy az egyénen kívüli vagy azon belüli, legyen megvetett és elutasított, vagy épp imádott és csodált. Az elidegenedés egy olvasatából indul ki Manuel Castells is, a hálózati társadalom, a valós virtualitás paradox viszonyai között keres – és talál – szerepet a múzeumoknak: kommunikációs protollokká kell válniuk, egyfajta stabilizáló erővé, pótolva a társadalmi kommunikáció széthulló feltételrendszerét. Antonio M. Battro kisebb feladatra vállalkozik, amikor André Malraux sokat idézett koncepcióját a képzeletbeli múzeumról a virtuális múzeum ezredfordulós képzetének (és gyakorlatának) irányába tágítja ki. Miközben Malraux téziseit ismerteti, éppen azok legtermékenyebb és legaktuálisabb aspektusára helyezi a hangsúlyt: arra, hogy a technikai reprodukálhatóság, a fotográfia elterjedése (és a múzeum intézménye) hogyan változtatja meg a művészetről alkotott képünket, a művekhez fűződő viszonyunkat. Battro csak néhány utalás erejéig folytatja a malraux-i gondolatmenetet, arra azonban, hogy felmérje, milyen mélyreható változásokat idéz elő a kultúra szerkezetében és így a múzeumok működésében – a fotográfia hatását is messze túlszárnyalva – a digitális technika elterjedése, immár Wolfgang Ernst tanulmányesszéje vállalkozik. Ernst, miközben ugyanazokat a jelenségeket tárgyalja, amelyeket az elmúlt évtizedben a múzeumok és a digitális kultúra kapcsolatáról ijesztő mennyiségben termelődő előadások és esszék is, a lehető legtávolabb áll ezek elméleti rálátást nélkülöző, nemegyszer gyermekien lelkesedő, máskor technicista vagy üzletpolitikai háttérrel sejtető beszédmódjától.

A kötet második fejezetébe (*Gyűjteményezés, dokumentáció, kommunikáció*) a múzeumi gyakorlathoz (más-más módon) közelebb álló tanulmányok kerültek. Léontine Meijer-van Mensch és Peter van Mensch a gyűjtés intézményesülésének, valamint a muzeológusi szakma kialakulásának, elkülönülésének, specializációjának történetét vázolják fel az elmúlt két évszázadban a kezdetektől egészen a kortárs gyűjteményezési politikákig, az „új gyűjtésig” és a „gyűjteménycsökkenés” jelen fejleményeiig. Rhiannon Mason tanulmánya szintén a ma muzeológusát közvetlenül érintő és érdeklő kérdéseket tárgyal, de nem történeti, hanem elméleti érvmenetre támasz-

⁸ De, ahogyan erre Hamacher figyelmeztet, „egyetlen múzeum sem tartalmazhatja önmagát, egyetlen múzeumról tett kijelentés sem – és ez egyben azt jelenti: a múzeum egyetlen múzeuma sem – mutathatja a múzeumot magát. [...] A múzeum a múzeumnak – és mindannak, amit tartalmaz, valamint annak, amit róla mondani lehet – az eltorzítása és el-állítás, a ki-állítás, az ex-pozíciója.” (*I. m.*, 92.)

kodva. Mason arra a nem éppen könnyű feladatra vállalkozik, hogy a kommunikációelmélet nyújtotta értelmezési kereteket a múzeum (mint a kommunikáció alanya és tárgya, formája és helyszíne) legkülönbözőbb tevékenységeire alkalmazza. Fiona Cameron célja is hasonló: a tudás alakításának, a diskurzusok működésének posztstrukturalista elméleteit a múzeumi dokumentáció hagyományos gyakorlatával és az újraformálás lehetőségeivel lépteti párbeszédbe. Ebben a vállalkozásban elmélet és gyakorlat aszimmetriája még nagyobb, nehéz elkerülni annak gyanúját, hogy a két mező összekapcsolása a posztstrukturalista „modellek” leegyszerűsítésének és a dokumentációs gyakorlat ideogén újraírásának veszélyét is hordozza. (Nem beszélve az érvelés előírta múzeumi praxis, a disszeminatív-poliszémikus tárgyleírás megvalósíthatóságának és hasznosíthatóságának problémájáról.) De ami ennek a kezdeményezésnek a legfőbb erénye, az az, hogy nyilvánvalóvá teszi: a múzeum színpalak mögé rejtett leltározó–leíró–osztályozó tevékenysége nem „objektív” tárgyak vagy tények „szakszerű” (vagyis neutrális) leírása, hanem kikerülhetetlenül kulturális és egyéni előfeltevések, és ezekre épülő egyedi (vagyis opcionális) olvasatok függvénye. Míg Mason a múzeumi kommunikáció elméleti alapú megújítását, Cameron pedig a gyűjteményezés posztstrukturalista alapú reformját tűzte zászlajára, Darren Peacock amellettt érvel, hogy lehetséges az információs és kommunikációs technológiák (IKT) alkalmazásának a memóriaintézményekben egy, a mai gyakorlatnál sokkal aktívabb és kreatívabb módja is. A szervezetelmélet különféle modelljeit idézi fel annak bizonyítására, hogy a technológiai változás befolyásolható, ha megértjük e változás folyamatait és ezeknek tudatában alakítjuk ki, illetve át az intézmények szervezeti politikáját. A fejezet záró darabja a régész John Carman tollából azt a folyamatot követi végig, ahogyan a köznapi tárgy bekerül a gyűjteménybe. Vagyis a fejezet nyitószövegéhez hasonlóan a gyűjteményezés kérdését tárgyalja, egészen más aspektusból. Kiindulópontja az a már szóba hozott, de a múzeumtudományban nehezen túlbecsülhető hatást kiváló személtelmélet (Michael Thompson – 1979), amelyet Jean Baudrillard és Pierre Bourdieu a múzeumelméletben szintén gyakran felidézett érték-, illetve tőkefogalmaival vet össze, hogy végül a múzeumi érték, a múzeumba kerülés mint határátlépés eseményére alkalmazza azokat.

A kötet harmadik fejezetének (*Történelem, kiállítás, irodalom*) tanulmányai a múzeumi gyakorlat másik oldalát, a kiállítást mint praxist, mint műfajt és általában mint színrevitelt gondolják végig. Az etnográfus Gottfried Korff tanulmánya vitába száll a múzeumot elsősorban tár(o)lóként, gyűjtőhelyként, lerakatként értő felfogással, és a kiállítást mint a múlt – tárgyak térbeli elhelyezése által jelvilággá formált – színrevitelét: mint aktív-értelmező jelenvalóvá tételt értékeli fel – felidézve az optikai érzékelés elméleteit Helmut Plessnertől Gottfried Boehmig. Részben ezzel párhuzamosan, részben vitahelyzetbe lépve bontakozik ki Michael Fehr tanulmányának érvelése. A szövegek közös pontja a múzeum időteremtő, tudástermelő szerepének elismerése, de míg Korff a *múzeumi boom* korának népszerű kiállításait ennek összefüggésében értékeli (fel), addig Fehr a (hagyományos) állandó kiállításokat tartja alkalmasnak a fenti szerep betöltésére, és a leegyszerűsített idősémával és redukált befogadói szereplehetőségekkel operáló kortárs kiállítási gyakorlatot kárhoztatja,

mert az – úgymond – linearizálja a nagy ívű térbeli taxonómiák alkotta összetett *múzeumi időt*. A fejezet záró tanulmányai egy speciális muzeológiai szakterület, az irodalmi kiállítás kapcsán fogalmazznak meg érveket. Christian Metz – utalva a *szöveg öröme* barthes-i fogalmára – az irodalmi kiállítás értelmezésében az *élvezeteli olvasatok* lehetőségét tárja fel. Az intertextualitás, a befogadasesztétika és a dekonstrukció olvasáselméleteit felhasználva a kiállítás aktív befogadásának – mint értelemadásnak – olyan komplex modelljét alkotja meg, amely túlmutat az irodalom múzeumi színrevitelén: a kiállítás műfajának általános modelljévé válik. Uwe Wirth tanulmánya szintén az irodalmi kiállításból indul ki, az irodalmi szöveg létesülési folyamatának megjelenítéséből, de nála – és ennyiben érvelése szintén túlvezet az irodalmi kiállítások világán – az alkotási folyamat bevonása a műalkotás színrevitelébe a megalkotottság kiállításának, a kiállítási gesztus reflexiójának, a keret keretbe foglalásának általános gesztusára megy vissza.

A kötet összeállításának – ez az eddigiekből talán világossá vált – nem volt célja állást foglalni a múzeumot érintő eszmecserék hazai terében. Mégis, legfőbb kiindulatlan törekvése ezen eszmecserék befolyásolása, egy olyan összetett terminológiai mező szélesebb körű megismertetésével és népszerűsítésével, amely anélkül írhatja át e diskurzus működését, hogy annak bármely szólama mellett vagy ellen felszólalna.