

Margaret Dikovitskaya

Interjú Michael Ann Hollyval

Margaret Dikovitskaya

Interjú Michael Ann Hollyval

Michael Ann Holly kutatásvezető a Sterling és Francine Clark Művészeti Intézetnél (Williamstown, Massachusetts), valamint a Rochesteri Egyetem Művészeti és Művészettörténeti Tanszékének volt vezetője és a vizuális és kritikai kultúrakutatás program volt tanára (2001. január 6.)

MD: Margaret Dikovitskaya

MH: Michael Ann Holly



*Michael Ann Holly
photo by © Francis Lhotelin*

MD: A könyv, melyet 1994-ben szerkesztett Keith Moxey és Norman Bryson közreműködésével a *Visual Culture* (Vizuális kultúra) címet kapta. Érdekelne, vajon hogyan merült fel Önben ez a cím.

MH: Van egy korábbi, szintén általunk szerkesztett könyv, melynek címe *Visual Theory* (Vizuális elmélet); a National Endowment for the Humanities által szervezett nyári egyetemre az ország különböző pontjáról érkeztek kutatók, hogy megvitassuk a művészettörténet új kritikai kezdeményezéseit, ennek terméke ez a két könyv. Az első ilyen hathetes nyári egyetem 1987-ben, a következő pedig 1989-ben került megrendezésre. A témával kapcsolatban a meghívott vendégelőadók is kifejtették a véleményüket. Végül az 1987-ben elhangzott előadások gyűjteménye lett kiadva *Vizuális elmélet* címmel, az 1989-es előadásokat pedig *Vizuális kultúra* címmel publikáltuk. A cím megváltoztatása tükrözi, hogy szerintem a két nyári egyetem között

eltelt időszakban végbement egyfajta elmozdulás a pusztán elméleti kérdések felől a kritikai kultúrakutatás, különösen annak jelen, népszerű amerikai állapotának vizsgálata felé. Habár a második könyv volt, véleményem szerint, az első mű ilyen címmel, mégis maga a kifejezés „vizuális kultúratudomány és kritikai kultúrakutatás” [*visual and cultural studies*] már benne volt egy ideje a köztudatban, és tulajdonképpen már hosszú ideje ez a neve a rochesteri programnak. Keith Moxey azonban felhívta a figyelmet arra, hogy nyomtatásban Michael Baxandall művében jelenik meg először a „vizuális kultúra” kifejezés – bár nem a könyv címeként.

MD: Pontosan mit értünk a vizuális kultúratudomány alatt, és mi a célja

MH: Ez attól is függ, hogy kitől kérdezi. Természetesen ezer és egy választ kaphatna rá, de a nagy része csupán a szakkifejezésekben térne el. Megfigyelhető egy olyan tendencia, hogy a „művészettörténet” kifejezés használata, amely egyébként komoly és hagyományos tudományágat jelöl, egyre inkább háttérbe szorul, és felváltja azt a „vizuális kultúratudomány”, amely úgy gondolom, egyértelműen jelzi azt az újfajta kritikai megközelítést, amely a képeknek a kultúrában betöltött szerepét vizsgálja. A képeknek természetesen igen széles a skálája, kezdve a magasművészettől, például Raffaello freskóitól egészen mindennapjaink képi világáig, úgymint a huszadik századi film és TV vagy éppen az orvosi képalkotás, beleértve az olyan rajzokat és metszeteket is, amelyek más történelmi korszakokból maradtak fenn. A képek sokszínűsége lehetővé teszi, hogy újragondoljuk és összehasonlítsuk őket az alapján, hogy hogyan működnek vizuális reprezentációkként, mert teljesen értelmetlen őket az alapján kategorizálni, hogy melyik minősül „mesterműnek” vagy „a teremtő zseni alkotásának” vagy az „alacsony vs. magasművészet” összefüggéseiben stb. A vizuális kultúratudomány feladata, hogy felnyissa a művészettörténet által lezárt Pandora szelencéjét, habár jómagam úgy vélem, hogy mind a művészettörténet, mind vizsgálódásának tárgyai megmaradnak a vizuális kultúratudomány keretein belül. Én jobban preferálom a vizuális kultúratudomány elnevezést. Számomra ez a hibrid kifejezés magába foglalja a hagyományos művészet elképzeléseit és alkotásait, ugyanakkor a kortárs kritikai elméletre is nagyban támaszkodik, és az olyan meghatározó diszciplínákból merít, mint a feminizmus vagy a szemiotika stb. Végül, amit kapunk, az a vizuális kultúratudomány.

MD: Néhány kutató hajlik afelé, hogy a vizuális kultúrára olyan lehetőségként tekintsen, amely kapcsán a posztmodernről lehet beszélni. Például Nicholas Mirzoeff (1999) olyan „taktikaként” utalt rá, „amellyel a mindennapi élet eredettörténetét és funkcióit lehet tanulmányozni a fogyasztó szemszögéből.” Ön szerint hogyan kötődik a vizuális kultúra a művészettörténet tanulmányozásához?

MH: Történettudósként kezdtem a pályát, és a művészet változó eszmetörténete érdekelt. Lenyűgöztek a késő 19. századi és kora 20. századi elméleti gondolkodók, főleg az európaiak, akik a művészettörténetet egyfajta intellektuális tudományágként kezelték. Így történt, hogy a

tudományág múltja iránti érdeklődésem -- a művészettörténet története – fogékonnyá tett a huszadik század végi elméleti kezdeményezésekre. Mindig is úgy tekintettem a művészettörténetre, mint ami egy adott kor megdermedt állapotát tükrözi, ahogyan például a hidegháborús korszakban is, amikor úgy viszonyultak hozzá, mint csupán egy empirikus tudományághoz, melynek egyetlen célkitűzése a tények megállapítása. Persze semmi rossz nincs ebben, nem is akarok ítélni, de pontosan emiatt nem volt lendületes intellektuális vállalkozás – a nagy kérdéseket már nem úgy közelítették meg, mint a tizenkilencedik század végén vagy a huszadik század elején. A művészettörténet, az Egyesült Államokban legalábbis, nagyon konkrét, gyakorlati tudomány volt a múlt század közepén, de most az elmélet felrázza a művészettörténet elavult módszereit és szabályrendszerét.

MD: Pontosan ez nyugtázta le az előadásában, melyet 1999-ben tartott a Getty nyári egyetemén. Én úgy látom, hogy a szovjet és orosz művészettörténet, bár külön esetként kezelendőek, olyan technikát alkalmaztak, amelyet én egyszerűen csak „fordításnak” nevezek, amely során az egyik (képi, vizuális) nyelvet átültették egy másikra, például szavakra. Empirikus volt, és nélkülözött bármiféle szellemi megalapozást. Tény, hogy a domináns ideológia nem tette lehetővé, hogy a már elfogadott módszereket megkérdőjelezzék abban az időszakban, de nem is próbálkozott senki e téren.

MH: Nem akarom bírálni az elődeinket, hiszen ahogy mindig, ez esetben is nagyon fontos munkát végeztek. De körülbelül az elmúlt egy évtized alatt a művészettörténet ismét szellemi törekvés lett, annak köszönhetően, hogy széles körben elterjedt a vizuális kultúratudomány elnevezés és annak eszmeisége. A vizsgálódás tárgyát már elsősorban az eszmék képezik, és nem csak a tárgyak és azok kategorizálása, ahogy korábban; az vált fontossá, hogyan értelmezzük a műveket az eszméknek a tükrében. Egyébként középkori és reneszánsz művészettörténésznek tanultam, így a váltás vizuális kultúratudományra számomra is nagy ugrást jelent, mint bárki másnak. Lenyűgöz, ahogyan új kérdések merülnek fel az elméleti meglátások alapján, és hogy ezek új válaszokat adnak a művészettel kapcsolatban felmerülő régi kérdésekre; olyan mintha a művészet újjáéledt volna a szemléletváltás által.

MD: A nagy festők szimbólumhasználatának szakértője lett – legalábbis mentorai ezt szorgalmazták –, mégis jóval meghaladta saját hatáskörét, azzal hogy a különböző elméleteket és eszméket is bekapcsolta a vizsgálatba.

MH: Igen, ez így van; de az mindig nagyon ijesztő dolog, ha fel kell adni a szaktudásról alkotott eddigi elképzelésünket, hiszen bármennyire is tudatosan teszünk így, mindenképpen elveszítjük a bizonyosságot és a biztonságot, kérdések és kételyek között maradunk. Mindazonáltal úgy gondolom, hogy ez sokkal több mozgásteret ad, mint a közvetlen történelmi kutatás, mint pl. a tényfeltárás. A felfedezésre váró tények pedig egyszer elfogynak, és akkor az ember kénytelen

elkezdeni gondolkozni az összefüggéseken.

MD: Nagy bátorság kell ehhez, mivel a szakmabéliek nem feltétlen értenek egyet, különösen a kezdetekben. Aztán persze egy kis idő elteltével mindenkit megnyer az új megközelítés.

MH: A kezdetekben nagyon viszontagságos időket éltünk meg, az emberek kíváncsiak voltak, de gyakran konzervatívan reagáltak, mondván: „Mi mindig is ezt csináltuk, ebben semmi újdonság nincsen!” Ez kifogásként szolgált arra, hogy mentesítse őket az új eszmékkel való szembesüléstől, és könnyen lehet, hogy mostanság ismét szembe kell néznünk ezzel a hozzáállással. Az emberek egyszerűen a könnyebbik utat választották, hiszen aggódtak, hogy nem kapnak állást, így ragaszkodtak ahhoz, hogy a lefektetett módszereket követve publikáljanak; a kockázatvállalás mindig nehéz ügy. A művészettörténet oktatásában volt egy első hullám – ami elsősorban a hallgatók körében bontakozott ki, mert megérezték, hogy változás van a levegőben –, amellyel megkérdőjelezték a tanáraik korábbi módszereit; a tanárok pedig általában reagálnak erre, még ha a reakciójuk éppen kritikus vagy negatív is. Habár észlelik, hogy változás van készülődésben, nem feltétlen akarják például Derrida összes művét elolvasni.

MD: A *Vizuális kultúra kérdőívre* (Visual Culture Questionnaire, 1996) adott válaszában azt írta, hogy a vizuális kultúra immár nem tárgyakat tanulmányoz, hanem a kulturális jelentéshalmazok által meghatározott szubjektumokat. Történészként egyetért azzal a koncepcióval, hogy vannak kiemelkedően nagy művészek?

MH: Megvannak a saját példaképeim, de természetesen szubjektív és nem objektív szempontok alapján választottam ki őket. Ez nagyon emberi tulajdonság, hogy egyes műalkotások vagy művészek jobban tetszenek, mert sokkal érdekesebbek, sokkal emberibbek stb. a többenél, de persze tisztában vagyok vele, hogy szubjektív kritériumok alapján ítélem meg őket, melyeket valószínűleg nagyban befolyásol az, hogy évekkorábban megtanítottak arra, hogy hogyan tekintsek ezekre a tárgyakra művészettörténészként. Természetesen csodálom Raffaellót és Jan van Eyckot, és egyáltalán nem kedvelem a mostani televíziós műsorokat. Kétségkívül elfogult vagyok, de ez olyan dolog, amivel szívesen élek együtt, mert így azokkal a dolgokkal foglalkozom, amelyekkel szeretek foglalkozni. Bárki, aki azt állítja, hogy egyetlen egy művészeti irányzatot sem kedvel, nagyon össze lehet zavarodva. Ugyanakkor azzal az elgondolással sem tudnék, még ha szeretnék is, teljes mértékben azonosulni, hogy vannak olyan nagy művészek, akiknek a nagysága örökre fennmarad. Egyszerűen nem tudok egyetérteni eszmeiségében egy ilyen koncepcióval, mivel az, hogy ki számít nagy művésznek, vagy mi számít mesterműnek, a kultúra által van meghatározva, és csak akkor érzékelhetjük, hogy ezek az értékek változnak az időben, ha tanultunk művészettörténetet.

MD: Most már örökre úgy fognak emlékezni Önre, mint a Rochesteri Egyetem vizuális és kritikai kultúrakutatás programjának „alapítójára.” Hogyan jellemezné a kapcsolatot a művészet és a történelem, valamint a vizualitás és a kultúra tanulmányozása között ebben a programban?

MH: A kapcsolat elég szoros, mivel ez a program a Művészeti és Művészettörténeti Tanszéken belül lett elhelyezve. Mivel ennek a tanszéknek korábban nem volt mesterképzése, így teljesen tiszta lappal kezdhettünk, és ezáltal a hallgatók bármelyik korszakot vagy művészeti műfajt választhatják aszerint, hogy melyik tetszik jobban. A témák többsége kortárs művészettel foglalkozik, de például épp most fejeztem be egy 17. századi németalföldi csendéletről szóló disszertáció olvasását, amely elsősorban a látással, a titokkal és a feltárással kapcsolatos dekonstruktivista elméleteket használ. Ez egyáltalán nem azt jelenti, hogy ez a hallgató nem jó művészettörténész; egyértelmű, hogy nagyon alaposan tanulmányozta a németalföldi csendélet műfaját, így nem állíthatnám, hogy amit írt, az nem művészettörténet, habár vannak, akik más felfogással rendelkeznek, és ők azt mondanák: „Ez csak interpretáció, nem a szigorú értelemben vett művészettörténet.” A Rochesteri Egyetemen mi szeretnénk hinni, hogy a kettőt, a művészettörténetet és vizuális és kritikai kultúrakutatást nagyon hasznosan lehet ötvözni. Az egyetemi oktatás elsődleges célja, hogy a diákokat megtanítsa gondolkodni, és nem az, hogy előre megadjuk a válaszokat nekik. Meg kell tanulniuk helyesen érvelni úgy, hogy azon dolgoznak, amit igazán szeretnek, és amit relevánsnak, etikailag jelentősnek tartanak, de segíteni is kell őket, ha elakadnak, mivel a korai huszonegyedik század fiataljainak nagyon is komolyan kell venniük a kulturális reprezentációk szerepét.

MD: Amikor még egyetemista voltam Oroszország legrégebb és legkiemelkedőbb szépművészeti felsőoktatási intézményében, minden szemeszterben 5-6 szóbeli vizsgánk volt, és minden egyes vizsgára kb. ötszáz képet kellett memorizálnunk. Nem hiszem, hogy volt értelme.

MH: Sosem hittem igazán abban, hogy a bemagolása annak, amit a könyvekben is meg lehet találni, tanulásnak minősül. Az igazi tanulás az, amikor új dolgokat egyeztetünk a régiekkel, és az érvelés ereje az, ami számít. Ha elolvassuk a képek címeit múzeumban, az bőven elég, semmi szükség arra, hogy memorizáljuk őket.

MD: Szükség van ön szerint olyan értelmezési módszertan alkalmazására a vizuális kultúra tanulmányozásakor, amely eltér a művészettörténet és kritikai kultúrakutatás esetében alkalmazottaktól?

MH: Ennek a megválaszolására nem én vagyok a legmegfelelőbb ember, ugyanis akik a populáris kultúrát tanulmányozzák – a populáris vizuális kultúrát, beleértve a televíziót, a filmet és a vizuális kultúra egyéb kortárs termékeit –, már kidolgozták a saját, végtelenül kifinomult értelmezési módszereiket, amelyeket én még nem vizsgáltam meg tüzetesebben. Emellett, mindig bajban

vagyok a „módszertan” kifejezéssel, ugyanis nem tudom, hogy mit is jelent pontosan. Egyfajta szerszámosládaként kellene értelmezni, amely a különböző kritikai megközelítések gyűjteménye? Én szeretek magával a vizsgálódás tárgyával indítani, megnézni, hogy hová vezet, milyen kritikai megközelítéseket generál, és egy olyan térkép alapján fedezni fel a tárgyat, amely ez alapján kialakul. Nem tudom, hogy miből állhatna egy expliciten a vizuális kultúra kutatására kialakított módszertan.

MD: A szerszámosláda nem túl rugalmas dolog.

MH: Ez így van, és ha a szerszámokat formálhatja is a kéz, amely használja őket, ha azok nem alakíthatóak teljesen a feladathoz, akkor nem lesznek használhatóak.

MD: A vizuális kultúra polémia tárgya a tudományos életben. Minden ilyen eset kétesélyes, egyes esetekben előrébb viszi a területet, más esetekben hátráltatja annak fejlődését. Sokan gondolják úgy, hogy időszerű lenne, hogy az egyetemek kidolgozzák a saját vizuális kultúratudományi programjukat. Ön régóta támogatja ezt az elképzelést; tudna nyilatkozni arról, hogyan látja ezt a szituációt? Sokszor csak annyi történik, hogy megváltoztatják egy program nevét, és bevezetnek pár új tárgyat.

MH: Igen, az egyszerű megoldás az, ha az ember megváltoztatja a nevét annak, amit csinál, hogy aktuálisnak és trendinek tűnjön. De az ilyen névváltoztatásoknak hosszú távú hatása is lehet, amennyiben felülvizsgálják, amit tanítanak, és amiről gondolkodnak. Más szemszögből persze, ha csak átnevezik a képzést vizuális kultúratudományra, és minden megy tovább, ahogy addig, a tananyag pedig továbbra is a Reneszánsz–Barokk–XVIII. század felosztást követi, anélkül hogy részletesen átdolgoznák, azt nem nevezném felelősségteljes viselkedésnek. Úgyhogy problémás dolog ez. Hogyha a név marad, mondjuk „művészettörténet”, de az anyagot minden új megközelítésre és problémafelvetésre nyitottan kezeli, akkor azzal semmi bajom nincs. Ettől függetlenül úgy gondolom, hogy a névváltoztatás jelzi, hogy tisztában vannak a területen zajló változásokkal.

MD: Minek tulajdonítja, hogy a vizuális kultúratudomány egyre népszerűbbé válik az országban? Egyszerűen arról van szó, hogy a szakértők hatékonyan népszerűsítik?

MH: Valószínűleg nagyrészt az új technológiák megjelenésének tulajdonítható, mint amilyen a virtuális képalkotás és társai. Azoknak a hallgatóknak, akik szeretnének művészetekkel foglalkozni, de nem elégíti ki őket pusztán az, hogy régi festményeket elemezzessenek, melyek a múzeumok falain lógnak, az egyetlen lehetőséget arra, hogy képi ábrázolásban szerezzenek képesítést, a művészettörténeti tanszékek programjai jelentették. Azok viszont, akiket inkább a populáris

kultúra, a film és a televízió vonzott, nem rendelkeztek olyan lehetőséggel, amely az érdeklődési körüknek megfelelő képzést biztosított volna. Számomra igen fontos lenne, hogy megismerhessem a kortárs művészet ezen alkotásait, hogy új fényben láthassam azt, ahogyan a régebbi korok művészeti alkotásait kezelik.

MD: Hogy is volt az a Rochesteri Egyetemen, az 1980-as évek végén, amikor megkérdőjeleződött a művészettörténeti tanszék hagyományos tudásanyagának átörökítése?

MH: Kétségkívül a feminista művészettörténet engedte ki a szellemet a palackból, ugyanis olyan kérdések merültek fel általuk – gondolok itt Linda Nochlin híres kérdéseire: Ki számít művésznek? Mi a kultúra? Ki képezhet művészeket? Mit lehet eladni? Mit kényszerít ránk a tudomány? –, amelyek hirtelen megkérdőjelezték a jól bevált elképzeléseket arról, hogy mi a művészet, és kit tekintünk művésznek. Szóval a feministák miatt kezdődött el egy hosszú folyamat, amely aláásta és megkérdőjelezte a régóta elfogadott értékítéleteket a területen.

MD: Került már valaha olyan helyzetbe, amelyben az, amit tanítani szeretett volna, nem egyezett azzal, amit tanítania kellett?

MH: Nem, hála az égnek ilyen szempontból mindig végtelenül szerencsés voltam. Igazából eddig csak két helyen tanítottam, utoljára a Rochesteri Egyetemen, előtte pedig egy csodálatos kísérleti iskolában, a Hobart and William Smith College-ban. És bár olyan kurzusokat kellett tartanom, mint például a *Reneszánsz művészete*, úgy éreztem, hogy mindenféle problematikus kérdést fel tudok vetni, példának okáért akár Raffaello festményeinek tanulmányozásán keresztül is. Úgyhogy eddig mindig boldogan dolgoztam a rendszerben, de tudom, hogy rengeteg ember van, akik közel sem ilyen szerencsések.

MD: Ha jól tudom, akkor az ön kezdeményezésére jött létre a vizuális és kritikai kultúrakutatás program a Rochesteri Egyetemen. Mesélne erről egy kicsit?

MH: Egyáltalán nem az én kezdeményezésemről van szó. A program maga annak az eredménye, hogy egy kiváló csapat gyűlt össze 1987 és 1990 között Rochesterben a különböző tanszékekről. Mieke Bal az Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékről, Kaja Silverman az Angol és Filmtudományról és Craig Owens, aki már elhunyt, de akkoriban kortárs művészetet tanított Rochesterben. Rájöttünk, hogy mindannyian a posztstrukturalizmus iránt érdeklődünk, és úgy döntöttünk, hogy felkérjük Norman Brysont, hogy csatlakozzon hozzánk. Azért döntöttünk így, hogy szert tegyünk egy középpontra, amely köré szerveződhetünk, lévén hogy különböző tanszékekről jöttünk, hogy létrehozassunk egy új tanszéket egy új mesterszak beindításához. Először Összehasonlító Művészettudománynak hívtuk, mivel úgy gondoltuk, hogy okvetlenül

része kell hogy legyen az irodalom és a vizuális művészetek bizonyos aspektusainak összevetése, de hamarosan túlnőtt ezen. Teljes mértékben csapatmunka volt. Akkoriban én voltam a Művészeti és Művészettörténeti Tanszék vezetője, és úgy döntöttünk, ott indítjuk el a programot, mivel nem volt saját mesterprogramja a tanszéknek, úgyhogy ez ésszerű adminisztrációs lépésnek tűnt. Így váltam én a program igazgatójává, de igazából ez ötünk együttes munkájáról szólt. Nagyon sokszor beszélgettünk északjába nyúlóan arról, hogy is nézzen ki ez az egész.

MD: Úgy hangzik, mint valami forradalom – egy tudományos forradalom.

MH: Ha forradalom is volt, akkor a halkabbak közé tartozott. Csupán meglovagoltuk a hullámot. Szórakoztató volt, izgalmas, és rengeteg munkát igényelt. Nem vagyok biztos benne, hogy ismét képes lennék rá. Egy forradalom az életben épp elég.

MD: Ha sikeres.

MH: Ha sikeres, igen. De már nem ilyesmivel foglalkozom, bár nagyon örülök, hogy más iskolák is felvállalták az ügyet. Bizonytalan, hogy kitart-e a rochesteri kezdeményezés, de úgy vélem, hogy már így is fontos és hosszantartó hatást ért el. Örömmel gondolok erre.

MD: Megváltozott a szituáció az egyetemen ahhoz képest, ami a program beindítására sarkallta önöket?

MH: Nem tanítok már az egyetemen, mivel felkértek kutatási vezetőnek a Clark Intézetbe. Itt teljesen más keretben folynak a dolgok, de bízom benne, hogy az ösztöndíjak, amelyeket finanszírozok, és a konferenciák, amelyeket szervezek, továbbra is magukon viselik a kritikai gondolkodás jegyeit.

MD: Mi volt a hatóköre, és melyek voltak a pedagógiai célkitűzései a programnak a kezdeti időben?

MH: Az alapötlet pusztán az volt, hogy olyan elképzeléseket és vizsgálati tárgyakat tegyünk egymás mellé, amelyek még soha nem lettek ekképpen mellérendelve, és hogy megteremtsük a lehetőséget a tanárok és a hallgatók számára, hogy párbeszéd alakuljon ki köztük, ezáltal áttörve a tanszékközi határokat. Ezért használtuk az általános „tanulmányok” kifejezést, ahelyett, hogy egy konkrét diszciplínaként neveztük volna el.

MD: Milyen órákat tartott az évek során a programban?

MH: Érdekes, de azt hiszem, soha nem tartottam olyan órát, amelynek a címében benne lett volna a „vizuális kultúratudomány” kifejezés. Tanszékvezetőként csak két kurzust tartottam évente: egyet abszolút alapozó jelleggel, első- és másodéveseknek, amely a *Művészettörténet: A barlangoktól a katedrálisokig* címmel futott, melyet kifejezetten élveztem, valamint egy haladó kurzust a mesterszakosoknak, amely esetenként a kortárs kritikai gondolkodásról szólt, de többnyire inkább a történetírásról.

MD: Melyek a legfontosabb különbségek a vizuális és kritikai kultúrakutatás program keretében elsajátított ismeretek és a tradicionális művészettörténeti képzés között?

MH: Azt hiszem, a legfontosabb dolog, melyet elsajátítanak, a széles körben való gondolkodás képessége – hasonlít ez a képesség a kételtűekéhez, melyek egyaránt képesek a szárazföldön járni és a vízben úszni. Ezáltal könnyedén tudnak egyik perspektívából a másikba helyezkedni, akár új kombinációkba rendezve őket, hogy ezáltal jobban gondolkodhassanak vizsgálódásuk tárgyáról. Így nem kötik gúzsba őket az általánosan elfogadott elképzelések. Ezen felül nincs más elvárás támasztva feléjük, csupán az, hogy jól tudjanak írni és beszélni, valamint hogy nagyon jól tudjanak érvelni – ez mindenképpen fontos. Mindamellettt nincs semmilyen kényszer azzal kapcsolatban, hogy közelítsenek vizsgálatuk tárgyhöz.

MD: Néhány maradi pragmatista azt állíthatná, hogy a vizuális kultúratudomány program nem készíti fel a hallgatókat semmilyen fizető állás betöltésére. Felmerült, hogy a programon végzett hallgatók versenyképessége kisebb, mint az ennek megfelelő Szépművészeti Intézetben végzett társaiké. Ez az aggodalom továbbra is jelen van?

MH: Ez olyasmi, ami miatt folyamatosan aggódtunk a program elindulásának napjaiban, de az aggodalmunk elszállt, amikor az első disszertációk elkészültek. Habár manapság általános dolog, hogy nehéz állást találni, a rochesteri hallgatóink meglehetősen könnyen találtak állást különböző tanszékeken, de főleg a hagyományos művészeti és művészettörténeti tanszékek fogadták szívesen őket, mert rájöttek, hogy szükségük van a fiatal munkaerőre, akik képviselhetik ezt az új vonulatot a területen.

MD: Valamikor 1999 nyarán azt nyilatkozta, hogy a Rochesteri Egyetem dékánja, aki kezdetekben fenntartásokkal kezelte a programot, nemrég nagy elismeréssel nyilatkozott róla.

MH: Ez azt mutatja, hogy változnak az idők, és velük együtt változik a vezetés hozzáállása is. Az intellektuális életben mindig jelennek meg és tűnnek el trendek, ez pedig azért maradhatott fenn, mert jelentős kínálatot jelent az értékek piacán. Ez esetben némi gyanakvással kell kezelnünk a motivációkat a kijelentés mögött, ugyanis manapság, amikor egyre kevesebb erőforrás áll az

egyetemek rendelkezésére, sokkal egyszerűbb különböző képzéseket összevonni, mint több nagy különálló képzést finanszírozni, amelyek mind egymástól független tanári karral rendelkeznek. Ez a megfontolás sokat nyomhatott a latba a vezetőségénél, de Rochesterben nagy általánosságban elég gyakorlatias emberek alkották azt, és amíg azt látták, hogy a hallgatóink sikeresen elhelyezkednek a képzés végeztével, könyveket jelentetünk meg, és folyamatosan nyerjük a díjakat, addig kérdés nélkül támogatták a programot.

MD: Mit gondol, más egyetemeken hogyan tudnák hasonló programba bevonni a hallgatókat?

MH: Inkább a hallgatókon múlik, mintsem a tanárokon, hogy egy ilyen programba belépjenek. Azok a hallgatók, akik alkalmasak az ilyen jellegű tanulmányok folytatására, maguktól is ezekhez a programokhoz fognak közeledni. Nem mindenki alkalmas rá, természetesen.

Fordította Bálint Réka és Király Krisztián

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Dikovitskaya, Margaret: *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. London, England – Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2006. 193-202.]

© Apertúra, 2013. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2013/tel/interju-michael-ann-holly/>

