

arshungarica

43. ÉVFOLYAM 2017 | 4

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata

(Poszt)kommunizmus
és (de)kolonizáció



Bevezető

Hornyik Sándor

- (Poszt)kommunizmus és (de)kolonizáció** **387**
Kulturális dekolonizáció Kelet-Közép-Európában?

Tanulmányok

András Edit

- Orientációváltások a közép-kelet-európai művészetelméletben 1989 után** **395**
*Nemzeti, regionális vagy globális művészettörténet
(a posztszocializmus, posztkolonializmus vagy dekolonialitás jegyében)?*

Tatai Erzsébet

- Dekolonizál-e a Documenta?** **407**

Turai Hedvig

- Holokausztemlékezet a globalizáció korában** **423**

Maja Fowkes–Reuben Fowkes

- Decolonising Central European Nature** **437**
A Hereish Perspective

Hornyik Sándor

- Túl a kétpólusú geopolitikai valóságon** **449**
A közép-európai neoavantgárd identitás konstrukciói

Aknai Katalin

- Változatok sírkőformára** **465**

Perenyei Monika

- A titkos nyelv** **479**
*Képek és jegyzetek a hetvenes évek „kreatív” fotóhasználatainak
mélylélektani aspektusaihoz*

Hornyik Sándor

(Poszt)kommunizmus és (de)kolonizáció

Kulturális dekolonizáció Kelet-Közép-Európában?

Az *Ars Hungarica* jelen tematikus számában a dekolonizáció kulturális kérdéseiről és ismeretelméleti vetületeiről lesz szó, vagyis nagyjából arról, amit Walter Mignolo és Rolando Vázquez „decolonial aestheSis”-nek kereszteltek el. Az argentin filozófus és a mexikói társadalomtudós az *aestheSis* speciális írásmódjával is el akarnak határolódni az európai, lényegében a kanti esztétika koncepciójától, hogy saját esztétikai-politikai vállalkozásukat megkülönböztessék a nyugati, kodifikált, filozófiai esztétikától, és visszatérhessenek az *aistheSis* szó görög eredetijéhez, amely magára az érzékelés folyamatára utal, vagyis nem arra, hogy milyen a szép műalkotás, hanem inkább arra, hogy miért és miként látjuk és érzékeljük olyannak, amilyen.¹ A dekolonizációs esztétika egyúttal egy olyan új globális nézőpontot is jelez, amely a domináns Nyugattal (a tudás/hatalom nyugati komplexumával) szemben definiálja magát, és így közös platformra helyezi Dél-Amerikát és a Karib-térséget Kelet- és Kelet-Közép-Európával az Uráltól az Elbáig ívelően.² Ez az új nézőpont tehát a régi, harmadik és második világot teszi ugyanarra a lapra, de közben magát a hidegháborús politikai-kulturális szisztémát is dekonstruálni igyekszik. A hidegháború dekolonizációja így a háropólusú (nyugati blokk, keleti blokk, fejlődő országok) világrend dekonstrukciója is egyúttal, a lokális perspektívák és diszkurzusok jelentőségének kihangsúlyozása, ami nem annyira az eltérő politikai és esztétikai iniciatívák, hanem inkább azok

ismeretelméleti vonzata és kritikai potenciálja alapján kapcsolja össze a globális Délt a posztkommunista Északkal.³ Kelet-Közép-Európa és azon belül Magyarország ebben a perspektívában sem lesz véres, gyarmati és hidegháborús konfliktusok színhelye, mint Közép-Afrika vagy Közép-Amerika, de egyértelműen egy olyan sajátos történelmi örökséggel bíró helyé válik, amely a 20. század második felében az USA és a Szovjetunió kolonialista törekvései között egyensúlyozott – politikai, gazdasági és kulturális értelemben is.

A dekolonizációs Európa elméletének kidolgozásában jelentős szerepet vállalt Mignolo egyik gyakori szerzőtársa, az orosz irodalomtörténész, Madina Tlostanova, aki (főleg a retorika szintjén) Európa posztkommunista régiójára (de leginkább a Kaukázusra és Közép-Ázsiára alkalmazva) is kiterjesztette a dekolonizációs esztétika szempontjait, és az elsők között kívánta megragadni a dekolonizáció praxisát a művészeti világon belül.⁴ Tlostanova ennek során egyúttal a globalizáció és a multikulturalizmus Nicolas Bourriaud nevével fémjelzett esztétikájától is megkísérelte elhatárolni a dekolonizációs törekvéseit. Pluralizmusa és relativizmusa ellenére az altermodern koncepciója ugyanis Tlostanova szerint csupán csak a multikulturális kapitalizmus legújabb arca, amely továbbra is egzotikumként piacósítja a szokatlan, idegen, nem európai kultúrákat és perspektívákat.⁵ Bourriaud viszont saját programját a kreolizáció, a hibridizáció és a posztkolonializmus kul-

1 Walter MIGNOLO–Rolando VÁZQUEZ: Decolonial AestheSis. Colonial Wounds / Decolonial Healings. *Social Text*, 2013. <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

2 Mignolo amúgy elsődlegesen irodalomtörténész, és kutatásainak kiindulópontját a 16. századi dél-amerikai irodalom képezte. Vö. Walter D. MIGNOLO: *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territorial-*

ity, and Colonization. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.

3 Walter MIGNOLO–Madina TLOSTANOVA: Theorizing from the Borders. Shifting to Geo- and Body-Politics of Knowledge. *European Journal of Social Theory*, 9. 2006. No. 2. 205–221.

4 Madina TLOSTANOVA: *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*. New York, Palgrave Macmillan, 2017.

5 Nicolas BOURRIAUD: *Altermodern*. London, Tate Modern, 2009.

túraelméleteihez kapcsolja, amelyek a képzőművészeti életben először markánsan Okwui Enwezor 2002-es *Documentájával* jelentek meg, amely három nem európai helyszínre, Újdelhibe, Lagosba és a Karib-térségbe is elvitte a megakiállítás, hogy azt a helyi perspektívákkal szembesítse.⁶ A főkurátor a *Black Box* című szövegében a posztkoloniális kritika és Frantz Fanon szemszögéből alkalmazta a dekolonizáció kifejezést is, amelyet nem annyira esztétikai, mint inkább geopolitikai értelemben használt. Mindennek ellenére Enwezor olyan kritikákat is kapott, hogy elsősorban a befutott nyugati művészeti pozíciókra épített, ami aztán nagyban befolyásolta későbbi párizsi és velencei nagy kiállításait, amelyekre már nagyobb arányban hívott meg kevésbé ismert, afrikai és ázsiai művészeket is.⁷ Ahogy azonban Tatai Erzsébet szövege is jelzi jelen tematikus számunkban, Enwezor és a 11. *Documenta* maradandó hatást gyakorolt a világ képzőművészeti életére a posztkolonialista perspektíva kitüntetésével, amelynek Enwezor értelmezésében meghatározó eleme a saját hang, a saját esztétikai és politikai pozíció keresése, illetve a kolonialista hatalomgyakorlás elemzése. Mindez jelentős mértékben inspirálta a posztkommunista művészeti kutatásokat is, a Maria Hlavajova által kezdeményezett Former West programot, illetve Piotr Piotrowski horizontális művészettörténet koncepcióját, amelyek az egykori keleti blokk kultúrájának elemzése során a posztkolonializmus különféle elméleteit is felhasználták.⁸ E programoknak szerepe lehetett abban is, hogy a 2017-es 14. *Documentát* már egy kelet-közép-európai főkurátor, Adam Szymczyk jegyzi, aki a dekolonizáció stratégiáival is nagyban számol, és – ahogy ezt Tatai

részletesen is bemutatja – nagy teret enged a nem európai művészeknek, akik többnyire saját geopolitikai helyzetükre, alárendelt esztétikai és politikai pozíciójukra reflektálnak műveikkel.

A kelet-közép-európai térség speciális esztétikai és kulturális helyzetét jelzi, hogy nemcsak elszenvedője, de egyúttal gyakorlója is a kolonialista politikának, amit talán a roma kultúra állapota és a roma népcsoportok reprezentációja mutat a legpregnansabban.⁹ A roma kultúra és művészet értelmezése kapcsán Magyarországon először Junghaus Tímea alkalmazta a kulturális dekolonizáció elméletét.¹⁰ Omara festészetét elemezve a szerző nemcsak a kulturális hibriditás, illetve a kulturális alávetettség tapasztalatát hangsúlyozta ki, hanem azt a kritikai mentalitást is, amely párhuzamba állítható a dekolonizáció elméleti stratégiáival. A roma identitáskonstrukciók és az európai kultúra komplex, de meglehetősen ambivalens viszonya volt már a témája az általa kezdeményezett és koncipiált Roma Pávilonnak is a 2007-es Velencei Biennálén, amely az európai roma művészek kultúráját mutatta be Írországtól Romániáig ívelően.¹¹ A Junghaus által bemutatott és újraértelmezett, korábban orientalizált (primitív, egzotikus) vagy a folklórba, naív művészetbe sorolt roma művészet minden korábbinál erőteljesebben mutatta meg, hogy a liminális, határ menti, hibrid, kreol kultúrákat és identitásokat definiáló posztkoloniális kritikának feltétlenül van relevanciája az európai kultúrák értelmezésén belül is.¹²

Walter Mignolo, illetve a dél-amerikai Subaltern Studies Group¹³ az ilyen típusú kezdeményezésekre használja a dekoloniális alternatíva (opció) kifejezést, ami

6 Okwui ENWEZOR: *The Black Box*. In: *Documenta 11 Platform 5*. Ed. by Okwui ENWEZOR et al. Ostfildern, Hatje Cantz, 2002. 42–55.

7 Okwui ENWEZOR: *Intense Proximity*. Paris, Palais de Tokyo, 2012; Uő: *All the Worlds Futures*. Venice, Venice Biennale, 2015.

8 Piotr PIOTROWSKI: *On the Spatial Turn, or Horizontal Art History*. *Umění/Art*, 56. 2008. No. 5. 378–383. Maria Hlavajova az utrechti BAK igazgatójaként alapította meg 2008-ban a Former West kutatási projektet, amelynek neve a „former east” parafrázisa, célja pedig a posztkommunista helyzet kritikai vizsgálata. Vő. Igor ZABEL: *The (Former) East and Its Identity*. In: 2000+Art East. *The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West*. Ed. by Zdenka BADOVINAC, Ljubljana, Moderna Galerija, 2000. 283–288. Lásd még <http://www.formerwest.org/About> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

9 Tímea JUNGHAS: *Roma Art. Theory and Practice*. *Acta Ethnographica Hungarica*, 59. 2014. 1. sz. 25–42. A posztkoloniális kritika magyarországi alkalmazásához lásd még Kovács Éva: *Fekete testek, fehér testek*. *Beszélő*, 14. 2009. 1. sz. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/fekete-testek-feher-testek> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

10 JUNGHAS Tímea: *Az „episzemikus engedetlenség” Omara Kék sorozatának dekolonizált olvasata*. *Ars Hungarica*, 39. 2013. 3. sz.

312–317. Az *Ars Hungarica* jelen tematikus száma is jórészt Junghaus Tímeának köszönhetően jött létre, aki az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Kritikai Elméletek Kutatócsoportjának tagjaként nyert el egy európai pályázatot (RomArchive) a roma kultúra archiválása témájában. A kutatócsoport tagjai e pályázat apropóján vágtak bele abba a feladatba, hogy értelmezzék a dekolonizáció jelenségét Kelet-Közép-Európában. Junghaus Tímea egyéb elfoglaltsága és kötelezettsége (a European Roma Institute for Art and Culture igazgatói posztja) miatt már sajnos nem tudott tanulmánnyal is megjelenni számunkban, de segítségét és támogatását ezúton is köszönjük.

11 *Paradise Lost. The First Roma Pavilion*. (52. Biennale di Venezia) Ed. by Tímea JUNGHAS–Katalin SZÉKELY, München, Prestel, 2007.

12 Néstor García CANCLINI: *Hybrid Culture. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995; Homi BHABHA: *The Location of Culture*. New York, Routledge, 1994.

13 A Subaltern Studies Group kutatócsoportot Ranajit Guha alapította 1982-ben. Az alapvetően dél-ázsiai horizontú csoport munkásságába a kilencvenes években kapcsolódtak be dél-amerikai kutatók, akik a kilencvenes évek végén elhatárolódtak az általuk még mindig túlságosan „nyugatiként” értékelt Ranajit Guha és Dipesh Chakrabarty

nemcsak a saját hang és identitás keresésére fókuszál, de feltételezi a másik (illetve az Egyik) mibenlétének és hatalmának pontos ismeretét, feltérképezését is.¹⁴ Mignolo frappáns kifejezésével élve a dekolonialis kritika kétségbe vonja a „gondolodom, tehát vagyok” racionalista maximáját, és helyette az úgy „gondolodom, ahol vagyok” irányelvet javasolja érvényesíteni nemcsak a politikában, de a tudományban és az ismeretelméletben is.¹⁵ Mignolo tehát a dekolonizáció kifejezést nem szimplán geopolitikai értelemben fogja fel, hanem inkább episztemológiai, sőt a Foucault-i episztémé fogalmának értelmében beszél *epistemic disobedience*-ről, vagyis ismeretelméleti engedetlenségről, ami a fennálló tudományos (és hatalmi) rendszer kritikáját, szubverzióját jelenti. Mignolo azonban nem hivatkozta Foucault-t és a francia tudományfilozófia más jelentős alakjait sem, mivel nála az episztemológiai törés nem az időben határozódik meg, hanem inkább a térben.¹⁶ Mignolo és az intellektuális felszabadítás (*Liberation Theory*) dél-amerikai elmélete ugyanis egy olyan nyelvi, kulturális és ismeretelméleti elszakadást, lecsatlakozást (*delinking*) proponál, amely a tudományban domináns európai filozófiától és kultúrától kíván elhatárolódni. Mignolo és a Puerto Ricó-i szociológus, Ramón Grosfoguel értelmezésében még a posztkolonialis kritika is erőteljesen a domináns, nyugati kultúraelmélet felől értelmezi a kolonializmus gyakorlatát, ami törvényszerűen ahhoz a kérdéshez vezet, hogy szóhoz juthat-e egyáltalán a gyarmatosított kultúra, ha a gyarmatosító nyelvét és diszkurzusát használja. Mignolo szerint erre a problémára csak akkor van megoldás, ha a gyarmatosított kultúrák megkonstruálják saját, független, lokális történetüket, és a saját történelmi és kulturális perspektívájukban értelmezik a nyugati kultúra felbukkanását, illetve ennek a kultúrának a lefordítását és átértelmezését.

Mignolo ismeretelméleti engedetlenség programjának elsődleges kiindulópontja maga is egy lokális jelenség, a dél-amerikai, posztmarxista tudásszociológus

gia, amelynek nagy alakja a perui Aníbal Quijano, aki az európai tudás/hatalom inherens kolonialitásának, gyarmatosító-elnyomó jellegének elméletét (*coloniality of power*) hirdeti. Foucault és Edward Said nyomán Quijano is a tudás és a hatalom egységét, elválaszthatatlan összefonódását vallja, másrészt azonban Said és Foucault nézőpontját is túlon túl európainak érzi, mivel nem igazán kérdőjelezi meg a tudás európai rendszerének primátusát.¹⁷ Quijano tehát azért válik Mignolo gondolkodásának kiindulópontjává, mert a kolonizációt nemcsak gazdasági, politikai és kulturális értelemben definiálja, hanem az ismeretelmélet és a tudás, sőt a gondolkodás kolonizálásáról beszél. Quijano lényegében azt állítja, hogy az európai kolonializmust legitimáló rasszizmus nemcsak gazdasági és politikai, hanem ismeretelméleti elnyomást is jelentett, vagyis az európai kultúra és tudomány a tudás dél-amerikai, ázsiai és afrikai formáit egyértelműen alsóbbrendűként definiálta. Mignolo másik meghatározó intellektuális forrása szintén lokális: a latin-amerikai függőség elmélet (*Dependency Theory*), és azon belül is az argentin filozófus, Enrique Dussel nézőpontja, aki Quijanoval és Saiddal párhuzamosan már a hetvenes években a tudás geopolitikai meghatározottságáról beszélt, és ennek leküzdésére javasolta a tudás dekolonizálását, illetve felszabadítását.¹⁸ A Mignolo és Grosfoguel által kedvelt lecsatlakozás kifejezés pedig egy egyiptomi közgazdász, Samir Amin tevékenységéhez kapcsolódik, aki azonban még elsősorban gazdasági és politikai értelemben használta, amit Mignolo és Grosfoguel terjesztettek ki a tudományra és a tudás egészére.¹⁹ A dekolonialis opció és az ismeretelméleti engedetlenség programjának gyökerei azonban a hatvanas–hetvenes évek dekolonialis gazdasági és kulturális elemzéseinél is messzebbre vezetnek, legalább a martinique-i Aimé Césaire és a szintén martinique-i származású, de Franciaországban élő Frantz Fanon negyvenes–ötvenes évekbeli munkásságáig, akik először néztek szembe a kolonializmus mélyebb, lélektani és ismeretelméleti dimenzióival.

munkásságától. Vö. Ramón GROSFOGUEL: De-Colonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political Economy. *Transmodernity, De-Colonial Thinking, and Global Coloniality*. *Transmodernity*, 2011. <http://dialogoglobal.com/texts/grosfoguel/Grosfoguel-Decolonizing-Pol-Econ-and-Postcolonial.pdf> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

14 Walter MIGNOLO: Epistemic Disobedience and the Decolonial Option. A Manifesto. *Transmodernity*, 2011. <https://escholarship.org/uc/item/62j3w283> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

15 Walter MIGNOLO: I Am Where I Think. Remapping the Order of Knowledge. In: *The Creolization of Theory*. Ed. by F. LIONNET–S. SHIH. Durham, Duke University Press, 2011. 159–192.

16 Michel FOUCAULT: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiájáról*. Budapest, Osiris, 2000.

17 Anibal QUIJANO: Coloniality of Power, Eurocentrism, Latin-America. *Nepantla*, 2000. 1. sz. 533–580. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/295861/mod_resource/content/1/Quijano%20%282000%29%20-Coloniality%20of%20power.pdf (Letöltve: 2018. 01. 31.); Uő: *Imperialismo y marginalidad en América Latina*. Lima, Mosca Azul Ediciones, 1977.

18 Enrique DUSSEL: *Filosofía da Liberación*. Mexico City, Edicol, 1977; Edward SAID: *Orientalizmus*. Budapest, Európa, 2000.

19 Samir AMIN: *La déconnexion. Pour sortir du système mondial*. Paris, La Découverte, 1986.

Frantz Fanon legendás könyve, *A fekete bőr és fehér maszk* a kolonializmus és az önkolonizáció gyakorlatának pszichológiai és pszichoanalitikai (lacani alapú) értelmezése.²⁰ Fanon kiindulópontja az azonosulás a Másik (*Other*) nézőpontjával, a lacani értelemben vett testetlen, szimbolikus tekintettel (*regard*), ami a fekete bőrszín esetében a fehér, kulturális és társadalmi maszk, avagy a fehér tudás és civilizáció vágyát generálja. Ez a vágy azonban együtt jár a fehér, euro-amerikai, rasszista hierarchia által implikált alárendelt, egzotikus, szinte animális pozíció elfogadásával is. Fanon elmélete kapcsán azonban érdemes felhívni a figyelmet a lacani esszencializmus kritikájának szempontjaira is, amelyet Gayatri Chakravorty Spivak érvényesített a posztkolonialista elméletekkel szemben.²¹ Az esszencializmus kritikája ráadásul érdekes és elgondolkodtató módon érvényes lehet a dekolonizáció dél-amerikai elméletére is, hiszen Mignolo, Fanonhoz hasonlóan, csak az alávetettek kapcsán engedi meg a diverzitást, az európai tekintetet viszont homogenizálja. Ebből adódóan és éppen egy nem homogén Európa lokális, magyar kulturális tapasztalata alapján a közép-európai kultúra elemzése során álláspontom szerint talán szerencsésebb Homi Bhabha hibridizáció, vagy Spivak dinamikus és heterarchikus Másá tevés (*othering*) elméletének alkalmazása. Bhabha és Spivak is úgy gondolja, hogy az Egyik és a Másik pozíciója sohasem statikus. Egyrészt a magasabb rendűként és az alsóbbrendűként definiált kultúra és identitás elemei mindig keverednek, másrészt maga a Másik sem ragadható meg esszenciálisan, hiszen – ahogy ezt a jelen lehangoló valósága kiválóan mutatja – a kelet-közép-európai Másik magát Egyikként definiálja egy közel-keleti vagy afrikai menekülttel szemben.

Miközben a dél-amerikai és az afrikai posztmarxista filozófia és társadalomelmélet a gazdasági és politikai dekolonizációval párhuzamosan szembenézett a nyugati tudomány felsőbbrendűségének fennmaradásával, és elkötelezte magát a lecsatlakozás programja mellett, a

kulturális antropológiában is előtérbe került a kultúra és a civilizáció euro-amerikai kizárólagosságának kritikája. Az antropológia hetvenes évekbeli kulturális fordulatát ráadásul a nyolcvanas években egy ontológiai fordulat is követte, ami már az európai kultúra- és szubjektumelméletek helyett valóban a helyi, „őshonos”, lokális tudás alapján kívánta megkonstruálni a nem európai kultúrákat.²² Philippe Descola *Beyond Nature and Culture* című könyvében már valóban másféle, az európaiktól gyökeresen eltérő episztemológiákról értekezett,²³ a brazil Eduardo Viveiros de Castro pedig a *Cannibal Metaphisique*-ben másféle, azaz nem európai ontológiákat is meghatározott, aminek filozófiai kiindulópontja is az amerikai indián perspektivizmus világmépében gyökerezett.²⁴ Viveiros de Castro provokatíván arra építette az antropológia perspektivista elméletét, hogy az amerikai indián kultúrákban a természeti jelenségeknek, a földrajzi entitásoknak és az állatoknak is lelkivilágot és cselekvőképességet, avagy ágenciát tulajdonítanak. Descolát szintén az amazóniai animizmus inspirálta egy relativisztikus antropológia felé, amely négy nagy és eltérő ismeretelméletet különböztet meg globálisan. Ezek közül csak az egyik a számunkra is jól ismert euro-amerikai materializmus, a másik a dél-amerikai animizmus, a harmadik az ausztráliai totemizmus, a negyedik pedig a polinéziai analogizmus. Descola ismeretelméleti alapokra helyezte, a materiális és a szellemi valóság viszonyát és koherenciáját elemző elmélete amúgy Claude Lévi-Strauss munkásságán át egészen Marcel Mauss kulturális antropológiai nézőpontjáig vezethető vissza, aki amellet érvelt, hogy a másféle nyelvek törvényszerűen másféle kultúrákat alapoznak meg.²⁵ Az antropológiai és a kulturális perspektívák természetesen össze is fűzhetők, sőt még a tudomány filozófiáját és szociológiáját is inspirálhatják, ahonnan visszahathatnak a művészet elméletére is, ahogy ezt Bruno Latour munkássága is mutatja.²⁶ A perspektivizmus és az antropológiai relativizmus inspirálta Carolyn

20 Frantz FANON: *Peut noir, masques blanc*. Paris, Seuil, 1952.

21 Gayatri Chakravorty SPIVAK: *A Critique of Postcolonial Reason. Toward the Vanishing History of the Present*. Cambridge, Harvard University Press, 1999.

22 Martin HOLBRAAD–Morten Axel PEDERSEN: *The Ontological Turn. An Anthropological Exposition*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

23 Philippe DESCOLA: *Beyond Nature and Culture*. Chicago, University of Chicago Press, 2013. Descola ebből a nézőpontból egy nagy sikerű kiállítás is rendezett a párizsi Musée Quai Branlyben, a *Fabrique des images*-t, amely a négyféle episztemológia képkesztési praxisát hasonlított össze.

24 Eduardo VIVEIROS DE CASTRO: *Cannibal Metaphisique. For a Post-Structural Anthropology*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.

25 Marcel MAUSS: *Szociológia és antropológia*. Budapest, Osiris, 2000.

26 María Inigo CLAVO: *Modernity vs. Epistemodiversity. E-Flux*, 2016. <http://www.e-flux.com/journal/73/60475/modernity-vs-epistemodiversity/> (Letöltve: 2018. 01. 31.) és Bruno LATOUR: *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns*. Cambridge, Harvard University Press, 2013. Latour már a nyolcvanas évek végének ANT-jében (Actor Network Theory: „cselekvőhálózat-elmélet”) ágenciát tulajdonított a nem emberi létezőknek, majd provokatív, antropológiába ágyazott modernizmuskritikáját a perspektivizmus és az ontológiai relativizmus jegyében fejlesztette tovább a modernitás különféle nyelvjátékainak és teremtő intencióinak enciklopédikus leírásával.

Christov-Bakargiev 2012-es 13. Documentáját is, amely éppen az alternatív, nem európai episztemológiák felől kísérelte meg újrendezni a világ művészetét.²⁷ Christov-Bakargiev, Latour és Descola nézőpontja ráadásul összevethető a kapitalizmus antiglobalista kritikájával is, amelyben az ökológiai elméletek is kitüntetett szerepet játszanak. Egy ilyen T. J. Demos munkássága által inspirált ökológiai nézőpontból vizsgálja tematikus számunkban a természet kolonizálását Maja és Reuben Fowkes a Szovjetunióban, Kelet-Közép-Európában és konkrétan Magyarországon is a sztálinizmustól a rendszerváltáson át napjaink populisták kultúrafogasztásáig ívelően.

A posztkolonializmus és a posztkommunizmus komplex viszonyát elemezve Európában először Madina Tlostanova különböztette meg egymástól a posztkolonializmus és a dekolonizáció diszkurzusát. Az egyik, vagyis az előbbi továbbra is a nyugati modellek fordíthatóságát vizsgálja, az utóbbi viszont igyekszik elszakadni a nyugati nézőponttól, hogy ezáltal végre kikerülhessen az alávetett pozíciójából. A lecsatlakozást azonban nagyon megnehezíti, hogy egy olyan régióról van szó, amelyik többszörösen is érintett a kolonializmusban, hiszen a kommunizmus idején a Szovjetunió gyarmatosította, a Nyugat pedig orientalizálta, a kommunizmus összeomlása után pedig abban a „nyugati”, európai helyzetben találta magát, amikor a „valódi” Kelettel (a Közel-Kelettel és Ázsiával) szemben mégis Európaként definiálódik, amit a 2010-es évek migrációs válsága is sokkolóan jelez.²⁸ Hasonló szempontok szerint gondolkodik Ovidiu Țichindeleanu is, aki szerint Kelet-Európa dekolonizálásának az a tétje, hogy képesek vagyunk-e a nyugati, kapitalista és a keleti, kommunista modernizáció diszkurzusától is kellő távolságot tartani, és olyan alkotásokra és folyamatokra támaszkodni, amelyek a sajátos, helyi kulturális hagyományok talaján alulról építkezve írják le a lokális kultúrákat.²⁹ A lokális és a globális kultúra komplex viszonya persze már a posztkolonialista kritika által motivált posztkommunizmus értelmezésekben is központi szerepet játszott. A posztkolonialistaként értett posztszovjet

kultúra relevanciáját vetette fel még a kilencvenes években a litván származású David Chioni Moore, aki a Saïd *Orientalizmus* könyvétől szétterjedő diszkurzus érvényességét vizsgálta a volt szovjet térségben.³⁰ Chioni Moore egyúttal azt a kérdést is ironikusan feltette, hogy vajon a posztszovjetre is igaz lehet-e Spivak posztkolonializmus kritikája, ami a nyugati episztemológia, a nyugati nyelv primátusára mutat rá, amelyen a nem nyugati szubjektum is gondolkodni kényszerül, ami azonban törvénytörően átírja „saját” emlékeit, tapasztalatait és mindennapi reakcióit is.

Spivak kiinduló problémája bizonyos értelemben Saïd orientalizmusának és az ázsiai Subaltern Studies Group munkásságának a kritikája volt, hiszen azt a kérdést tette fel, hogy tud-e egyáltalán az alávetett (*subaltern*) beszélni.³¹ Vagyis lehet-e egyáltalán saját, önálló, autonóm hangja (és identitása) a nyelvileg és kulturálisan alávetett szubjektumnak, hiszen azon a nyelven beszél, amely az idegen, elnyomó hatalom nyelve. Azon a nyelven – India és Pakisztán esetében angolul – artikulálja magát, amely a kolonizáló kultúra nyelve, és ez a nyelvi artikuláció – mint azt már Fanontól és Lacantól is tudhatjuk – egészen mélyen átírja a szubjektum önmagáról alkotott képét is. Spivak tehát Antonio Gramsci alávetett fogalmát emeli ki a marxista osztályelméletből, és Derrida nyelvbe lehorgonyozott szubjektumán keresztül plántálja át az orientalizmus Saïd-féle, de Foucault által inspirált diszkurzusába. Spivak azonban Derrida nyomán egyúttal dekonstruálja, szét is szálazza azt a bináris struktúrát, amit a kolonializmus jelent. Homi Bhabhához hasonlóan azt hangsúlyozza, hogy nem létezik monolit elnyomó, és nincs esszenciális elnyomott sem, a Máság, a máság tévés stratégiái és mechanizmusai időben változnak, a szubjektum pozíciói az elnyomó és az elnyomott szélső pontjai között oszcillálnak. Mignolo és dél-amerikai társai azonban ennek ellenére is az ázsiai Subaltern Studies Groupkal, Spivakkal és Saïddal szemben kívánták definiálni a dekolonizációs opciót, és azt egy általános, globális, episztemológiai szintre helyezni, aláaknázva a nyugati akadémia hegemoniáját. Ez azonban felveti a már általam is jelzett szubverzív

27 Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV: „The dance was frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time.” In: *The Book of Books. Catalogue of DOCUMENTA (13)*. Ed. by Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV et al. Ostfildern, Hatje Cantz, 2012. 30–45.

28 Dorota KOŁODZIEJCZYK–Cristina SANDRU (eds.): *Postcolonial Perspectives on Postcommunism in Central and Eastern Europe*. New York, Routledge, 2017.

29 Ovidiu ȚICHINDELEANU: *Decolonizing Eastern Europe. Beyond Internal Critique*. In: Maria Rus BOJAN–Ami BARAK–Bogdan GHIU (cura-

tors): *Performing History. IDEA*, 38. 2011, special issue for the Romanian Pavilion at the 54th Biennale di Venezia 2011.

30 David CHIONI MOORE: *Vajon a poszt a posztkolonialisban ugyanaz, mint a posztszovjetben? Egy egész világra kiterjedő posztkolonizációs kritika felé*. 2000, 2008. 9. sz. 3–22. <http://ketezer.hu/2008/09/vajon-a-poszt-a-posztkolonialisban-ugyanaz-mint-a-posztszovjetben/> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

31 Gayatri Chakravorty SPIVAK: *Szóra bírható-e az alárendelt? Helikon*, 42. 1996. 4. sz. 450–483.

univerzalizmus problematikáját, ami homogenizálja az euro-amerikai, avagy északi kultúrát, ami miatt Mignolót erőteljes kritika érte a holokauszt értékelése kapcsán, amit tematikus számunkban Turai Hedvig vizsgál meg alaposabban. Turai nemcsak arra mutat rá, hogy Hannah Arendt és Aimé Césaire a rasszizmus és az embertelen erőszak okán még összekapcsolta a holokauszt és a kolonializmus tragédiáit, de arra is, ahogy később ez a fajta globális, többirányú emlékezetpolitika feledésbe merült, hogy aztán a 21. század elején újra megjelenhessen – többek között – egyes kelet-közép-európai művészek munkásságában is.

A kelet-európai posztkolonializmust népszerűsítő David Chioni Moore viszont a 20. század végén még egyáltalán nem számolt a dekoloniális opció és az alternatív, lokális ontológiák és ismeretelméletek lehetőségével, így provokatív kérdése ekként hangzott: vajon a poszt a posztszovjetben ugyanaz-e, mint a poszt a posztkoloniálisban? Az amerikai irodalomtörténész a balti országok szovjet kulturális kolonizációja alapján vélte úgy, hogy a párhuzam működhethet, kelet-közép-európai viszonylatban azonban a helyzet nyilvánvalóan eltérő, hiszen például Magyarországon és Lengyelországban sem lett az orosz a hivatalos nyelv és a hivatalos kultúra. Ugyan a kelet-közép-európai országokban is végrehajtották a kulturális intézményrendszer szovjetizációját, de az csak korlátozott mértékben érintette a kultúra intézményét, amelynek megmaradtak az alapvetően nyugat-európai, magyar viszonylatban német és francia mintái. Ezek a minták azonban egy kicsit azért mindig idegenek is maradtak a magyar kulturális hagyomány talaján, ami felvetheti a nyugati kolonialitás Quijano és Mignolo által körülhatárolt problematikáját is. Kelet-Európa és Kelet-Közép-Európa ugyanis a modern Nyugat számára egészen sokáig az Oriens legközelebbi nyúlványa maradt, az egzotikus Kelet a Lajtánál, de legalábbis a Dunánál kezdődött a csikósokkal és a betyárokkal, ami már a modernizmus hajnalán megszülte a felzárkózás, illetve az alternatív modernizáció diszkurzusát, ami Magyarországon később a „harmadik út”-ként vált ismertté, és egy sajátos közép-európai fejlődés lehetőségét kereste a Monarchia összeomlásának idején és még Trianon után is.

A kelet- és a kelet-közép-európai modernizáció és a nemzeti kultúra ellentmondásos ideológiájának konfliktusa keltette fel a bolgár Alekszandr Kjoszsev figyel-

mét is, aki a keleti blokk összeomlása után nem sokkal már az önkolonizáció problematikáját vetette fel a közép-európai és a délkelet-európai, avagy balkáni kultúrák kapcsán. Kjoszsev a 19. századi balkáni népek nemzet- és kultúraépítése kapcsán ugyanis a modernizáció diszkurzusán belül egy implicit alárendelődést érzékelt az európai eredményeket meghonosítani igyekvő kozmopolita irodalmárok és politikusok körében, akik úgy gondolták, hogy az ő nemzetük is európai, de még nem eléggé az, ami nyilván összefüggött a 19. századi romantikus orientalizmus jelenségével, ami az egykori török hódoltság területeket egyértelműen a keleti kultúra részének tekintette. Kjoszsev nézőpontját gondolta tovább Timár Katalin 2002-es cikke is, amely a kelet-közép-európai művészettörténetet definiálta az önkolonizáció eszközeként.³² Timár arra a diszkrepanciára mutatott rá, ami a nyugati (amerikai) és a keleti (magyar és kelet-közép-európai) neoavantgárd között feszül, amit a progresszív, avantgárd művészettörténeti és kritikai diszkurzusok tulajdonképpen negligáltak, de legalábbis elrejtettek a fejlődés és a korszerűség oltára mögé. Timár problémája egyúttal Spivak perspektíváját is felidézi, és a nyugati frazeológia, a nyugati tekintet interiorizálását egyfajta veszteségként tételezi. Ennek apropója tulajdonképpen az, ahogy a kilencvenes évek végén Közép- és Kelet-Európa megkísérli beírni magát az európai művészet történetébe az *After the Wall* (kurátor: Bojana Pejić) és az *Aspekte/Positionen* (kurátor: Hegyi Lóránd) kiállításokkal. A „keleti” szerzők azonban továbbra is a nyugati frazeológiát használják, miközben az *After the Wall* katalógusában megjelenik egy posztkolonialista, kritikai hang is, a bolgár filozófus Alexander Kjoszsev tanulmánya a kelet-európai önkolonizációról, melynek során a kicsit mások, a közeli keletiek (Kjoszsev példája Bulgária) önként csatlakoznak az európai univerzalista felvilágosodás és modernizáció programjához. Ennek során azonban az elmaradott, a kulturálatlan, a civilizálatlan pozíciójába helyezik magukat, vagyis elfogadják a Nyugat fensőbbiségét, nyelvét és kultúráját.³³ Timár ezt érzékeli a nyugati művészetkritikai frazeológia kritikátlan régiós (mindenekelőtt magyar) átvétele során, aminek paradigmatis esete a pop-art lesz, amely az *Iparterv* kiállítások egyik stílusaként indult hódító magyar útjára. Szimptomatikus e tekintetben Sinkovits Péter naiv nyugati igazodása, amikor az *Iparterv*-generáció kapcsán számba veszi,

32 Katalin TIMÁR: Is Your Pop Our Pop? Art History as a Self-Colonizing Tool. *ArtMargins*, 2002. <http://artmargins.com/index.php/8-archi-ve/323-is-your-pop-our-pop-the-histor> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

33 Alexander Kjoszsev: Megjegyzések az önmagukat kolonizáló kultúrákról. *Magyar Lettre International*, 37. sz., 2000. <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00021/kjoszsz.htm> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

hogya a magyar művészek már mi mindent (hard edge, op-art, pop-art) ismertek a világ legfrissebb művészeti törekvéseiből. 1991-ben pedig Keserű Katalin már a magyar neoavantgárd művészet egyik kulcsfogalmaként hasznosítja a pop-artot.³⁴ Keserű azonban nagyjából tisztában volt a magyar pop-art másságával, és ezt meg is kívánta ragadni kiállításával és könyvével, sőt ennek a Másságnak a kérdése vélhetően megjelent a hatvanas–hetvenes évek művészeinek intellektuális horizontján is. Ezt jelzi Erdély Miklós és Szentjóby Tamás reflektált és komplex viszonya a pop-art-hoz, amelynek elemzése kapcsán saját szövegében egy hibrid (antikapitalista és antikommunista) közép-európai, kulturális mentalitást kísérlek meg definiálni.

Ehhez az univerzalizmushoz, illetve a modernizmus fetiszizálásához kapcsolódik András Edit önkolonizáció-kritikája is, amely szerinte a gazdasági és kulturális elmaradottságból eredő többszörös trauma problematikus feldolgozásához, önviktimizációhoz és a lokális narratívák elsorvadásához vezet.³⁵ A tiszta pozíciókban gondolkodó kolonializmus diszkurzusa ugyanis András szerint nem igazán alkalmazható Kelet- és Kelet-Közép-Európára, és amikor mégis alkalmazzák a művészetben, az egyúttal egy bizonyos, modernista és univerzalista nézőpont kitérését is jelzi, ami elvárt az adott kultúra másként gondolkodó képviselőitől is. Ez pedig impliciten a saját hangok, illetve a lokális narratívák háttérbe szorításához vezet. Piotr Piotrowski horizontális művészettörténete is hasonló „dekolonizációs” logikát követ, amikor a perifériák stílári sokszínűségéből kiindulva kétségbe vonja a centrum értékeinek univerzalizmát, és speciális, köztes, kevert, szürke – se nem fekete, se nem fehér, se nem tisztán kapitalista, se nem tisztán kommunista – zónákat detektál az egykori keleti blokk tömbjén belül.³⁶ Piotrowski a szerb Bojana Pejčićhez, a szlovén Igor Zabelhez és a bolgár Alexander Kjoszevhez hasonlóan már a kilencvenes években szembenézett a Közeli Más pozíciójának definiálásával, amellyel az első világtól elválasztott második világ kényszeredetten illette magát saját rendszerének összeomlása és re-kapitalizálása után.³⁷ Piotrowski a szürke zónákból kiindulva gondolta úgy, hogy a korábbi vertikális, centrumokban és perifériákban gondol-

kodó művészettörténet helyett egy horizontálisra van szükség, amely nem a centrumból tekint a perifériára, hanem éppen fordítva, a periféria felől értelmezi újra a centrumot is. Tematikusan számunkban a dekolonizációs opció nézőpontja felől András Edit olvassa újra Piotrowski horizontális művészettörténet-elméletét és annak genealógiáját, amely a dél-amerikai kritikai törekvésekhez hasonlóan a periféria saját, illetve sajátos történeteinek megkonstruálására törekszik. András megállapítása szerint a dekolonizációs elméletől eltérően a lengyel művészettörténész által kidolgozott elmélet, a horizontális művészettörténet nem kívánt lecsatlakozni a nyugati tudásról, inkább azon belül akarta elérni az egyenrangú szereplő státuszát. Vagyis nem számolt azzal, amit Quijano, vagy az András Edit által idézett haiti antropológus, Michel-Rolph Trouillot a Nyugat inherens kolonialitásának tekintett.

Ha a közép-európai tradíciókat és a helyi értékeket nézem, akkor Junghaus Tímea és Timár Katalin tevékenysége mellett engem az inspirált a dekolonizációs elmélet lokalizálására, hogy a kelet-közép-európai képzőművészet értelmezése során az ismeretelméleti engedetlenség, a saját hang, a sajátos narratívákra épülő identitás feltérképezése még mindig gyerekcipőben jár. Mindazonáltal már vannak örömdetes jelenségek is. Fehér Dávid például Piotrowski nyomdokain, a neoavantgárd értelmezése során, a „szürke zóna” stílári sokszínűségétől indul el, miközben kiemeli egy sajátosan lokális kultúra jelentőségét is, amikor a nyugati hatásokat transzferként, kulturális fordításként értelmezi, amelynek során például a nyugati pop-art elemei egy jellegzetesen magyar festői kultúrába épültek be. Ettől a szürnaturalizmusnak és mágiikus realizmusnak is nevezett stílustól nem volt idegen a szürrealizmus és a montázs avantgárd logikája sem, a végeredmény pedig egy „kvázi-pop” festészet lett, ami első blikkre kompatibilis a nyugati fejleményekkel, de valójában másféle kulturális és politikai alapokra épül.³⁸ A popeffekt kifejezés az angol David Crawley-től ered, aki azért használja, mert a pop gazdasági és kulturális előfeltételei Kelet-Közép-Európában szerinte nem voltak adottak, vagyis nem létezett a fejlett kapitalista fogyasztói társadalom, így a popnak csak a képi toposzai épülhettek

34 KESERŰ Katalin: *Variációk a POPARTra*. Budapest, Új Művészet, 1991.

35 Edit ANDRÁS: Blind Spot of the New Critical Theory. Notes on the Theory of Self-Colonization. *Exindex*, 2004. <http://exindex.hu/index.php?l=en&page=3&id=245> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

36 Piotr PIOTROWSKI: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London, Reaktion, 2012.

37 Bojana PEJČIĆ: Dialectics of Normality. In: *After the Wall*, Ed. by Bojana PEJČIĆ–David ELLIOT. Stockholm, Moderna Museet, 1999. 16–28.

38 Dávid FEHÉR: Where is the Light? Transformations of Pop Art in Hungary. In: *International Pop*. Ed. by Darsie ALEXANDER–Bartholomew RYAN. Minneapolis, Walker Art Center, 2015. 131–148.

be.³⁹ A „csak” azonban szerintem továbbra is felveti a Nyugat és a Kelet dichotómiáját, ami a nyugati „terméket”, a nyugati filozófiát és kultúrakritikát tételezi elsősorban értéként, ami afelé mutat, hogy a lokális és a globális értékek és „tudásformák” viszonyának tisztázása továbbra sem vesztette el aktualitását. Aknai Katalin és Perenyi Monika esettanulmányai is ebből a problémából, a lokális és a globális viszonyából, hierarchikus szerkezetéből indulnak ki, és olyan eseteket elemeznek, amikor a helyi tudást valóban felhasználták a globális és univerzális narratívák átírására. Aknai Kesztyű Ilona hatvanas évekbeli festészete kapcsán vizsgálja meg a nagy nyugati művészeti trendek értelmezésének, kulturális fordításának gyakorlatát, illetve a helyi, lokális jellegzetességek (szív alakú balatonudvari sírkövek) kitüntetését, emblematizálását. Perenyi pedig a hetvenes évek konceptuális fotográfiai praxisa, illetve annak művészettörténeti értelmezése kapcsán mutat rá az angolszász értelmezési keretek kitüntetett szerepére, miközben azt is bizonyítja, hogy maguk az alkotók nemcsak így tekintettek magukra, hanem a

lokális magyar intellektuális tradíciókra is reflektáltak. Ezek a tradíciók ráadásul részei voltak egy „titkos”, avantgárd nyelvnek is, amely a montázs elméletén és gyakorlatán keresztül éppúgy magába foglalta a lélek pszichoanalitikus szemléletét, mint a kulturális barkácsolás praxisát, ami ismét csak a hibriditás, a „karneváli” kultúra és a közép-európai dekolonizáció relevanciájára mutat rá. Mindez azért sem lehet teljesen idegen számunkra, illetve azért is tűnhet kísértetiesen ismerősnek – hétköznapi tapasztalatainkon túl –, mert a kulturális hibridizáció polifón hangokra és identitásokra épülő posztkoloniális elméletének gyökerei éppen Kelet-Európába, Mihail Bahtyin kultúraelméletéhez vezetnek.⁴⁰ Bahtyin ugyan még nem rászok és szubkultúrák, hanem inkább osztályok és rétegek szerint differenciált, amihez nyilván hozzájárult saját kommunista életvilága is, viszont a valóságot a maga mocskos és irracionális komplexitásában, a filozófiai és ismeretelméleti dichotómiákon túllépve kívánta értelmezni, éppúgy, ahogy a kelet-közép-európai művészet legjava is ezt tette, illetve teszi.

39 David CRAWLEY: Pop Effects in Eastern Europe under Communist Rule. *Faktográfia*, 2014. <https://faktografia.com/2014/01/26/pop-effects-in-eastern-europe-under-communist-rule/> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

40 Mihail BAHTYIN: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Budapest, Európa, 1982.

András Edit

Orientációváltások a közép-kelet-európai művészetelméletben 1989 után

*Nemzeti, regionális vagy globális művészettörténet
(a poszt szocializmus, posztkolonializmus
vagy dekolonialitás jegyében)?*

Jelen írás a közép-kelet-európai régió 1989 utáni művészetelméleteinek orientációváltásait vizsgálja, amelyek a szocialista rendszer összeomlását követően a megváltozott geopolitikai térképen, majd a globalizáció következtében kitágult világban, illetve annak átstrukturálódott szövetségi rendszerében akarják kijelölni a régió művészetének helyét és elméleti kereteit is.¹ Azokkal a tudományos törekvésekkel foglalkozom, amelyek kilépnek a nemzeti művészettörténet-írás keretei közül, és az elzárkózás helyett a párbeszédet szorgalmazzák. Mindez a hovatartozás kínzó dilemmájaként is értelmezhető, s írásom a régió önképében, önmeghatározásában bekövetkezett változásokat, továbbá a pozíciómeghatározás és újrapozicionálás kényszerének mozgatórugóit és elemeit igyekszik megragadni. A közép-kelet-európai régió művészetének és művészettörténetének pozícióváltására és ehhez kapcsolódó kiújult önmeghatározási kényszerére számos művészettörténevez reagált. Közülük leginkább Piotr Piotrowski szövegei kristályosodtak ki átfogó elméletté. Jelen írás középpontjában így ennek az elméletnek² a genealógiája és más elméletekkel, illetve más régiók hasonló elméleteivel (poszt szocialista, posztkolonialista, dekolonialista) történő összevetése áll.

A kilencvenes években a hidegháború utáni átrendeződés a hön vágyott egyenlőség helyett ismét egyenlőtlen hatalmi helyzetet eredményezett, amely nemcsak csalódottságot, dühöt és kritikát generált a régió szakembereiben és művészeiben,³ de a korábbi, a „hidegháborús Más”-ra irányuló kitüntetett figyelem elvesztésétől való félelmet is.⁴ Sokak számára a politikai változások után vált világossá, hogy a hidegháború során a régióra irányuló megkülönböztetett figyelem a politikai, kulturális kuriozitás mellett annak is szólt, hogy a térség projekciós felületet jelentett a Nyugat számára, amibe bele lehetett vetíteni a művészet vágyképét mint a társadalom egyik hatalommal bíró tényezőjét, miközben a kapitalista viszonyok között az már jó ideje a fogyasztási cikkek egyikévé degradálódott. Párhuzamosan avval, hogy okafogyottá vált a vasfüggöny mögül, ellenzéki pozícióból beszélni, s a politikai egzotikum is elillant, a nyugati világba vezető kiskapuk is bezáródtak. Megváltozott a mozgásirány Európa két régiója között: megszűnt a nyugati értelmiség zarándoklása a „szürke zónába”, ellenben elvárattott az Új Európa margóján élőkötől, hogy maguk fogalmazzák meg saját hitvallásukat és artikulálják hangjukat, leginkább a „lingua francá”-vá avanszált angol nyelven.⁵

1 Az írás átdolgozott és jelentősen kibővített változata a *What Art History? In Memoriam Piotr Piotrowski* nemzetközi konferencián elhangzott előadásnak. 2016. December 8–9. Moderna galerija / Museum of Modern Art, Ljubljana. Szervezte: Igor Zabel Association, Ljubljana-ERSTE Foundation, Vienna.

2 Piotr PIOTROWSKI: On the Spatial Turn, or Horizontal Art History. *Umění/Art*, 2008. No. 5. 378–383.

3 Ennek egyik eklatáns példája a nagy port kavart *Interpol* kiállítás volt. Lásd erről András Edit: Dog Eat Dog. Who is in Charge of Controlling Art in Post-Socialist Condition?, *Third Text. Socialist Eastern Europe*, special issue (ed. by Reuben FOWKES), 23. 2009. January. 65–78; Igor ZABEL: Dialogue. In: *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. Ed. By Laura HOPTMAN-Tomáš

POSPYSZIL. Cambridge Mass.–New York–London, Museum of Modern Art–MIT Press, 2002. 355–356.

4 Ugyanez érvényes a művészekre is. Lásd erről András Edit: The Painful Farewell to Modernism. Difficulties in the Period of Transition. In: *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*. Ed. by David ELLIOTT–Bojana PEJIĆ. Stockholm, Moderna Museet, 1999. 125–130.

5 Ennek Piotrowski egyértelműen hangot is ad egy későbbi interjúban: András Edit: Provincializing the West: Interview with Piotr Piotrowski. *Artmargins online*, 2012; Mladen Stilinović horvát művész transzparensé, Egy művész, aki nem beszél angolul, nem is művész? (An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist?) felirattal ugyanerre a jelenségre hívja fel a figyelmet a művész szempontjából.

A megváltozott politikai, társadalmi és diszkurzív kondíciók a régió nemzetközi orientáltságú művészettörténezeit a helyzet értelmezésére sarkallták. Az átrendeződés első nyilvánvaló jele az alrégiók (Balkán, Baltikum, Közép-Európa) konstruálásának igényében öltött testet, amit a hidegháború alatt homogén maszszaként kezelt Kelet-Európától, a keleti blokkból való elkülönülés igénye motivált. A korábbi internacionális szolidaritás helyére a versengő önérvényesítés lépett. Az utolsó nagy regionális kiállítást, az *After the Wall*⁶ már túlságosan is tág spektruma és homogenizáló geopolitikai alapállása miatt kritizálták. A régió identitásváltása egybeesett Jugoszlávia és a Szovjetunió felbomlásával, a visegrádi országok közeledésével, továbbá a lokális identitások iránti kereslet megerősödésével a nemzetközi kulturális piacon.⁷ A véres jugoszláv polgárháború extra figyelmet generált a térség művészete iránt, ami a balkáni kiállítások boomjában nyilvánult meg.⁸ Ami a régió teoretizálását illeti, az kánonkritikával és a kánon decentralizálásával vette kezdetét. A Kelet-Európában ekkortájt dekonstruált modernizmus helyén keletkező kulturális vákuumba könnyedén be tudtak szivárogni a perifériák önértelmezéséhez eszközt jelentő posztkolonializmus tanai. Az egyetemes (*universal*) művészettörténet öntudatra ébredt „alávetettje” (*subaltern*) jól tudta hasznosítani a „Más” (*other*) képzetét a posztkolonialista diskurzusból és adaptálni a fogalmat saját

„félíg Más” (*semi-other*) helyzetére, ami különbséget, de nem direkt szembenállást tételezett. Számos művészettörténész járult hozzá ehhez a diskurzushoz és finomította a régió köztes helyzetének értelmezését és meghatározását.⁹ Annak ellenére, hogy a térség a szó szoros értelmében nem volt gyarmatosítva, olyan népszerű lett a posztkoloniális diskurzus, hogy azt a Szovjetunió belül még Oroszországra is megkísérelték alkalmazni. Heves vitát provokált, hogy vajon a teória és a koncepció kitérhető-e ilyen mértékben.¹⁰ Annak magyarázatára, hogy a régió miért vette magára önként és dalolva az alávetett pozíciót a modernizmuson belül, a régió kitermelte az igen népszerű, de roppant problematikus helyi változatát is a teóriának, nevezetesen az „önkolonializáció” elméletét.¹¹

Ami a művészettörténet-írást illeti, a közép-kelet-európai régió két választása volt: bezáródni a múltba és folytatni a nemzeti művészettörténet-írás gyakorlatát a régi elméleti keretek között, a modernizmus égisze alatt, tudomást nem véve a falon túl időközben lezajlott paradigmaváltásról, s arról, hogy a világgal együtt a diszciplína is átalakult és identitásválságon megy keresztül,¹² vagy felvenni a kesztyűt, és részt venni a két-pólusú világ kritikájában és lebontásában, új elméleti keretet alkotni a megváltozott világban relevanciáját veszített nyugati modernista kánon helyett,¹³ továbbá aktívan bekapcsolódni a globálissá tágult világ újraér-

6 *After the Wall* 1999 (ld. 4. j.).

7 Lásd erről Boris GROYS: Beyond Diversity. Cultural Studies and Its Post-Communist Other. In: *Art Power*. Cambridge Mass.-London, MIT Press, 2008. 149-164.

8 *In Search of Balkania* (curated by Roger CONOVER-Eda ČUFER-Peter WEIBEL), Graz, Austria, Neue Galerie, 2002; *In the Gorges of the Balkans: A Report* (curated by René BLOCK), Kassel, Germany, Kunsthalle Fridericianum, 2003; *Balkan Consulate. Contemporary Art in Southeastern Europe* (curated by Margarethe MAKOVEC-Anton LEDERER-Lejla HODŽIĆ), Graz, Austria, <rotor>, 2003; *Blood & Honey. The Future's in the Balkans* (curated by Harald SZEEMANN), Klosterneuburg, Austria, ESSL Museum, 2003.

9 Lásd Igor ZABEL: Intimacy and Society. Post-communist or Eastern Art? In: *Contemporary Art Theory*. Ed. by Igor ŠPANJOL. Zurich-Dijon, JRP-Ringier-Les presses du réel, 2012. 80-109; Bojana PEJIĆ: The Dialectics of Normality. In: *After the Wall* 1999 (ld. 4. j.) 16-28; Piotr PIOTROWSKI: The Grey Zone of Europe. In: *After the Wall* 1999 (ld. 4. j.) 35-41; Marina GRŽINIĆ: *Fiction Reconstructed. Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-Avantgarde*. Vienna, edition selene-Springerin, 2000; Edit ANDRÁS, *The Painful Farewell to Modernism. Difficulties in the Period of Transition*. In: *After the Wall* 1999 (ld. 4. j.) 125-130.

10 Lásd Ekaterina DEGOT: „How to Qualify for Postcolonial Discourse?”, *ArtMargins Online*, 2001. November 2. <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/325-how-to-qualify-for-postcolonial-discourse/>; Ekaterina DEGOT: How to Obtain the Right to Post-Colonial Discourse? *Moscow Art Magazine*, http://xz.gif.ru/numbers/moscow-art-magazine/how-to-obtain-the-right/view_print/; Válasz

Ekaterina Degot's írására: Margaret DIKOVIKSKAYA: Does Russia Qualify for Postcolonial Discourse? *ArtMargins Online*, 2002. January 31. <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/324-a-responese-to-ekaterina-dyogots-article-does-russia-qualify-for-postcolonial-discourse> (Letöltve: 2016. 04. 21.)

11 Lásd Alexander KIOSSEV: Notes on Self-colonising Cultures. *After the Wall* 1999 (ld. 4. j.) 114-118; Edit ANDRÁS: Blind Spot of the New Critical Theory. Notes on the Theory of Self-colonization. In: *The Art and Media of Accession. Trans-European Picnic*. Ed. by KUDA.ORG-Nat MULLER-Stephen KOVATS. Novi Sad, Futura publikacije, 2004. 38-47.

12 A hagyományos, klasszikus művészettörténet jó ideje margóra szorult a társadalmi közbeszédben, illetve különböző kihívások és kritikák keresztüztüzebe került. A fiatal kritikai diszciplínák, mint a visual studies, a cultural studies és a gender studies kárhoztatják a művészettörténetet, amiért ragaszkodik tradicionális elitista pozíciójához, és nem tart lépést, illetve képtelen túllépni azokon a meghaladottá vált tanokon, amelyek születésének és tündöklésének idejéhez kapcsolódnak, de amelyek időközben elvesztették relevanciájukat. Kritizálják, hogy ignorálja a művészetben és a társadalomtudományokban bekövetkezett szemléleti és módszertani változásokat, miközben a dinamikus újabb tudományterületek előnyt kovácsolnak a maguk számára a helyzetből, és igyekeznek a művészettörténet nevében, helyett is beszélni.

13 Ebbe az elméleti átrendeződésbe az egykori centrum képviselői is tevételesen bekapcsolódtak kritikai észrevételekkel és különböző komplex megközelítések körvonalazásával: geográfiai (Thomas DaCosta Kaufmann), összekapcsolódó (Romain Bertrand), az alter-

telmezésébe és a helyfoglalásért folytatott intellektuális versenybe, s benne helyet találni a régióknak. Piotr Piotrowski a régió képviselőjében be is szállt az arénába már 1998-ban az univerzalizmus mitológiájának kritikájával,¹⁴ amelynek során a vertikális és hierarchikus szemléletet analizálta, amely egy bizonyos geopolitikai térséget, nevezetesen a Nyugatot kiáltotta ki etalonnak. 2004-ben, az általános kánonkritikától eltávolodva, a regionalizmus mellett foglalt állást,¹⁵ 2006-ban pedig Hans Beltingtől kölcsönözött kifejezéssel a „művészettörténet két hangja”¹⁶ mellett érvelt, amely már megelőlegezte saját teóriáját, a horizontális művészettörténet-írás elméletét, melyet 2008-ban tett közzé.¹⁷

A globálissá tágult világban azonban más trónkövetelők is jelentkeztek: túl az egykori hidegháborús Kelet–Nyugat dichotómián, megjelent az ex harmadik világ, vagyis a „posztoszocialista Más” mellett megjelent a „posztkoloniális Más”, jelenleg használatos nevén a „globális dél” is. A riválisok jóval vehemensebben és effektívebben kritizálták a hegemon és normatív művészettörténeti narratívát, mint európai társaik, és felhatalmazva érezték magukat, hogy elhagyják a nyugati művészettörténet meglehetősen limitált nyomvonalát. Az Európán belüli másik, az egykori szocialista blokk számára időbe telt annak realizálása és elfogadása, hogy mindössze egyike a számos margónak. Piotrowski is kénytelen volt számolni a nehézsúlyú versenytársakkal, akik a Nyugat egykori gyarmatairól, a Közel-Keletről és Dél-Ázsiából származtak, de a központok nagy egyetemien szereztek elméleti felvérteztséget: ők képezték

a magját a posztkolonialista diskurzusnak.¹⁸ Edward Said népszerű „Más” kategóriáját¹⁹ sokan adaptálták, és módosították a kelet-európai helyzet definiálására is közvetlenül a politikai rendszerváltások után.²⁰ Piotrowski továbbment, és az „Európa provincializálása”²¹ szlogent a „Nyugat provincializálására”²² módosította. Figyelmen kívül hagyta viszont az izmosodó új diskurzus, a radikális dekolonizáció tanait, amelyek Dél-Amerikából és a Karib-szigetvilágból eredtek.²³ Walter Mignolo, az irányzat meghatározó figurája nem is teóriaként aposztrofálta a trendet, mert nem az akadémiai világban akart új rendet vágni, hanem átfogó, a különböző koloniális tapasztalatokat lefedő „dekoloniális opció”-ként (*decolonial option*), amely az agy és a képzelet dekolonizálását, „az elhallgattatott történelem és az elnyomott szubjektivitás, továbbá az alávetettek tudásának restitúcióját”²⁴ jelenti a politikai dekolonizációt követően. Másik kulcsszava, a „lekapcsolódás” (*delinking*) arról a perspektíváról, amely „némaságra, elnyomásra, démonizálásra, leértékelésre”²⁵ kárhozott helyeket, megfelelően annak, hogy ő sem lineáris kronológiában, hanem térbeli kategóriákban gondolkodik. Számára a „dekoloniális gondolkodás” (*decolonial thinking*) plurális, különböző irányokba vezet, és mint ilyen, a jövő episztemológiája.²⁶ A tudás geopolitikájáról beszél, s a hatalom geopolitikai mátrixáról, amelybe az elmélet, a kutatás tárgya és módja egyaránt beletartozik, ezért a dekoloniális gondolkodás, szemben a posztkolonializmussal, nem a kolonialitásról elmélkedik, hanem attól elszakadva, de legalábbis távolságot tartva

natív művészettörténetek találkozási pontjai, ill. inkluzív globális művészettörténet (James Elkins). Lásd erről *Global Art History and the Peripheries* (Paris, École normale supérieure, 2013) konferencia. <http://artlas.ens.fr/en/global-art-history-and-the-peripheries-paris-ens-june-12-14-2013/> (Letöltve: 2016. 04. 21.)

14 Piotr PIOTROWSKI: *The Mythology of Universalism*. 1998 (kézirat). Előadás az AICA-kongresszuson (Section 1. The establishment of Regional Dialogs among Art Critics), Tajvan, 2004.

15 Uo.

16 Hans BELTING: *Art History after Modernism*. Chicago–London, Chicago University Press, 2003. 57–61.

17 PIOTROWSKI 2008 (ld. 2. j.).

18 Többek között: Edward Said, Dipesh Chakrabarty, Homi Bhabha, Gayatri Spivak.

19 Edward SAID: *Orientalizmus*. Budapest, Európa, 2000.

20 ZABEL 2012 (ld. 9. j.); PEJIC 1999 (ld. 9. j.); PIOTROWSKI 1999 (ld. 9. j.); ANDRÁS 1999 (ld. 9. j.).

21 Dipesh CHAKRABARTY: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, Princeton University Press, 2009

22 ANDRÁS 2012 (ld. 5. j.).

23 Amikor Piotrowski szemináriumsorozatot kezdeményezett a régió

művészettörténet-írásáról, amely *Unfolding narratives: Art histories in East-Central Europe after 1989* címmel 2009–2011 között meg is valósult, a Clark Research Institute projektnyitó ülésén összehasonlító kutatásokat javasolt a latin-amerikai és kelet-közép-európai művészettörténet között, mely programja ugyan nem valósult meg, de az elképzelés a levegőben volt. (A projektről lásd <http://www.clark-art.edu/rap/events>). Szintén ez volt az az időszak, amikor az *ART-Margins online magazine*, amely, lapindító szövege szerint, „ha nem is kizárólagosan, de alapvetően a korábbi Kelet-Európára fókuszált”, megváltoztatta az érdeklődési körét, és kitérítette azt a „megvastagodott globális margóra” a 2012-ben indult nyomtatott változatban: *Artmargins journal* (MIT). Ennek megfelelően a folyóirat 2–3. száma speciális szekciót szentelt a témának: Artist’s Networks in Latin America and Eastern Europe. *Artmargins*, 1–152; Klara KEMP-WELCH–Cristina FREIRE: Special Section Introduction. *Artmargins*, 1. 2012. No. 2–3. 3–13.

24 Walter D. MIGNOLO: *Delinking. The Rethoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of De-coloniality*. In: *Globalization and the Decolonial Option*. Ed. by. Walter D. MIGNOLO–Arturo ESCOBAR. London–New York, Routledge, 2010. 305.

25 Walter D. MIGNOLO: *Introduction. Coloniality of Power and De-colonial Thinking*. In: *Globalization and the Decolonial Option* 2010 (ld. 24. j.) 2.

26 Uo. 6. 7.

dekoloniális módon gondolkodik. Hangsúlyozza, hogy nem új interpretációs eszközt kíván nyújtani, hanem egy másfajta gondolkodást hirdet, amely ennél fogva leválik a diszciplinaritásról a transzdiszciplinaritás kedvéért, kritikai teória helyett pedig kritikai gondolkodást proponál.²⁷ Catherine Walsh a dekolonialitás egy másik kulcsfogalma, „a megszerzett tudás leépítése” (*unlearning*) kapcsán vázolja fel a gondolkodásmód lényegét, ami nem a korábbi tudás helyettesítését jelenti helyi, szituált, kulturálisan specifikus és konkrét tudással, hanem jóval többet jelent, mint a helyi tapasztalattal megféleltetett lokális tudás, annak „politikai és dekoloniális karaktere” miatt.²⁸ A másságot tehát nem egy meglévő struktúrán belüli különállásként, eltérésként határozza meg és elemzi, hanem bevezeti a „»Más«-ként gondolkodás” (*„other” thought*) fogalmát. Miközben Walsh a lokális történelmek számbevétele és az alávett csoportok politikai gyakorlata felől a teoretikus keret végiggondolásának szükségességét hirdeti, hangsúlyozza, hogy ez nem integrálódást jelent a meglévő tudásba, annak mintegy kiegészítéseként, bővítéseként, hanem egy új kutatási terület létrehozását, amelyben a kutatás tárgya is eltérő.²⁹ „A gondolkodás új helyeinek és kommunikációjának felépítése kereszteződéseket generál és teremt a dekoloniális gondolkodás kritikai formái és a politikai-ismeretelméleti (*epistemic*) projektek között, amelyek a kolonialitás történelmére és tapasztalataira építenek [...] a modernitással mint a Nyugat civilizációs projektjével szemben, amely szisztematikusan alárendelte és tagadta a tudás más formáit.”³⁰

Piotrowski nem állt szemben a „Nyugat civilizációs projektjével”, nem akart radikálisan elkülönülni a nyugati diskurzustól, és nem proponált tabula rasát sem, hanem leginkább láthatóságot, jelenlétet, azaz helyet akart biztosítani Közép-Kelet-Európa számára egyenlő feltételek mellett, amikor a „domináns művészettörténeti narratíva felforgatása” mellett érvelt.³¹ Kiiiktatta az egyetemes művészettörténet viszonyítási pontokból álló hierarchikus rendszerét azáltal, hogy megkérdőjelezte a nyugati kánon központi szerepét, és kilépett a szűkös bináris viszonylatból az egymás mellé rendelés révén:

egy szintre helyezte a (már nem egyes számban használt) különböző művészettörténeteket a megsokszorozott központokkal és margókon, vagyis felszámolta az alá- és fölérendelés normatív értékrendszerét. Elmélete értelmében az egy szintre hozás kettős folyamat: egyfelől tételezi a központ „lokalizálását” és „provincializálását”, másfelől a „»Más«-nak is friss szemmel kell saját magára tekintenie, és meghatározni azt a pozíciót, ahonnan beszél”.³² Ez reflexivitást és önértékelést feltételez, egyfajta régiós büszkeséget a „lemaradás”-ból fakadó állandó szégyenérzet és felzárkózási kényszer helyett. Nézetét az a meggyőződés vezérelte, hogy „a margóról sokkal többet lehet látni”, mint a középpontból.³³ A margón való létezés privilegizált létforma, állítja, mivel a központ „a modern művészet univerzalizálása okán, gyakran tudattalanul, de figyelmen kívül hagyja a hely jelentőségét [...] Ha ugyanis a művészet univerzális, akkor a hely, ahonnan valaki beszél, valóban érdektelen”.³⁴ Úgy vélte, a központ is profitálhat a marginális perspektívából, minthogy „a központ művészetének története, és ami abból kinőtt, a modern művészet globális története, esélyt kap arra, hogy rálásson saját magára azoknak a tanoknak a fényében, amelyek a perifériára, a horizontális művészettörténetre vagy a művészettörténetekre fókuszálnak”.³⁵ A régiót illetően ez a perspektíva a privilegizált első világban elfoglalt második helyhez való ragaszkodás helyett a posztkoloniális világgal való együttműködéssel, új szövetségekkel is kecsegtetett. A horizontális művészettörténet tehát már egy naprakész nézőpont, amely globális diskurzusban gondolkodik, és a globális „párhuzamos művészettörténetek” világába kívánja benavigálni a közép-kelet-európai régiót. A nagy kérdés, hogy mivel lehet hozzájárulni az új szövetségi rendszerhez, melyek azok a specifikumok, amelyek nem voltak láthatóak a fősodor pozíciójából, de még az egyéb perifériák nézőpontjából sem? Implicite a régió turbulens történelme, hatalmas kritikai potenciálja, víziókban, utópiákban való gazdagsága, kiutakban való találékonysága tételeződött ekként, továbbá állandó készenléte az autoriter állami hatalommal szemben, amelynek több formáját

27 Uo. 11, 19.

28 Catherine WALSH: Shifting the Geopolitics of Critical Knowledge. Decolonial thought and cultural studies „others” in the Andes. In *Globalization and the Decolonial Option* 2010 (ld. 24. j.) 85.

29 Uo.

30 Uo. 87.

31 Ahogy visszamenőleg értelmezi: Piotr PIOTROWSKI: Peripheries of the World, Unite! In: *Extending the Dialogue. Essays by Igor Zabel Award*

Laureates, Grant Recipients, and Jury Members, 2008–2014. Ed. by Christiane ERHARTER-Rawley GRAU-Urška JURMAN. Berlin-Ljubljana-Vienna, Archive Books-Igor Zabel Association for Culture and Theory-ERSTE Foundation, 2016. 15.

32 PIOTROWSKI 2008 (ld. 2. j.) 380.

33 Uo. 380.

34 Uo. 381.

35 Uo.



Anca Benera & Arnold Estefan: *Az utolsó föld*, 2018

installáció, 120×120 cm

Fotó a művészek jóvoltából

A Maria Byrd Föld az Antarktison az utolsó olyan terület a földön, amely senkihez sem tartozik. A második világháború utáni békeszerződés csak békés tevékenységet engedélyezett rajta (mely szabályozást később a Holdra és az űrre is kiterjesztették). Ma az Antarktiszra igen sokan tartanak igényt változó elfogadottsággal. Jóllehet ma igen nehéz lenne az Antarktiszt bekebelezni, az a feltevés, hogy földje gazdag természeti kincsekben, olajban és gázban, fokozza a vele kapcsolatos feszültségeket. A jelenleg zajló geopolitikai folyamatok hatálytalaníthatják a békeszerződést annak lejártát, 2048-at követően, vagy akár még előtte is.

A Maria Byrd földet felosztva a föld lakossága között, minden állampolgár 0,20 négyzetmétert kapna. Az installáció a Maria Byrd földdarabot mutatja ennek az aránynak megfelelően átméretezve.

is átélte. Ebben a rendszerben, amely a vertikális helyett a horizontalitás mellett érvel, kereszteződésekről nincsen szó, inkább párhuzamosságokról.

Mikor majd húsz évvel a politikai változások után Piotrowski kidolgozta elméletét, maga is tisztában volt vele, hogy elméleti alapállásának elfogadása cseppet sem magától értetődő, pszichológiai erőfeszítést igényel mindkét fél részéről. Az a kérdés azonban továbbra is megválaszolatlan, hogy vajon feladja-e önként és dalolva privilegizált pozícióját az, aki hatalmi helyzetben van a kölcsönösségért és azokért az értékekért cserébe, amelyet a periféria teoretikusai hirdetnek, de amelyek hitelében még a lokális művészeti színterek is kételkednek. A művészeti élet napi gyakorlatában ugyanis a periféria a mai napig a hatalmasok elismerésére, a domináns művészettörténet exkluzív klubjába való bebocsátásra, ún. „integrálásra” vágyakozik, mert a privilegizált klub azért a „lázongások” ellenére sem zárta be kapuit. Pontosan a „befogadásra” való vágyakozás és a margó értékeinek mindkét oldalról való lekicsinylése miatt támadta Piotrowski olyan vehemens a (nyugati) kánonba való „integrálódás” régiószerte oly népszerű retorikáját és vágyát, és figyelmeztetett, hogy az „integráció” csak az alávett, másodlagos pozícióval való újraazonosulás árán lehetséges. Aníbal Quijano, a dekolonizációs gondolkodás őse, pontos magyarázatát is adja annak, miért oly nehéz lemondani a hatalomból való részesedésről, még ha az a részesedés csupán parciális is. „Az európai kultúra vonzása abban rejlett, hogy hozzáférést engedett a hatalomhoz. Végül is az elnyomás mellett mindenfajta hatalom másik eszköze a vágykeltés önmaga iránt. A kulturális európaisítás tehát áttranszformálódott vágyakozássá, minthogy a hatalomban való osztozás lehetőségével kecsegtetett.”³⁶

Ami a nemzeti művészettörténet-írást illeti, az Európai Unió kibővítésére és a „globális fordulat”-ra reflektálva Piotrowski is osztotta a kortársak optimizmusát arra nézvést, hogy a globalizációs folyamatok elsöpörhetik a nemzetállamokat a nacionalizmussal együtt.³⁷ A korszak bizakodó jövőszemlélete ellenére sem akarta azonban poszt-szocialista perspektívából elfogadni, hogy a nemzeti lokalitás teljes mértékben eltűnne, attól tartva, hogy mindenfajta egyetemes/globális narratíva definíció szerint nem helyhez, lokalitáshoz kötött.³⁸ Ennél fogva a lokalitást a horizontális

művészettörténet kulcskérdésének tartotta: „A modern művészet történetének nincs lokális meghatározottsága, a sokféle regionalitást csak a mindenféle jelzők teszik specifikussá.”³⁹

A 2000-es évek elején a karibi, haiti háttérrel rendelkező Michel-Rolph Trouillot posztkoloniális perspektívából hasonlóan érvelt a kultúra vonatkozásában. Az ő tézise radikális és nyílt támadás volt az akadémiai diskurzusban fenntartott „barbár sáv” (*savage slot*) ellen. Trouillot kidolgozta a „nyugati képzelet geográfia-ját”-nak kritikáját, és onnan nézve kívánta megoldani a „Más” helyzetét. Támadása a másság fenntartására szolgáló sáv destabilizálására, majd megszüntetésére irányult. Tétélezett azonban egy átmeneti állapotot a totális szétzúzás előtt, amely a „Más” nézőpontjából való számbavételét szolgálná a helyzetnek. Ahogy írja: „a Más specifikumainak számbavétele a történelmi tapasztalat maradványa, ami ellenáll az univerzalizmusnak, mert a történelemnek mindig vannak besorolhatatlan elemei”. Ez a „maradvány”, ami mindig specifikus és lokális, a kulcseleme az ő teóriájának, minthogy „a történelmi szubjektum helye hozzáférhetetlen bármely meta-narratíva számára”.⁴⁰ Ilyen módon konceptuális lehetőséget teremt, hogy „a Mások sokasága, akik más-más oknál fogva mind Mások”, szövetségre lépjenek. Ez összefogás ellene munkál mindenfajta totalizáló narratívának, amely elnémítja és marginalizálja a lokális és történelmi specifikumokat.

A művészettörténeti narratívára átforgatva ezt az érvelést, ez rövid távon a finom különbségek feltárását jelenti a lokális kontextus kibontása és az árnyalt elemzés révén, ami megnehezíti az általánosítást és a homogenizálást. Az univerzalizmus csapdájának felmutatása egyben megvilágítja a másság helyét is, ami lényegében a hiány vagy a tagadás, állítja Trouillot. Radikális álláspontja felől Piotrowski optimista felvetése úgy is értelmezhető, hogy csak hosszabb távon, a Másnak fenntartott hely felszámolása után érhető el a horizontális művészettörténet korszaka.

A figyelemért, jelenlétért folytatott ádáz versengésben és a helyfoglalásért vívott harcban a globális világban azok a finom distinkciók, amelyek a poszt-szocialista Európát jellemzik az európai diskurzuson belül, eltörpülnek a posztkoloniális kondíciókhoz és különbségekhez képest. Ez a félelem igazolódni látszik

36 Aníbal QUIJANO: *Coloniality and Modernity/Rationality*. In: *Globalization and the Decolonial Option* 2010 (ld. 24. j.) 23.

37 PIOTROWSKI 2016 (ld. 31. j.) 381.

38 PIOTROWSKI: 1989: *The spatial turn*. In: PIOTROWSKI: *Art and De-*

mocracy in Post-Communist Europe. London, Reaktion books, 2012. 15–52.

39 PIOTROWSKI 2008 (ld. 2. j.) 381.

40 MICHEL-ROLPH TROUILLOT: *Global Transformations. Anthropology and the Modern World*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003. 27.

a potenciális partnerek (korábbi második és harmadik világ) egymás iránti kölcsönös ignoranciájában. Egyfelől az Európa-központúság éles kritikája az alternatív koncepciók, az „alávetett” (*subaltern*), a „határ menti gondolkodás” (*border thinking*)⁴¹ definiálása során nem számol a közép-kelet-európai régióval. Az Európa-centrikusság kritikája homogenizálta Európát, és elhanyagolhatónak vélte a „kis különbséget” Európa keleti részében, azaz az Európán belüli különbségtétel egyaránt vakfoltjába esett a posztkoloniális és a dekoloniális kritikának, minthogy a kontinens keleti fele is besorolódott a dekonstruált meganarratívába. Másfelől viszont a kelet-közép-európai posztszocialista elméletek sem vettek tudomást a „dekoloniális opció”-ról,⁴² szemben a posztszovjet térséggel, melynek legfrissebb művészet elmélete és metodológiája nagyon is számol a dekoloniális opcióval Madina Tlostanova képviseletében,⁴³ aki Mignolo társszerzőjeként maga is részt vett a dekoloniális gondolkodás módszerének kidolgozásában és a posztszovjet Euráziára való alkalmazásában.⁴⁴ Ő is a „térbeli fordulat”-ból (*spatial turn*), avagy a „tér rehabilitációja”-ból indul ki, a tér, a hely felértékelődéséből, amely kiszabadult az idő rabságából, s amelynek dominanciáját a progresszió koncepciója tette lehetővé.⁴⁵ Tlostanova nem különíti el a posztkolonializmust és a posztszocializmust (amit a poszttotalitarizmus egy fajtájának tekint), nem kezeli őket különálló jelenségekként, hanem „posztfüggőségi állapot”-ról (*post-dependence condition*) beszél, ami a „poszttotalitárius és posztkoloniális érzékenységek, képzeletek, motívumok és szubjektivitások találkozási helye, s lehetőség a tempo-lokális viszonylatok alapos újragondolására”.⁴⁶ Ezt az állapotot művészeti projekteken, szövegeken, filmekben és színházi előadásokon keresztül elemézi, s teszi megragadhatóvá, mintegy módszert is nyújtva a dekoloniális gondolkodás széles körű alkalmazásához. Ezt a kondíciót elemelve annak lineáris egydimenzióssága helyett „különböző szemantikai rétegek”-et (nemzeti, etnikai, globális, nyugati, nem nyugati, [poszt]szocialis-

ta, [poszt]szovjet, [poszt]koloniális) detektál, amelyek egyaránt és egyidejűleg jelen lehetnek a művekben.⁴⁷

A sokféle párhuzamos művészettörténet hipotézisének hátterében is meghúzódik a lokális, különösen a nemzeti sajátosságok elvesztésének félelme. Piotrowski elméleteiben mindkét spektrum, a regionális és a nemzeti is benne foglaltatott, de a nemzeti művészettörténet-írás dilemmája többnyire elsikkad elméletének recepciójában. A globális szempontú horizontális művészettörténet nem jelentette a nemzeti művészettörténet-írás felszámolását; fontosságot és feladatot tulajdonított neki. Trouillot a dilemmát úgy oldotta meg, hogy a két különböző koncepciót (a történelem „maradványát”, a másságot és a szakítást a „barbár sáv”-val) egy időbeli folyamat egymást követő fázisaiként értelmezte. Piotrowski, hogy „megvédje” és biztosítsa a nemzeti művészettörténet-írás helyét az új koncepcióban, átvágta a gordiuszi csomót, és két különböző, mikro és makro perspektívából közelített a nemzeti művészettörténet-írás különböző aspektusaihoz, aszerint, hogy azok adott esetben milyen funkciót töltenek be, és ki a célközönség számára. Érvelése úgy hangzott, hogy „A »nemzet« posztmodern perspektívából nézve megfosztatik esszenciális jegyeitől. A posztkoloniális gyakorlat mégis épít a nemzet esszenciájára saját stratégiája kidolgozásakor, a központtól való elkülönülés érdekében [...] a nemzetközi horizontális művészettörténet-írás dolgozik a »nemzet« fogalmával, és meg is kell védeni a (nemzeti) szubjektumot. Ennyiben tehát közelebb áll a posztkoloniális diskurzushoz, mint a posztmodernhez”.⁴⁸ Piotrowski tehát megkísérelte szinkronba hozni, illetve összeegyeztetni a két eltérő típusú művészettörténet-írást: „a mikro perspektívából írott horizontális művészettörténetnek ugyanakkor kritikusan kell viszonyulnia az esszencializált nemzeti szubjektumhoz, le kell bontania azt, hogy megvédje a »Más« kultúráját a nemzeti fősodorról szemben.”⁴⁹ A transznacionális, összehasonlító regionális művészettörténet-írás első közelítésben a mikro és makro perspektívát egyaránt alkalmazza, szükség szerint meg-

41 Lásd Walter D. MIGNOLO: *Local Histories/Global designs. Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking*. Princeton, Princeton University Press, 2000.

42 *Globalization and the Decolonial Option* 2010 (ld. 24. j.).

43 Madina TLOSTANOVA: *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*. New York, Palgrave Macmillan, 2017.

44 Madina V. TLOSTANOVA–Walter D. MIGNOLO: *Learning to Unlearn. Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas*. Columbus, Ohio State University Press, 2012.

45 TLOSTANOVA 2017 (ld. 43. j.) 93, 95.

46 Uo. 94.

47 Uo. 120.

48 PIOTROWSKI 2008 (ld. 2. j.) 382. Míg Piotrowski épít a posztkolonialista teóriák egyes tételeire, nem veszi figyelembe a jóval radikálisabb „dekoloniális opció”-t, amely elhatárolja magát a posztkolonialista elméletektől, mert azok a status quó belülről működnek, és nem azon kívül, s az akadémiai világon belül jelentenek csak transzformációt. (Walter D. MIGNOLO: *Delinking: The rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the grammar of de-coloniality*. In: *Globalization and the Decolonial Option* 2010 [ld. 24. j.] 306.)

49 PIOTROWSKI 2008 (ld. 2. j.) 382.

változtatva a nézőpontot, hosszabb távon viszont olyan pozíciót foglal el, amelyben az értékek nem a nemzeti és nemzetközi szembenállása mentén kristályosodnak ki. Teszi mindezt kritikai szemlélettel és állandó készenléttel, ami a régió történelmi adottsága, Trouillot kifejezését alkalmazva: „maradványa”.

A Piotrowski által sokat elemzett hely fogalmához hozzárendelve az idő fogalmát, újabb adalékokat nyerhetünk az univerzális és globális művészettörténet vakfoltjait, strukturálisan jelen lévő, beépített egyenlőtlenségeit illetően, amelyek továbbra is kísértének bennünket, de lehetőséget teremtenek – Tlostanova kifejezésével élve – a „posztfüggőségi tempo-lokalitás” rétegeinek feltárására is. Annak ellenére, hogy a kortárs művészet vonatkozásában a kritikai teóriák a megsokszorozott és nem hierarchikus időbeliség jelenségét detektálják, a fejlődési vonalra felfűzött szinguláris temporalitás koncepciója közel sem tűnt el; az alá-fölé rendelt geopolitikai helyekkel ugyanis kívülről meghatározott időkategóriák járnak együtt. A kortárs művészet vonatkozásában a központ és a periféria szembenállása a globális network és intézmények (nemzetközi biennálék, utazó művészek) korában megszűnt, állítják a „kortárság” (*contemporaneity*) fogalmának és korszakának szószoói. Szerintük a kortárság jelensége mind a modernitástól, mind a posztmodernitástól alapvetően különbözik: „az a kényszer, hogy mindenki egy irányba haladjon, megszűnt [...] napjainkat a megsokszorozott idődimenziók jellemzik”.⁵⁰ Ez azt jelenti, hogy a modernitással szemben, amely a mindenkori jelenben létező modern szubjektumokra és a múltban élő „nem kortárs lények”-re osztotta a világot, a „kortárság”-ot a „jelen pluralitása”-ként kell érteni, vagyis úgy, hogy minden létező ugyanabban a történelmi időben létezik.⁵¹ Ami a lokalitást illeti, egyfajta intellektuális optimizmus sugárzik abból a kitételből, hogy a „partikularitás [...] ma általános, és ez valószínűleg örökre így lesz”.⁵² A „kortárság”-gal járó optimizmusban azonban nem könnyű osztozni, amikor az egykori periférián lép-ten-nyomon az egyetemesnek tételezett idő maradványaiba ütközünk. Okwui Enwezor találóan jegyzi meg,

hogy „a globalizmus hatása ellenére, amely eltörölte az időbeli és térbeli különbségeket, a standardizálásnak és homogenizálásnak köszönhetően nincs olyan nézőpont, ahonnan a partikuláris kultúrákat szemlélhetnénk”.⁵³ Honfírtára, a szintén nigériai származású és az afrikai modernizmussal foglalkozó művészettörténész, Sylvester Okwunodu Ogbecchie sokkal radikálisabb álláspontot képvisel. A rózsaszínben látott „kortárság” szinkronideje helyett és avval szinkronban ő visszakanyarodást detektál: „a posztmodernizmus után a jelen visszatért a modernista elkötelezettséghez és stratégiához, amely most revansra éhes [...] a folyamat neomodernizmusként azonosítható”.⁵⁴ Felhívja a figyelmet a még mindig létező hatalmi egyenlőtlenségekre, a hatalomban lévők dominanciára és szupremáciára irányuló törekvéseire. Az internacionális egyenlőség ideáját nem lehet komolyan venni, állítja, minthogy az üres szóbeszédnek minősült, s a globális illúziók hamar szertefoszlottak. Véleménye szerint a diszkurzív erőszak és a diskurzus aktív kontrolljának technológiai következtében a „barbár Más” hangját és aspirációit gondosan „kiszerveztették a művészettörténetből”, s a modernitás kronotópiája az afrikai művészetet továbbra is Európa múltjaként kezeli.

Az egykori keleti blokkban visszhangoznak ezek a meglátások, még ha jóval lágyabb formában is. A régió számos elméleti írója kárhóztatja hasonló alapállásból a nyugati diskurzust annak „konok érdektelensége” és a „második világgal szembeni vaksága” miatt, amely „tudományos amnéziába és hallgatásba”⁵⁵ burkolja az egykori szovjet szatellitországokat. Ugyanakkor ezek a nézetek gyakorta egyenlőséget vonnak a Szovjetunió utódállamai és Közép-Kelet-Európa történelmi tapasztalata között. Boris Groys, a poszt-szocialista kondíció vezető teoretikusa jelentősen hozzájárult a „poszt-szocialista Más” láthatóságához gondolatgazdag interpretációi révén, ám ő főleg a Szovjetunióra és Oroszországra⁵⁶ építi teóriáját, akárcsak Nancy Condee, ami azonban távolról sem azonos a közép-kelet-európai vagy más alrégiók eltérő történelmi tapasztalatával és művészi stratégiáival.⁵⁷

50 Terry SMITH: Introduction. The Contemporaneity Question. In: *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Ed. by Terry SMITH-Okwui ENWEZOR-Nancy CONDEE. Durham, Duke University Press, 2008. 5.

51 Uo. 8.

52 Uo. 9.

53 Okwui ENWEZOR: The Postcolonial Constellation. Contemporary Art in a State of Permanent Transition. In: *Antinomies of Art and Culture* 2008 (ld. 50. j.) 207.

54 Sylvester Okwunodu OGBECCHIE: The Perils of Unilateral Power. Neo-

modernist Metaphors and the New Global order. In: *Antinomies of Art and Culture* 2008 (ld. 50. j.) 165.

55 Nancy CONDEE: From Emigration to E-migration. Contemporaneity and the Former Second World. In: *Antinomies of Art and Culture* 2008 (ld. 50. j.) 235.

56 Boris GROYS: Beyond Diversity. Cultural Studies and its Post-Communist Other. In: Groys 2008 (ld. 7. j.) 149-164.

57 Jóllehet Piotrowski nem tekintette az általános érvénnyel felruházott szovjet, orosz tapasztalat dekolonializálását deklarált feladatának, ám mindig elkülönítette az orosz-szovjet és a közép-

A modernista paradigmában a „kelet-európai Más” ideje múltnak minősült a releváns jelent megtestesítő nyugati világgal, a központtal szemben, ha nem is ősi múltnak, de közelmúltnak. Ebben a vonatkozásban Európa keleti fele azonos helyzetben volt, mint a nem nyugati világ, amely a diskurzusból a lemaradókat jelentette, azokat, akik egy másik, korábbi, a nyugati világ által már meghaladott időben élnek.⁵⁸ Marija Todorova megállapítása szerint konszenzus van abban a tekintetben, hogy a 16–17. század után Kelet-Európa gazdaságilag lemaradt,⁵⁹ mely időbeli lemaradás a gazdasági életben könnyedén átfordítható volt kulturális lemaradásra a modernista diskurzusból.

Ami a kortárs művészeti diskurzust illeti, szembevető diszkrépancia tapasztalható a „kortártság” jelenre vonatkoztatott szinkronikus időfogalma⁶⁰ és a múltra vonatkoztatott burkolt hierarchia között.⁶¹ Másképp fogalmazva, miközben a központ domináns jelen idejűsége szertefoszlott, és a jelent a sokféle egyidejűség jellemzi, amikor a múltra való emlékezés a tét, azt hozzá kell igazítani az egykori „főidőhöz”, vagyis ahhoz, hogy miféle és kire való emlékezést tart az egykori központ időszerűnek. A szocializmus emlékezete például becsatornázódott a hidegháborús örökség nyugati konstrukciójába, és ennek megfelelően elismerést, „elfogadást” nyert.⁶² Amikor azonban a nemzetépítés megoldatlan, ellentmondásos és problematikus örökségéről van szó Európa keleti felén, a vélt és valóságos sérelmekről, aspirációkról, az anakronisztikusnak minősül a nyugati diskurzus számára, minthogy annak saját nemzetépítő projektje régebbi keletű, és a feledés homályába vész. A Kelet-Európára vonatkoztatott elmaradottság-diskurzust elemezve Todorova kimutatta a különbséget a nyugati és a helybeli kutatók nemzetépítés-értelmezése között. A nemzeti mozgalmakat a nyugati kutatók „organikus”, nyugati jelenségként tételezik, amelyet exportáltak, módosítottak és „idegen talajba” ültettek

át Európa keleti felén, hangzik az érvelés. „A kelet-európai nacionalizmus ugyanazon evolúciós paradigma szerint értelmeződött, mint az iparosítás, modernizáció [...] a későn érkezettek lemaradtak, és »organikus« gyökerek helyett mimikrire építenek.”⁶³ Todorova vázolja a folyamatot, aminek során Európa „szerkezete” megkonstruálódott, miszerint a nyugat-európai nacionalizmus a realitások talaján állt és modern eszméket produkált, a kelet-európai verziót ellenben a kényszeres történelmi mítoszteremtés jellemezte. A dichotómia azóta is vég nélkül ismétlődik, mai formájában a „civil” és „etnikai nacionalizmus” eltérő útjaival érvelve.⁶⁴ Ez a reduktív szembeállítás – érvel Todorova – „elmulasztja számba venni azt a roppant nagy energiát, amit Nyugat-Európa fektetett bele saját születésmítoszába [...] ahogy azt is elfelejti, hogy az új európai államok történelmi legitimitáció iránti impulzusai pontosan a »történelmi« és »nem történelmi« népek jogaival (vagy azok hiányával) kapcsolatos nyugat-európai obszesszióra adott válaszok voltak.”⁶⁵

A hidegháború után a posztoszocialista országok roppant igyekezetét, hogy a szocialista internacionalizmus után újranevetésítsék térségüket, a nyugati akadémia újfent elmarasztalta a „múlthoz való szentimentális viszony miatt”,⁶⁶ amit ezúttal „klioifliának”⁶⁷ neveztek. Ebben a nyugati diskurzus régi keletű attitűdje visszhangzott, mely a keleti szomszédokat úgy jellemezte, mint akik beletapadnak a múltjukba és történelmükbe, és képtelenek meghallani az idők szavát. Piotrowski maga tisztában volt azzal a veszéllyel, hogy a régió könnyen a nacionalizmus örvényébe kerülhet (amit igazoltak is a történések), de avval is, hogy a fellángoló nemzeti érzelmek vádja bármikor előhúzható, ha politikai eszközre van szükség a nyugati dominancia fenntartásához. A posztoszocialista nacionalizmus kérdése a kilencvenes évek közepétől élete végéig foglalkoztatta.⁶⁸ A nacionalizmus hullámának felerősödése az ezredfordulón

kelet-európai történelem és művészettörténet kérdéseit. Az általa kezdeményezett, már említett projekt a Clark Research Institute-ban kifejezetten Közép-Kelet-Európára fókuszált.

58 Maria TODOROVA: The Trap of Backwardness. Modernity, Temporality and the Study of Eastern European Nationalism. *Slavic Review*, 64. 2005. No. 1. 144.

59 *Uo.* 146.

60 *Antinomies of Art and Culture* 2008 (ld. 50. j.).

61 Edit ANDRÁS: What does East-Central European Art History Want? Reflections on the Art History Discourse in the Region since 1989. In: *Extending the Dialogue* 2016 (ld. 31. j.) 52–77.

62 Erről részletesen: Edit ANDRÁS: An Agent still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past. *Springer*, 2008. No. 3.

<http://springer.at/dyn/heft.php?id=56&pos=1&textid=2103&lang=en> (Letöltve: 2017. 07. 17.)

63 TODOROVA 2005 (ld. 58. j.) 147.

64 Michael IGNATIEFF: *Blood and belonging. Journeys into the New Nationalism*. New York, Farrar–Straus–Giroux, 1993. 3–16; Charles KING: *Extreme Politics. Nationalism, Violence, and the End of Eastern Europe*. Oxford, Oxford University Press, 2010.

65 TODOROVA 2005 (ld. 58. j.) 153.

66 *Uo.* 152.

67 KING 2010 (ld. 64. j.) 180–181.

68 Piotr PIOTROWSKI: The Old Attitude and the New Faith. In: *Beyond Belief. Contemporary Art from East Central Europe*. Chicago, Museum of Contemporary Art, 1995. 34–45; Piotr PIOTROWSKI: Between real Socialism and Nationalism. In: PIOTROWSKI 2012 (ld. 38. j.) 155–201.

szerte a világon tovább bonyolította a diskurzust és a hozzá kapcsolódó diszkrpanciákat. A szovjet szatellitországok nemzetállammá válásának genealógiája tekintetében Kelet-Európán belül is különbségek mutatkoznak; az újranevetesítés eltérő módon zajlott le a különböző országokban, ahogy a nacionalizmusok visszatérése is többféle helyi variációt mutat. Az újranevetesítés során a történelem újraírása és a helyi történelmi idő meghatározása konfliktusba került a szomszédos országokban, annak megfelelően, hogy azok melyik történelmi múltba tértek vissza a szocialista internacionalizmus egyidejűsége után, és melyik történelmi korszakot idealizálták vagy démonizálták, avagy negligálták újraírt történelmük helyi narratívájában, és az hogyan viszonyult a szomszéd narratívájához.

Visszatérve a posztzocialista művészettörténeti diskurzushoz és annak helyi recepciójához, pszichológia kifejezéssel élve azt diagnosztizálhatjuk, hogy a művészet és művészettörténet elnyomott tudatalattija, az új erőre kapott nemzeti művészet és nemzeti művészettörténet-írás interferált a horizontális művészettörténet-írás koncepciójával, amely regionális perspektívát proponált. Az újraírt és egymással olykor élesen szembenálló narratívákat nehéz összeegyeztetni.⁶⁹ Bármilyen zárt, provinciális, kirekesztő diskurzustól való elhatárolódáshoz – legyen az regionális, nemzeti, avagy fundamentalista, függetlenül attól, hogy ténylegesen kirekesztő volt-e, avagy csak akként lett megbélyegezve – jól ismert menekülési útvonal kínálkozott, az újraazonosulás az univerzalizmussal, aminek platformjáról nemcsak a nemzeti, de a horizontális művészettörténet-írás is elutasítható.

A kilencvenes években, vagy akár csak a kétezres évek elején a nemzetépítés és a nacionalizmus ügye oly távolinak és irrelevánsnak tűnt a stabil demokráciák nézőpontjából, hogy a kapcsolatos problémákat minden további nélkül a „premodern” vagy „törzsi múlt”-ba lehetett utalni, amit a margó testesített meg. 2008-at követően, a 21. század második évtizedére a helyzet alapvetően és drámain megváltozott. A továbbiakban a nacionalizmussal, populizmussal összefonódott autoriter kormányzási módot nem lehetett kizárólag a megsokszorozódott margókra utalni, még akkor sem, ha azok kevésbé leplezett, durvább formákkal szolgáltak. 2017-ben a globális világba való örömteli betagozódás vagy az európai uniós tagság büszkesége tova-

szállt a migrációs válság, a Brexit árnyékában, a török puccs és annak következményei, az orosz, lengyel és magyar jobboldali kormányok és az izolacionista, populista amerikai politika fényében.

A megváltozott politikai térképen a retorika, illetve a sürgősséggel bíró ügyek és a szövetségek kérdései is átrendeződtek, és velük együtt az akadémiai diskurzus is irányt váltott. A diskurzusból érzékelhető irányváltást, ami az újrahasonított univerzalizmust favorizálja, mindegy, hogy kozmopolitizmus, globalizmus vagy neomodernizmus néven, úgy is tekinthetjük, mint a nacionalizmusra adott választ, illetve annak ellenhatását. Meglehetősen problematikus napjainkban a kelet-közép-európai régió eltérő történelmi útja során kialakult specifikus kulturális jegyek, művészeti stratégiák mellett érvelni, amikor ez az érvrendszer, még ha csak a felszínen és látszatra is, erősen emlékeztet a nacionalista diskurzusra. A posztzocialista régió mint megkülönböztethető jegyekkel rendelkező, figyelmet érdemlő geopolitikai régió melletti érvelés momentuma szertefoszlott, még mielőtt igazán kibontakozhatott volna. Még a gondosan kidolgozott horizontális művészettörténet koncepciója annak kétélű kardjával, kettős nézőpontjával sem tudta megóvni a nemzeti művészettörténet-írást az esszencializálódástól, ahogy nem tudta eltéríteni a főáramlatot sem a dominanciára való törekvéstől és annak homogenizáló hatásától, hiába kecsegtetett sokféleséggel, időbeli és térbeli specifikumokkal. A gettosodástól való szorongás és a „barbár sáv”-ba való visszacsúszás félelme miatt a regionális művészettörténet momentuma szertefoszlott. Jóllehet az új diszciplínák, a „globális” vagy „világ-művészettörténet” (*world art history*) a margóról „menekülők” befogadásával kecsegtet, aligha tud számolni a lokális sajátosságokkal, amelyek még egy-egy régióon belül is igen változatosak, ahogy a súlyos történelmi csomagokkal sem, amelyet a margók cipelnek. Válságos helyzetekben a motyókat rendszerint hátrahagyják. Ogbechie megfogalmazásában: „az univerzalitás igénye a globális kultúra hegemon interpretációját támogatja”.⁷⁰ Ezen fejleményekkel a láthatáron Piotrowski is felülvizsgálta és módosította teóriáját az „alter-global” („másként globális”) művészettörténet meghirdetésével, amit a globális művészettörténet kritikájának tekintett.⁷¹ Úgy pontosította ezt az alternatív perspektívát, hogy annak

69 Részletesebben lásd ANDRÁS 2016 (*Id. 61. j.*) 52–77.

70 OGBECHIE 2008 (*Id. 54. j.*) 166.

71 PIOTR PIOTROWSKI: *Alter-Globalist Art History Seen from East-European Perspective*. Előadás a Ludwig Múzeumban. Budapest, 2012. április 4. (kézirat).

karakterében globálisnak kell lennie, tehát globális kérdésekre kell lokális választ adnia, továbbá összehasonlító jellegűnek, amely nem ignorálja, de nem is általánosítja a specifikus jegyeket. Ami a teória gyakorlati alkalmazását illeti, úgy vélte, a nem hierarchikus művészettörténeti elemzésnek globális szinten meghatározó dátumok köré kellene szerveződnie az abban az időben szerte a világban készült műtárgyak egymás mellé helyezésével; specifikusan olyan művek válogatásával, amelyek annak a meghatározó eseménynek az idején készültek, avagy éppen azok hívták őket életre.⁷²

Piotrowski maga is megkülönböztette az eltérő Más-pozíciókat, s tisztában volt vele, hogy „a »valódi Más« [...] helyét nem a marginalizálás stratégiája határozza meg, hanem a kolonizáció”.⁷³ Magyarázatot keresve a régió meglehetősen gyenge érdekérvényesítésére, azt is számításba kell vegyük, hogy a „közeli Más” pozíciójából nehéz olyan radikális álláspontot elfoglalni, mint a „valódi Más” pozíciójából. „A művészettörténet episztemológiai struktúrája kizárja a lehetőségét a Más praxisának” – állítja Ogbechie, ezért ő olyan művészet-

történet mellett teszi le a voksát, „amely gyökeresen eltérő szövetségre épül”.⁷⁴ Utolsó írásában Piotrowski is a perifériákra mint szövetségességre épít, ami nyilvánvaló írása címéből: *Világ perifériái egyesüljete!*⁷⁵ Mignolo, számba véve a dekolonialitás grammatikáját, a koncepciók, energiák, víziók margókon felhalmozódó tartalmairól beszél, míg a feladatokat illetően a tudás geográfiájának elcsúsztatása és újraformálása mellett érvel.⁷⁶ Egy olyan világ felépítésének koncepcióját vázolja fel végül, amelyben sok világ tud együtt létezni; a távoli horizonton pedig egy olyan uni-verzális projektet vizionál, amely valójában pluri-verzális.⁷⁷ Ebben az új világban remélhetőleg végre a közép-kelet-európai régióknak is lesz saját helye.

András Edit
művészettörténész
website: <http://editandras.arthistorian.hu>

72 PIOTROWSKI 2016 (ld. 31. j.). Ez a kurátori gyakorlat erősen emlékeztet Okwui Enwezor módszerére, amelyet a *Postwar* kiállításon alkalmazott. Lásd *Postwar. Art between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965*. Ed. by Okwui ENWEZOR–Katy SIEGEL–Ulrich WILMES. Prestel, 2017.

73 PIOTROWSKI 2008 (ld. 2. j.) 380.

74 OGBECHIE 2008 (ld. 54. j.).

75 PIOTROWSKI 2016 (ld. 31. j.) 17. A hazai *Mezosfera.org* naprakész legutolsó száma (2017. október 26.) hasonló perspektívát vázol: #4 Propositions for a Pan-Peripheral Network; <http://mezosfera.org/category/issue/4-proposition-for-a-pan-peripheral-network/> (Letöltve: 2016. 04. 21.)

76 MIGNOLO 2010 (ld. 24. j.) 339.

77 Uo. 352.

Changes in the orientation of the art theory of Central-Eastern Europe after 1989

National, regional or global art history (in terms of post socialism, postcolonialism or decoloniality)?

This essay examines those changes in orientations that aimed to locate a site and define a theoretical framework for the Central-Eastern European region in the geopolitical map following the changes after 1989 in connection with the collapse of the Soviet satellite system and later in an open world due to globalization and restructured alliances. It focuses on those scholarly endeavors which have a larger scope in mind than national art history and instead of isolation they intend to focus on dialog. We can understand these efforts as a painful dilemma of belonging as well. From this position the paper scrutinizes the changes in the self-image and self-identification of the region, as well as the drive and elements behind the constant urge for positioning and repositioning. After the political changes many art historians felt the need for defining the region's position and identity within a changed new world. They utilized and adapted for their end the pivotal notion of the postcolonial theory, the Other, and though with different names, they defined the region as the other of the West within Europe (Boris Groys, Bojana Pejić, Igor Zabel, Piotr Piotrowski). The next turning point was the robust appearance of the Global South in the art world.

The realization that there were further "others" beyond the Cold War dichotomy took some time. In this stage only one of the art historical accounts coming from the post socialist region seemed to be crystallized into a comprehensive theory, that of Piotr Piotrowski's notion of horizontal art history. In the center of this essay is the aim to trace the genealogy and to sketch the progress of Piotrowski's theory and the comparison with theories of other regions, such as the postcolonial theory related to the Near- and Far East (Edward Said, Homi Bhabha, Dipesh Chakrabarty), Africa (Okwui Enwezor, Sylvester Okwunodu Ogbecchie), the notion of decoloniality launched in connection to Latin America (Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo) and the Caribbean (Michel-Rolph Trouillot). The challenge posed by the rise of nationalism and populism will be also developed.

Edit András

art historian

website: <http://editandras.arthistorian.hu>

TÁRGYSZAVAK

nemzeti/globalis/horizontális művészettörténet, művészetelmélet, kolonializmus, posztkolonializmus, dekolonialitás, posztszocializmus, nacionalizmus, Közép-Kelet-Európa, Piotr Piotrowski, Aníbal Quijano, Michel-Rolph Trouillot, Madina Tlostanova

KEYWORDS

national/global/horizontal art history, art theory, colonialism, postcolonialism, decoloniality, postsocialism, nationalism, East-Central Europe, Piotr Piotrowski, Aníbal Quijano, Michel-Rolph Trouillot, Madina Tlostanova

Dekolonizál-e a Documenta?

„A nagy kiállításoknak nincs formája.” Ezzel a mondattal kezdi Roger M. Buergel és Ruth Noack, a 12. Kasseli Documenta két kurátora az általuk szerkesztett katalógus bevezetését. Miközben kitarítottak a Documenták inherens formátlansága mellett, provokatív kérdésekként megfogalmazott gondolatok köré szervezték igen karakteres kiállításukat. Az efféle ellentmondások végigkísérik a megakiállítások történetét, és emiatt is vonzóak. A Kasseli Documenta, lévén a világ egyik – ha nem a – legjelentősebb kortárs művészeti megaprojektje, kiváltképpen alkalmas a művészetben, illetve prezentációjában és a bourdieu-i értelemben vett művészeti mezőben bekövetkezett változások vizsgálatára. Már 1955-ben, az első Documenta megrendezésekor, azaz a megalapításban is közrejátszottak politikai motivációk, de csak 1992-ben, a 9. Documenta során vetette fel Jan Hoet az európai–észak-amerikai művészet hegemoniájának kritikáját (a művészeknek ekkor ugyan mindössze 7%-a volt afrikai, ázsiai és óceániai), és 1997-ben Catherine David művészeti igazgatósága alatt került sor előadások formájában a téma teoretikus feldolgozására (a meghívottak között volt Okwui Enwezor, Edward W. Said, Matthew Ngui). Az első posztkoloniálisnak tekintett kiállítás pedig 2002-ben valósult meg Okwui Enwezor művészeti vezetésével. Tanulmányomban azt vizsgálom, hogy a 11. Documentától, a posztkoloniális diszkurzus érvényre jutásától kezdődően máig (a 14. Documentáig) miféle elmozdulás következett be a globális művészet kasseli reprezentációjában. Azaz erősebb lett-e a posztkolonialista reprezentáció, tetten érhető-e a kulturális dekolonizáció mint a kulturális gyarmatosítás leépítése, azaz a posztkolonialista elmé-

letek gyakorlata; bekövetkezett-e a művészet dekolonizálása a Documenták kiállításai során? Változott-e a posztkolonialitás tartalma a művészetben? Azt, hogy mi és hogyan valósult meg, egyrészt a művészek arányszámának (származási országuk szerint) figyelembevételével, másrészt tartalomelemzéssel, harmadrészt a művészeti kánon szempontjából tanulmányozom a kiállítások – mint műalkotások inszenírozott, topografikus együttese – által generált tudás és a – többnyire a kiállításokat kísérő – dokumentumokban megfogalmazott elméletek viszonyában.

A Documenta a globális neoliberalizmus keretei között – amikor sokféle kapcsolati háló alkotta társadalmi terünket külső és belső határok tagolják, „amelyek megkülönböztetik azokat, akik forgatják a tőkét azoktól, akiket a tőke forgat”¹ – mint Németországnak, a világ 4. legerősebb gazdaságának kulturális intézménye nem lehet dekolonialista, minthogy a nagy nemzetközi kiállítások „a gazdasági és politikai érdekeket követik, amelyek létrehozzák és fenntartják a »kiállítási komplexumot« (Tony Bennett), a művészeti világgal korreláló apparátust, amely stratégiaileg magától értődő, átlátszó valóságnak állítja be magát”.² Noha a Documenta nem tudja megoldani a tőketulajdonlás kérdését, művészeti felvetéseivel elemezheti, bemutat(hat)ja a létező kolonializmus elemeit, reagál(hat), utat mutat(hat), reflexiókra készítet(het) – különösen, ha a főkurátori statementek reflektálnak arra a helyzetre, amelyben a kurátorok dolgoznak. Adam Szymczyk, a 14. Documenta művészeti igazgatója például azzal a tudatossággal építette projektjét (vizuális művekkel és szövegekkel), hogy mind a tágabb társadalmi kontex-

1 Étienne Balibar idézi Nuit BANAI: *Border as Form. Art Forum*, 56. 2017. September. 1. sz. 302–305; 305.

2 Editors' Letter By Quinn LATIMER, Adam SZYMCZYK. *South as a State of Mind*, 4. 2015. 6. sz. [Documenta 14 #1], 4.

tusokkal (beleértve a történelmit is), mind a helyi kérdésekkel számolt. Az első kurátori állásfoglalásban így elemzik a helyzetet: „Ez a Magazin a Görögországban folytatódó gazdasági és humanitárius válság kézzelfogható romlásának hónapjai alatt jött létre.” Majd így folytatják: a humanitárius válság akkor eszkalálódott, amikor négy milliárd szír, iraki, afgán és afrikai menekült Európába, mely a legnagyobb népvándorlás a második világháború óta, amelynek első állomása Görögország volt.³ Szándékuk szerint „A 14. Documenta megpróbál valós idejű választ adni Európa változó helyzetére, ami mind a demokrácia, mind a gyarmatosítás szülőföldje volt [...] Egy másféle, befogadóbb világ lehetőségeit képzelel el és dolgozza ki, mely elérhetetlennek tűnik a jelenlegi politikai-gazdasági fejlemények és az általuk előidézett nyílt erőszak fényében.”⁴

A gyarmatosítás a hatalomgyakorlás hasonló mintázatai folytán összefügg más elnyomó struktúrákkal (rasszizmus, nacionalizmus, szexizmus). Ezért a sokféle egyenlőtlenség megjelenítése a Documentákon a dekolonizáció irányába hat,⁵ ahogy a dekolonizáció más egyenlőtlenségeket és diszkriminációkat is a felszínre hoz, noha nem számolja fel azokat. A különböző egyenlőtlenségeket érdemes tehát együtt és külön, specifikumaikat szem előtt tartva vizsgálni – illetve kiállítani.

A 2002-es, Okwui Enwezor művészeti vezetésével rendezett 11. Documentát tartják az első posztkolonialista Documentának.⁶ Erről tudósít a Documenta hivatalos honlapján közzétett „önkép”,⁷ ezt a szándékot támasztja alá a katalógus főkurátori statementje, és

más tanulmányai,⁸ valamint az, hogy a kasseli kiállítás-csoport csak egy volt a világ különböző pontjain megrendezett Documenta-események között: 1. Democracy unrealized – konferencia Bécsben, előadások Berlinben; 2. Experiments with Truth: Transnational Justice and the process of Truth and Reconciliation – konferencia, film- és videovetítések Újdelhiben; 3. Créolité and Creolization – workshopok Saint Lucián (Kis-Antillák); 4. Under siege. Four African cities (Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos) – konferencia és workshopok Lagosban.⁹

Enwezor a beszédes *The Black Box* című tanulmányában kifejti, hogy a kortárs művészet és vizuális kultúra alapos elemzése után be kell látnunk, hogy a vizuális művészetek csak olyan más változásokkal való kapcsolatukban érthetőek meg, amelyek túlnyúlnak a mai művészeti termelés kulturális és diszciplináris határain. Műtárgyak nem léteznek a művészet rendszerén kívül, nincs autonómiájuk a kiállítási kereteken kívül. Vannak viszont olyan módszerek, amelyek társadalmi, politikai és kulturális hálózatokban manifesztálódnak, amelyek kijelölik a globális diszkurzus határait és horizontját, és másfajta kontextust adnak olyan projektek számára, mint a 11. Documenta.¹⁰ Enwezor Documentájának fórumai tehát elkötelezettek a történelmi jelenségek és események újragondolásának etikai és intellektuális folyamatai iránt, amelyek hozzájárulnak a múlt elmentmondásos örökségének feldolgozásához.¹¹ Enwezor maga pedig tanulmányának „Mi ma az avantgárd? A globalizáció és a távoli helyek rettenetes közelségének posztkolonizációs utóhatásai” című alfejezetében egy el-

3 Uo. 3–4.

4 Uo. 4.

5 Ezért fontos az interszekcionalitás. A fogalmat „Kimberlé Crenshaw fekete feminista jogász nő honosította meg a társadalomtudományi diszkurzusokban, annak jelölésére, hogy a különböző társadalmi egyenlőtlenségek, hierarchiák és hatalmi relációk – mint pl. az osztály, az etnikai vagy nemi rezsimok – közötti dinamikus kölcsönhatást értelmezzék.” *Interszekcionalitás. Gender, etnicitás és osztályhelyzet összefonódásának vizsgálata empirikus kutatásokban. Műhelybeszélgetés.* Budapest, 2012. december 18. <http://www.szociologia.hu/interszekcionalitas/>. (Letöltve: 2017. 11. 21.)

6 Noha nem ez az első kísérlet arra, hogy a (képző)művészet „eszközzel küzdjenek a gyarmatosítás ellen” (pl. *Art contre/against apartheid*. Koordinátor: Chantal BONNET. Párizs, 1983. – vándorkiállítás és múzeumi gyűjtemény megalapítása), illetve a dekolonialista elméleteket alkalmazzák kiállítások koncipiálásában. Magyarországra pl. 2002-ben gyűrűzött be a *Gondolsz-e ma Fekete-Afrikára* című kiállítás alkalmával. (Budapest, Műcsarnok, kurátor: Anne DEEMESTER és ANGEL Judit.) Országunk speciális helyzetében azonban nem csoda, hogy – a Kádár-rendszer kötelező ideológiájától teljes joggal eltekintve – sokáig nem gondoltunk a Fekete-Afrikára, minthogy egyfelől a Habsburg Birodalom, majd a Szovjetunió árnyékában magunk is félgymarmati helyzetben éltünk. Lásd David CHIONI MOORE: Vajon a poszt a posztkolonizációs ugyanaz, mint a posztszovjetben? Egy

egész világra kiterjedő posztkolonizációs kritika felé. 2000. *Irodalmi és társadalmi havilap*, 20. 2008. 9. sz. 3–22. (Első megjelenés: *PMLA*, 2001. 1. sz. 111–128.) Másfelől pedig itt is tetten érhető a kolonizációs kulturális javak – legyenek azok tudatosak, vagy sem. Közép-Európában a „cigányok”, a „négerek”, ahogy azt Kovács Éva *Fekete testek, fehér testek* című mértékadó tanulmányában kifejtette: *Beszélő*, 2009. január. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/fekete-testek-feher-testek>. (Letöltve: 2017. 11. 21.), de más példa is említhető: Timár Katalin szerint Korniss Péter erdélyi fotográfái (nyilvánvalóan nem szándékosan és nem tudatosan) a kolonizáló tekintet lenyomatai. TIMÁR Katalin: A posztkolonialista „egyik”. Korniss Péter Leltár című könyvéről. *Ex-Symposion*, 99. 2001. 32–33. sz. 59–64.

7 <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11#>. (Letöltve: 2017. 11. 21.)

8 Okwui ENWEZOR: *The Black Box*. In: *Documenta 11. Platform 5. Exhibition. Catalogue. Kassel, June 8 – September 15, 2002*. Eds. Heike ANDER-NADJA ROTTNER. Ostfildern-Ruit, Hatje Kantz Publishers, 2002. 42–55. Pl. Sarat MAHARAJ: *Xeno-epistemis: Makeshift kit for sounding visual art as knowledge production and retinal regimes*. Uo. 71–84. (A továbbiakban: Kat. 11.)

9 ENWEZOR 2002 (*ld. 8. j.*) 49–53.

10 Uo. 42.

11 Uo. 43.

kötelezett avantgárd művészet és a dekolonizáció mint felszabadító stratégia mellett érvel.¹²

A 11. Documenta kritikáiban feltűntek a nyugati kultúrát féltő hangok, Niklas Maak több ilyen is idéz, például a *Washington Post* szerzőjét, aki szerint a 11. Documenta „a globális baloldal mély irtózata országunktól”,¹³ Yugo Hasegawa pedig úgy érezte, mintha a kiállításon, mely hozzájárult a horizont tágításához, egy amerikai vagy angol egyetem Cultural Studies óráit látogatta volna.¹⁴ A kiállítás egy másik kritikus véleménye szerint „egy radikálisan transzdiszciplináris, transzkulturális és transzgenerációs módszert vázolt fel a középszerűség elkerülésére, amit ma a művészeti világ kínál”.¹⁵ Barbara Steiner példái pedig világossá tették számára, hogy „minden esztétikai tér természetesen át van itatva politikai, gazdasági és társadalmi tényezőkkel, de ugyanakkor teret is kínál a játék és ellenállás számára”.¹⁶

Ákárhogyan is, a kritikusok a neokolonialista világ lebontásának kezdetét érzékelték a sok(nak vélt) dokumentarista¹⁷ és politikailag elkötelezett, nem európai művész alkotása láttán. A „sok” vagy „kevés” eldönthetetlen kérdése mindazonáltal a számokra tereli a figyelmet: és valóban, a tíz évvel korábbi kiállításához képest, amikor az észak-amerikai és (nyugat-)európai művészek 90 %-ban szerepeltek, 2002-ben már „csak”, de még mindig 79%-ban voltak jelen (kelet-európai csak Pavel Bräila, Arthur Žmijewski és Sanja Iveković volt – ő mint dísz kelet-európai nő a következő három Documentának is meghívottja lesz). Megnőtt az afrikai művészek száma 0,5%-ról (!) 8%-ra, az ázsiaiaké 6,5%-ról 7,5%-ra, a dél-amerikaiaké pedig 3%-ról 5%-ra. Ezt a változást lehet jelentősnek értékelni, vagy csekélynek (a „rest” aránya 10%-ról 21%-ra emelkedett), az elmozdulás mindazon-

által nyilvánvaló, de az is, hogy megmaradt az „első világ”¹⁸ dominanciája.¹⁹

A számokkal kimutatható dekolonizáló tendencia folytatódott 2007-ben. Tovább csökkent az euroatlanti résztvevők aránya (59%), jelenősen nőtt az ázsiai (24%), némileg az afrikai és a dél-amerikai jelenlét is (9, ill. 8%). A 2017-es számok ismét erős észak-amerikai és európai részvételt mutatnak – ám e látszólagos visszarendeződés oka az, hogy most először volt több kelet-európai művész (17%) és az „Athéntól tanulás okán” jelentősebb számban állítottak ki görög alkotók (20%) – és ez ugyancsak a dekolonizálás felé mutat. Még ha csökkent is az afrikai (9%-ról 8-ra) és a dél-amerikai művészek száma (8%-ról 7-re), de ez nem szignifikáns változás. A kelet- és dél-európai növekedés ára – úgy látszik – az ázsiai csökkenés volt, ők mindössze (a 2007-es 24%-kal szemben) 13%-ban voltak jelen. Feltűnőbb azonban, hogy a korábbi gyakorlatokkal ellentétben egy japán művész sem szerepelt, és még inkább, hogy az észak-amerikai jelenlét évről évre konzekvensen csökkent – az 1992-es 31%-ról 2017-ben 9 %-ra.

A 2002-es explicit posztkolonialista szándék – és a dekolonizáló művészi gyakorlatok épp megkezdett, ám korántsem kibontott bemutatása után a 2007-es Documenta explicite nem tűzte ki célul a dekolonizálást, mindazonáltal mind a számok, mind a témák tekintetében folytatta a nyitást.²⁰ A kurátorok szakítottak azzal a hagyománnyal, hogy kizárólag jelenkori munkákat állítsanak ki.²¹ A művészet globális történetéből a 15. századtól kezdve állítottak ki alkotásokat, és ezt később követték a 13. és 14. Documentán is. A 12. Documentán a historizálás kifejezetten dekolonialista gyakorlat volt, amennyiben „felfedezte” a nyugat számára, illetve pél-

12 Uo. 44–45.

13 Niklas MAAK: Documenta beats its own record. Renaissance of utopia replaced Nihilism at the 11th quintennial art show in Kassel. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2002. September 20.

14 Yuko HASEGAWA: Struggling for Utopia. *Flash Art*, XXXIV. 2002. (July–September) 225. sz. 105.

15 Jens HOFFMANN: Reentering Art Reentering Politics. *Flash Art*, XXXIV. 2002. 225. sz. 106. „Didaktikus és teoretikusan terhelt” – ítélkezett Gioni. Massimiliano GIONI: Finding The Center. *Flash Art*, XXXIV. 2002. 225. sz. 106.

16 Barbara STEINER: Some Thoughts on Documenta 11. *Flash Art*, XXXIV. 2002. 225. sz. 109.

17 A realizmusok és dokumentarizmus nem átlátszó világát már sok tanulmány elemezte; a kérdés összetettségének a kritikák is hangot adtak a kiállított – elsősorban filmek és fotográfák – művek kapcsán.

18 Noha a politikai térképről 1989 után eltűnt az ún. „második világ”, a kulturális átalakulás korántsem mutat ilyen egyértelmű képet, ennek aláhúzására használom a mára kissé idejétmúlt kifejezést.

19 Jóllehet a statisztika korlátozottan érvényes művészet(tudományi) szempontból, de sokatmondó lehet a művészetszociológiának; és egyúttal a földrajzi eloszlás meglehetősen markánsan árulkodik a dominanciákról. Meglehet, hogy a Sardzsai, Sanghaji és Johannesburgi Biennálék más arányokat mutatnak, azonban a magát korábban egyetemesnek, később nemzetközinek, majd globálisnak nevező, és elismerten az egyik legfontosabb seregszemléről van szó (*On Curating*, 9. 2017. 33. tematikus száma: Documenta: Curating the History of the Present), így relatíve sok ember számára válnak láthatóvá az ilyen anomáliák. (Mivel a legnépesebb földrész Ázsia és Afrika, a kontinensek lakosságához képest a művészek részvételi aránytalansága még szembeszökőbb.)

20 Sőt a szexizmust is felszámolta a kiállítók arányát tekintve, mint-hogy a művészeknek csaknem fele nő volt. Ez az eredmény azonban mind ez idáig egynyárinak bizonyult.

21 Jóllehet a 47. Velencei Biennálé már 1997-ben megtörte iránnyadó címével – *Jövő-Múlt-Jelen* – a jelen idő abszolút uralmát. Érdekes módon elég későn, ha a jelenidő-megszállottság a modernizmus-hoz tartozik. Ahogy azt Osborne véli, amikor filozófiai szemszögöl vizsgálja a 20–21. századi művészet(ek) változó időfelfogását. Peter

dáival igen szemléletesen mutatta be a világ korábbi modernizmusait (Nasreen Mohamedi, Bëla Kolářov) és neomodernista (Iole de Freitas) műveit – és mindezt egy elefántcsonttorony-felvetésnek tűnő. „Is modernity our antiquity?” kérdés rven. A kiállítás másík elméleti vezrfonalra – amelyet az agambeni „puszta élet”²² kérdéseinek szenteltek – fűzött alkotások is implicite a dekolonizlsra utaltak (Sonia Abian Rose, Amar Kanwar, Churchill Madikida).

2012-ben Carolyn Christov-Bakargiev – a művek tükrében – magától értődően folytatta a dekolonizll torekvst,  is rendezett Kasselen kívül kiállításokat, és szervezett szemináriumokat: Kabulban, Bamijnban, Alexandriában, Kairóban s Banffon. A kérdés, hogy ez a Documenta (neo)kolonialista kiterjeszté lett volna, egyfajta kulturális gyarmatosítás, vagy tényleges kulturális dekolonizls, éppúgy problémákkal terhes, mint eldeinekl és utódjánál, a Szymczyk-féle 2017-es „Learning from Athen”-koncepció megvalostsnl. A 14. Documenta a dekolonizáció elkotelezettje, Magazinja ennek szosszolja: „A nyugati hegemonia történeti gyökereihez kell visszamenni – ez a szám a gyarmatosítás és a tömeges rabszolgatartás tortenett illető feledekenyseggel foglalkozik, azon nepek tortenetvel, akik gyakran kimaradtak a nyugati kánonból.”²³ „A dekolonizáció jelenlegi folyamatában a leigazottak, vándorlók és menekültek útvonalainak (utazásainak) emlekei a feledékenység új politikája ellenében aktiválódnak újra. Az emlekezet nem a szubjektív, mulandó gondolat területe, hanem képek, szovegek, énekek tárháza, amely a jelenkori harcok számára kepez ellenhegemonikus könyvtárat.”²⁴

Vajon mit lehet Athentol tanulni,²⁵ és melyiktől? Az ókori görögtől, a jelenkoritol, vagy attól az idealkeptol, amelyre (többek közt) a német tudósok és művészek Hegeltől Heideggerig egyszerre gyarmatosító és csodáló tekintettel néztek? Noha a kurátorok kijelentették, hogy „Athenra most nem mint a nyugati civilizáció bölcsőjére tekintünk, hanem mint a jelenkori

világ ellentmondásainak helyére, [...] [ahol] Kelet s Nyugat, szak s Dél találkozik és sszecsap”,²⁶ a Documenta emblémája Pallasz Athene baglya mellett a Parthenon volt – igaz, ez utóbbi csak „másolatában” Kasselen megépítve, és az ókori Athén tiszteletenek három termet is szenteltek a Neue Galerie-ben (Winckelmann kéziratától Leo von Klenzen t Louis Gurlittig).

A kiállítás két városban való megrendeze – noha szándék szerint ez is a dekolonialista gyakorlat része lett volna, az egyenrangunk szánt helyszínek egyaránt valóságos és metaforikus helyek, mégis – legalább annyira a kizarsok és a határok megerősítése (vagy legalábbis azok nyilvánvalóvá válása) volt, mint amennyire dekolonizáció. Lehet, hogy a támogatott kulturális infrastrukturals fejlesztés lendített Athenon és sok görög művész, akik addig nem, most részt vehetett a Documentán, de ez a kiterjesztés valójában csak a világ legtehetosebb részének kedvező. (Kinek vannak olyan anyagi lehetőségei, hogy két helyre is elutazzon?) Továbbá, ahogy Nuit Banai rámutatott: az Athenbol (Kasseln) való elutazás alkalmával tett „sokszoros biztonsági intézkedések rámutattak az aktuális aggodalomra, hogy megvédjék Európá to migrációtól és a terrorizmustól [...] A nemzetállam érvénytelenítette a Documenta igyekezett, [...] letromfoltak a befogadóbb nép eszméjét”.²⁷

Athéni művészek nyílt levelben²⁸ adtak hangot elégedetlenségüknek, a köztereken megjelenő falfeliratok – Keresni Athenon (tEarning on Athens). Kedves Documenta! Megtagadom, hogy egzotikussa tegyem magam azért, hogy növeljem kulturális tokedet – pedig csak vizualizálják, verbalizálják a világ egyik gazdaságilag legerosebb és Európa egyik gyengelkedo gazdaságú országa közti feszültséget. Másfelől, Kasselna vinni az athéni Kortárs Mveszlet Nemzeti Múzeumának gyűjteményi darabjait nem azért kétséges vállalkozás, ahogy Birnbaum mondja neokolonialista lenézéssel, hogy látni lehessen „a görög Sol LeWittet”, s „Ha van valami a szimbolikus gesztus mögött, hogy megtöltötték Né-

OSBORNE: *Anywhere or not at all. Philosophy of contemporary art.* London–New York, Verso, 2013. 22–28.

22 SZIGETI Attila: A Homo Sacer s a tansts etikja. In: *A bolcsesseg koszorja. rasok Egyed Péter hatvandik szuletsnapjara.* Szerk. HORVAT Andor–Soos Amalia. Kolozsvar, Pro Philosophia, 2014. 261–274.

23 LATIMER, SZYMCZYK 2015 (ld. 2. j.) 5.

24 Franoise VERGES: Like a Riot: The Politics of Forgetfulness, Re-learning the South, and the Island of Dr. Moreau. *South as a State of Mind*, 6. 2015. [documenta 14 #1] http://www.documenta14.de/en/south/25_like_a_riot_the_politics_of_forgetfulness_relearning_the_south_and_the_island_of_dr_moreau. (Letöltve: 2017. 11. 21.)

25 *A Learning from Athen* volt a Documenta 14. alcime, hivoszava s vezerfonala.

26 LATIMER, SZYMCZYK 2015 (ld. 2. j.) 5.

27 BANAI 2017 (ld. 1. j.) 303.

28 Open Letter to the Viewers, Participants and Cultural Workers of Documenta 14. *E-flux journal*, 2017. <https://conversations.e-flux.com/t/open-letter-to-the-viewers-participants-and-cultural-workers-of-documenta-14/6393>. (Letöltve: 2017. 11. 21.) A mveszek levelt kritikailag olvasva Dimirakaki kioktatja ket (hogy mit kellett volna inkább tenniuk): Angela DIMITRAKAKI: Hospitality & Hostis: An Essay on Dividing Lines, Divisive Politics and the Art Field. In: *CULTURES-CAPES Greece / Griechenland – Archaeology of the Future / Archologie der*



1. **Regina José Galindo:** *Az árnyék*, 2017
performansz a „Leopárd” tankkal, videoloop, 18 perc
Documenta 14 © Daniel Wimmer



2. **Emily Jacir:** *Emlékmű az 1948-ban Izrael által elpusztított, elnéptelentett és elfoglalt 418 palesztin falu emlékére*, 2001
hímzett sátor, könyv, változó méret (részlet, az előtérben Kimssooja munkája) Documenta 14 (A szerző felvétele)

metország legrégebb nyilvános múzeumát görög javakkal, azt a szervezők véletlenül tették [kiemelés tőlem – T. E.]”,²⁹ hanem azért, mert a művek kontextualizálás nélkül árválkoddak a Fridericianum tereiben.

Nuit Banai szerint azonban „Szymczyk korszerűsítette a megakiállítás történelmi státuszát a neoliberais, globális kapitalizmus mai helyzetében”.³⁰ Hogy a Documenta Görögország felé kiterjesztette határait, sok szimbolikus határ feloldását követelte meg múlt és jelen, Kelet és Nyugat, Észak és Dél között. „Ennek a Documentának humanista jellege az, ami egyszerre megerősíti és kritizálja a határt azzal, hogy formájában asszimilálja azt, mint ami egyszerre maximális tevékenység és a végső tehetetlenség helye.”³¹

A Documenta kiállításokon, a vizuális alkotások megvalósulásában érhetőek tetten dekolonialista művészeti gyakorlatok. Sokféle megközelítés lehetséges:

Zukunft. Eds. Kateryna BOTANOVA–Christos CHRYSOPOULOS. Basel, Christoph Meran Verlag, 2017. 128–147.

29 Daniel BIRNBAUM: Thinking twice. On Documenta 14. *Art Forum*, 56. 2017. September. 1. sz. 291–295; 291.

30 BANAI 2017 (*Id. 1. j.*) 303.

31 *Uo.* 305.

32 A 4 Documenta mintegy 1000 művből kiemelt példáimmal nem igyekszem az egyes Documenták egészét reprezentálni, csak annyiban példák, hogy valamiféle dekolonialista praxist képviselnek. Az elmozdulás (ha van) leginkább a munkák tartalmával és retorikájával lesz mérhető.

33 Regina José Galindo (1974, Guatemalaváros): *Az árnyék*. 2017. Videofelvétel: Performansz a „Leopárd” tankkal, 18'. Kat.14. V.12.; Booklet 14. 87.

a művek szólhatnak a dekolonizációról, vagy következhetnek dekolonialista gondolkodásból, esetleg a kurátorok által megteremtett kontextus hoz létre dekolonizációs olvasatokat.³² Amikor Regina José Galindo³³ tizenhét perces performanszában (és a videoloopon szakadatlanul) fut lélekszakadva egy tank elől (1. kép), akkor ez nem csupán a háborút és annak veszedelmeit idézi fel, hanem azt az örületet, amit az örökös fenyegetettségérzés táplál, amiről azok tudnak, akik a határon tartózkodnak, akik se ehhez, se ahhoz az országhoz, területhez, kultúrához nem tartoznak – vagy jobb esetben ehhez is, ahhoz is kapcsolódnak.³⁴ Az interszekcionalitás szempontjából épp ilyen határhelyzetet demonstrált Emily Jacir³⁵ (szintén a 14. Documentán bemutatott) szöveggel kihímzett katonai sátra (2. kép), amelyen azok a palesztin falvak nevei szerepelnek, amelyeket Izrael állam 1948-ban elfoglalt

34 Amit Walter D. Mignolo *border thinking*nek nevezett. „[...] a border thinking magában foglalja a határon való tartózkodást, nem a határátlépést. Ez nem egy személytelen algoritmus, hanem a határon való élés tapasztalatának (megtapasztalásának) megfogalmazása. A border thinkinget a határon való tartózkodás tapasztalatából fogalom elméletbe, mint menekültek fia Argentínában, mint meteque (ógör. 'aki változtatja lakhelyét') Franciaországban, és mint hispano/latino az Egyesült Államokban.” Sebastian WEIER: Interview with Walter D. Mignolo. In: *Critical Epistemologies of Global Politics*. Eds. Marc WOONS–Sebastian WEIER. Bristol, E-International Relations Publishing, 2017. 11–25; 11.

35 Emily Jacir (1972, Betlehem): *Memorial to 418 palestinian villages which were destroyed, depopulated and occupied by Israel in 1948*. 2011, hímzett sátor, könyv. Booklet 14. 92.

vagy lerombolt, és a 13. Documentán vetített Omer Fast *Continuity*³⁶ című filmje is.

Vizuális szociográfia – a dekolonialista gyakorlatok külső körén

A Documenták kontextusában – Németország közepén – dekolonizáló hatású azon dokumentarista, illetve szociofotók kiállítása, amelyeket (egykori) harmadik világbeli művészek készítettek saját környezetükről, bemutatván az ott élők életmódját – saját szemmel, nem kíméletesen –: mint Ravi Agarwal 18 nagy méretű színes fotográfiája India életéből,³⁷ Olumuyiwa Olamide Osifuye³⁸ 15 színes fotója Lagosról és David Goldblatt *Jo'urg Intersections* című sorozata³⁹ a 11. Documentán, illetve *The Transported of KwaNdebele* című sorozata⁴⁰ a 12. Documentán. A nyomor szociográfiai indíttatású feldolgozása rajzokon is megjelenik: a 14. Documentán Chittaprosad⁴¹ az 1943–1944-es bangladesi éhínséget rajzolta meg, ezeket a rendezők Sunil Janah⁴² bengáli (1943) és orisza (1944) éhínséget dokumentáló fotográfiái mellett állították ki. „Chittaprosad grafikai munkái a gyarmati elnyomás elleni küzdelmet fejezik ki, és a forradalmi tudatosságot, mely máig megőrzi sürgető fontosságát” – írják.⁴³ A dokumentum és fikció határán mozog az Igloolik Isuma Productions *Our Land* című videoinstallációja.⁴⁴ Az inuit családi élet tizenhárom epizódjának bemutatásával az alkotók célja, hogy négyezer éves szájhagyományon alapuló kultúrájukat – amit ötven év prédikáció, iskolázás és kábeltévé elhallgattatott – újra szóhoz juttassák.⁴⁵ A fő kőolajexportőrök közé tartozó Nigéria

szegénységben élő – akár a környezetszennyező olajiparban vagy a mezőgazdaságban dolgozó – kizsákmányolt lakossága ugyan saját kormányának is köszönheti állapotát. Ha azonban kőolaj-kitermelésének fő hasznélvezői a nemzetközi (nyugati) vállalatok, akkor olajkitermelésen alapuló nyomorának bemutatása a kasseli kontextuson kívül is dekolonizáló gyakorlat – ahogy azt George Osodi tette *Oil rich Niger delta* című fotósorozatával.⁴⁶ A minden korlát lebontását szorgalmazó Raqs Media Collective *28°28'É / 77°15'K: 2001/2002. A hétköznapi élet installációja az adott koordinátákon – Delhi* című multi-média-installációjában⁴⁷ a valóság „egyeses közvetítését” valósította meg. Miközben az információtermelés és megosztás alternatív stratégiáinak kidolgozásával a szabad szoftver és világháló használata mellett érvelnek (a „copyleft”⁴⁸ szabályait követik), a társadalmi, gazdasági és politikai visszaélések formáit reprezentálják a városi szövetben. Interaktív munkájukban a látogatók saját kritikai valóságverziójukat alkothatják meg, amely nem klón, nem is másolat, de nem is eredeti.⁴⁹

Identitás-építés – a kolonizáció lebontása

Másfajta dekolonizáló művészi stratégia az, amely az egykor kolonizált kultúrába vezet, vonja be a nézőt azáltal, hogy nem csupán dokumentál – noha legtöbb esetben nem nélkülöz tárgyilagos elemeket –, hanem felmutatja egy adott kultúra bizonyos részeit, történeteket beszél el, vagy konstruál, olykor kritikailag értelmezi a kultúrák közötti aszimmetrikus kapcsolatokat. Amikor J. D. 'Okhai Ojeikere,⁵⁰ a Bernd és Hilla Becherhez hasonló szisztematikus gyűjtő elkészíti portréfotóit⁵¹ –

36 Omer Fast (1972, Jeruzsálem, Berlinben él): *Continuity*. 2012, 40'. Kat. 13. 256.

37 Ravi Agarwal (1958, Újdelhi) fotói 1993 és 1999 között készültek. Kat. 11. App. 36.

38 Olumuyiwa Olamide Osifuye (1960, Lagos). Kat. 11. App. 45.

39 David Goldblatt (1930, Randfontein): *Jo'urg Intersections*. 1999–2002, 49 c-print, egyenként 42×29,5 cm. Kat. 11. App. 42.

40 1983, 19 egyenként 30×40 cm. Kat. 12. 120–121, 366.

41 Chittaprosad (1915, Naihati – 1978). Booklet 14. 82.

42 Sunil Janah (1918, Asszám – 2012) Booklet 14. 92.

43 Chittaprosad – documenta 14. <http://www.documenta14.de/en/artists/21960/chittaprosad>. (Letöltve: 2017. 11. 21.)

44 Igloolik Isuma Productions (Zacharias Kunuk, Paul Apak, Pauloisse Qualitalik, Norman Cohn, 1990, Igloolik): *Our Land*. 1994–1995, 13 csatorna, egyenként 28'60". Kat. 11. App. 43.

45 Mark NASH: Igloolik Isuma Productions. In: *Documenta 11 Short Guide*.

Ed. Christina RATTEMAYER. Stuttgart, Hatje Kantz Publishers, 2002. 118–119.

46 George Osodi (1974, Lagos): *Oil rich Niger delta*. 2003–2007. In: *Documenta 12. Kassel 16/06–23/09 2007 Katalog / Catalogue*. Művészeti vezető: Roger M. Buergel és Ruth Noack. Ed. Isabella MARTE. Köln, Taschen, 2007. 190–191: 376. (A továbbiakban: Kat. 12.)

47 Raqs Media Collective (Monica Narula, Jeebesh Bagchi, Shuddhabrata Sengupta, 1991, Újdelhi): *28°28'É / 77°15'K: 2001/2002. A hétköznapi élet installációja az adott koordinátákon – Delhi*. 2002. Kat. 11. App. 46.

48 A copyright szó játékos kiforgatása; lényege a szellemi termékek szabad áramlásának, terjesztésének, felhasználásának segítése.

49 Nadja ROTTNER: Raqs Media Collective. In: *Documenta 11 Short Guide*. Ed. Christina RATTEMAYER. Stuttgart, Hatje Kantz Publishers, 2002. 192–193. (A továbbiakban: Kat. 11. Short.)

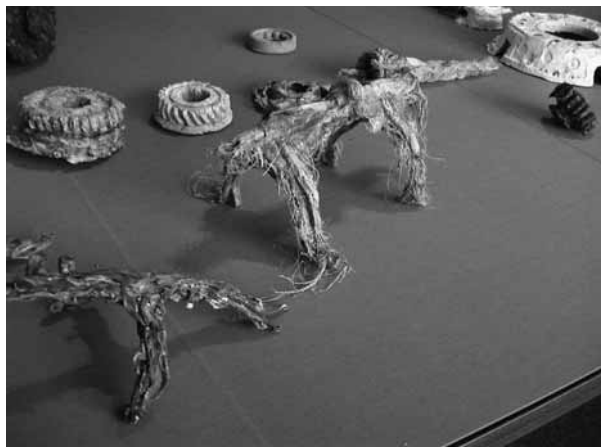
50 1930–2014, Ovbionu-Emai, Lagos.

51 A 11. Documentán kiállítva 12 fotó, 1974, zselatinos ezüst, alumínium, egyenként 100×100 cm. Kat. 12. 96–97, 376.

és mintegy leltárba vesz, majd nevén nevez egy sor nigériai hajviseletet, akkor a szépség, különlegesség (ön) tudatára építően erősíti a nigériai identitást. Az úgyszintén tradicionális fotografiai eszközöket használó Zanele Muholi negyven évvel későbbi *Faces and Phases* sorozatán⁵² különböző foglalkozású LBQT-identitású fekete dél-afrikai, szuggesztív tekintetű emberek néznek bátran a kamerába – nem négerek, hiszen csak „akkor jön rá, hogy ő néger, amikor rájön, hogy négernek nézik”.⁵³ Annie Pootoogook⁵⁴ színes ceruzával rajzolt, családi életből vett életképei kikezdi az inuit művészet sztereotípiáit. Gyerekrajzokra hasonlító stílusa és kompozíciói szellemesek, kritikusak és humorosak; legyen a témájuk az alkoholizmus, családi vacsora, tévénézés vagy öngyilkosság. Már címei is ironikusan és kertelés nélkül szólnak a jelenkori inuit életről: *Erotikus film nézése, Pitseolak két lánnyal rajzol az ágyban, Jegesmedve az ablaknál, George Bush a tévében, Dr. Phil.*

Pavel Bräila *Shoes for Europe* című (2001–2002) filmjén⁵⁵ „csupán” azt a hosszantartó, embertelen munkát mutatta be, hogy az „ázsiai” nyomtávú sínpárról Moldova (1991 előtt a Szovjetunió része) és Románia határán miképp teszik át a vonatokat az európai nyomtávúra. Ezzel a kulturális határokat jelző metaforával ugyanakkor materiálisan nagyon is valóságosan létező határookra mutatott rá. A moldovai születésű Bräila önkolonizáló gesztussal mutat országára (hogy az nem tartozik Európához), de – a máskülönben jelentéktelen – eltérés abszurdításának amúgy nem ironikus felmutatása ki is oltja ezt a gesztust.

Indiában német licenc alapján 1985-ig gyártották az 1313 *Tata truck* típusú teherautót. E teherautó motorjának gyümölcsökből, agyagból, tengeri kagylókból és más természetes anyagból elkészített alkatrészeit, mint egy igazi szétszedett motorét állította ki (3. kép) 2007-ben a szingapúri születésű, ausztrál Simryn Gill.⁵⁶ A kulturális vándorlások irányát Gill visszafordította,



3. **Simryn Gill:** *Retró – a Tata kamion 1985 körüli 1313-as modelljének átalakított rendszere*, 2007
vegyes technika (agyag, kagylók, gyümölcshéjak, levelek, kókusz, virágok, fű, tej, gyanta stb.), változó méret (részlet)
Documenta 11 (A szerző felvétele)

és megkérdőjelezte e vándorlások értelmét és célját azzal, hogy egy lefutott gép használhatatlan művészi mását helyezte el koncepciójának származási helyére – vagyis a motor ironikusan, transzformált alakjában visszakerült kiindulási pontjához.

Ai Weiwei *Tündérmese*⁵⁷ című projektjében 1001 olyan kínai embert hívott meg Kasselba, akik a maguk erejéből nem tudtak volna odautazni. A kiállítási helyszíneken elszórva elhelyezett 1001 King-dinasztia korabeli faszék jelképezte őket, a meghívást, a vendégséget, az ideiglenes otthonosságot (4. kép).

Britta Markatt-Labba egyenesen a bayeux-i kárpit hímzőihez hasonló ambícióval és szellemesen hímzi meg (olykor kollázsolja) alkotótársaival együtt *Historija*⁵⁸ című eposzát; az Északi-sark viszontagságos éle-

52 Muholi, Zanele (1972, Umlazi): *Faces and Phases*. 2011–2012, 60 fotó, zselatinos ezüst, egyenként 67,5×50,5 cm. *DOCUMENTA* (13). *Das Begleitbuch. The Guidebook. Katalog 3/3*. Művészeti igazgató: Carolyn Christov-Bakargiev. Ed. Katrin SAUERLÄNDER. Stuttgart, Hatje Kantz Publishers, 2012. 164. (A továbbiakban: Kat. 13.)

53 WEIER 2017 (ld. 34. j.) 14. „The border here is between Fanon’s self-consciousness and the moment he realized that although he knew of course that his skin was black, he did not know he was a Negro. He realizes that he is a Negro when he realizes that he is seen as a Negro.” (Kiemelés az eredetiben.)

54 Annie Pootoogook (1969–2016, Cape Dorset Nunavut): *Erotikus film nézése*. 2003–2004, ceruza, kréta, papír, 50,8×66 cm; *Pitseolak két lánnyal rajzol az ágyban*. 2006, ceruza, kréta, papír, 50,8×66 cm; *Jegesmedve az ablaknál*. 2003–2004, színes ceruza, tus, papír, 50,8×66

cm; *George Bush a tévében*. 2003–2004, ceruza, kréta, papír, tinta, 25,4×33 cm; *Dr. Phil*. 2006, ceruza, kréta, papír, 39,4×50,8 cm. Kat. 12. 164–165., 377.

55 Pavel Bräila (1971, Chişinău, Maastrichtben él): *Shoes for Europe*. 2001–2002. 26’. Kat 11. 216–217; Kat. 11. App. 38. Nadja Rottner: Pavel Bräila. In: Kat 11. Short. 46–47.

56 Simryn Gill (1959, Szingapúr, Sydney-ben él): *Throwback. Remade internal systems from a model 1313 Tata truck*, 1985 k. 2017. Kat. 12. 260–251, 377. 366.

57 Ai Weiwei (1957, Peking): *Fairytale*. 2007. 1001 faszék a King-dinasztia korából, performance. Kat. 12. 208–209, 356.

58 Britta Markatt-Labba (1951, Idivuoma): *Historija*. 2003–07. Hímzés, print, applikáció, gyapjú, lenvász, 39×23,5 m. *documenta 14: Day-book*. Athens, 8 April – Kassel, 17 September 2017. Ed. Quinn LATIMER–Adam



4. **Ai Weiwei (1957 Peking):** *Tündérmese*, 2007
1001 faszék a King-dinasztia korából, performance (részlet)
Documenta 11 (A szerző felvétele)

tét – hol középkorias képszerkesztéssel, stilizálással és arányokkal, hol a ma alkotó, textilt használó nők kritikai távolságával – beszél el: menekülésről, születésről, csatákról, vadászatról és rénszarvascsordákról, utazásról erdőkben és hómezőkön (5. kép).

A Britta Markatt-Labba-féle mítoszalkotási stratégiával ellentétben a benini Georges Adéagbo⁵⁹ épp a nyugati mitizáló-gyarmatosító tekintet (ha van olyan)⁶⁰

Szymczyk. Munich–London–New York, Prestel, 2017. VI. 23. (A továbbiakban: Kat 14.); *Kassel Map Booklet. Documenta 14: June 10–September 17, 2017*. Ed. Quinn LATIMER–Adam SZYMCHYK. Kassel, documenta und Museum Fridericianum GmbH, 2017. 96. (A továbbiakban: Booklet 14.)

59 Georges Adéagbo (1942, Cotonou) Kat. 11. App. 36.

60 Frantz Fanon már 1961-ben megjegyezte, hogy „számos európai kutató évtizedek óta nagyjából rehabilitálta az afrikai, a mexikói, a perui civilizációt”. Frantz FANON: *A föld rabjai*. Ford. STAUB Valéria. Budapest, Gondolat, 1985. 197. Az esszencializálás ellenében azt még inkább alá kell húzni, hogy éppúgy nem létezik a gyarmatosító tekintet, ahogy a gyarmatosított sem.

kritikáját fogalmazza meg tarka, nagyszabású, popos, vásári tárgyakkal alkotott installációiban „*Felfedezők és felfedezettek a felfedezés történetével konfrontálódnak...*” *A világ színháza* című installációjában (2002). A „repülőltéri népművészet” stílusában megalkotott „afrikai művészet”, fafaragványok, könyvek, bakelit hanglemezek, magazinok és színes újságok felhalmozásával a témát nemcsak látványossá, de olvashatóvá tette a felvetett témán ironizálva – a társadalomtörténeti diszkurzust elősegítve. A holland művészetet iskolázott Meschac Gaba⁶¹ installációiban – *Museum of Contemporary African Art: The Library; The Shop* – afrikai munkák (a shopban) és publikációk az afrikai művészetről (a könyvtárban) decens elrendezését nyújtja. Így a kisajátító gyarmatosító kultúra kritikáját fogalmazza meg – és gyűjteményével egyúttal a nyolcvanas években indult múzeumkritikai diszkurzusba is bekapcsolódik.

A kánon

Művészetről lévén szó, a kulturális gyarmati felszabadulás, mely maga a dekolonizáció,⁶² legfontosabb területe a kánon kérdése. Ehhez a kánon bővítése ugyan szükséges, de persze nem elegendő.⁶³ „[E]gy polilógra (polylogue) van szükségünk, mely sok hang összjátéka, a civilizáció monologikus, gyarmatosító, központosító készítéseit megzavarni képes kreatív »barbárság«. [...] Ez a vízió, ahogy Adrienne Richtől megtanultuk, a re-vízióban él: amikor ex-centrikusan újraolvassuk, újra felfedezzük, amit a kánon papi leple takargat: az irodalom összefonódását a kultúra hatalmi dinamikájával.”⁶⁴ A kulturális gyarmatosítás után a különböző kánonok nem akadályok lesznek, hanem a megértés eszközei, a hegemon diszkurzusok repedéseiből⁶⁵ jövő hangok megszólalhatnak, és képesek leszünk más szempontból, a másik szemével látni.

61 Meschac Gaba (1961, Cotonou, Amszterdamban él). Kat. 11. 282–284; Kat. 11. App. 41.

62 Ahogy Frantz Fanon gondolja: FANON 1985 (*Id. 60. j.*).

63 Griselda POLLOCK: Kánon és kultúrharc. In: *A gyakorlatról a diszkurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk. KÉKESI Zoltán és mások, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012. 199–216.

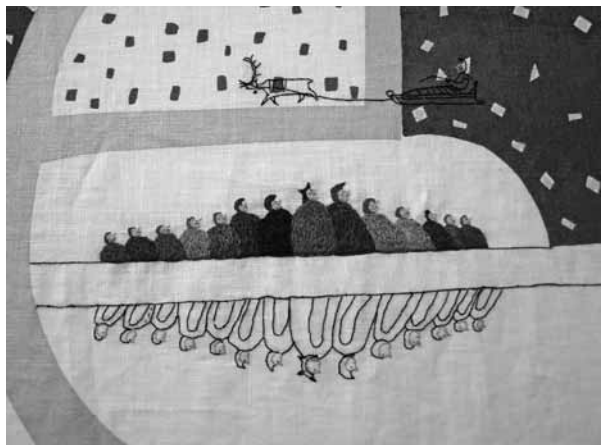
64 Griselda Pollock idézi: Susan Hardy Aiken, Women and the Question of Canonicity. *College English*, 1986. 3. sz. 288–299. POLLOCK 2012 (*Id. 63. j.*) 203.

65 *Uo.* 204.

Ha kis időkre is, a szóban forgó Documentákon egyenrangúan szerepelnek és értékelődnek az olyan munkák, amelyek távol esnek nemcsak a reneszánsz ránk hagyományozta perspektívától és arányrendszerétől, de a nyugati avantgárd és neoavantgárd kizáró, bennfentes, mindentudó praxisától is. Olykor ezeket ignorálva írják felül a fehér férfiak alapította művészeti kánonokat, de legtöbbször kétféle kulturális (stiláris) és kanonikus hagyományt egyesítve – polilógok. A „lokális”, a „globális”, az „egyetemes”, ill. a „nyugati” elemek az egyéni alkotásokban zökkenőmentesen találkoznak – különösen akkor, ha már többszöri kulturális cserék (művészet-történeti) nyomait viselik magukon.

Frédéric Bruly Bouabré⁶⁶ több ezer képeslap nagyságú, színes, köriratokkal keretezett, egyszerű, szimbolikus ceruzarajzán (pl. *Alphabet Bété, Museum of the African Faces, Knowledge of the World – 1963–1994*)⁶⁷ következetesen fejtette ki vizuálisan (is) írásban már megfogalmazott gondolatait – egyfajta enciklopédikus tudás tárházát alkotva meg. Érdeklődésébe először is a nyelv, jelek, szimbólumok, aztán az afrikai élet(mód) tartozott. Szerinte az önismerethez saját, a gyarmatosító hatalomtól különböző írásra van szükség, ezért kidolgozta anyanyelvének írásjegyeit.⁶⁸ Churchill Madikida⁶⁹ *Status* című installációja a 12. Documentán vörös barokkos interieurjével, villogó fényekkel, koporsókkal, rózsafüzérel és keresztel háttorzongató volt. A „házfalokról csorgó vöröslő fájdalom” közvetlenségét a videóknak (*Virus, Nemesis*, 2005) megbocsátja a minimalizmuson felcseperedő nyugati néző, pedig ugyanolyan explicit fájdalom hatja át a szaporodó, osztódó sejteket idéző, számítógéppel generált képosztódást, és a véres-vörös magzat képsorait, mint a számára elborzasztóan intenzív installációt, hogy a művész megidézzé, figyelmeztessen a betegségre-halálra, a dél-afrikai HIV-/AIDS-járványra.

Doreen Reid Nakamarra⁷⁰ hatalmas vásznain szőnyegszerű kompozícióiban ősi ausztrál motívumok végeláthatatlan ornamentikáját festette meg, egyesítve azt a nyugati absztrakt festészet és a szisztematikus művészet erényeivel is. Nomin Bold⁷¹ nagyszabású képein minuciózus módon festette meg a mongol élet



5. Britta Markatt-Labba: *Történelem*, 2003–2007
hímzés, print, applikáció gyapjú, lenvászon, 39 cm×23,5 m (részlet)
Documenta 14 (A szerző felvétele)

epizódjait: a különböző nézőpontokból ábrázolt jelenetek szisztematikus rendszerű kompozíciók, melyek épp annyit köszönhetnek a perzsa miniatúráknak, japán fametszeteknek és kínai tusrajzoknak, mint az európai realista illusztrációs grafikai hagyományoknak. A 2017-ben kiállító Beau Dick maszkjai⁷² (6. kép) pedig egyaránt őrzik indián törzsének maszkfaragó (és rituális) hagyományait, és át vannak itatva a kortárs (és modern) művészet maszk iránti rajongásával.

Explicit dekolonizáló szándék

Explicit dekolonialista témájú Jeff Wall⁷³ 2002-ben kiállított *After Ralph Ellison, Invisible Man, the Preface* című világító doboza, akárcsak Allan Sekula köztéri plakátja 2007-ben. A wilhelmshöhei pályaudvarnál egy építkezésen dolgozó barna bőrű (férfi) munkást ábrázoló plakáton a névtelen levelek kollázsolt betűinek dizájnájában jelent meg az európai himnuszá avanszált *Örömóda* ne-

66 1923–2014, Zéprégűhé, Elefántcsontpart.

67 Kat. 11. 208–211.; Kat. 11. App. 36–37.

68 Christian RATTEMEYER: Frédéric Bruly Bouabré. In: Kat. 11. Short 42–43.

69 Churchill Madikida (1973, Butterworth, Johannesburgban él): *Status*. 2005. Installáció: koporsók, gyertyák, AIDS-szalagok, virágok stb. Kat. 12. 176–177. 373.

70 1955, Warburton–2009, Adelaide, Kat. 13. 146–147.

71 Nomin Bold (1982, Ulánbátor): *Green Palace*. 2017, akril, vászon, 150×200 cm; *One Day of Mongolia*. 2017, akril, vászon, 150×200 cm. Kat. 14. V.21; Booklet 8o.

72 Beau Dick (1955–2017, Kingcome Inlet, Kanada): *Twenty-one masks from the series „Undersea Kingdom”*, 2016–2017. vegyes technika. Kat. 14. VIII.15; Booklet 84.

73 Jeff Wall (1946, Vancouver): *After Ralph Ellison, Invisible Man, the Preface*. 2001, cibakróm, világítódoboz, 190×265×25 cm. Ellison könyve magyarul A *Láthatatlan* címmel jelent meg (Budapest, Európa, 1970).



6. **Beau Dick:** 21 maszk a „Víz alatti királyság” sorozatból, 2016–2017
 vegyes technika (akril, cédrus, gyapjú, gumi, lószőr, tollak, huzal, réz, textil, kvarckristály, bőr stb.) (részlet)
 © Roman März

vezetes sora: „testvér léssen minden ember”. Csakhogy az „Alle Menschen werden Schwestern” feliratban a „fivérek” „nővérekre” cserélése feminista kritikával fűszerezi Allan Sekula⁷⁴ kolonializmuskritikáját. Susan Hiller *Lost and Found* című videója (2016, 30’)⁷⁵ ugyan nem kevésbé áll a dekolonializmus jegyében, csak analitikusabb, és kevésbé direkt: egy tudományos módszerességgel végzett kutatás feldolgozása. Hiller munkatársaival felkeresett világszerte olyan népeket, amelyek nyelve veszélyeztetett,⁷⁶ és néhány perces interjúkat készítettek a beszélő anyanyelvén; a képernyőn csupán a nyelv megnevezése, a beszélők hanghullámai láthatók (és az angol, illetve német feliratozás). Az emberek pedig saját nyelvükről és többnyire nyelvükkel való kapcsolatukról beszéltek.

74 Allan Sekula (1951, Eire–2013): kültéri plakát, 2007, 500×750 cm. Kat. 12. 300–301, 381.

75 Susan Hiller (1940, Tallahassee): Booklet 14. 91; *South as a State of Mind*, 5. 2016. 9. sz. [documenta 14 #4]

76 Pontosabban: jelenleg kihalt, szunnyadó, kritikusan, súlyosan és hátróztan veszélyeztetett, sérülékeny, újraélesztett.

Kultúrákritika

Kultúrákritikai eszközökkel dolgozott az amerikai Kerry James Marshall, amikor 2007-ben a wilhelmshöhei kastélymúzeumban az *Elveszett fiúkat*⁷⁷ állította ki Karel von Mander *Hydaspes és Persina az Androméda-festmény előtt* című (1640) képe alá, amelyen Mander – Héliodórosz nyomán – a fehér leánynak életet adó fekete, etióp királyi párt festette meg. A csodás módon született leány, mivel az Androméda-köd láthatóságának éjszakáján sikerült megfogannia, boldog életnek nézhetett elébe. Kerry James Marshall intervenciója, amellyel egy klaszikus európai múzeum falán új popos expresszivitással megfestett fekete fiúk (*Lost boys*) (akiknek életkilátásai

77 Kerry James Marshall (1955, Birmingham): *The lost boys: A.K.A. Baby brother*. 1993, akril, kollázs, vászon, 66×66 cm; *The lost boys: A.K.A. 8 Ball*. 1993, akril, kollázs, vászon, 76,5×76,5 cm; *The lost boys: A.K.A. Black Al*. 1993, akril, kollázs, vászon, 67,3×67,3 cm; *The lost boys: A.K.A. Black Johnny*. 1993, akril, kollázs, vászon, 63,5×63,5×5,1 cm. Kat. 12. 134. 373–374.



7. **Martha Minujin:** *Könyvek Parthenónja* (1983), 2017
acél, műanyag fólia, könyvek, 19,5×29,5×65,5 m
Documenta 14 (A szerző felvétele)

rasszista környezetben épp ellentétesek a szerencsés leányéval) arcképeit a nagy művész-életrajzíró festményeivel szembesítette, és Héliodóroszig visszamenőleg kikezdte az európaiak rasszizmusát, rámutatva a nyugati múzeumok kolonialista jellegére, a történet abszurdítására Manderen át – aki még a csillagképet is egy szexi aktképen (a képben) közvetítette.

A kulturális csere foglalkoztatta Romuald Hazoumè-t, amikor „néger maszkjait”⁷⁸ ironikusan műanyag locsoló-, olajos- és egyéb kannák (a nyugati olajkiter-

melő gazdaság közös árucikkei) átalakításával (kiegészített ready-made) készítette – visszájára fordítva az európai kisajátítást. Egyúttal vissza is hódította saját kultúráját az európai avantgárdok által kisajátított dogon maszkok képviselőjén keresztül. Amerikai tájképeket mutatott be Andrea Geyer *Spiral Lands* (2007)⁷⁹ című, 17 darabból álló fotószövege. A tablókön két-két, csaknem identikus – kis szögeltéréssel fényképezett – fekete-fehér fotográfia szerepel, a szövegek a hódítók és indiánok kultúrájából idéznek, egymás mellé állítva

78 Romuald Hazoumè (1962, Porto Novo): *Dogon*. 1996, vegyes t., 20×60×20 cm; *Agassa*. 1997, vegyes t., 44×50×26 cm; *Citoyenne*. 1997, vegyes t., 40×40×30 cm; *Moon*. 2003, vegyes t., 34×20×16 cm. Kat. 12. 142–143, 368.

79 Andrea Geyer (1971, Freiburg): *Spiral Lands*. 2007. 1. fejezet. 17 fotográfia, szöveg, füzet lábjegyzetekkel. Kettesével 70×230 cm keretben. Kat. 12. 248–249., 377.



8. Robin Kahn és A Nyugat Szaharai Nők Nemzeti Szövetsége: Szaharai könyhaművészet, 2012
textilsátor, vegyes technika (részlet)
Documenta 13 (A szerző felvétele)

a különböző nézőpontú igazságokat. A tájképekkel laza összefüggésben áll a szöveg, álomszerű egymásra utalás köti őket össze – előállítva így történelem, emlékezet, nyelv, kultúra különös szűrőjét.

Diktatúrák árnyékában

Diktatúrákban élő művészek – Vann Nät,⁸⁰ Marta Minujín, és Carlos Garaicoa – munkáinak Documentákon való bemutatása nemcsak a belső elnyomás és a (külső) gyarmatosítás rokonsága és alkalmankénti összefonódása miatt fontos számunkra, hanem mert pusztán jelenlétük egyfelől episztemikus⁸¹ ellenállás a diktatú-

rákkal szemben (még akkor is, ha erre lehetőség csak a diktatúra puhulása vagy vége után nyílik, és a munkák is ezt igazolják), másfelől láthatóságuk a diktatúrák művészetének egzotizálása ellen működik.

Carlos Garaicoa⁸² befejezetlen kubai épületek fényképei mellé maketteket és tervrajzokat helyezett, eképp a különböző okokból abbahagyott építkezéseket legalább eszmeileg kiegészítette, tökéletesítette – a (kubai) szocializmus befejezetlen (elhibázott) projektjének (és helyrehozásának) metaforáiként.

Marta Minujín Friedrichsplatzon felépített munkája, a Könyvek Parthenónja⁸³ 1983-as Buenos Aires-i munkájának remake-je (7. kép). Az athéni Parthenónnal megegyező méretben elkészített acélvázás művet a valaha betiltott könyvek (170 címet válogattak ki a

80 Vann Nät (1946–2011, Kambodzsa): *Kihallgatás a Kandal Pagodában* [a Vörös Khmer rémuralma idején]. 2006, olaj, vászon, 70×100 cm. Kat. 13, 130.

81 Vö. JUNGHAUS Tímea: Az „episztemikus engedetlenség”. Omara Kék sorozatának dekolonizált olvasata. *Ars Hungarica*, 39. 2013. 303–12.

82 1967, Havanna. Kat. 11. App. 41.

83 Marta Minujín (1941, Buenos Aires): *The Parthenon of books*. 1983, remake: 2017, acél, műanyag fólia, könyvek, 19,5×29,5×65,5 m. Kat. 14. VI.17; Booklet. 98.

Kasseli Egyetem hallgatói) csaknem 100 000 példányt alkotott. Bár az *ArtForum* kritikusaiktól meglehetősen elítélő kritikákat kapott, én a munkát a betiltott könyvek vizuális és haptikus katalógusának látom. Valóban látványos, „emblemikus” – nyilvánvalóan utal Athénra, az egész Documenta vezérfonalául választott ókori városra, mindazonáltal helyspecifikussá avatja, hogy az 1933-as náci könyvégetés és a fridericianumbeli könyvtár 1942-es pusztulásának a helyszínén állt. Benjamin Buchloh felejtethetőnek tartja, de annyit elismer, hogy 1983-ban a fasiszta junta bukása után Buenos Airesben felszabadító lehetett.⁸⁴ Daniel Birnbaum⁸⁵ szerint pedig Minujín Parthenónja egyenesen nevetséges, miután látványos, érzéki hatású műveket jelölt pozitívnak.

Női identitás

A dekoloniális szempontból a női identitások konstruálása annyiban fontos, amennyiben fajilag és gyarmatilag is alávetett szubjektumokról van szó. Itt különös jelentőségre tesz szert az interszekcionalitás, hiszen a gyarmati felszabadítás nők millióinak nem elegendő: az sem megfelelőbb számukra, ha nem a fehérek, hanem saját népük fiait zsákmányolják ki és erőszakolják meg őket. Sőt, számos amerikai törzsnél korábban kiegyenlítettebbek voltak a nemi szerepek, mint gyarmatosítóiknál,⁸⁶ így a „nők számára a gyarmatosítás kettős folyamat volt: egyszerre jelentette faji és a nemi alávetésüket”.⁸⁷ Az indián férfiak sokszor elfogadták a nyugati társadalmi nemi rendszert, „s ezáltal cinkosává váltak” a nők alávetésének,⁸⁸ továbbá együttműködtek „a fehérekkel a nők hatalmának lerombolásában”.⁸⁹ Továbbá azt is figyelembe kell venni, hogy mivel a legkülönbözőbb társadalmakban eltérőek a genderszerepek is, nem lehet egyféle a (fehér, felső középosztálybeli nők által megalapított) fe-

minizmus sem, ahogy a más-más helyzetekben élő nők sem egyfélék.

Az iráni amerikai Shirin Neshat⁹⁰ *Tooba* című videóján, noha „szó szerint” a (füge)favá váló nő archetipikus mítoszát⁹¹ teszi jelenvalóvá, mégis inkább a patriarchális társadalomba börtönzött, gúzsba kötött, elszigetelt, fájdalmas asszony képét rajzolja fel. A libanoni Mona Hatoum 2002-ben kiállított *Mesures of distance* című videója az anyjával való intim viszonyról ad számot: anyját mutatja, aki levelei kalligrafikus függőnye mögött zuhanozik, közben a leveleket (szexről, erotikáról) az otthonából távolra, Londonba került művész angolul olvassa fel, s a háttérben olykor beszélgetés hallatszik. A film nemcsak melankolikus, de lerombolja a passzív arab nő sablonos képét is.⁹² 2007-ben a női identitás konstruálásával foglalkozott Sheela Gowda *És beszélj neki a fájdalomról* című munkájával.⁹³ 277 méternyi kanyargó csőből álló installációjának minimalizmusát cáfolja piros színe, bennük teljes szélességüket kitöltve, egy-egy helyen kibuggyanó piros cérnaköteg „folyik” végig. Alig észrevehetően, a csőből kifolyó cérnák végén sorakoznak a befűzött tűk, emlékeztetve a mű eredetére és a csőben eleven vérként folyó erők mazochisztikus megzabolázásának érzetét keltve.

Amar Kanwar *Villámó tanúbizonyságok (2007)*⁹⁴ című kilencszaturnás videoinstallációján megerőszkolt indiai és bangladesi nők idézik fel történeteiket (hírhedt, katonák általi csoportos megerőszkolástörténeteket – csak 1947-ben 75 000 nőt erőszakoltak meg). Hideg-ülően ölel körbe a kilenc vászon, ahogy a tökéletesen szép, intenzív színekben pompázó, idilli tájakon futó képsorok az asszonyok beszédének feszülnek.

2012-ben a Karlsruhei Park számos kis pavilonjának egyike, amelyet szaharai szöttekes és a Nyugat-Szahara függetlenségéért harcoló aktivista posztterek és zászlók dekoráltak (8. kép), Robin Kahn és a Nyugat-Szaharai Nők Nemzeti Szövetsége szervezésében a saharávi konyha főztjeit kínálta.⁹⁵ A művészek a civil mozgalmak bemutatásával együtt szakítottak a

84 Benjamin H. BUCHLOH: Rock paper Scissor. On some means and ends of Sculpture in? Venice, Münster and Documenta. *Art Forum*, 56. 2017. September. 1. sz. 288.

85 Daniel BIRNBAUM: Thinking twice. On Documenta 14. *Art Forum*, 56. 2017. September. 1. sz. 295.

86 María LUGONES: A heteroszexualizmus és a gyarmati/modern társadalmi nemi rendszer (2007). Ford. SZALAI Miklós. *Eszmélet*, 114. 2017. nyár. 101–128: 113.

87 *Uo.* 114.

88 *Uo.*

89 *Uo.* 117.

90 Shirin Neshat (1957, Kazvin, New Yorkban él): *Tooba*. 2012.

91 Tabea METZEL: Shirin Neshat. In: Kat 11. Short. 170–171.

92 Mona Hatoum (1952, Bejrút, Londonban él): *Mesures of distance*. 1988, 15'. Tabea METZEL: Mona Hatoum. In: Kat 11. Short. 106–107.

93 Sheela Gowda (1957, Bhadravati): *And...* 2007, fonal, kábel, tű, festék, ragasztó, változó méret, 2 kábel 11250x1 cm, 1 kábel 5250x1 cm. Kat. 12. 252–253, 377.

94 Amar Kanwar (1964, Újdelhi): *The Lightning Testimonies*. 2007, videoinstalláció, 32'31". Kat. 12. 266–267, 369.

95 Robin Kahn (1961, New York) és A Nyugat Saharai Nők Nemzeti Szövetsége (1979): *The Art of Sahrawi Cooking*. 2012. Kat. 13. 268.



9. **Romuald Hazoumé:** *Álom*, 2007
 installáció, vegyes technika, csónak, olajoskannák, 177×1372×128 cm, fotó, 250×1250 cm (részlet)
 Documenta 11 (A szerző felvétele)

nemi szerepek hagyományos nyugat-szaharai felosztásával, miközben felidéztek azt a kultúrát, amelybe ezek beágyazódtak.

2017-ben a Documenta Halléban a nagy méretű, érzéki installációról (festett textilből készített, gyakran land art munkák) nevezetes chilei Cecilia Vicuña több mint tíz méteres, vörösre festett gyapjú *Kipuját* állította ki, az inka magaskultúra egy mai darabját (amely ugyanakkor a mai közegben női munkaként is identifikálódik), míg a Neue Galerie-ben bemutatott korábbi, a nyugati kánont kikezdő festményei elkötelezettségét fémjelzik: férfi politikusok humoros portréi mellett (*Marx, Lenin, Allende*)⁹⁶ – és horribile dictu *A menstruáció anyala* között – *Gabriela Mistral* Nobel-díjas chilei költő, *María Sabina* mexikói sáman és *Violeta Parra* chi-

lei művész⁹⁷ is szerepelt, a latin-amerikai alkotó női identitást reprezentálva – ekképp definiálta Vicuña saját helyét.

Menekülés

A gyarmatosítás és a gyarmati rendszer felbomlását követő posztkoloniális állapot velejárója, hogy a háborúk és az elszegényedett (volt gyarmati) területekről a boldogulásért és a halál elől tömegek békésebb, gazdagabb (rendszerint egykori gyarmattartó) országba menekülnek. 1996. december 26-án az F174, máltai felségjelzésű hajó több mint 300 fővel, pakisztáni, in-

96 Cecilia Vicuña (1948, Santiago de Chile): *Karl Marx*. 1972, olaj, vászon, 92,1×71,7 cm; *Lenin*. 1972, olaj, vászon, 56,5×51,4 cm; *Allende halála*. 1973, olaj, vászon, 57,1×40 cm.

97 *Angel de la Menstruación*. 1973, olaj, vászon, 57,8×48,3 cm; *Gabriela Mistral*. 1986, olaj, vászon, 61×49 cm; *María Sabina*. 1986, olaj, vászon, 59,7×49,5 cm; *Violeta Parra*. 1973, olaj, vászon, 57,8×48,3 cm. Kat. 14. VI.29; Booklet. 107.

diai és szingaléz menekültekkel a fedélzetén Málta és Szicília között elsüllyedt. A katasztrófa körülményeit, felelőseit, okát és hatásait kiderítendő és bemutatandó készítette a Multiplicity⁹⁸ *A Journey Through a Solid Sea* című projektjét (2000). Mérnökök, geográfusok, művészek, szociológusok, fényképészek bevonásával kutattak, készítettek interjúkat túlélőkkel (170-en voltak) és a helyi hatóságok képviselőivel, tengerésztisztekkel is. Eredményeiket videókon és szöveges, rajzos, fényképes dokumentáción mutatták be: a katasztrófát (röviden) az okozta, hogy a hajó kapacitásának sokszorosánál több embert vitt, és mivel illegálisan szállították őket, az ütközésnél nem hívtak segítséget. Romuald Hazoumè *Dream*⁹⁹ című installációja (2007) egy idillikus afrikai part képe előtt álló, olyan olajoskannákból összeállított hajó (9. kép), amelyeket afrikai kivándorlók készítenek (és amelyekkel kétséges a megmenekülés).

Danica Dakić *El Dorado* című videóján (2006–2007) emigráns fiatalok a Paradicsomról, menekülésről, terveikről, céljaikról és bizalomról beszélnek a kasseli Tápétamúzeumban. A címadó tapéta (1848) romlatlan természet illúzióját keltő háttere ekképp tapasztalatok, képzetek és vágyak tanújává lett.¹⁰⁰ Ugyanabban az évben Hito Steyerl a *Journal No 1. An Artist's Impression*¹⁰¹ című filmjében egy túlélő szemén keresztül, aki az 1994-es boszniai háború idején gyerek volt, mutatja be, hogyan szelektál és szerkeszti meg az emlékezetet a kiszolgáltatottság, a félelem, a törvények és az előítéletek.

A kultúra, a művészet, a gazdaság és a politika gyakorlati szétválaszthatatlansága folytán nehéz megtalálni azt a pontot, ahonnan egyáltalán kibontható a kérdés: Dekolonizál-e a Documenta? Ahogyan gazdasági, politikai és intézményi behálózottsága, azaz pozíciója folytán *mint intézmény* képtelen dekolonialista gyakorlatot folytatni, úgy jelentősége és ereje folytán épp a Documenta vethet fel, dolgozhat ki és terjeszthet olyan elméletet és művészeti gyakorlatot, amely legalább annyira égető, mint felforgató – jelen esetben a dekolonialista ideológiát. Nem gondolom, hogy ezt más városokba történő időleges költözése során, hanem kiállításai, és publikációinak speciális formái által, valamint súlya és tekintélye miatt tudja megvalósítani. A posztkolonializmus első nyilvánvaló megjelenése óta a Documentán evidenssé vált a dekolonialis gondolkodás. A számok ugyan kezdetben nem nagyon utaltak erre, és e szempontból lassú a változás, a művekben azonban jelen van.

Tatai Erzsébet

művészettörténész, tudományos főmunkatárs

Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi

Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet

tatai.erzsebet@btk.mta.hu

98 Multiplicity csoport (Stefano Boeri, Maddalena Bregani, Francisca Insulza, Francesco Jodice, Nadja Rottner et al. 2000, Milánó): *Multiplicity*. Kat. 11. Short. 166–167.

99 Romuald Hazoumè: *Dream*. 2007, installáció, vegyes t., csónak, olajoskannák, 177×1372×128 cm, fotó, 250×1250 cm. Kat. 12. 258–59, 368.

100 Danica Dakić (1962, Szarajevó, Düsseldorfban él): *Eldorado*. 2007, videó, 13'39". Kat. 12. 230–231, 362.

101 Hito Steyerl (1966, München): *Journal No.1–An artist's impression*. 2007, videó, 22'. Kat. 12. 308–309, 382.

Is Documenta a Decolonising Force?

“The big exhibition has no form.” This sentence begins the introduction to the catalogue for Documenta 12, Kassel, edited by Roger M Buerger and Ruth Noack, the curators of the exhibition. While insisting on the inherent formlessness of the Documenta exhibitions, they organised their own very distinctive show around a set of ideas expressed as provocative questions. Such contradictions have always been part and parcel of the history of mega-exhibitions, which is partly what makes them so attractive. As one of the most – if not the most – important contemporary art mega-projects in the world, the Documenta of Kassel is particularly suitable for examining the changes that have taken place in art and in the way it is presented in the Bourdieusian artistic field. Way back in 1955, when the first Documenta was held, political motivations played a part in its founding, but it was only in 1992, during its ninth edition, that Jan Hoet first raised criticism of the hegemony of European and North American art (at the time, only 7% of the featured artists were from Africa, Asia and Oceania), and it was not until 1997, under the artistic directorship of Catherine David, that this criticism was treated theoretically in the form of lectures (with Okwui Enwezor, Edward W. Said and Matthew Ngui among the invitees). The first Documenta that can be regarded as postcolonial was held in 2002, with Enwezor taking charge as artistic director.

In my paper I examine the shifts that have occurred in the way global art is represented in Kassel from Documenta 11,

when the postcolonial discourse finally came to the fore, until the present day (Documenta 14). The questions I touch upon are whether there has been a strengthening of postcolonial representation; whether there is evidence of cultural decolonisation as cultural colonisation is dismantled, that is, as postcolonial theories are put into practice; whether or not a decolonisation of art has taken place during the Documenta exhibitions; and whether there has been a change in the postcolonialist content of art. With respect to the knowledge generated by the exhibitions – as staged, topographical compilations of artworks – and to the theories espoused in the documents – most of which were written to accompany the exhibitions –, I conduct my investigation into what has been implemented and how from three different perspectives: firstly, by taking into account the proportion of artists (depending on their country of origin); secondly, via content analysis; and thirdly, from the perspective of the artistic canon.

Erzsébet Tatai

*art historian, senior research fellow
Institute of Art History, Research Centre for the Humanities,
Hungarian Academy of Sciences
tatai.erzsebet@btk.mta.hu*

TÁRGYSZAVAK

Documenta, posztkolonializmus, dekolonizáció, diktatúra, vizuális szociográfia, identitásépítés, női identitás, kánon, kultúrakritika, menekülés

KEYWORDS

Documenta, postcolonialism, decolonialization, dictatorship, visual sociography, identity-construction, women's identity, canon, cultural critique, flight

Holokausztemlékezet a globalizáció korában

Dekolonizáció és holokauszt

Akkor, amikor elkezdtek *emlékezni* arra, ami a zsidókkal történt a második világháború alatt, amikor a túlélők nyilvánosan tanúvallomásokat tettek, s széles körben meghallgatásra is találtak, s erre az Eichmann-per adott először nemzetközileg látható alkalmat, a gyarmatok felszabadító harcai is folytak. A második világháború után az angol, francia, spanyol, portugál gyarmatbirodalmak erőszak és háborúk során felbomlottak. A holokausztemlékezet akkor „született meg”, amikor a gyarmatok a felszabadulásukért harcoltak. A második világháború vége óta ekkor még húsz év sem telt el, a gyarmati háborúk, az áldozatok képei és a második világháború képei, a kiszolgáltatottság és a kegyetlenség képei nem álltak egymástól távol.

Michael Rothberg *Multidirectional Memory* című kötetét ezeknek a találkozási pontoknak szenteli, a holokausztemlékezet és a dekolonizáció harcainak átfedéseire.¹ Felidézi többek között, hogy Margaret Duras 1961. november 9-én publikált a *France-Observateur*-ben egy cikket, azután, hogy Párizsban az algériai szabadságért tüntetők közé lövetett a rendőrség.² Duras interjújában először két algériai munkást kérdez, majd egy holokauszt túlélőt, aki ott volt a varsói gettóban. Ez a kapcsolódási pont jelenik meg Jean Rouch és Edgar Morin filmjében is, az *Egy nyár történetében*, amelyben egy fiatalokból álló társaság beszélgetése során megkérdezik a fekete bőrű, immár Párizsban élő fiút, tudja-e, mik azok a számok a társaság egy nőtagjának, a

film főszereplőjének a karjára tetoválva. Nem tudja. Ebből a helyzetből kiindulva tehát a kérdés: látható-e és hogyan a holokauszt Európán kívül? Mit jelent a holokauszt az egykori gyarmatvilágban? S ezt a kérdést épp a dekolonizáció, a gyarmati felszabadító harcok idején kezdték feszegetni.

Vizsgálhatjuk történetileg, tágabb nézőpontból is ezt a kapcsolatot. Hannah Arendt elemezte a náci „végső megoldást”, zsidók szisztematikus, tömeges kiirtását és a gyarmatosítás kapcsolatát. Arendt *A totalitarizmus gyökereiben* foglalkozik „A Fekete Földrészt kísértetvilággá”. Az európai ember az afrikai fekete kontinensen találkozott azokkal az emberekkel, „lényekkel”, akiket nem tekintett embereknek, csak árnyaknak, akiket nem értett meg, akik számára a kultúra előtti állapotot képviselték. A gyarmatosítók „úgy látták, hogy ezek az emberek a vadállatokhoz hasonló módon részei a természetnek”.³ Ebből következett, hogy úgy is ölték meg őket, lelkiismeret nélkül, „miközben tömegesen gyilkolták le őket, valahogyan rá sem ébredtek, hogy emberi életet oltanak ki”.⁴ A gyarmatokon úgy tekintettek a bennszülöttek életére, mint a profit, a haszon érdekében használt eldobható, felesleges, s bármikor más élettel pótolhatókra. A bennszülöttek életét nem emberi létté nyilvánították.⁵

Arendt Joseph Conradnak *A sötétség mélyén* című regényét idézi: a bennszülöttek „üvöltöttek, ugráltak, forogtak, arcuk rettenetes kifejezést öltött; de éppen – miénkhez hasonló – emberi voltak gondolata, e vad és szenvedélyes zenebonához fűződő távoli rokonság

1 Michael ROTHBERG: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, California, Stanford University Press, 2009. 236–245.

2 ROTHBERG 2009 (ld. 1. j.) 236.

3 Hannah ARENDT: *A totalitarizmus gyökerei*. Ford. BRAUN Róbert–SERES Iván–ERŐS Ferenc–BERÉNYI Gábor. Budapest, Európa, 1992. 234.

4 ARENDT 1992 (ld. 3. j.) 233.

5 Uo. 235.

gondolata borzongatott meg leghevesebben”.⁶ Az örületnek vélt viselkedés volt az, ami a fehér embert halálra rémisztette, örületbe kergette, végső soron átalakította, elembertelenítette, elállatiasította, s minden bizonnyal az is, hogy egyszer emberi lényekként fel is lázadhatnak a gyarmatosítók ellen. „Ez a rettegés valamitől, ami hasonlít hozzánk, de semmi szín alatt sem tekinthető hozzánk hasonlóknak, lett előbb a rabszolgaság, majd a fajgyűlölő társadalom alapja.”⁷ Arendt gondolatmenete szerint az afrikai gyarmatokon jött létre az a tapasztalat is, hogy még a profitelvűség is félresöpörhető, hogy „a társadalmak nem csak gazdasági elvekre épülhetnek, s hogy ilyenkor előtérbe léphetnek azok, akik a racionális termelés és a kapitalista rendszer keretei között nem kerülhetnek a kiváltságosok sorába”.⁸ Ennek az életnek, az emberi öntudat efféle elferdülésének⁹ a következtében egy új embertípus alakult ki. „Az afrikai gyarmatbirtokok voltak a legtermékenyebb termőtalaja annak az embertípusnak, amely később a náci elitet alkotta.”¹⁰ Hannah Arendt tehát a létrejött helyzetet a gyarmatosító (vagy elkövető) szempontszögéből vizsgálja, azt, hogyan hatott vissza a gyarmatosítás az európai emberre.

Arendt a dekolonizáció elméletének kidolgozóit, köztük Walter Mignolo, ezért az Európa-centrikus gondolkodásmódért kritizálják. Arendt nem veszi figyelembe az „eldobható, megsemmisíthető életek” élőinek szempontját. Frantz Fanon és Aimé Césaire voltak azok, akik saját testükben hordták a rabszolgaságnak, ennek az „eldobható” életnek az örökségét, s ebből a testből néztek rá a gyarmatosítókra, a gyarmatosítók gondolkodására. Césaire bumeránghatásnak nevezi azt, amit Arendt visszahatásnak. Césaire Európára néz, s azt látja, hogy a gyarmatokon kialakult, kipróbált, begyakorolt és „természetessé” vált módszereket Európában, fehér embereken (zsidókon) alkalmazták, vagyis a gyarmatosítók kegyetlensége bumeránghatás gyanúja alá esett. S a valódi sokkot épp ez a bumeránghatás váltotta ki.

Debarati Sanyal elemzi azt, ahogyan a két szerző, Frantz Fanon és Aimée Césaire – előbbi orvos és pszichiáter, utóbbi költő, mindketten martinique-i származásúak és mindketten aktívan bekapcsolódtak a felszabadító

harcokba – a holokausztot, Európát megközelíti,¹¹ a náci koncentrációs táborok kegyetlen világát a gyarmatosítással kapcsolatban gyakran felidézi. Fanon elhíresült mondata: „Nem is olyan régen a nácizmus gyarmattá változtatta egész Európát.”¹² Vagy: „Európát a szó szoros értelmében mértéktelenül földuzzasztotta a gyarmati országok [...] aranya, nyersanyaga. [...] Európa szó szerint a harmadik világ műve.”¹³ Césaire a dehumanizálás változatait egymás mellé helyezi, a gyarmatokon folyó embertelen bánásmódot a nácizmussal párhuzamba állítja, s ez a párhuzam mindkét történelmi helyzet tartathatatlanságát hangsúlyozza, nem hoz létre valamiféle (áldozati) versenyhelyzetet, szenedéshierarchiát.

Abban, ahogyan Arendt és Césaire eltérő nézőpontból, a gyarmatosító (elkövető) és a gyarmatosított (áldozat) Európán belüli és Európán kívüli helyzetéből látják a gyarmatosítást, megragadható a dekolonizációs gondolkodásmód. Césaire ugyanis elszakad az uralkodó, univerzalista, valójában nyugati, kirekesztő, birodalmi logikára épülő gondolatrendszerektől, és más nézőpontok, szempontok figyelembevételével kimozdítja a gondolkodás megszokott geopolitikai, kolonialista, hatalmi rendjét, mivel maga is abból a gyarmatvilágból jön, életpaszatalata oda köti.¹⁴

Az emlékezet dekolonizálása

A holokauszt Európában ment végbe, de emlékezete Európán túlnyúlik, mára globálissá vált. Sokan vizsgálják ennek a folyamatnak a történetét, következményeit, köztük Aleida Assmann. „Mivel ez a nemzeteken átívelő büntetett nemcsak hogy több millió áldozatot lökött a halál hivatali gépezetébe, de ezeknek az áldozatoknak a családját is centrifugális erővel szórta szét öt különböző kontinensre, elvárható, hogy ez a nagyszabású esemény visszhangra találjon a globális emlékezetben is.”¹⁵ Assmann részéről itt igényként, elvárásként fogalmazódik meg, miért kell a holokausztot globális szinten megismerni és megérteni, közös etikai alapként elfogadni.

6 Uo. 231.

7 Uo. 232.

8 Uo. 245.

9 Uo. 235.

10 Uo. 246.

11 Debarati SANYAL: *Memory and Complicity. Migrations of Holocaust Remembrance*. New York, Fordham University Press, 2015. 134–135.

12 Frantz FANON: *A föld rabjai*. Ford. STAUB Valéria. Budapest, 1985. 108.

13 Uo. 108.

14 Walter D. MIGNOLO: *Dispensable and Bare Lives. Coloniality and the Hidden Political/Economic Agenda of Modernity*. *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, 7. 2009. No. 2. 78.

15 Aleida ASSMANN: *A holokauszt – globális emlékezet? Egy új emlékezetközösség kiterjedtsége és korlátai*. In: *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezzettörténete*. Szerk. Szász Anna Lujza – ZOMBORY Máté. Budapest, Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014. 167.

Walter Mignolo szerint azok, akik a legnagyobb árat fizették az emberi életek eldobhatóvá és puszta életté redukálásban, az afrikai rabszolgák, a külső, távoli gyarmatosítottak és a német zsidók, cigányok, „mások”, a közeli, belső gyarmatosítottak voltak.¹⁶ A dekolonialitás irodalmában rendre felbukkan a holokauszt, és a zsidók is. A dekolonialitás gondolkodói azt is kérdezik, miért éppen a holokauszt vált globális emlékezetté, hisz kegyetlen, népek, embercsoportok kiirtására irányuló történelmi események voltak a holokauszt előtt és sajnos azt követően is. Ez gyökeresen más alapvetés. A holokausztemlékezet dekoloniális fordulatát az jelenti, amikor a kérdést fordított irányból teszik fel. A holokausztra mindenhol reflektálnak, emlékezte paradigmatikus lett, globalizálódott, de hogyan hatott a globalizáció vissza a holokausztemlékezetre, hogyan változtatta meg? Hogyan lehet egyáltalán a holokausztot Európából, a megszokott geopolitikai kereteiből kimozdítani? Assmann is továbbmegy: „vajon ezt az egyetemes normát csak a holokauszt egyedi történetén keresztül lehet-e elérni, vagy esetleg egyéb történelmi traumák is szolgáltatathatják az erkölcsi értékek és állásfoglalások alapját?”¹⁷

Walter Mignolo kifejti, hogy a rabszolgaság története a kapitalista gazdaság, majd a későbbi nemzetállamok létrejöttének alapja. Vagyis az a folyamat, amelynek során emberi lények más emberi lények életét eldobhatóként, helyettesíthetőként kezelték gazdasági érdekeknek megfelelően, és minden jogtól megfosztottak, megsemmisíthető puszta életként,¹⁸ azaz jogi, politikai értelemben meztelennek, puszta életnek. Mignolo gondolatmenetét szerint az afrikai rabszolgákat az imperialista *gazdaság*, a termelés érdekében kezelték helyettesíthető tárgyakként, az imperializmusnak ők voltak az első áldozatai, míg a zsidók, cigányok, belső „mások” a modern *állam* kolonialista hatalmi logikájának áldozatai voltak. Vagyis Mignolo szerint a holokausztot nem lehet csupán az európai történelemből megmagyarázni,¹⁹ mert az a modernitás alapja, annak sötét oldala. Ugyanakkor Mignolo Európát homogén egésznek tekinti, nem vesz tudomást az eltérésekről, ahogyan a zsidóságot is homogenizálja.

Dekoloniális gondolkodás

A globalizáció tette nyilvánvalóvá, hogy a hierarchikus, Európa-centrikus gondolkodásmód nem folytatható. De mit kezdünk mindezzel a holokauszttal kapcsolatban? Mit jelent a holokausztemlékezet dekolonizálása, s különösen egy posztszocialista országban? A mi kelet-közép-európai régióinkban, bár utólag jól látható a rendszer fokozatos lazulása az 1980-as években, 1989 jelenti a fordulópontot. 1989 történelmi és térbeli csomópont, ekkor lett a régió a globális világ része, a globalizáció folyamataitól nem függetleníthette magát. A régió kiszakadt saját „gyarmati létéből”, a szovjet fennhatóság alól. Ez a fordulat megváltoztatta az emlékezethez, a saját múlthoz való viszonyt is. Egyrészt felszabadította mindazt, amiről addig hallgatni kellett, vagy „jobb volt” hallgatni, ugyanakkor más, részben új, részben pedig elfojtott nézőpontokat, indulatokat engedett szabadjára.

Michael Rothberg veti fel a kérdést említett könyvében: mi történik akkor, amikor különböző történelmi traumák emléke találkozik? A gyarmatosítás, a rabszolgaság és a holokauszt emlékezte például? Szükségszerű-e, hogy egyik emlékezet kiszorítsa a másikat? Rothberg könyvében olyan példákat vizsgál, elsősorban filmekben és irodalmi művekben, ahol ezek a különböző emlékek egymást segítik, erősítik, egyfajta szolidaritás jön létre az emlékezők között. Láthatóvá válnak ezeknek a különböző emlékezeteknek a kapcsolódási pontjai. S az is, hogy a politika területén kívül, azaz egymás mellett élnek, és nem egymás ellenében fejtik ki hatásukat.²⁰ Az emlékezet dekolonizálása azt is jelenti, ahogyan Tlostanova kifejti, hogy nem az egyetlen igazságot keresik, hiszen ez paradox módon ahhoz vezethet, hogy a korábban elhallgatott történetek ugyanazt a kizárásos logikát reprodukálják, amelynek maguk korábban áldozatai voltak.²¹

1989 után felszabadultak a tabutémák. A közelmúltnak azok a történelmi eseményei, amelyeket csend övezett, vagy amelyekről kódolt nyelven beszéltek, nyíltan a közbeszéd témái lettek. Nálunk tiltott könyveket adtak ki, elemzések a kommunizmus bűneiről, és a holo-

16 MIGNOLO 2009 (ld. 14. j.) 74.

17 ASSMANN 2014 (ld. 15. j.) 183.

18 Arendt gondolatmenetét, kifejezését dolgozta tovább Giorgio AGAMBEN: *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel HELLER-ROAZEN, Stanford, Stanford University Press, 1998. A 2007-es 12. Documenta egyik alapgondolata, a modernitás mellett, a bare life, a puszta élet volt, vagyis a kúratorok itt is a modernitás alapjának tekintették az elpusztítható és még csak áldozatnak sem minősülő „puszta

életek” létrehozását akár a gyarmatosítás, akár a náciizmus által.

19 MIGNOLO 2009 (ld. 14. j.) 77.

20 ROTHBERG 2009 (ld. 1. j.) 1–29 (Introduction).

21 Madina TLOSTANOVA: Decolonizing east european memory: between post-de-pendence traumas and neo-imperial obsessions. In: *The New Heroes – the Old Victims. Politics of Memory in Russia and the Baltics*. Ed. by Iqors GUBENKO–Deniss HANOV–Vladislavs MALAHOVSKIS. Zinatne, 2016. 24.



1. **Esterházy Marcell:** *Egyazon napon*, 2013
 Video loop. © Marcell Esterházy 2017
 A művész szíves engedélyével

kausztról is egyre több publikáció jelent meg, a rendszerváltást követő néhány évben a könyvkiadás nem utolsósorban ezeknek a hiányoknak a pótlása okán meglehetősen jó üzlet volt. A kommunizmus áldozatainak és a holokauszt áldozatainak emléke, a rájuk való emlékezés egymás mellé került, nyilvánvaló lett, s politikai beállítottság alapján el lehetett dönteni, hogy kiknek a szíve kikért fáj jobban. A szoborpark alapításával a szocializmus emlékezte, művészetének egy része emlékhelyet kapott, már 1991-ben. A Memento park koncepciója alapján nem akart ítélni, nem akart az aktuális politika része lenni, és ennek a célnak a betartása felett ma is őrködnek. Állásfoglalás nélkül azonban mára csupán érdekesség, turisztalátványosság lett a park. A Terror Háza Múzeumot 2002-ben nyitották meg, amely ugyan azt állította magáról, hogy mindkét diktatúrára, a kommunistára és a fasisztára egyaránt emlékezik, valójában a fasiszmus bűnei korántsem kaptak olyan hangsúlyt, mint a kommunizmuséi, s ennek ellensúlyozására is jött létre a Páva utca Holokauszt Emlékközpont 2004-ben. 1989, a falak leomlása és a szocializmus bukása gondolati, politikai felszabadulás volt, az emlékezet gyarmatosítás alóli felszabadulása, vagyis a tabusítások feloldása. De éppen ez tette láthatóvá a tovább élő antiszemitizmust is. Azok között, akik a szocializmus bukását elősegítették, dissziden-

sek, ellenzékiek között, zavarba ejtően sokan voltak rasszisták, antiszemiták és a patriarchális rend hívei.²² 1989 a pluralista társadalmat, s a pluralista emlékezetet is elhozta. A kollektív emlékezet különböző és egymással versengő áldozati közösségei, a holokauszt és a kommunizmus elszenvetői egyaránt láthatóságot akartak, olykor egymás ellenében. Megosztott és nem egymást segítő emlékezetek alakultak ki, amit a politika tovább gerjesztett.

A szocializmus összeomlása után huszonnyolc évvel a történelmi emlékezetből emlékezetpolitika lett.²³ A „20. században Nyugat-Európában az emlékezetpolitika a holokausztra fókuszálva épült, azaz a nyugat-európai nemzetek saját felelősségére és büntudatára; Kelet-Európa megpróbálta elfoglalni a 20. századi áldozati helyét, és erős nyugat-európai szomszédjaiban felelősséget és büntudatot ébreszteni, amiért nem tettek semmit, és engedték, hogy Kelet-Európát megszállja a kommunizmus”²⁴ – mondja Milan Kundera. Az egykori szocialista országok, a kommunizmus áldozatai őrködnek áldozati pozíciójuk felett. A rendszerváltás után közvetlenül a kommunizmus áldozatai és a holokauszt áldozatai mintegy versengő helyzetbe kerültek, melyik totalitárius rendszer szedett több áldozatot, okozott nagyobb szenvedést, a náciizmus vagy a kommunizmus. Madina Tlostanova szerint a kelet-

22 TLOSTANOVA 2016 (ld. 21. j.) 15. Bár Tlostanova itt a volt Szovjetunióról beszél, nálunk is érvényes ez a megállapítás, a rendszerváltást követően például Csurka István vagy a MIÉP, az antiszemita beszédmód ezt támasztja alá.

23 TLOSTANOVA 2016 (ld. 21. j.) 17.

24 Kunderát idézi TLOSTANOVA 2016 (ld. 21. j.) 19. MILAN KUNDERA: The Tragedy of Central Europe. *The New York Review of Books* (pre-1986); 1984. 04. 26.



2. **Gróf Ferenc:** *Ismeretlen víz*, 2017
Két fotó és grafikai terv az Enyészpontok 2.0 projekt keretében
A művész szíves engedélyével

európai, egykori szocialista országok nem érznek kollektív büntudatot, felelősséget, nem gondolják saját nemzetüket, önmagukat bűnrészesnek a korábbi kegyetlenségekben, a jelen történései nem emlékeztetnek korábbi elszenvedett vagy okozott bűnökre, nem ébresztenek empátiát.²⁵ Egy ilyen általános ítéletet nehéz elfogadni, hiszen az egyes országok között és az országokon belül is vannak különbségek, s törekvések arra, hogy ezen változtassanak, hogy felébredjenek a szembenézést, nem utolsósorban a kortárs művészet területén. Ugyanakkor a nacionalizmus, és az, hogy az egyes kelet-európai országok saját nemzeti létüket hogyan határozzák meg, a múlt mely pontját tekintik saját történetük kezdőpontjának, honnan számítják a jogfolytonosságot, mivel identifikálódnak, erősíti ezt az empátiahiányt, a menekültek, „migránsok” kapcsán jól érzékelhető ez az ellenszenv, közöny. Az 1989 óta eltelt időben a nacionalizmus, a rasszizmus, az idegengyűlölet és a kirekesztés posztoszocialista változatai jöttek létre.

A bűnrészesség tudatosítása, a büntudat felélesztése az emlékezet dekolonizálásának része. Az elhallgatott eseményekről, a rejtett összefüggésekről, a hallgatásról és a csendről is szó kell legyen az emlékezet dekolonizálásakor. Zoltán Gábor *Orgia* című könyvében az olvasás által bűnrészesek leszünk, a szadista, szexua-

litással, értelmetlen meggyalázással teli könyvet nem tesszük le, szinte kínzó az a mód, ahogyan bevonja az olvasót az aprólékos részletességgel leírt kegyetlenségekbe. Nem könnyű annak a nyilasnak a gondolatait olvasni például, aki a szép zsidó lány haját gyűjtögetja, úgyse lesz annak már sokáig szüksége rá. Vagy azt, ahogyan valaki, aki szívesen vesz részt 1944 telén a vérengzésekben, azon tűnődik, hogy ő ezt korábban nem tudta, hogy ezt lehet, nem tudott ezekről, amiket „lehet”, „szabad” csinálni a nőkkel, férfiakkal. Részesei vagyunk ennek a tűnődésnek, akarjuk vagy nem akarjuk, hiszen olvassuk. Zoltán Gábor könyvét Jonathan Littel *Jóakaratók*ájához kapcsolom, ahol egy náci szemén keresztül, akinek neve is Aue, azaz (majdnem) szem (Auge), látjuk az ölést, a kézi mészárlást, szadizmust, vérrel, hányással, ürülékkel, s nem utolsósorban homoszexuális erotikával együtt a keleti frontot. De idetartozik Závada Pál *Egy piaci nap* című munkája is, amely a kunmadarasi pogrom történetén alapul.²⁶ Ezek a munkák az emlékezetet dekolonizálják, a korábban kiradírozott, elhallgatott történetekkel, nézőpontokkal szembesítik az olvasót. Közös bennük, hogy elmélyült, hosszú kutatómunkán alapulnak, hiteles tények, részletek és a fikció keverednek bennük, s ezek együtteséből bontakozik ki egy hátborzongató, de hihető és letaglózó valóság.²⁷

25 TLOSTANOVA 2016 (ld. 21. j.)18.

26 1946. május 20–21-én Kunmadarason a feldühödött, több száz fős tömeg megtámadta a helyi zsidókat, három embert meggyilkoltak, miután a helyiek között elterjedt a szóbeszéd, hogy Karcagon a zsidók gyermekeket raboltak el, és kolbászt készítenek a húsból. Valamint hogy a tojás- és baromfielvásárlás során árdragítást és üzérkedést követnek el. A helyiek azt sem vették jónéven, hogy a

deportálásból hazatérő zsidók visszakövetelték 1944-ben elkobzott javaikat. Lásd pl. STANDEISKY ÉVA: *Antiszemitizmusok*. Budapest, Argumentum, 2007.

27 Az ország úgy tekint a történetekre, mint egy tömegszerencsétlenségre. Interjú. készítette Rostás Eni. *Könyvesblog*, 2016. május 26. http://konyves.blog.hu/2016/05/26/zavada_pal_zoltan_gabor_interju (Letöltve: 2017. 11. 30.)

Mit tehet a művészet?

A kortárs művészetnek fontos szerepe van az emlékezetet dekolonizálásában, olyan helyzetek, nézőpontok, párbeszédék létrehozásában, amelyek a megcsontosodott álláspontokkal szemben állnak, megkérdőjelezzik azokat. A 2017-es, 14. Documenta szemléletét a dekolonialitás uralta, amennyiben az ismert tudásokat kimozdította, nem egyszerűen az volt a cél, hogy azok a területek és művészek, amelyek és akik a kortárs művészet élvonalából ki lettek hagyva, most bekerüljenek, integrálódjanak, azaz méltó helyet kapjanak. A kurátor a margóra helyezkedve nézett vissza Kasselra. Athéntól akart tanulni Kassel. De tematikusan is megjelenítette a gyarmatosítást Kassel életében. A Kasselben született Grimm testvérek elsősorban mesegyűjtői és írói tevékenységükről ismertek, itt az egyik fivér Ludwig Emil Grimm festményeiből, rajzaiból válogatott a kurátor, kiállította többek között *A mór megkeresztelését*, s ennek közelében a *Code Noir*t (1685), a törvénykönyvet, amelyvel XIV. Lajos a gyarmatosítottakat, szabadságukat, a rabszolga-kereskedelmet szabályozta, s amely jogi és politikai értelemben a rabszolgák életét pusztá tette. Egy másik hangsúlyos, dekoloniális szemléletet jelentett az, ahogyan a 14. Documenta a második világháborút és a holokausztot a nézelődő közömbösök szempontjából közelítette meg, kimozdította a holokausztot központi helyeiről, s a koncentrációs táborok helyett például a zsidók által bérelt párizsi lakások történetéhez fordult,²⁸ vagy az eltulajdonított tárgyak történetét követte.²⁹ Maria Eichhorn Rose Valland Intézetét Németországban a Documentára, a tárgyak és tulajdonosaik felkutatására hozta létre.

Esterházy Marcell *Egyazon napon* című munkájában (1. kép) a többirányú emlékezet létrehozására tesz kísérletet. Nagymamája, Esterházy Mónika, azaz egy arisztokrata hölgy és egy cigány lány életét, két sosem találkozó ember egy ideig párhuzamos idősíkon zajló életet köti össze. „1944-ben Horváth Erzsébetet 24 évesen, cigány származása miatt deportálják Németországba. 1950-ben Esterházy Mónikát 22 évesen ítélet nélkül a kistarcsai

internálótáborba viszik, és három évig a munkatábor foglya. Horváth Erzsébet sosem tér vissza a németországi koncentrációs táborból. Esterházy Mónika jelenleg [2013] Bécsben él. 85 éves.”³⁰ A fasizmus rasszista és a kommunizmus osztály alapú diszkriminációját hozza egy szintre, felmutatja a két totalitárius rendszer közötti rokonságot, jelzi a különböző áldozati csoportokat. Esterházy Marcell saját családtörténetén keresztül egy új és hiányzó aspektust hoz be a diktatúrák emlékezetébe, s kvázi egyenlőséggel kerül a fasizmus és a kommunizmus közé, ami nem új megközelítés, de az alkotó felelősségvállalásra, szolidaritásra szólít fel, amikor és ahogyan megfogalmazza azt a gondolatot, hogy nem nekik volt egymáshoz közük, hanem nekünk van közünk mindkettejük életéhez. Ennek az igencsak bonyolult, ellentmondásos történelmi helyzetnek a további kibontása és részletes feldolgozása azonban továbbra is várat magára.

Az Off Biennále keretében az *Enyészpontok*³¹ is hasonló kimozdításra vállalkozott, új nézőpontot választott a kurátor, Don Tamás, amit már a cím is jelez. Nem könnyű felfogni, hogy az antiszemitizmus a háború befejezésével nem tűnt el, a táborokból visszatérőket nem szívesen fogadták lakóhelyükön, s 1945 utáni pogromokból, zsidókat érő atrocitásokból meglepően sok volt Magyarországon. Az *Enyészpontok* kurátora erre a holokauszt utáni, a vidéki Magyarországon történt eseményekre kért művészi reflexiókat. Ezek a pogromok a tulajdonhoz, javakhoz is kötődtek, vagy úgy, hogy a táborokból visszatérő deportáltak szerették volna eltulajdonított javukat visszakapni, vagy úgy, hogy a zsidó harácsolás, árdrágítás, feketézés, munka nélkül pénzhez, javakhoz jutás sztereotípiáit elevenítették fel. A világháború utáni újrakezdés éveit, 1945–1948, azok az idők, amikor a kialakuló új társadalmat még áthatotta a remény egy igazságosabb s békés rendszer létrehozására, és a személyi kultusz, a sztálinizmus magyar változata sem szállta meg még az országot, az emberek hittek, és nekiláttak egy demokratikus társalom létrehozásának. És éppen ebben az időben történtek az antiszemita zavargások, pogromok és vérvádak. A felkért művészek, Ember Sári, Gróf Ferenc, Nemes Csaba, Kisspál Szabolcs, Tóth Balázs

28 Sarah Gensburger, Isabelle Backouche és Eric Le Bourhis kutatása Maria Eichhorn a Rose Valland Institut-jának keretében. Sarah GENSBURGER: *Witnessing the Robbing of the Jews. A Photographic Album. Paris, 1940–1944.* Paris, Elisabeth Fourmont, 2015.

29 Maria Eichhorn projektje a Rose Valland Institute, amelyet a 14. Documentára hozott létre, az eltulajdonított tárgyakat kutatja, konferenciákat szervez, és nem elégszik meg ennyivel, hanem vissza is akarja juttatni ezeket a jogos tulajdonosokhoz vagy leszármazottáikhoz. <http://www.rosevallandinstitut.org/endex.html> (Letöltve: 2017. 11. 30.)

30 <http://www.esterhazymarcell.net/index.php?projets/on-the-same-day/> (Letöltve: 2017. 11. 30.)

31 Don Tamás kurátor: „A világháborút követő három évre visszatekintő projekt azt vizsgálja, hogyan viszonyult a magyar társadalom, illetve a kibontakozóban lévő kommunista hatalom a vézskorszak népiértéséhez.” – 2017 Off Biennále. Köszönöm Don Tamásnak, hogy a szövegeket rendelkezésemre bocsátotta. <https://offbiennale.hu/program/vanishing-points-2-0> (Letöltve 2017. 11. 30.)



3 **Ember Sári:** *Gyűjtemény III.*, 2017
Változó méret, agyag
A művész és a Molnár Ani Galéria jóvoltából (Fotó: Ember Sári)

és Lakner Antal az 1945 utáni antiszemitizmus egy elhallgatott fejezetével foglalkoztak, de nem a múlt lezárt részeként, hanem a jelen részeként, mert a jelent provokálták. Gróf Ferenc a marcali zsidó temető használaton kívüli, láthatólag szemétkerakóként funkcionáló kútját akarja kitisztítani, új takaróval lefedni, amelyen az „X” mint az ismeretlen változó matematikai jele alakul át a héber ábécé első betűjévé, majd vissza (2. kép). Mintegy szimbolikusan leszáll a „múltnak kútjába”, rendbe teszi a múltat, s egyben utal a zsidókkal szembeni kútmérgezés vádjára is. Ember Sári Kunmadaras határában, egy őrizetlen házikóban helyezett el a pogromra emlékeztető, égetetlen agyagból készült tárgyakat, zsidó szakrális vagy mindennapi tárgyakat, például tojásokat, felidézve ezzel egy zsidó kofa összetört tojásait. Vajon elutalajdonítják-e ezeket is, mi történik a tárgyakkal, vajon felébred-e az emlékezet és a lelkiismeret? (3. kép) Nemes Csaba a vérvád reneszánsz ábrázolását, Paolo Uccello képsorozatát, *Az ostya megszenteltelenítését*, a rituális gyilkossággal megvádolt zsidó család elleni pogromot vette alapul, valamint az Uccellót átfestő R. B. Kitajt, s mindkettőt folytatta saját átfestéseivel, kiegészítéseivel, a kunmadarasi pogromra utaló vonatkozásokkal. (4. kép) Az egymásra írott történelmi és művészettörténelmi referenciák egyszerre több hangon szólva mutatják meg az antiszemitizmus folytonosságát, megnyilvánulását és reprezentációját. A történelmi rétegekhez Kunmadaras trianoni emlékműve, vörös csillag, Malevics-festmény-idézetek társulnak. A történelmi emlékezetek és az elhallgatott összefüggések fonódnak egymásba ezeken a képeken: zsidóság és kommunizmus, kommunizmus és antiszemitizmus, nemzeti emlékezet és antiszemitizmus.

Kisspál Szabolcs az *Enyészpontokra* egy fikatív újságot készített, két valóságos erdélyi lapot alapul véve az 1940-es évekből, a *Deportált Híradót* és az *Egységet*. (5. és 6. kép) Ezekben az újságokban a visszatértek eltűnt rokonokat, barátokat kerestek, sőt tárgyakat, műtárgyakat is hirdettek, ezekből a lapokból tájékozódtak. A híradásokat és a szalagcímeket Kisspál Szabolcs megjelent publikációiból válogatta: „Nem segélyt, hanem munkát!”, vagy „A dolgozó zsidóság megbélyegzi mindazokat, akik részt vettek a kolozsvári cukorfeketézésben”, „Kik felelősek a letétbe helyezett deportált vagyonok eltűnésért?” Ezek a címek a tagadás által tanúskodnak a zsidókkal kapcsolatos antiszemita sztereotípiák továbbéléséről: a zsidók nem dolgoznak, munka nélkül gazdagodnak, árdrágítással, feketézéssel foglalkoznak. Ugyanakkor bizakodásról is tanúskodnak, hiszen a visszatértek, a túlélők dolgozni akarnak, energikusan szembeszállni az előítéletekkel, keresik a helyüket, befogadást akarnak. Kisspál Szabolcs lapjában a fikatív elemek között szerepel egy húsvéti locsolás erősen raszteres képe is, amelyet az alatta lévő szöveg értelmez: „zsidókat erőszakkal »megkereszteltek«,” vagy egy másik kép alatti felirat így szól: „a deportáltakat durván bántalmazzák, amikor azok a földjeiket szeretnék megművelni”.

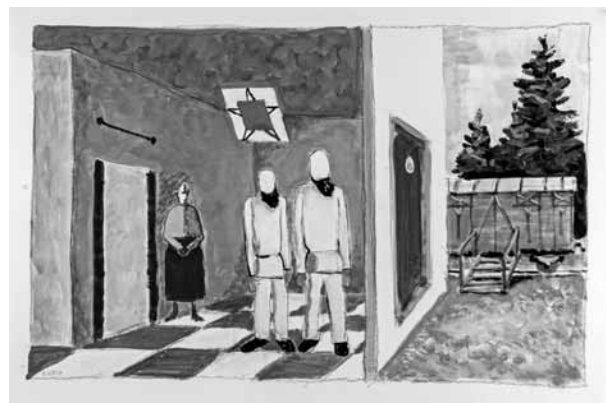
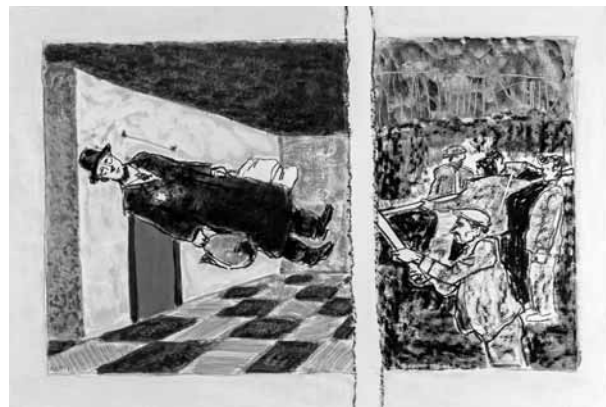
Kisspál Szabolcs fikciója új összefüggésekre világít rá, elmosza a határt a valódi és a fikatív között, de ezzel nem képzelt történetet mond el, hiszen a visszatért túlélők megpróbáltatásai valódiak voltak. A *Deportált Híradó* legszembeötlőbb fikatív eleme a Sztálin-kép, amely alatt ez olvasható: „»Sztálin meggyilkolta emlékeztünk ártatlanságát« – mondotta Jorge Semprun volt deportált a buchenwaldi tábor felszabadulásának 50-dik évfordulóján”. A képaláírás arra utal, hogy nem lehet a holokausztra emlékezni a gulagok, a sztálinizmus, a kommunizmus nélkül, s az áldozatok sem őrizhetik meg ártatlanságukat. Kisspál Szabolcs újságja pedig éppen az ilyenfajta találkozási pontoknak teremt egy fikatív, imaginárius teret.

Műhegyektől a politikai vallásig (Magyar trilógia)

Kisspál Szabolcs 2012 óta dolgozik ezen a munkán, több helyen kiállította. A három rész, a budapesti állatkert műsziklájának történetét feldolgozó *Szerelmes földrajz*, a *Turul* és a *Szakadék lelet* egyaránt a dokufikció elvére épülő videó, illetve álmúzeumi kiállítás. A hazai jelen

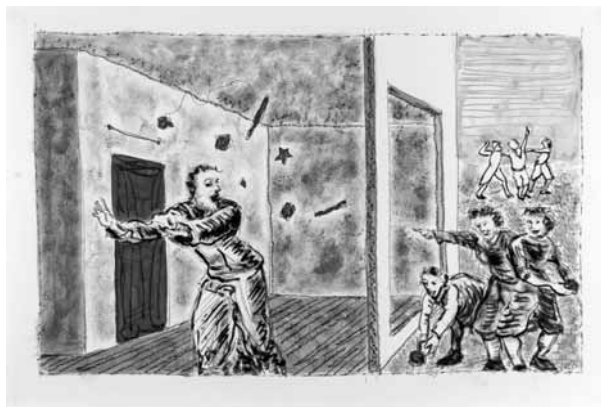
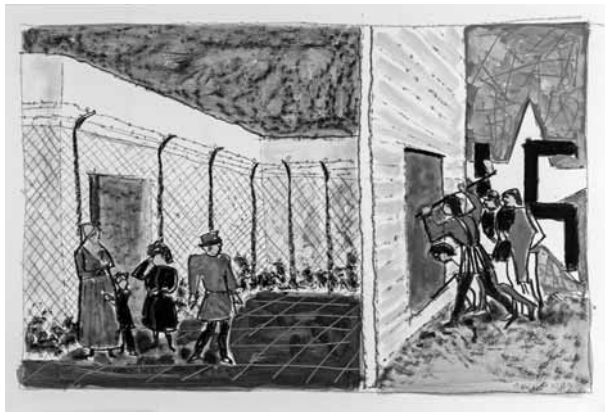
hivatalos politikája saját eredetmítoszát azokból az elemekből építi fel, amelyek itt megjelennek: mítoszok, elképzelt közösségek, kitalált hagyományok és Trianon igazságtalanságát felidéző tárgykultúra. Kisspál Szabolcs antropológusként, elbeszélőként mondja el ezeket a történeteket, egybefűzi a múltat és a jelent, a valóságot és a fikciót. A filmekben a fényképek, dokumentumfelvételek hitelességét nem kérdőjelezzük meg, a fiktív elemek a hozzájuk fűződő narrációban jelennek meg. Vagyis a dokufikció a kép és a szöveg közötti résben születik meg. Az állatkert maga mint „műfaj” is a gyarmatosításhoz kapcsolódik, a gyarmatok egzotikus állatait, beleértve a bennszülötteket is, itt mutatták be a fehér közönségnek (fiktív elemként iktatja be a budapesti állatkert történetébe a hazai gyarmatosítást, egy székely család állatkerti kiállítását). A valóságot a fikció terébe hozva elmosza azt a határt, amely biztos eligazítást adna arról, mi a valóság, és mi nem az. Ahogy egy interjúban a művész elmondja, ahhoz, hogy létrejöjjön ez a bizonytalanság, zavar, mi valóság, mi fikció, nem szabad a fikciót túlhajtani, százalékban kifejezve, kb. 10-15% lehet a fikciós elem ahhoz, hogy még hihető legyen az egész.³²

A trilógia első két részéhez képest, amelyek a nacionalizmussal, jobboldali kultuszokkal, mítoszokkal foglalkoztak, a harmadikban új elemként jelenik meg a holokauszt. A harmadik rész, amely egy pseudo-régészeti leletegyüttes feltárását, illetve múzeumi bemutatását imitálja, Kisspál Szabolcs gyűjtéséből és saját készítésű tárgyakból áll. Az összegyűjtött régi és kortárs Trianon-relikviákhoz, rituálék és események felvételeihez saját készítésű tárgyakat helyez, s a tárgyakhoz szakszerű feliratokat fűz. Ez a pseudo vagy fiktív múzeum látszólag a jobboldali, nacionalista tárgykultúra gazdag bemutatása. (7. kép) Az egész olyan, mintha Trianonra és a Nagy-Magyarországra vonatkozó szélsőjobbos relikviák kiállítása lenne, amit olykor megzavar egy-egy oda nem illő momentum, például a zsidó cserkészek megidézése, vagy a töltényhüvelyekből készített hanukia (9. kép). Kisspál Szabolcs álláspontja egyértelmű, mégis lehet a kiállítást „névértéken” is nézni, s elképzelhető, hogy a trianoni veszteség felett kesergő, jobboldali beállítottságú látogató is kedvét leli benne. Ezt a „veszélyt” Kisspál fel is vállalja, ahogyan egy interjúban András Editnek elmondja, ezzel bevonja a nacionalis-



4. **Nemes Csaba:** *Mert ott valami történni fog*, 1-9, 2017. Egyenként 43,5×65 cm, vegyes technika, papír. Enyészpontok 2.0 projekt keretében. A művész szíves engedélyével (Fotó: Simon Zsuzsanna)

³² MOLNÁR Ráhel Anna: Ha sokat beszélnek valamiről, akkor az úgy lesz. Beszélgetés Kisspál Szabolccsal a Műhegyektől a politikai vallásig (Magyar trilógia) kapcsán. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&-page=3&id=1046> (Letöltve 2017. 11. 30.)





7–8. **Kisspál Szabolcs**: *Magyar trilógia, Szakadék lelet*, 2017
A művész szíves engedélyével (Fotó: Zellei Boglárka Éva)



9. **Kisspál Szabolcs:** *Hanukia*. *Magyar trilógia*, Szakadék lelet, 2017
A művész szíves engedélyével (Fotó: Simon Zsuzsanna)



10. **Kisspál Szabolcs:** *Levelezőlap*, *Magyar trilógia*, Szakadék lelet, 2017
A művész szíves engedélyével (Fotó: Simon Zsuzsanna)

ta beállítottságú látogatókat is, miközben mégis magát a nacionalizmust kritizálja.³³ A pseudo-régészeti leletegyüttesben megjelenik a kerettörténet egy kissé rejtett, de fontos szála: Tamás és Sárika figurája, egy szerelem története, a második világháború alatt a magyar honvédségben szolgáló keresztény fiú levelezőlapja (10. kép) egy zsidó lányhoz, amelyre sosem kapott választ, mivel a lányt deportálták és megölték. A Trianon-emlékezetbe Kisspál így beleszövi a holokausztot is, érzelmi közösség jön létre a kétféle emlékezet között, Sárika, a zsidó lány, s a magyar honvéd között. Egy szerelmi kapcsolatban jelenik meg a nagy történelem, sőt a magánélet keretezi be a nagy történelmet. A kiállítás terében így találkozik a nacionalista, fasiszta, szélsőjobboldali kultúra, és annak emlékezte, emléktárgyai, kultusztárgyai a holokauszt emlékezetével. Kisspál Szabolcs azonban nem egymást kizáró, egymást elnyomó emlékezeteként működteti ezeket, hanem a Trianon-emlékezetbe beleszövi a holokausztot, mintegy dekolonizálja Trianon emlékezetét a holokauszttal. Fiktív múzeumában együtt van az, ami ezen a fiktív téren kívül többnyire összeférhetetlen. (8. és 11. kép)

A fikcióval egy új érzékelési közösséget teremt, abban az értelemben, ahogyan Jacques Rancière fogalmaz: „A fikció nem azt jelenti, hogy történeteket találunk ki. Azt jelenti, hogy eloldjuk és újraalakítjuk a jelek és képek, képek és idők közötti kapcsolatot, és az őket keretező

tereket, a létező valóság érzékelését. A fikció új érzékelési közösséget teremt, új útvonalakat épít ki a között, amit látni lehet, amit mondani lehet, amit tenni lehet. A művészet nem úgy politizál, hogy a valóságot akarja megérinteni. Úgy politizál, hogy fikciókat teremt, amelyek a valóság és a fikció közötti ténylegesen létező felosztást kezdik ki. Elmossa a helyek és a kompetenciák közötti a határvonalakat, köztük a saját kompetenciájának határait is, a művészet határait [...] Nem véletlen, hogy a legizgalmasabb kortárs művészi munkák épp a területekkel és a határokkal foglalkoznak [...] a művészet a közmegegyezéssel szembeni, új politikai érzékelési közösségeket képes teremteni.”³⁴

Kisspál a Trianon-emlékezet dekolonizálását egy szerelmi történetbe ágyazza, de a hagyományos nemek közötti „munkamegosztást” megtartja, a nő a zsidó áldozat, és a férfi, még ha akarátán kívül is, de elkövető. (Ahogyan a *Deportált Híradóban* is nők vannak az áldozati helyzetben a zsidók húsvéti erőszakos „keresztelésében”). Kisspál Szabolcs trilógiáját Magyarországon a Politikatörténeti Intézetben mutatta be, az Off Biennále keretében. A hivatalos emlékezet dekolonizálása a nagy múzeumokkal, állami intézményekkel szemben alternatív helyszínre kényszerült, de azt is mondhatjuk, hogy alternatív helyszínt követelt. Az emlékezet dekolonizálása nyilvánvalóan nem történhet hivatalos jóváhagyással, kizorul a hivatalos helyekről.³⁵

33 On Building Nations. A two-part conversation with Szabolcs Kisspál and Mahmoud Khaled. Edit ANDRÁS–AMRO ALI. 010 / 15 June 2017 <https://www.ibraaz.org/interviews/221> (Letöltve: 2017. 11. 30.)

34 Jacques RANCIÈRE: *Contemporary Art and the Politics of Aesthetics*. In: *Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics*. Ed. by Beth

HINDERLITER et al. Durham–London, Duke University Press, 2009. 49. <https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2012/10/communities-of-sense.pdf> (Letöltve: 2017. 11. 30.)

35 TLOSTANOVA 2016 (*Id. 21. j.*) 25.



11. **Kisspál Szabolcs:** *Magyar trilógia, Szakadék lelet*, 2017
A művész szíves engedélyével (Fotó: Zellei Boglárka Éva)

B. Révész László *A látogatás* című 1983-as filmjében az Olaszországban élő, haláltáborokat megjárt író, Bruck Edit megy vissza szülőfalujába, Tiszakarádra. Fogadtatása meglehetősen vegyes, ahogyan egy néni mondja a filmben, hisz mindannyian szenvedtünk, nemcsak ti, zsidók. Ennek a szemléletnek a jegyében született a 2014-es *Megszállási emlékmű* is a budapesti Szabadság téren. Ezt a tettet és áldozatot egybemosó, felelőség alól felmentő szemléletet sikeresen dekolonizálta az *Eleven emlékmű* csoport, amely jelenlétével, azóta is tartó aktivitásával lehetetlenné tette, hogy az „eredeti” emlékmű terv szerint

funkcionáljon. Ráadásul a tanulás és a tanítás, az ismeretszerzés és az ismeretátadás nem hierarchikus és nem autoriter módjában is a dekolonizálás elvét követi a nyitott csoport.

*

A dekolonialitás és a holokauszt összekapcsolása nem kockázatmentes,³⁶ felvetődhet, hogy nem relativizálja-e ez a decentralizált nézőpont a holokausztemlékezetét, s Rothberg „többirányú emlékezet” elképzelése nem naivitás-e, s egyáltalán lehetséges-e, hogy valósággá váljon ez a pozitív megközelítés. Hiszen Arendt és Césaire már az 1950-es években erről az összefüggésről írt, azóta azonban alig hivatkoztak rá, szinte teljesen feledésbe merült.³⁷ Egyik részről ugyanis úgy érzik, hogy a holokauszt „egyediségét” veszélyezteti a kapcsolat, a másik részről viszont az nehezen elfogadható, hogy Európa gyarmatosító múltját eltakarja a holokauszt központi helye az emlékezetben és a történelemben. Mintha két versengő narratíváról lenne szó.³⁸

Turai Hedvig
művészettörténész
International Business School, Budapest
hedvigturai@gmail.com

36 Walter Mignolo munkássága kapcsán is kialakult egy vita. Mignolo ugyanis idézett cikkében, annak is elsősorban a végén, arra a következtetésre jut, hogy a zsidók kivételezett helyzetben voltak, gazdasági hatalommal rendelkeztek, s a velük szemben megnyilvánuló antiszemitizmusban volt részük és felelőségük, vagyis miközben a hatalmi rendszerek és ideológiák leleplezésén dolgozik, antiszemita konstrukcióra építi saját gondolatmenetét, s ugyanolyan homogén egységnek tekinti a zsidóságot is, mint a gyarmatosító Európát. Lásd Eduard FREUDMANN: „Offener Brief: Antisemitismus! Was tun?” (April 5. 2012) <http://antisemitismus-wastun.blogspot.com>, vala-

mint Ivana MARJANOVIĆ: *Unignoring anti-Semitism in contexts of critical knowledge production*, 2012. <http://unignoringantisemitism.blogspot.hu/> (Letöltve: 2017. 11. 30.)

37 Erre hívja fel a figyelmet Roberta PERGHER–Mark ROSEMAN–Jürgen ZIMMERER–Shelley BARANOWSKI–Doris L. BERGEN–Zygmunt BAUMAN: *The Holocaust: a colonial genocide? A scholars' forum*. „Dapim”. *Studies on the Holocaust*, 27. 2013. No. 1. 40–73.

38 Uo. 40.

Holocaust Memory in the Age of Globalisation

This paper examines how the discourse on Holocaust memory has changed as a consequence of decolonisation and the theory of decolonialism. The connection between colonialism and the Holocaust was first discussed by Hannah Arendt, Frantz Fanon and Aimé Césaire. Colonisation demonstrated and tried out in practice, as it were, how human lives can be reduced to mere existence, how human life can be treated as worthless, and how it can be destroyed without suffering repercussions. The Holocaust took place in Europe, but its memory stretches beyond Europe; Holocaust memory has become globalised and now stands as a common paradigmatic ethical basis, yet we may ask: How has globalisation, in turn, affected and changed Holocaust memory, and how – if at all – can the Holocaust be removed from Europe and from its conventional geopolitical frames? The decolonial way of thinking represents a shift away from the hierarchy of knowledge and from Eurocentricity, but what does this shift mean in the context of the Holocaust? Taking Michael Rothberg's concept as the starting point, it means, above all, that Holocaust memory can be approached from multiple directions, and that instead of rival memories and the competition of victims, space must be given to multidirectional memory, and knowledge of the Holocaust must also be shifted from its established geopolitical frames. In other words, in the age of globalisation, one must also ask how the Holocaust is seen from erstwhile colo-

nies, outside Europe. In our region of Central Eastern Europe, multidirectional memory has since 1989 pertained primarily to the memory of fascist and communist dictatorships. Contemporary art plays an important role in the decolonisation of memory, by creating situations, perspectives and dialogues that confront and question hardened standpoints. Through artworks taken from contemporary Hungarian art, the article also examines how Holocaust memory changed with the collapse of the communist system. The core example used in the paper is the "Hungarian Trilogy" by Szabolcs KissPál, in particular its fictive museum section, in which the Holocaust is woven into "Trianon memory". Suggesting a link between decolonisation and the Holocaust is not entirely without risk, for adopting such a decentralised viewpoint may be seen as relativising Holocaust memory. This study attempts to answer why, despite Arendt and Césaire first positing this connection as long ago as the 1950s, this notion has since fallen into almost complete oblivion.

Hedvig Turai
art historian
International Business School, Budapest
hedvigturai@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

Trianon, holokauszt, fikció és művészet, 1989, rendszerváltás, antiszemitizmus, empátia, áldozat, elkövető, bűnrészesség, fasizmus emlékezete, kommunizmus emlékezete, többirányú emlékezet, gyarmatok, gyarmati felszabadító harcok, Hannah Arendt, Aimé Césaire, Frantz Fanon

KEYWORDS

Trianon, Holocaust, fiction and art, 1989, fall of communism, anti-Semitism, empathy, victim, perpetrator, complicity, memory of fascism, memory of communism, multidirectional memory, colonies, colonial liberation wars, Hannah Arendt, Aimé Césaire, Frantz Fanon

Maja Fowkes–Reuben Fowkes

Decolonising Central European Nature

A Hereish Perspective

Determining global warming to be ‘perhaps the biggest issue in all of human history,’ American author Jonathan Franzen stated recently that ‘every one of us is now in the position of the indigenous Americans when the Europeans arrived with guns and smallpox.’¹ This implies that anthropogenic climate change, a result of heedless exploitation of the natural world, is now turning the tables, rendering all earth’s inhabitants unprotected and perishable subjects exposed to *force majeure*. Climate change is evidently not the sole factor in the encroaching global environmental crisis, but rather intertwined, among other issues, with species extinction and the dispersal of toxicity through air, water and soil, while the source of the problem is regularly located in a technocratic capitalist order thriving on domination and extraction. So, what would the process of decolonisation entail in this case? And how to formulate a response from a particular situated position when the current planetary transformation exceeds all geographical, political and conceptual boundaries?

Expanding the Foucauldian notion of biopolitics, understood as a regime of political control over individual biological existence, to encompass strategies that exert power over the non-living matter of the Earth, anthropologist Elizabeth Povinelli has proposed the concept of geontopower. It delineates the forms of late liberal governance in the age of the Anthropocene, where the destabilisation of the distinction between Life and Non-Life corresponds to the spread of a rampant extractivism and control to the furthest reaches of the planet. To reveal the planetary scope

of geontopower she suggests we follow the streams of ‘toxic industries whose by-products seep into food, forests and aquifers, and visit the viral transit lounges that join species through disease vectors,’ insisting that we neither ‘scale up to the level of the Human or the global,’ nor stay within the confines of the local, but instead ‘remain *hereish*’.² The elusive, in-between condition of the hereishness appears especially relevant for the discussion of decolonisation of nature in a Central European context.

Falling between the established categories is a characteristic of the Central European position in relation to the prevalent interpretation of post-colonial theory. The generalised and unreflective concept of Eurocentrism was vocally disputed by art historian Piotr Piotrowski, who regarded it as problematic from the perspective of the peripheries of the continent, pointing out that ‘there was not one Europe: it was both the colonizer, and colonized, imperial and occupied, dominating and subordinated’.³ The modern history of Hungary also reflects this duality, manifest in the country’s particular place within the Austro-Hungarian Empire as both a subject of the imperial power of Vienna and an agent of domination over an extended territory stretching from the Tatra Mountains to the Adriatic Sea. The hereishness of the Soviet approach to colonialism could be summarised by the notorious Khrushchev shoe banging incident at the United Nations in 1960, which was triggered when a delegate from the Philippines challenged the Soviets to extend their proclaimed support for those oppressed by capitalism and with anti-co-

1 Jonathan FRANZEN: The Long View, *The Guardian*, 4 November 2017.

2 Elisabeth A. POVINELLI: *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Durham–London, Duke University Press, 2016. 13.

3 Piotr PIOTROWSKI: East European Art Peripheries Facing Post-Colonial Theory. *Nonsite.org*, 12 August 2014. available at: <http://nonsite.org/article/east-european-art-peripheries-facing-post-colonial-theory> (accessed 1 November 2017).

lonial movements in the Third World to the citizens of Central Europe.⁴ In the post-communist era, where cultural and political de-colonisation competes with economic neo-colonialism and counter-globalisation elides into duplicitous populism, the urgent question of the survival of the natural world haunts attempts to think de-colonisation in purely anthropocentric terms.

Decolonisation of nature has been conceived as generally raising the question of how to unravel the 'legacy of imperial, anthropocentric and utilitarian attitudes towards nature' that arose during the age of empires yet survived into the post-colonial era.⁵ In other words, as art historian T. J. Demos has pointed out, decolonising nature would entail 'releasing the environment from its reduction to "natural resources," as if it exists purely for human exploitation and consumption'.⁶ At first glance, it might appear that the agenda of decolonisation is primarily directed towards contesting the treatment of the natural world as an economic resource for fuelling industrial development in capitalist societies. Indeed, it was a truism of the socialist system that environmental degradation, just like colonialism, was a problem restricted to the capitalist world. However, as dissident Marxist theorist André Gorz pointed out in his pioneering *Ecology as Politics*, the orientation towards growth in the socialist model closely resembled the fixation on increasing production and profits that drove the capitalist system.⁷ The logic of growth and progress that was embedded in both versions of industrial society, with their gaze directed into a rosy future, was notably also shared by colonial settlers who ruled over both the indigenous populations and their natural environment. It has now become evident that such practices belong to the wider project of modernity which by following a 'singular path of optimism and salvation' justified the 'ruthless ambition' required for violent destruction carried out in the name of progress.⁸

The role of art in processes of decolonisation of nature was envisaged by Demos in terms of 'cultivating the more-than-human world' through artistic practices that reformulate social values and expound the

'politico-ecological imperative to mobilise creativity itself as a desperately needed resource in the reconstruction of the conditions of life's ongoingness'.⁹ Notably, the author primarily addresses these questions in relation to contemporary art.¹⁰ The issue we would like to raise is how the processes of past colonisations of nature could be detected in specific periods of art history? To what extent could art works be analysed as documents of wider social and political attitudes to the natural environment? Furthermore, are there events in art history that could be associated with the project of decolonisation, moments in which social and environmental agendas overlap and are unified in a struggle for liberation? Finally, is there something specific to the way contemporary artistic practices originating in the Central European region have developed particular approaches to environmental crisis?

In order to tackle these questions we focus on the moment of the onset of communist rule over the Eastern bloc, and specifically the period of the imposition of the imported Soviet model onto social, political and cultural structures. The enforcement of the precepts of socialist realism is considered in terms of its role in vanquishing the existing artworld, as well as delivering an encoded message of nature domination. On the assumption that it is possible to view elements of entangled herish approaches in the processes of de-Stalinisation in terms of decolonisation, we intend to search for such decolonising traces in the course of art history. Another period of concern is the years around the fall of communism, when environmental history, various forms of social liberation and artistic engagements with nature came into constructive alignment. Also touched upon are recent artistic practices that engage in discussions of socio-political developments in post-communist territories refracted through their attitude to the natural world. In doing so, we concentrate our attention on Hungarian art history and more specifically on the exhibition histories of the Budapest Kunsthalle / Múcsarnok.

A snapshot of the interwoven issues raised by the treatment of natural elements within an art institution

4 See: Janusz KOREK: Central and Eastern Europe from a Postcolonial Perspective. *Postcolonial Europe*, 27 April 2009, available at: <http://www.postcolonial-europe.eu/essays/60--central-and-eastern-europe-from-a-postcolonial-perspective.html> (accessed 1 November 2017).
5 William M. ADAMS—Martin MULLIGAN: Introduction. In: William M. ADAMS—Martin MULLIGAN (eds.): *Decolonisation of Nature: Strategies for Conservation in a Postcolonial Era*. London, Earthscan, 2003. 6.

6 T. J. DEMOS: Creative Ecologies. *Take on India*, vol. 3. no. 1. January–June 2017. 19.

7 André Gorz: *Ecology as Politics*. Boston, South End Press, 1979. 11.

8 Anna TSING et al.: Introduction. In Anna TSING et al. (eds.): *Arts of Living on a Damaged Planet / Ghosts of the Anthropocene*. Minneapolis—London, University of Minnesota Press, 2017. 7.

9 DEMOS 2017 (See note 6) 21.

10 T. J. DEMOS: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin, Sternberg Press, 2016.

could be glimpsed in a work carried out in 2003 by Slovenian artist Jože Barši. It was realised in the Múcsarnok the context of the exhibition *Poesis*, curated by Judit Angel, which looked at the creative potential in everyday situations.¹¹ The artist asked the Múcsarnok employees to pose for a group photo on the steps of the building with their favourite plant, turning the potted greenery and flowers into agents of institutional critique. *The Múcsarnok Staff* (Fig. 1.) alluded to the latent power of the vegetal to dissolve institutional hierarchies and professional rivalries, with new social bonds created between the employees as human carers of plants. This work, belonging to the period of post-transition and realised on the eve of Hungary joining the European Union, captures the moment when an open, egalitarian worldview was part of the wider social atmosphere.

A starkly different climate was in the air in the late 1940s when local communist parties consolidated their power across the Eastern bloc, bringing an end to the artistic pluralism of the post-war coalition period and resulting in the implementation of Soviet socialist realism within the cultural and artistic spheres. The new order obliged artists to concentrate their efforts exclusively on the depiction of social reality and to offer an affirmative, transparently understandable reflection of the immense changes taking place in the life of their countries. This was not just matter of a stylistic demand to faithfully reflect reality, but rather artists were also to follow specific requirements of obedience to the communist party (*partiinost*), ideological content (*ideinost*), to be for and about the people (*narodnost*) and to be associated with the positive hero (*tipichnost*).¹² Such officially set rules could also be taken as a key to unlock the Stalinist attitude towards nature recorded in socialist realist paintings through their preselected choices of nature-oriented themes and stylistic treatment of landscape art, as well as in instances when the natural environment featured incidentally or as a background in other genres of official art.

Russian artist Fedor Shurpin's (1904–1972) iconic portrait of Stalin entitled *The Morning of our Native Land* (1948), in which the Soviet leader was portrayed as a solitary figure against the backdrop of the Soviet countryside, could serve as a case in point. The expanses of low-lying landscape behind the larger-than-life ruler are interwoven with symbolic features such as tractors



1. Jože Barši: *The Múcsarnok Staff*, 2003
Courtesy the artist

ploughing vast fields fringed by freshly planted trees, while a row of electricity pylons stretches into the distance, where smoke billowing from factory chimneys merges with the clouds in the blue sky. The scenery offers an ideological setting that glorifies Stalin's achievements in transforming the countryside, with the artist himself elucidating that 'in the sound of the tractors, the movement of trains, in the fresh breathing of the limitless, spring fields – in everything I saw and felt the image of the leader of the people'.¹³ Indeed, the leader depicted with clasped hands to suggest satisfaction at a job well done gazes confidently to the dawn of a bright new beginning, while the landscape behind him emanates the ethos of unstoppable progress embedded in the five year plan.

The painting was made in a year that was not only a turning point in the cultural and political history of the post-war period, but which also saw the launch of a unique experiment in the environmental history of socialism. The resolution 'Plan for Shelter Belt Plantings, Grass Crop Rotation, and the Construction of Ponds and Reservoirs to Secure High-Yield and Stable Harvests in Steppe and Forest-Steppe Regions of European Part of the USSR,' which became known as the *Great Stalin Plan for the Transformation of Nature*, was unanimously adopted by the Soviet Communist Party on 20 October

11 Judit ANGEL: *Poesis: The Everyday Differently*. Exhibition catalogue. Budapest, Múcsarnok, 2003.

12 See: Matthew CULLERNE BOWN: *Socialist Realist Painting*. Yale, Yale University Press, 1998. 141.

13 *Ibid.* 237.

1948. It contained three basic elements: the 'sculpting of rivers', including the Volga, Don and Dniepr, by building dams and turning them into a service for industry, agriculture and cities, the planting of massive forest belts to protect farmlands from drought and hot dry winds, and the construction of an extensive network of roads and railways.¹⁴ Setting in motion geo-engineering on such a colossal scale revealed the aberrant merging of utopianism and pragmatism in Soviet attitudes and practices towards the natural environment. As environmental historian Paul Josephson has observed, Soviet approaches went beyond those 'common to Enlightenment thinking about the desirability of reshaping nature to serve human needs,' since they entailed employing 'research, financial, industrial and state institutions as major actors' in a process whose ultimate goal was to actually 'subjugate nature'.¹⁵ In other words, these measures could be interpreted within the context of the socialist version of industrial modernity as exemplary of the colonisation of nature.

Socialist realist paintings did not only served the purposes of state propaganda at home, but were equally used as a tool to promote Soviet ideology in the territories of Eastern Europe. Touring exhibitions dispatched from Moscow to the capitals across Eastern bloc were carefully organized to deliver an appropriate message both about style and content not only to the wider populace, but also to the art world. The itinerary of a large survey of *Soviet Painting* with more than sixty works in 1949 included Berlin, Dresden and Budapest, where the minister of culture used the opening speech to directly instruct Hungarian artists to pay attention 'not to Paris but to Moscow' and learn from 'Soviet culture and art how to create for the Hungarian working people'.¹⁶ The catalogue of the Hungarian edition of the exhibition held in the National Salon on Elizabeth Square emphasized the 'closeness of the art of Soviet masters to the reality of their environment,' which was evident in the attention they devoted to portrayal of 'the new man and woman building communism, the glorious past of the Soviet peoples' and significantly – 'the unlimited transformations of the natural diversity of their native land'.¹⁷

It is this latter category that is most relevant in this context, with paintings diligently illustrating the changes that the landscape was exposed to in the quest to extend the reach of socialist modernisation to the far flung corners of the largest country on the planet. Among the paintings on show, was the canvas *The Conquerors of the Steppe* (1948) depicting four young Uzbeks equipped with plans and scientific instruments surveying their unspoiled country, while the heavy machinery painted prominently in as much detail as the human figures stands as a guarantor of their mission to turn unused wilderness into productive arable land. The landscape painting *Timber Rafting down the Irtysh* (1948) took as its subject the large scale undertaking of tying logs together into rafts and floating them downstream for industrial use, while on the painting *Hunters* (1948) the frozen tundra is a mere backdrop for a group of warmly dressed men with guns in their hands returning from an implausibly successful kill, each with numerous plump birds, including wild geese, ducks and even a large tundra swan hanging across their shoulders.¹⁸ An unambiguous message about nature as a resource to be exploited and force to be tamed was thereby delivered to audiences in the new territories under Soviet control.

Explicitly promoting the ideas of expeditious progress and the boundless plenitude of the natural world, these paintings could also serve as documents attesting to what was actually taking place in the countryside at that time. For instance, environmental historians have pointed out that in their 'effort to bring the modern machinery of tractors, combines and harvesters, as well as fertilisers, to the countryside,' Soviet agronomists and planners encouraged 'profligate use of land, accelerated erosion, and poisoned the soil,' while hastening the decline of local cultures and communities.¹⁹ Furthermore, while the hunting scene might have been intended to illustrate the promise of abundance of life under socialism, a potent message in a time of hunger and scarcity, it also unintentionally revealed the attitude towards other species and the failure to consider the consequences of the extermination of wild animals. It corresponded with a particular moment in the environmental history of the largely indigenous Russian

14 *Ibid.* 119–120.

15 Paul JOSEPHSON: War on Nature as Part of the Cold War. In: *Environmental Histories of the Cold War*. ed. J. R. MCNEILL–Corinna UNGER. Cambridge, Cambridge University Press, 2010. 26.

16 Quoted in: Gábor RIEDER: *Socialist Realism: Painting in the Rákosi Era*. Debrecen, Modem, 2008. 18.

17 *Szovjet festőművészet* [Soviet painting]. Exhibition catalogue. Budapest, Műcsarnok, 1949. n. p.

18 The painters were Ljutfula Abdullajev, Kondratij Bjelov and Vasilij Jakovlev respectively.

19 JOSEPHSON 2010 (see note 15) 73.

north when 'Soviet colonisation meant increasing use of guns to hunt animals, leading to overhunting and some extinctions'.²⁰ This was the moment in which 'the assimilationist view of the natural world aligned neatly with the empire-building project of the Russian state'.²¹ The question is how translatable these imperial power relations were to the territories of Eastern Europe.

Perhaps answers could be sought in the socialist realist paintings produced by the artist from Eastern Europe. For instance, the mood of *Homeward Bound* (1954) by Kossuth prize winning artist József Csáki-Maronyák (1910–2002) is strikingly similar to that of the Soviet painting *Hunters* by Vasilij Jakovlev although in its Hungarian rendition the superabundant spoils are from a fishing catch on Lake Balaton.²² Posing with a large catfish in one hand and the pole of a fishing gaff in the other, the young fisherman keeps his balance on the writhing lake waters, while the collective character of the outing is emphasised by the presence of two other fishing boats to the stern. Although the primary goal of the painting was to deliver a confidently optimistic vision of the socialist future, additionally underscored by the satisfied expression on the face of the perfectly poised fisherman, it also points to a complete disregard for the effects such fishing trips have on the lake, exemplifying the attitude that nature is nothing more than a resource for unlimited exploitation.

Among the prescribed themes that were handed out to Hungarian artists in preparation for the First Hungarian Art Exhibition of 1950 were subjects that included 'the first tractor in the village', 'collective work on the fields' and 'afforestation', illustrating the degree to which depictions of the countryside were expected to express a clear socio-political message.²³ The show was held in the recently reopened Múcsarnok, following on from an exhibition of Gifts from the Hungarian People to Stalin for his Seventieth Birthday, with the 'first' in the title underlining the belief that a new era had begun superseding earlier Hungarian artistic endeavours. As the catalogue reveals, artists were sent on study trips to far-flung collective farms to witness socialist progress at

first hand, with Zoltán Csekei (1914–1953) for instance, 'making numerous visits to and painting a lot about life in tractor stations' after his return from the Soviet Union in 1947.²⁴ His work entitled *Tractor Brigade* successfully combined the theme of the technological development of agriculture with that of rural social change in its depiction of a young female tractor driver shaking hands with male colleagues, marking the completion of her technical training. The tractor, flanked by a variety of oil cans, takes central stage in this rural scene, which is notably devoid of elements of traditional village culture or farm animals.

This could also be perceived as indicating that the transformation of agriculture in Eastern Europe in the 1950s, despite being framed at the time as a unique feature of the socialist system, was inseparable from global trends at the onset of what has been recently termed the Great Acceleration.²⁵ The worldwide shift from the mid-twentieth century to industrial-scale farming based on the deployment of artificial fertilizers and pesticides also made food production highly dependent on fossil fuels, with the result, as environmental historian John McNeil vividly put it, that 'our food is now made from oil as well as sunlight'.²⁶ In that sense, the abundance of tractors in socialist realist paintings can be taken as a marker of the beginnings of the 'petrolization' of socialist societies that largely paralleled developments in the capitalist West.²⁷

Following the death of the Soviet dictator in 1953 an uneven process of de-Stalinisation got underway across the Eastern bloc, leading also to an ideological dilution of the socialist realist art doctrine. This had implications for the depiction of the natural world, which were noticeable for example in the changing status of the genre of landscape art. At the height of Stalinism representations of the countryside that did not have a clear ideological message, such as through deployment of symbolic harbingers of socialist transformation, were frowned upon by the artistic authorities and noticeably absent from lists of approved artistic themes. However from the mid-1950s neutral landscape scenes

20 *Ibid.* 17.

21 Andy BRUNO: *The Nature of Soviet Power: An Arctic Environmental History*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017. 12.

22 *Új Magyar Képzőművészet IV* [New Hungarian art IV]. Exhibition catalogue. Budapest, Képzőművészeti, 1954. 37.

23 Márta KOVALOVSKY (ed.): *The "Fifties": Hungarian Art of the Twentieth Century*. Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1981. n. p.

24 *Új Magyar Képzőművészet* [New Hungarian art]. Exhibition catalogue. Budapest, Művészeti Alkotások Kiadó, 1950. 91.

25 See: John MCNEILL–Peter ENGELKE: *The Great Acceleration: An Environmental History of the Anthropocene since 1945*. Cambridge, Harvard University Press, 2016.

26 John MCNEILL: *Something New under the Sun: An Environmental History of the Twentieth Century*. London, Penguin Books, 2000. 26.

27 For the petrolization of the West, see: Christophe BONNEUIL–Jean-Baptiste FRESSOZ: *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*. London, Verso, 2015. 138.



2. Gardening in Hungarian Art, installation view, 1956

reappeared in national survey exhibitions, with many artists who had been prominent advocates of socialist realism turning to the landscape genre as a means to detoxify their art from its association with the Soviet inspired artistic style. A case in point in Hungary could be traced in the work of Béla Bán, who in his solo exhibition of 1955 at the Adolf Fényes Exhibition Hall, a venue that at the time operated as a subsidiary of the Múcsarnok, showed dozens of watercolours dealing with landscape themes.²⁸

The role of landscape genre as a touchstone for issues of de-Stalinisation, with its implicit hereish element of decolonisation, came strongly to the fore in Hungarian art context the following year. Here again one could detect the typical take on the depictions of nature as a malleable subject matter condoned by the authorities as a way to divert artists away from controversial topics in times of political crisis. Nevertheless, this occasion was taken as opportunity to bring into daylight works that were suppressed during the period of high Stalinism. The exhibition *Gardening in Hungarian Art*, which was staged in the preeminent venue of Múcsarnok in summer of 1956, became therefore an unlikely focus for cultural politics in the Hungarian art world, anticipating the revolutionary atmosphere of the autumn, when a concerted attempt was made to liberate the coun-

try from Soviet ideological domination. Such currents coalesced in the show with exhibition strategies and presentational elements that pointed to the intimately related topic of the decolonisation of nature. (Fig. 2.)

The official press announcement for *Gardening in Hungarian Art* opened with the curious statement that although the exhibition had an 'unusually sounding name', lovers of 'garden art' and those who are familiar with 'cultured nature' would immediately realise what it was about.²⁹ Based on the premise that 'changing styles of garden design reflect the social life of particular historical periods', the exhibition set out to show the creativity and mastery of gardeners through the ages, however not 'in the original', but through the 'artistic translation of the best Hungarian painters'.³⁰ These were mostly painters associated with the early twentieth century Nagybánya artist's colony, whose 'commitment to plein air naturalism and the primacy of impressions from nature'³¹ was regarded as reactionary by socialist realist art critics. A review of this self-funded exhibition in the daily paper *Szabad Nép* noted that the head of the Fine Arts department of the Ministry of Culture had quipped that 'the whole exhibition seems to have been organised in order to hang canvases that have for years been "forbidden"'.³² For another reviewer, infused with the revolutionary ferment of late summer of 1956, the 'sensation' provoked by the exhibition lay not in its 'interesting and unusual theme', but in the opportunity it provided to 'win back the esteem of Hungarian painting' and 'confront the tendency to falsely restrict, under the influence of dogmatism, the assessment of our artistic past'.³³ The decolonizing impulse conveyed in these words was directed towards liberation of Hungarian artistic tradition from the imposed ideological constraints. (Fig. 3.)

The exhibition was however more than a ruse to subvert the official canon, since its somewhat eccentric and innovative proto-curatorial approach also pointed to novel environmental concerns, which could be seen as a reaction within the context of de-Stalinisation to the period's brutal indifference to the natural world. Photographs of the exhibition reveal an unconventional installation with the inclusion of living plants in

28 Katalin DÁVID: *Bán Béla*. Exhibition catalogue. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1955. n. p.

29 'Kertészet a Magyar Képzőművészetben', press release, Múcsarnok library archive, 1463 3-3.

30 *Ibid.*

31 Gábor ANDRÁSI et al.: *The History of Hungarian Art in the Twentieth Century*. Budapest, Corvina, 1999. 12.

32 Artner TIVADAR: Szép Kiállítás – Katalógus Nélkül [Nice exhibition – without a catalogue]. *Szabad Nép*, 9 September 1956.

33 Miklós CSEH: Kertészkedés a magyar képzőművészetben [Gardening in Hungarian art]. *Irodalmi Újság*, 8 September 1956.



3. Gardening in Hungarian Art, installation view, 1956

garden-like arrangements and the provision of veranda-style wicker chairs to encourage relaxed contemplation. Although predominantly delivering the theme of gardening through paintings, there were also several sculptures positioned amongst shrubbery of garden plots installed under the glass ceilings of the exhibition space. Statues of a dancing woman and singing girl by Ferenc Medgyessy were presented in a down to earth fashion, accessible, intimate and immersed in the greenery, representing the joyfulness of Hungarian village life. There could not be starker contrast to the towering public monuments that had been recently erected as sites of ideological ritual to enact the country's submission to their Soviet 'liberators', which would a few weeks later be toppled by the revolutionary crowd.

A transcript of a presentation by co-organiser of the exhibition András Balogh, a lecturer at the School of Landscape Gardening, reveals the horticultural think-

ing behind display. This involved not only taking into account 'the climatic conditions of the Múcsarnok' but also choosing 'plant materials' that would be most appropriate for particular art works, such as oleander for the depiction of the Mediterranean coast.³⁴ During his talk, he also criticised landscape gardeners of the past for failing to consider 'biological structure' and treating plants 'as objects, but never as an organic whole', while denying them their place in 'the community of life'.³⁵ There are perhaps surprising correspondences here with the work of more recent researchers in the field of plant theory that likewise criticise the 'mechanistic approach to vegetable life, reduced to its constituent parts' advocating instead a 'perspective attributing greater agency to plants in dynamic relation to their environments'.³⁶ As if speaking about the City Park surrounding the Kunsthalle, Balogh also voiced criticism of the current treatment of parks that had allowed a 'line

34 Typewritten notes, 'Kertészet a Magyar Képzőművészetben', 28 July–16 September 1956, special documentation, Múcsarnok Library and Archive, X. 1956.

35 *Ibid.*

36 Monica GAGLIANO–John C. RYAN–Patrícia VIEIRA: 'Introduction'. In: *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*. Ed. by Monica GAGLIANO–John C. RYAN–Patrícia VIEIRA. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017. xiii.



4. **Sándor Pinczehelyi:** *Ressource Kunst*, 1990
wire screen, plaster, slag, 200x200 cm
Courtesy the artist

of trees dating back to the time of Maria Theresa to be cut down for firewood,' and the replacement of 'ancient Hungarian plants' by species that are 'fast-growing, showy, but foreign to our homeland' such as 'plane tree, horse chestnut and black locust'.³⁷ Notably here is the propensity in some circumstances for the decolonizing impulse to draw on patriotic sentiment to defend the autochthon from external interference.

With its emphasis on gardening, plants and sensory perception of nature, the exhibition could also be viewed as the expression of an emergent concern that in the headlong rush for modernisation people were losing touch with the natural world. These are indeed instances when art takes on an active role in renewing and regenerating more attuned relations to nature, recognised as an aspect of contemporary environmental art, but also tangible on this rare historical occasion, where social and natural liberation merged into one agenda. Extraordinarily, in light of the environmental and cultural politics of Eastern Europe in the period, included also in the exhibition programme was a screening of the 1953 film *White Mane* by French filmmaker Albert Lamorisse that dramatised the relationship between a young boy and feral stallion in the wilds of the Camargue. Their companionship is threatened by adult ranchers, perpetuating the struggle between the forces of power, domination and control on

one side and those of freedom, equality and solidarity with companion species on the other.

By the 1980s the scale of environmental degradation accumulated by state socialism had reached a level that could no longer be covered up and the secret reports about the condition of the environment started to leak out into the public sphere, turning into international affairs, and triggering mass protests. The consequences of industrial pollution in the Black Triangle between Czechoslovakia, Poland and East Germany blew over the Cold War divide, chemical pollution from Romanian factories led to protests in the Bulgarian town of Ruse on the other side of the Danube, while the same river was a central concern for the environmental movement in Hungary, with massive gatherings to oppose the plans for a hydroelectric dam between Hungary and Czechoslovakia. The Chernobyl disaster on 26 April 1986, a nuclear meltdown that released clouds of radiation across the continent, was a final blow to the environmental record of the socialist bloc. As a consequence, green parties featured regularly on the ballots of the first free and democratic elections across Eastern Europe during the political changes of 1989.³⁸ It was a period when social struggles became inseparable from the toxic environment of late socialism that had no concern for the ecological consequences of their incompetently run and technologically deficient industrial complexes.

Attitudes to environmental art at this crucial juncture were also revealed in Hungarian context by the critical reception of the travelling exhibition *Ressource Kunst*. (Fig. 4.) The show, which originated in Germany and mostly presented the works of Western artists, had several stops before reaching Múcsarnok in 1990, on the occasion of which it was expanded with the inclusion of several Hungarian artists. Art critic Julianna P. Szűcs used her review in the daily *Népszabadság* to reveal how an abiding yet 'illusory deep faith in the human' had been dispelled by a new awareness of environmental questions, expressing the need to stop viewing Beuys's honey pump as 'capitalist stupidity' and Smithson's spiral as a 'well advertised bluff'. She listed the sequence of staggering ecological events as follows: 'Then came Bős-Nagymaros [dam]. Then we saw the denuded fir trees of the North Czech lands. Then we experienced the West Berlin smog alert caused by Trabants. Then

37 Typewritten notes, 'Kertészet a Magyar Képzőművészetben'.

38 For the rise of environmental movements across Eastern Europe af-

ter the Chernobyl disaster, see: Padraic KENNEY: *A Carnival of Revolution: Central Europe 1989*. Princeton, Princeton University Press, 2002.



5. *Nature Alliance: Nature and Art in Hungary 1960-2000*. Műcsarnok, 2016 exhibition view (Photo: authors)

Chernobyl exploded. Then the 8am news started to read out pollution levels. Then we started to see art with different eyes.³⁹ Again this is an instance where the role of environmentally engaged art is invoked for its revelatory and emancipatory values.

Art historian Katalin Keserü expressed a different view in her piece on the exhibition in *Új Művészet* entitled 'Revolutionary Decadence or the Colour of Tomato Soup,' criticizing it for a perceived lack of revolutionary vigour and activism. The title contained an oblique reference to the well-known culinary metaphor for the softer, less ideological Goulash Communism of the Kádár era and the un-revolutionary nature of the negotiated 'system change' of 1989 in Hungary. Observable here was the fact that even declaratively environmental art often failed to materialise into more solid, engaged, activist responses to acute environmental problems. During her directorship of Műcsarnok (1992–1995), Keserü initiated

another exhibition dealing with the subject of nature specifically in the context of Central European art. Taking place in Ernst Museum in 1994, *Naturally: Nature and Art in Central Europe* brought together practitioners from Bulgaria, Czech Republic, Croatia, Poland, Macedonia, Romania, Hungary, Serbia and Slovakia. According to the catalogue introduction, it was motivated by the desire to investigate the 'regional and universal' in the art of Central Europe.⁴⁰ As one of the early examples of comparative curatorial projects that originated in the region and searched for common ground with other post-communist countries, it was indicative for its typically apolitical treatment of nature in art as a common and unproblematic subject matter.

Fourteen years later, in summer of 2016, the Műcsarnok was once more the site for curatorial investigation of art and nature, although in discernibly altered cultural conditions. In fact this endeavour consisted

39 Julianna P. Szűcs: Review of Resource Kunst. *Népszabadság*, 26 May 1990.

40 János STURCZ (ed.): *Naturally: Nature and Art in Central Europe*. Budapest, Ernst Múzeum, 1994.



6. **Bence György Pálincás–Kristóf Kelemen:** *Hungarian Acacia*, 2017
Courtesy the artists (Photo: Krisztina Csányi)

of three parallel exhibitions under the common title *Branches/ Nature Art – Variations*, the central part of which was entitled *Small Gestures* and co-curated by Keserü with John K. Grande, a Canadian art critic with a strong affinity for Transylvania. One side of the space was given over to *Eco-Avant-garde*, an exhibition of Iranian environmental art curated by Mahmoud Maktabi, while the third part was signed by Keserü alone, with the title *Nature Alliance* and more significantly, the subtitle *Nature and Art in Hungary 1960–2000*. The complications with the titles, curators, and the merging of three shows with very different agendas tenuously connected by the theme of nature, was symptomatic of a deeper institutional malaise. Since 2013, when the running of the Kunsthalle was handed over to Hungarian Academy of Arts (MMA), the profile of the venue had diverged from mainstream contemporary art to pursue a programme in line with the conservative outlook of the new body.⁴¹

In her exhibition *Nature and Art in Hungary 1960–2000* (Fig. 5.), Academy member Keserü approached the issue of nature in art in strictly national terms. Although it might be put down to purely linguistic considerations, this phrasing indicated a delineation of a territory within state borders, however the exhibition also included

artists of Hungarian ethnic origin working in Romania, but did not extend to Slovakia, where for instance several ethnic Hungarian artists are particularly committed to environmental themes. Questions could be raised about the timeline of the exhibition, which conspicuously began after the socialist realist period, but before the neo-avant-garde took to the stage, while ending for inexplicable reasons at the turn of the millennium. Could it be that this was also a convenient way to exclude contemporary, more politically radical artistic engagements with the subject? The familiar treatment of nature as a universal, idealised and transcendental concept in an exhibition that set out to explore the renewal of 'the living community of nature and civilisation' while renouncing 'the privileged role of man',⁴² could handily serve to camouflage ideological interests. It also established a contemplative distance from surrounding realities and localised environmental issues, by turning a blind eye to the ecological activism of the Park Defenders encamped a few hundred meters from the venue and engaged in a struggle to save pockets of city nature from cultural redevelopment. The post-truth decolonisation of nature proclaimed inside the white cube was countered outside with acts of solidarity with trees against the paradoxical colonisation of a green area by art edifices under construction. The most recent power relations displayed in this case, although inseparable from the current global crisis of democratic practices, still therefore bear the traces of hereish circumstances.

The interference of colonial and de-colonising processes within the particular context of contemporary Hungarian art and society came to the fore in project *Hungarian Acacia* (2017) (Fig. 6.) by Bence György Pálincás and Kristóf Kelemen. The work addressed the position of the black locust tree within the natural environment and in human value systems, notably the same species the horticulturalist in the gardening exhibition of 1956 had highlighted as a threat to native Hungarian landscape. They reveal contradictory attitudes to this natural coloniser, which is regarded by conservationists as an invasive species that is alien to local ecosystems and was therefore put on a European Union black list of undesirable plants. Paradoxically in view of the fact that the tree is a biological newcomer to the country, the Hungarian government took the counter measure of declaring the black

41 Edit ANDRÁS: Vigorous Flagging in the Heart of Europe: The Hungarian Homeland under the Right-Wing Regime. *E-Flux Journal*, no. 57. September 2014.

42 Exhibition wall text, 'Nature Alliance: Nature and Art in Hungary from 1960 to 2000.' Budapest, Kunsthalle, 27 July – 16 October, 2016.

locust to be a Hungaricum, a special brand defined as 'a collective term indicating a value worthy of distinction', which is awarded 'thanks to its typically Hungarian attribute, uniqueness, specialty and quality'.⁴³ Taking the form of a post-truth documentary theatre piece, the artwork offers a critique of the arbitrariness of human decisions about the lives of plants while locating parallels in the treatment of refugees in Europe and Hungary. What is suggested is the need to decolonise prevalent social attitudes to the dislocated and disadvantaged, as well as to reflect on the continuing unthinking domination of the human species over the natural world.

A consistent feature of the long history of the interrelation between artistic practice, the natural environment and the exercise of geontopower has been the repetition of a pattern of colonisation and decolonisation. The entanglement of the narrowly human, social and political aspects of colonisation with the intensification of the domination of nature, as well as a seeming commonality between the emancipation of human and non-human spheres, is also perceptible, both in the so-

cial and environmental history of the region and as a recurrent element in artistic engagements with art and nature. Such overlays and reciprocities correspond to the hereishness of the Central European social, political and cultural context, which is also manifest through the oscillating exhibition histories of the Múcsarnok. What has changed over time however is awareness of the wider implications of attitudes and behaviour towards the natural world, since the challenges posed today by climate change, extinction and toxic devastation to both human and non-human species far exceed the imagination of political and cultural ideologies forged in an age of growth and expansion.

Maja and Reuben Fowkes
art historians, curators
Translocal Institute of Contemporary Art
www.translocal.org

43 'What is Hungaricum?' <http://www.hungarikum.hu/en/content/what-hungarikum> (accessed 10 November 2017).

A természet dekolonizációja Közép-Európában

Egy „itteni” perspektíva

Közép- és Kelet-Európa földrajzi területén és természeti környezetén a kolonizáció több hulláma is végigsöpört a modern időkben. Az államszocializmus, de leginkább a sztálinizmus időszakában az új társadalom felépítésének tervezői a természet és az anyagi valóság ideológiai értelemben vett ellenállását akadálynak tekintették, amely csak a bioszféra szövetének masszív infrastrukturális átalakításával hidalható át. Az 1989 utáni neoliberális globalizáció feltételei között pedig a rövid távú gazdasági nyereség oltárán áldozták fel a környezetvédelmi és ökológiai szempontokat. Ekkor már gazdasági erőforrásként tárgyiasították és igázták le a természetet, hogy serkentsék a gazdaság növekedését és egyre több profitot halmozhassanak fel a globális pénzügyi központokban. Még az utóbbi évtizedekben virulenssé váló nacionalista populizmus megerősödése sem vezetett a természet globális, kapitalista kiaknázásának enyhüléséhez, sőt ahogy számos példa mutatja, csak még tovább fokozta azt.

Tanulmányunkban azt vizsgáljuk, hogy a természet kolonizálása és dekolonizációja hogyan ment végbe a közép-európai művészetben és művészettörténetben, de elemzésünk elsősorban Magyarországra koncentrálna. Egyrészt bemutatjuk, hogy a budapesti Múcsarnok kiállításainak és kurátori tevékenységének történetében hogyan jelent meg a természet tematikája az ötvenes évektől napjainkig, másrészt azzal is foglalkozunk, hogy az egykori és a mai kortárs művészek miként reagáltak a természet kolonizálásának különféle formáira és ideológi-

áira. A természet dekolonizálásának kortárs művészeti praxisát az újabb ökológiai és filozófiai irodalommal összhangban a geo-ontológiai hatalom (geontopower) és az itteniség (hereish) fogalmi felől értelmezzük, amelyek úgy kapcsolják össze a globális és a lokális perspektívákat, hogy az releváns lehet a közép-európai művészet kapcsán is. Ennek kapcsán azt a problémát is érintjük, hogy a szocialista időszakban a Közép-Európában élők hogyan viszonyultak a természethez, és ez a viszony milyen mértékben tekinthető – André Gorz kifejezésével élve – az ipari modernitás részének. Közben rámutatunk a természet kolonizálásának jelenségeire a különféle művészettörténeti korszakokban, azt is elemezzük, hogy a műalkotások milyen mértékben tekinthetők a természetről és a környezetről alkotott társadalmi és politikai elképzelések lenyomatainak. Olyan sajátos jelenségeket értelmezünk, amelyek mentén a társadalmi és az ökológia ágendák összefonódtak, és arra a kérdésre is megkísérlünk válaszolni, hogy a művészettörténeti jelenségek és események hogyan is kapcsolhatók össze a dekolonizáció szélesebb értelemben vett társadalmi és politikai valóságával.

*Maja és Reuben Fowkes
művészettörténészek, kurátorok
Translocal Institute of Contemporary Art
www.translocal.org*

TÁRGYSZAVAK

ökológia, geo-ontológiai hatalom, itteniség, kolonizáció, dekolonizáció, szocialista realizmus, szocialista művészetpolitika, gulyáskommunizmus, Múcsarnok, antiglobalizáció, Elizabeth Povellini, André Gorz, T. J. Demos

KEYWORDS

ecology, geontopower, hereishness, colonisation, de-colonisation, socialist realism, Socialist cultural policy, goulash communism, Kunsthalle, anti-globalization, Elizabeth Povinelli, André Gorz, T. J. Demos

Túl a kétpólusú geopolitikai valóságon

A közép-európai neoavantgárd identitás konstrukciói

Az 1960-as években a hidegháború és a popkultúra, a politika és a giccs spektakuluma új energiákat töltött egy ősi ideába, a Kelet és a Nyugat domíniumai között sikeresen erőre kapó Közép-Európa geopolitikai fikciójába. Amíg Vajda Lajos 1936-ban a közép-európai kulturális identitás sajátosságát még a nyugati (francia) és a keleti (orosz) kultúra potenciális szintézisében látta, addig a hatvanas évek olyan neoavantgárd művészei, mint Erdély Miklós és Szentjóbby Tamás már a kelet-európai és a nyugat-európai kultúrát is egyfajta távolságtartó íróniával szemlélték. Esetükben persze az intellektuális helyzetet az is tovább bonyolította, hogy Vajda Keletje széthasadt az egykori szovjet avantgárdra és a sztálinista szovjetizáció tapasztalatára, a francia Nyugat pedig lassan eltűnni látszott az amerikai kulturális imperializmus sikeres offenzívájának köszönhetően, ami nemcsak a fogyasztói kultúra általános képét formálta át egyre inkább, de még az avantgárdot is ellopta Párizstól.¹ Mindez Erdély és Szentjóbby esetében is oda vezetett, hogy a hidegháború során átértelmezett nyugati és keleti orientáció helyett más irányokban keresték azt az ideológiát és ismeretelméletet, amelyre építve kivitelezhetőnek, illetve megújíthatónak gondolták az avantgárd művészet forradalmi programját. Ezek a neoavantgárd programok azonban később, a keleti blokk összeomlása során szervesen simultak be abba a nyugati Kelet-Európa-képbe, amely Magyarországot és Kelet-Közép-Európát is elmaradott, egzo-

tikus peremterületként kezelte. Ez a peremhelyzet logikusan vezetett el ahhoz is, hogy a posztoszocialista országok művészettörténészei posztkolonialista elméletekkel kíséreljék meg leírni a szovjetizáció, illetve a szovjetizáció utáni rekapitalizáció kulturális praxisát. A szovjetesítés által kolonizált Kelet-Európa ideájának legújabb verziója pedig már kifejezetten arra a problémára koncentrált, hogy miként is lehetne szabadulni attól az imázstól, amelyet az angolszász Nyugat alakított ki magának a gazdaságilag elmaradott, politikailag éretlen, kulturálisan egzotikus, öszszességében még mindig meglehetősen civilizálatlan Kelet-Európáról.² Ehhez azonban egy egészen merész geopolitikai ugrás is szükségeltetik, amely Kelet-Európát egy platformra hozza a globális Délel, amelynek egyik sajátos teóriáját olyan dél-amerikai kutatók dolgozták ki, mint Aníbal Quijano és Walter Mignolo.³ Mignolo dekolonizációelméletének kelet-európai verziója a kulturális „lecsatlakozás” és az „ismeretelméleti engedetlenség” fogalmainak applikációjával egészen konkrétan azzal kecsegtet, hogy akár az angolszász Nyugattal és a szovjet Kelettel szemben is meg lehet határozni egy immáron valóban és nem csak nyelvi értelemben sajátos, kelet-közép-európai kulturális identitást is.

A posztkolonialista érzékenységű posztoszocialista elméletek nagyjából húsz éve próbálják feldolgozni annak tapasztalatát, hogy a kelet-közép-európai országok a hidegháború idején a nyugati (amerikai) és a

1 Serge GUILBAUT: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago, Chicago University Press, 1983.

2 Madina TLOSTANOVA: *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*. New York, Palgrave Macmillan, 2017.

3 Vö. Walter MIGNOLO: Epistemic Disobedience and the Decolonial Option. A Manifesto. *Transmodernity*, (2011) <https://escholarship.org/uc/item/6zj3w283> és Aníbal QUIJANO: Coloniality of Power, Eurocentrism, Latin-America. *Nepantla* 2000. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/295861/mod_resource/content/1/Quijano%20%282000%29%20-Coloniality%20of%20power.pdf (Letöltve: 2018. 01. 31.)

keleti (szovjet) kulturális kolonializmus ütköző zónájában helyezkedtek el.⁴ Ettől az alapvetően még mindig nyugati diszkurzustól elhatárolódva Ovidiu Țichindeleanu és Madina Tlostanova már Mignolo dekolonizációelméletének fényében vizsgálja meg Románia, illetve az exszovjet országok kapcsán a nyugati és a keleti kolonizáció gazdasági és kulturális mélységét.⁵ Érdekes módon mindketten megemlítik Ciprian Mureșan zseniálisan egyszerű Yves Klein-parafrázisát az *Ugrás a semmibe – Három másodperc múlva* (2004) című művet, ahol a művész már nem repül, hanem a földön hever, ha nem is holtan, de ájultan és összetörten. Tlostanova értelmezésében a semmi, az űr a posztkommunista geopolitikai tér allegóriája, Mureșan munkája pedig a saját helyét és saját terét kereső kelet-európai identitás tragikomikus kudarcának emblémája lesz. Az egykori keleti, ma posztszocialista művész ugyanis nem tudja megismételni a nyugati csodát, mindent megtesz, bátor, sőt esztelen, de mégis csak másol, csak átvesz, csak a felszínt kapargatja, csak a képet látja – hiányzik belőle a mágia, az igazi spiritusz. A kudarc azonban csak Nyugatról nézve kudarc, Keletről, illetve Kelet-Közép-Európa közties, kulturálisan hibrid, liminális⁶ vidékeiről szemlélve inkább kritika, egy többszörösen is reflektív és önreflexív kritika. Ha ugyanis Mureșan szerepet játszik, Yves Klein szerepébe helyezkedik, akkor éppen a nyugat pusztá másolásának hiábavalóságára figyelmeztet, sőt akár még arra is, hogy ami egykoron tragédia volt, az az ismétlés során törvényszerűen válik komédiává, ahogy erre már Marx is rámutatott. Ha viszont Mureșan nem játssza el Kleint, hanem értelmezi az egykori művet (*Ugrás a semmibe*, 1960), akkor éppen a mágia, a spiritusz, a szabadság illuzórikus voltára mutat rá. Vagyis arra, hogy a Nyugat csodája csak Keletről tűnt csodának, és ha valódi csoda lett volna, nem pedig ügyes montázs, akkor a művész igencsak megszenvedte volna a szabadságot.

Yves Klein persze már önmagában mint kiindulópont sem érdektelen, hiszen Mureșannál a nyugati sztárművészt személyesíti meg, miközben a hatvanas évek elején ő talán nem annyira nyugatinak, mint inkább a Kelet (a Távol-Kelet) iránt vonzó európainak

tekintette magát, aki nem kis mértékben az amerikai kulturális imperializmussal szemben fordult a buddhizmus felé. Ez már önmagában is egyfajta dekolonista attitűdöt involvál, amit a francia politikai helyzet csak még tovább komplikál, hiszen Franciaország Afrikában kolonizáló hatalomként vívta katonai, politikai és kulturális harcát Algériával, ami nem kis hatást gyakorolt a posztkolonialista kritika egyik előfutárára, Frantz Fanonra is.⁷ Klein ráadásul a nyugati művészetet és a kapitalista kultúrát *en bloc* is kritika alá vonta, amikor a Nouveau Réalisme egyik vezéralakjaként ismét a spirituálist és a transzcendent akarta visszahozni a művészetbe, amelyben jelentős szerepet játszott a nirvána fogalmának átértelmezése is. A Nouveau Réalisme ráadásul már a hatvanas évek elején eljutott a keleti blokk egy részébe, sőt Pierre Restany több pozsonyi művésszel személyes kapcsolatot is kialakított, de a francia új realizmus recepciója még a magyar neoavantgárd kapcsán is kitapintható. Konkoly Gyula például egyik munkáján, az 1967-es *Szent József a gyermek Jézussal* című asszemblázs jellegű festményén az absztrakt expresszionizmus és a pop-art stílári elemei mellett Yves Klein kékjét is felidézte. Szentjőby és Erdély korabeli művészetében pedig a poétikai forradalom és az új transzcendencia kérdései bukkantak fel anélkül, hogy konkrétan kapcsolódtak volna a Nouveau Réalisme esztétikájához. Ha viszont Erdély montázs-elméletét és Klein nirvánaértelmezését egymás mellé tesszük, akkor nemcsak arra gondolhatunk, hogy az űr és az üresség fogalma éppoly fontos volt a buddhista alapokra építő Klein, mint a taoista és haszid tanokra alapozó Erdély számára, hanem arra is, hogy mindketten az anyagi javak és a materializmus, avagy a kapitalizmus és a kommunizmus kultuszával szemben is állást foglaltak. Erdély, Szentjőby és Konkoly esetében az antikommunizmus nem is különösebben meglepő, az antikapitalizmus szelleme viszont annál inkább elgondolkodtató, hiszen mindmáig erősen tartja magát az az idea, hogy a kelet-közép-európai neoavantgárd művészek a hivatalos, szovjet típusú szocialista realizmussal szemben egyértelműen a szabad nyugat esztétikájához vonzódtak.

4 Lásd ehhez kiindulópontként: *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*. Ed. by Bojana PEJIĆ. Stockholm, Moderna Museet, 1999. Legújabbban pedig: *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe, 1945–1989*. Ed. by Jerome BAZIN–Pascal DUBOURG GLATIGNY–Piotr PIOTROWSKI. Budapest, CEU Press, 2016.

5 Lásd TLOSTANOVA 2017; OVIDIU ȚICHINDELEANU: Decolonial AistheSis in Eastern Europe: Potential Paths of Liberation. *Social Text*, 2013. [https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-in-eas-](https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-in-eas-tern-europe-potential-paths-of-liberation/)

[tern-europe-potential-paths-of-liberation/](https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-in-eas-tern-europe-potential-paths-of-liberation/) (Letöltve: 2018. 01. 31.)

6 A hibrid és a liminális kifejezéseket abban az értelemben használom, ahogy a posztkolonialista diszkurzus. Vö. Homi BHABHA: *The Location of Culture*. New York, Routledge, 1994; Néstor García CANCLINI: *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.

7 Frantz FANON: *Peut noir, masques blanc*. Paris, Seuil, 1952.

A helyzet azonban ennél sokkal, de sokkal bonyolultabb, hiszen nemcsak a kelet-közép-európai politikusok igyekeztek egyensúlyozni a keleti és a nyugati szuperhatalmak elvárásai között, de ennek igénye és létjogosultsága a művészek körében is felmerült az EXAT 51 csoport Jugoszláviájában éppúgy, mint Stano Filko és Alex Mlynářík Csehszlovákiájában. Mindez azonban nemcsak a globalizáció és az internacionalizmus modernista iniciatíváinak összeegyeztetését jelentette, hanem esetenként még a lokális identitás problémája is felmerült a Kelet és a Nyugat energiáinak közép-európai ütköző zónájában. A hidegháború sztereotípiái így nagymértékben hozzájárulhattak ahhoz is, hogy Magyarországon továbbra is életképes maradt egy jellegzetesen magyar, közép-európai (Duna menti) kultúra gondolata, amely a képzőművészetben leginkább az Európai Iskola kapcsán került a felszínre.⁸ Ez a magyar közép-európai út Erdély Miklós számára sem volt ismeretlen, aki jó kapcsolatokat ápolt az Európai Iskola legendás figuráival, Korniss Dezsővel és Bálint Endrével is, de jól ismerte Hamvas Béla, Tábor Béla és Szabó Lajos körét is.⁹ E két kör mentén, jórészt a Rottenbiller utca és a Haris köz legendás lakásaiban nemcsak egy kozmopolita, európai kultúra élt tovább a kommunizmus idején is, hanem egy egyszerre – György Péter kifejezésével – „antikapitalista és antikommunista avantgárd” etosza is.¹⁰

A keleti és nyugati kultúra, az Oriens és az Occidens magyar szintézise nyilvánvalóan ősi toposz, a modernizmus és a modernitás kritikája azonban a Szabó Lajos által inspirált Vajda Lajossal új színt vitt a magyar út toposzába – mondhatni, a hibriditás irányába terelte, amelynek ideális vizuális kifejezőeszköze a montázs lett. A montázs ugyanis nemcsak Eisenstein és Picasso munkásságát tudta könnyedén egy lapra szerkeszteni, de felvillantotta egy új, minden korábbinál életkévesebb, kevert, hibrid, és épp ezért univerzális közép-európai

kultúra képét is. Ez az imágó Vajdát és Bálint Endrét éppúgy motiválta, mint a magyar avantgárdot a montázs története mentén megkonstruáló Körner Évát¹¹ és persze Erdélyt is, aki a *Jó és rossz pásztorokból* ítéleve éppen ezen a mezsgyén kereste egy olyan magyar művészet útját, amelynek főhősei (Vajda és Bálint) hozzá hasonló, asszimilált, kozmopolita, közép-európai zsidók.¹² A kollázs és a montázs lett Erdély kiindulópontja már első művészetelméleti szövegében, az 1966-os *Montázs-éhségben*¹³ is, amelyben röviden és némiképp lekicsinyítően reflektált a nyugati művészet legfrissebb fejleményeire is: „És legújabbban a lenézett és diadalmos pop-art kétségbeesett és néha könnyelmű erőfeszítéseket tesz, hogy megteremtse a statikus tárgymontázst, összeszerelt tárgyak béna kifejezőerejét veszi igénybe. Mintha szintén a mozi helyett tevékenykedne, olyan leleményességgel, ami a filmekből jócskán hiányzik. Nem riad vissza fotók, riportfotók egymás mellé kasírozásától sem, olyannyira, hogy Rauschenberg néhány képe úgy tűnik elő, mint egy híradófilm emléke.”¹⁴ Erdély azonban azzal zárja szövegét, hogy ő ennél többre vágyik, egy másfajta montázst akar, ami levetkőzi elődeinek fáradt, allegorikus jellegét, ami egyúttal azt is jelenti, hogy ekkor a magyar avantgárd ellenkultúra egyik élharcosa a nyugati művészet legújabb fenegyerekét, a pop-artot még csak a dada nem is különösebben leleményes remake-jének tartja.

Ehhez képest az 1968-as *Pop tanulmány* már kifejezetten egy új epiztemológia (agnoszticizmus) és egy új praxis (akcionizmus) felé mutat, és kiválóan érti a pop alantasságának és forradalmi potenciáljának összetettségét.¹⁵ A pop-art ugyanis valójában nagyon is ravasz, többszörösen reflexív. Ahogy Erdély fogalmaz, „módszere: a triplán fordított cselekvés”, vagyis „az elidegenedett elidegenedési harc közben az elidegenedett lelkes prókátora”.¹⁶ Mintha egy újbaloldali Bál Sém Tov beszélne, egy neomarxista iskolázottságú csodarabbi,

8 1946. június 27-én a Dunavölgyi Avantgarde művészcsoport alapítólevelét a következők írták alá: Tamkó Siraó Károly, Kállai Ernő, Gyarmathy Tihámér, Lossonczy Tamás, Fekete Nagy Béla, Makarius Sameer. Vö. György Péter–PATAKI Gábor: *Az Európai Iskola és az Elvont művészek csoportja*. Budapest, Corvina, 1990. 28.

9 TÁBOR ÁDÁM: A csütörtöki beszélgetésekről. *Kétezer*, 2003. <http://ketezer.hu/2003/11/a-csutortoki-beszeltgetesekrol/> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

10 KRUSOVSKY DÉNES–URFI PÉTER: Egy szűk terem. Interjú György Péterrel. *Puskin Utca*, 2008. 4. sz. 25–28. <http://puskinutca.files.wordpress.com/2009/10/puskin-utca-04-vegleges.pdf> (Letöltve: 2018. 01. 31.) A magyar avantgárd és a neoavantgárd látszólag ezoterikus, valójában sokkal inkább ideológiai kritikai kontinuitásának problémáját először György Péter tematizálta: *Az elsüllyedt sziget*. Budapest, Képzőművészeti, 1992.

11 KÖRNER ÉVA: A fotómontázs, mint a magyar avantgárd harmadik hullámának reprezentatív műfaja. *Expozíció*, 1976. <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/korner.html> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

12 ERDÉLY MIKLÓS: Jó és rossz pásztorok. *Művészet*, 1977. 6. sz. 26–27. Bálint Endre „montázs-elméletéhez” lásd PERENYEI MONIKA: Jó pásztor. Bálint Endre kései fotómontázsaihoz. 2014. http://fotomuzeum.hu/media/tanulmanyok/1399636606_Balintioo_PerenyeiM_MFM.pdf (Letöltve: 2018. 01. 31.)

13 ERDÉLY MIKLÓS: Montázs-éhség. In: *A filmről*. Szerk. PETERNÁK MIKLÓS. Budapest, Balassi, 1995. 95–104.

14 Uo. 99.

15 ERDÉLY MIKLÓS: Pop-tanulmány. In: *Művészeti íráások*. Szerk. PETERNÁK MIKLÓS. Budapest, Képzőművészeti, 1991. 23–36.

16 Uo. 24.



1. **Lakner László:** *Rembrandt-tanulmányok*, 1966
Olaj, vászon, 110×95 cm
Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
(Fotó: Rosta József)

Ernst Bloch cinikus magyar verziója. „Mióta a tömegekről kiderült, hogy a fokozódó gépesítés következtében nem annyira, mint termelők, hanem mint fogyasztók hasznot hajtóbbak, azóta fogyasztaniuk kell. A túltápláltság azelőtt oly kiváltságos vétke demokratizálódott, nem hatalmi előjog többé, hanem állampolgári kötelesség. [...] A pop-art a tömegeket saját, kívülről betáplált igényeivel kívánja szembefordítani. Az önkizsákmányolás új, rafinált formáira hívja fel a figyelmet. [...] Módszere a túletetés, tehát megfesti a »nagy amerikai meztelen«-t.”¹⁷ Erdély konklúziója mindazonáltal még sem egyértelműen pozitív, sőt a pop-artban minden újszerűsége és frissessége ellenére lényegében a múltat látja: a „pop nem utód – ő”. A pop-artban ugyanis a művészet továbbra is a régi rossz társaságban leledzik, a szépség és a szabadság társaságában. A szépség továbbra is szabad akar lenni, a szabadság meg szép, kiút pedig nincs. Erre utal az is, hogy Erdély egy bekezdéssel korábban megjegyzi: a pop-art úgy örököse a dadának, hogy a „dada csak vakaródzott, a pop elkapta a bolhát”. A korszak egyik legismertebb neomarxista esztétájának, Peter Bürgernek a szavaival: amíg a dada csak fel akarta számolni az élet és a művészet határait, addig a pop meg is tette ezt.¹⁸ De célját mégsem érte el, mert nem az élet vált művészetté, hanem a művészet lett a hétköznapi élet, a fogyasztói társadalom része. Erdély viszont azt szeretné, ha a művészet végre kikeveredne az esztétika és az etika mocsarából, és valami mássá válna, ami „mindenre vonatkozik”. Ez a bizonyos más lesz majd a montázsra épülő paradox ismeretelmélet, amely a semmit (a jelentés kioltását) állítja középpontjába és értelmezésem szerint magával hozza a hibridítésre épülő ontológiát, amely a bölcsélet végső formájaként éppen az identitást szünteti meg.

A fennkölt és szubverzív ismeretelméleti program azonban csak egy volt Erdély projektjei között, aki 1967-től kezdve belsőépítészként dolgozott, és éppen a magyar avantgárd hagyomány és a pop-art szintéziséből hozott létre egy egészen pragmatikus középület burkolási technológiát, amely egyszerre felelt meg a mozaikot preferáló szovjet kultúrának és a popkultúra egyre divatosabb

(lásd: új gazdasági mechanizmus) nyugati szempontjainak.¹⁹ Erdély fotómozaikjainak hazai népszerűsége a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején azt jelzi, hogy pop-art ereje nemcsak a képzőművészeket kápráztatta el Lakner Lászlótól Tót Endréig, de a szocialista fogyasztói kultúrába is szervesen be tudott épülni, amit kiválóan mutat Kemény György grafikus karrierje is. Ennek ellenére a pop-art közép- és kelet-európai recepcióját még mindig a hidegháborús feszültség generálása jellemzi, ami a valódi (kapitalista) és az alsó (szocialista) fogyasztói kultúra különbségére alapoz. A nyugati és a keleti értelmezés így konszenzusra jut abban a tekintetben, hogy lényegében nem volt kelet-európai pop-art, David Crawley csak pop effektokról beszél, Piotrowski pedig a stiláris hibriditást, illetve a pop ideológiájával szembeni modernista ellenérzést hangsúlyozza a korszak festészete kapcsán.²⁰ Crawley és Piotrowski nyomdokain Fehér Dávid sem határról, hanem egyfajta kulturális transzferről beszél, egyfajta fordításról, amelynek kapcsán szerintem egy dekolonialista attitűd lehetősége is felvethető.²¹ Fehér Lakner 1966-os *Rembrandt tanulmányok (1. kép)* című műve kapcsán rajzolja ki a sajátos, mondjuk úgy, *trompe l'œil*, magyar pop-art festészet képét, amely nem annyira pop-art, mint inkább annak a leképezése, pontosabban a pop-art képének és képiségének beillesztése egy olyan festői struktúrába, amelyet a szürrealizmus és a montázs szellemisége inspirált.²² A képen látható felirat, a „HOL A FÉNY” viszont Fehér értelmezésében csupán a Kádár-kor kritikája lesz, amelyből hiányzott a fény, az értelem, a felvilágosult szellem. De vajon nem képzelhető-e el, hogy a „HOL A FÉNY” egyúttal az amerikai pop-art és a Rembrandtot kisajátító Larry Rivers kritikája is egyben? Egy olyan kritika, amely éppen a rembrandti festőiséget kéri számon a pop-arton, amikor az amerikai pop művészet sablonokra és szitára épülő technológiája helyett ecsettel és olajfestékkel reprodukálja és sokszorosítja Rembrandt fiatal- és öregkori önarcképeit, ami Fehér szerint kifejezetten a magyar „kvázi pop” festészet specifikuma.²³ Némi hiperbolikus túlzással akár még oda is eljuthatunk, hogy Lakner egy köztes, hibrid, a tradíció és az innováció

17 Uo. 28–29.

18 Peter BÜRGER: *Az avantgárd elmélete*. Szeged, Universitas, 2010.

19 Boros Géza: Leletmentés. Erdély Miklós fotómozaikjai. *Artmagazin*, 2014. 6. sz. 30–38.

20 David CRAWLEY: Pop Effects in Eastern Europe under Communist Rule. *Faktográfia*, 2014. <https://faktografia.com/2014/01/26/pop-effects-in-eastern-europe-under-communist-rule/> és Piotr PIOTROWSKI: Why Were There No Great Pop Art Curatorial Projects in Eastern Europe in the 1960s? In: *Art in Transfer in the Era of Pop. Curatorial Prac-*

tices and Transnationalist Strategies. Ed. by Annika ÖHRNER. Stockholm, Södertörn University, 2017. 21–36.

21 A kulturális fordítás elméleteinek és különféle gyakorlatainak „keleti” praxisához lásd ANDRÁS Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Budapest, Argumentum, 2009.

22 FEHÉR Dávid: Where is the Light? Transformations of Pop Art in Hungary. In: *International Pop*. Ed. by Darsie ALEXANDER–Bartholomew RYAN. Minneapolis, Walker Art Center, 2015. 131–148.

23 Uo. 146.



2. **Lakner László:** *Saigoni buddhista szerzetesek emlékére*, 1965
Olaj, vászon, 100×240 cm
Thúry György Múzeum, Nagykanizsa (Fotó: Füzi István)

értékeit egyaránt valló, közép-európai kulturális térből firtatja azt, hogy hol is a fény a sötét, polgári, fogyasztói kultúrában, ami Rembrandtot pusztán árucikként kezeli.

Ez az antikapitalista nézőpont manapság persze túlságosan is kommunisztának tűnik, miközben, ahogy ezt már korábban is jeleztem, az antikapitalizmus nemcsak a szovjet ideológiának volt része, hanem az Oppo és az Európai Iskola egymással is versengő, alapjában baloldali, de különféle materialista és gnosztikus frakciókra oszló ideológiáinak is alapeleme volt.²⁴ Sőt, még a szovjet típusú magyar marxizmuson belül is lehetett finoman disztíngválni, ahogy azt a hatvanas években Németh Lajos és Pernečzky Géza kritikái is mutatták. Kettejük közül talán Pernečzky fogadta nagyobb lelkesedéssel a pop-artot, habár kezdetben még ő is az európai klaszszikus tradíció és a marxista frazeológia kettős présében fanyalgott a pop felszínessége és korrumpáltsága fölött.²⁵ *Bálványok és antibálványok* című 1965-ös írása alapvetően egy antikapitalista beállítottságú szöveg,

a fogyasztói kultúra és a kapitalista spektakulum kritikája, amely szóvá teszi a túlfogyasztást, az igénytelen dolgok mértéktelen fogyasztását is, vagyis a felszínes amerikai társadalom sztereotípiáját használja: „A Pop Art kiállítások megtekintését ezért minden konstruktív szándékú művész figyelmébe ajánlanám. Feltalálhatják ott korunk emberének, korunk naiv és fogyasztani kívánó millióinak összes bálványait, vagyis azt a valóságot, amely lehetne tartalmasabb is, de amelyet nem lehet kikerülni egy új stílusú személyiség és egy új stílusú művészet kimunkálása közben.”²⁶ Pernečzky az 1966-os Erdélyhez hasonlóan a pop-artot a dada kései virágzásaként értelmezi, ami párhuzamba állítható Peter Bürger hatvanas évekbeli neoavantgárd elméletével, ami a háború utáni avantgárdban az eredeti avantgárd piacosítását, kiürítését látta. Ugyanez a nézőpont előjött a hatvanas évek francia újbaloldali diszkurzusában is, ahol Guy Debord és a szituacionisták a rekuperáció kifejezést használták ebben az értelemben.²⁷

24 K. HORVÁTH Zsolt: Szubkultúrák forrásvidékén. Népi kultúra, munkáskultúra és baloldali közösségiség Vajda Lajos életműve körül. *Fordulat*. 2009. <http://fordulat.net/pdf/7/szubkulturak.pdf> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

25 PERNEČZKY Géza: *Bálványok és antibálványok*. In: *Tanulmányút a pávakertbe*. Budapest, Magvető, 1969. 162–173.

26 *Uo.* 171.

27 Lásd *Guy Debord and the Situationist International*. Ed. by Tom McDonough. Cambridge, MIT Press, 2002. xiii.

A nyugati (jelesül frankfurti és párizsi), cizellált, ideológiai kritikái diszkurzusokhoz képest Lakner *Hírek* című 1964-es, elsőnek tekintett, pop-artos festménye még csupán egy Rauschenberg-parafrázisnak (*Retroactive I.*, 1964) tűnik – legalábbis eszmetörténeti értelemben. Az 1965-ös *Saigoni buddhista szerzetesek emlékére* című mű (2. kép) viszont egy erősen antikapitalista jellegű megnyilatkozás, hiszen abból az akcióból indul ki, amikor egy vietnámi buddhista szerzetes a háború és az amerikai kegyetlenkedések (napalm bombázás) ellen tiltakozva felgyújtotta magát Saigon belvárosában, amit természetesen a média is figyelemmel kísért. Az antikapitalista téma – a szerző potenciális újbaloldali szimpátiáin túl – azt is jelentette, hogy Lakner képei jó hivatalos, marxista sajtót is kaptak Budapesten, legalábbis a hatvanas évek végén. 1964-ben azonban esztétikai értelemben mégis inkább egy új, nyugati mételty vert gyökeret hazánkban, ami sokkal rosszabb volt, mint az absztrakt expresszionizmus és a tasizmus, hiszen Kelet-Európában nem annyira az avantgárd és a modernizmus kritikájának tűnt, mint inkább a fogyasztói társadalom propagandájának. Ezt az új mételtyt ráadásul nagyon gyorsan követte egy még újabb, a happening. A *Film – Színház – Muzsika* lapjain Ember Mária értékelése kiválóan jelzi is a Hruscsov 1964-es bukása után felerősödő hidegháborús retorikát. „A mozgalomra jóvátehetetlenül rányomta bélyegét, hogy Amerikában fogant, ahol a nyers brutalitás istenítésének, a humánusabb – tehát »óvilági« – kultúra lebecsülésének, a mindenáron történő szenzációhajhászásnak, a tobzódó túllícitálásnak oly mélyek a gyökerei, s ahol az ifjúság jórésze, távol az európai XX. század keserves tapasztalataitól, fogyasztójává-élvezőjévé válik ennek a megbotránkoztatást megbotránkoztatással tetéző, a rossz ösztönökre alapozó irányzatnak.”²⁸ Ember ezzel az amerikai mételtyvel az európai kultúra általa ellen-happeningnek nevezett jelenségeit állítja szembe, amelyek az abszurditásig fokozzák az erőszak kultuszát. Az általa megidézett humoristáknak, Carl Merznek és Helmut Qualtingernek azonban semmi köze sincs sem a happeninghez, sem pedig a kortárs művészethez. Ennek ellenére a szöveg blódsége inspirálóan hatott Szentjóbgy Tamásra és Altorjay Gáborra, akik dr. Végh László baráti körének tagjaként és egy kiterjedt (Hamvas Bélát, Weöres Sándort,



3. Erdély Miklós: *Három kvarkot Marke királynak (Sejtések)*, 1968
Az akció egy részlete
Fotó: Az Erdély Miklós Alapítvány és Erdély Miklós örököseinek jóvoltából

Tábor Bélát és másokat is magába foglaló) kapcsolati háló agilis ifjú láncszemeiként tisztában voltak azzal, hogy az avantgárd Amerikában is produkál új jelenségeket.²⁹

Az 1966-os első magyar happening mindazonáltal Dalí és Kaprow Ember Mária által leírt happeningjeiből is átvett elemeket, sőt akár még azok egyszerre patetikus és ironikus átértelmezésének is tűnhet.³⁰ Sőt bizonyos értelemben a gúnyos, paródiába hajló, antikapitalista szellemiségű magyar cikk abszurd realizálásának is, vagyis az amerikai mételty groteszk és provokatív buda-

28 EMBER Mária: Happening és antihappening. *Film – Színház – Muzsika*, 1966. május 13. 18.

29 Dr. Végh és barátai avantgárd műveltségéhez lásd KÜRTI Emese: *Experimentálizmus, avantgárd és közösségi hálózatok a hatvanas években. Dr. Végh László és köre*. PhD-disszertáció. Budapest, ELTE, 2015.

30 Az *Ebéd* (In memoriam Batu kán) értelméhez lásd LÁSZLÓ Zsuzsa–ST. TURBA Tamás: *Az Ebéd (in memoriam Batu Kán)*. Az első magyarországi Happening. Budapest, Tranzit.hu, 2011. és KÜRTI Emese: A szabadság anti-esztétikája. Az első magyar happening. *Exindex*, 2015. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=967> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

pesti reprodukciójának, amelyet ráadásul a nagy, barbár, keleti hódító Batu kán emlékének dedikáltak. Kaprow Ember Mária által felidézett happeningjében például kulcsszerepet játszott egy kakas, akit a kakasként viselkedő, szemétdombon forgolódoó happener a riválisként megtámadott és a nézők közé dobott. Az *Ebéd*ben pedig egy tyúk bukkant fel, és rengeteg toll, és a kaotikus étkezés (átvitt értelemben: kultúrafogyasztás) hányással és az *Örömóda* hangjaival zárult, amely mintegy az egész happening allegóriájaként a hányadék és az alantas (*abject*) hibriditás esztétikáját állította a művészet parnasszusára.³¹ Az étkezés és a hibrid kulturális fogyasztás (a magyar paprikás krumpltól Duchamp biciklikerekén át az óvszerig) ideje alatt viszont a lengyel Penderecki *Hirosimája* szólt, ami újabb adalékot jelent a hidegháború és a sajátos kelet-közép-európai kultúra reflexiójához is, ami nyilván a Hamvast olvasó Szentjóbtyt is foglalkoztatta. A happening értelmezése során Müllner András Erdély visszaemlékezéseire építve arra is kísérletet tett, hogy Szentjóbty és Altorjay akcióját is becsatornázza a magyar avantgárd Vajdától Erdélyig ívelő montázstörténetébe.³² Szentjóbty azonban biztos abban, hogy Erdély Miklós *Montázs-éhség* szövege nem inspirálta őket, mivel a happening idején még nem is ismerték, mert Erdély csak annak megrendezése után mutatta meg nekik. Sőt, szerinte ők inspirálták Erdélyt, hogy mutasson be akciókat, amit az is alátámaszt, hogy Erdély 1966 táján még leginkább a filmet tekintette az új avantgárd adekvát médiumának. Altorjay 1967-es emigrációja után viszont egyre intenzívebb lett az együttműködése Szentjóbtyval, aki azonban Erdélytől függetlenül teremtette meg a saját akcióköltészetét, amikor 1966 legelején végképp szakított az általa misztikusnak nevezett retorikával, és elkezdett pop verseket írni.

Erdély Miklós első akciója a Szentjóbty által szervezett *Do You See What I See* akcióesten két héttel az *Iparterv* kiállítás megnyitása előtt valósult meg, amelyen már a Lakner- és Konkoly-féle kvázi pop-art is helyet kapott a tasizmus és a hard edge magyar törekvései mellett. Erdély később úgy interpretálta az estet, hogy ő már ekkor, öntudatlanul is „természettudományos koncept”-et csi-

nált, szemben Szentjóbty szürreális akcióival. Szentjóbty amúgy az általa bemutatott *Akció felolvasás* során egy Heisenberg-kötetet szeretett volna hangosan felolvasni, miközben társa egy kötéllal próbálta visszatartani attól, hogy kibetűzhesse a szöveget. Az Erdély által is ismert és kedvelt Heisenberg-kötet vélhetően a válogatott tanulmányai voltak, amely meglepő módon antimaterialista, idealista filozófiai kontextusba helyezte a kvantumfizika paradoxonait.³³ Erdély három akciója közül az egyik szintén a valóság különféle (tudományos, művészi és hétköznapi) konstrukcióinak viszonyát tematizálta. Miközben felolvasta a *Sejtések* című, természettudományos ihletésű szövegét, darts nyilakra emlékeztető papírroppentyűket dobált egy női modell nagy méretű, a pop-artot is felidéző reklámképébe – a nyilak abban a ritmusban lyuggatták át a kommersz szépség és a populáris valóság felszínét, ahogy a *Sejtések* (3. kép) állításai kikezdték a hétköznapi naiv realizmus racionalista és materialista világvégét.³⁴ A nagy méretű női portré vélhetően összefüggött Erdély „polgári” foglalkozásával, a fotómozaikok tervezésével is, melyek során fotómodellek képeit is használta, amint ezt a budapesti Márka presszó vagy a miskolci Bor-is borozó mozaikja is mutatja. Erdély másik természettudományos konceptjében, amely a *Dirac a mozipéztár előtt* címet kapta, a mozi spektákulumának kapitalista kultusza került reflektorfénybe, hiszen az igazság áramlásának iránya – Erdély kihelyezett feliratának értelmében – ellentétes volt a „tömeg” áramlásának irányával. A tömeget megszemélyesítő Erdély, Szentjóbty és Urbán Miklós Erdély *Dirac a mozipéztár előtt* című versét olvasta fel soronként egyet-egyet lépve a mozijegy felé. A lépésenként kibomló szöveg a kvantumfizika paradox világvégét idézte fel a tudományos és a hétköznapi fogalmak ütköztetésével. A *Három kvarkot Marke királynak* elnevezésű akcióhármas harmadik darabja a *Klipsz*, a tömegkultúra egy harmadik szegmensére, a rádióra reflektált, aminek műsorát Erdély súlyzókkal a fülén hallgatta. Marke király maga is a popkultúra terméke, Richard Wagner *Trisztán és Izolda* című operájának egyik hőse, aki aztán átkerült a popkultúra ironikus avantgárd verziójába, James Joyce *Finnegans Wake*-jébe is. Itt talált rá a kvarkelmélet atyja,

31 Az alantas (*abject*), a formátlan (*informe*) és a hibrid kultusza már a szürrealizmus egy részétől (Georges Bataille, Hans Bellmer, Salvador Dalí) sem volt idegen. Lásd ehhez: Yve-Alain Bois–Rosalind KRAUSS: *Formless*. Cambridge, MIT Press, 1997.

32 MÜLLNER András: Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története. In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. DERÉKY Pál–MÜLLNER András. Budapest, Ráció, 2004. 182–204. és KRUSOVSKY Dénes–SZABÓ Mar-

cell–ÚRFI Péter: Közegésztelen töredékek. (Levéliinterjú St. Auby Tamással). *Puskin Utca*, 2008. <https://puskinutca.files.wordpress.com/2009/10/puskin-utca-04-vegleges.pdf> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

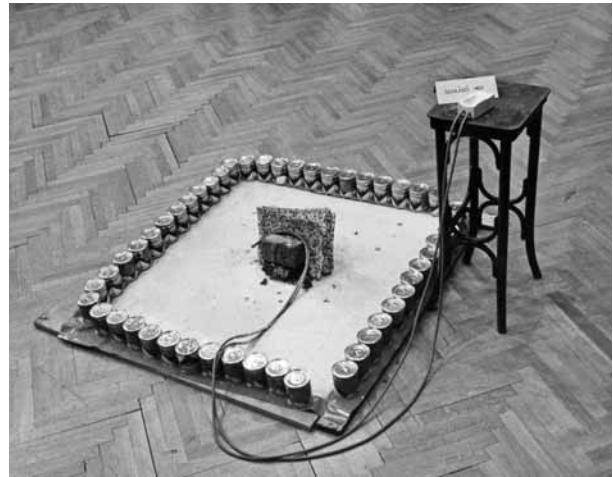
33 WERNER HEISENBERG: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1967.

34 A *Három kvarkot Marke királynak* részletesebb elemzéséhez lásd HORNYIK Sándor: Naiv realizmus és „természettudományos koncept”. *Magyar Műhely*, 131. 2004. 16–50.

Murray Gell-Mann a quark szóra, amely a sirályok rikoztására emlékeztette, de a regényben egy kocsmában hangzott fel, ahol valaki három korsó (angolul *quart*) sört rendelt Mark mesternek, aki nem más, mint Marke király, hiszen a *Trisztán és Izolda* ír-angol története több ponton is visszatér a *Finnegans Wake*-ben. Gell-Mann-nak nemcsak a szó hangzása tetszett meg, de a hármas szám is, hiszen három kvark segítségével bontotta tovább az elemi részecskéket.³⁵

Erdély új művészete és új avantgárd, hibrid nyelve azonban nemcsak a paradoxonok irodalmi, bölcséleti és tudományos kultuszára épített, de a nyugati baloldal (Ernst Bloch és Herbert Marcuse) inspirációja is tetten érhető benne, hiszen a művészetnek utópikus, forradalmi energiát tulajdonított.³⁶ Erdély transzcendens anti-kapitalizmusa azonban nem vezethető le Marcuse és az újbaloldali ideológiák divatjából, amely Magyarországot csak a hatvanas évek végén érte el, Erdély viszont már 1965-ben megírta az *Anarchisták Párizsban* című szövegét, amely 1963-as párizsi élményeit dolgozta fel.³⁷ Későbbi emlékei szerint már ekkor egy olyan akciót tervezett Párizsban, amelynek során névérteken alul árulta volna a francia frankot. 1965-ös szövegében pedig ezt olvashatjuk: „Föllépett már avantgárdizmus minden ellen, de soha a pénz ellen, hanem rendszerint behanyatlott gépiesen ölelő karjaiba; e butaság kipusztulásához kell-e milliós hadsereg, kellene-e fegyverben álló hatalmak, rakéták meg minden csuda? Nem lenne elegendő, ha 10-20 szegény fiú elhullajtana a pénzét Párizs utcáin és nyugodtan végignézné, míg mások mohón felkaparnák, nem követnék-e sokan inkább e felszabaduló fiúk példáját, mint a porban kotorászó harácsolóké? Vagy nem kellene-e árusítani magát a pénzt tetszőleges áron, s ezzel leszavaztatni a népeket a pénz kérdésében és megbélyegezni a pénz szégyenét örök időkre?”³⁸

Erdély antikapitalista kritikája nemcsak Bloch és Marcuse utópiáinak párizsi vagy budapesti felfedezését előzte meg, hanem a pop-art európai diadalútját is,



4. Erdély Miklós: *Szelídség medencéje*, 1970

Environment az „R” kiállításon

Fotó: Kovács Ferenc, az Erdély Miklós Alapítvány és Erdély Miklós örökösének jóvoltából

amit egyrészt Rauschenberg 1964-es Velencei Biennálé nagydíja és budapesti divatja jelzett, másrészt a pop-art heves párizsi kritikája is. Bernard Rancillac és a kritikus Bernard Gassiot-Talbot a Roland Barthes által inspirált 1964-es *Mythologies Quotidienne* (Hétköznapi mitológiák) kiállításon éppen az apolitikus és spektakuláris, amerikai, imperialista pop-arttal szemben definiálta az új realizmus és az új, narratív és figuratív festészet útját.³⁹ Erdély ironikus pop objektjei az *R-kiállításon* (1970), illetve az 1968-as *Pop tanulmány* ehhez a fajta újbaloldali kritikához is illeszkedtek, miközben valójában inkább a spirituális és ismeretelméleti, nem pedig geopolitikai szempontokat kitüntető Nouveau Réalisme szellemiségével állíthatók párhuzamba. A kommunista és a zsidó identitás konstrukcióinak konfliktusát problematizáló *Fiúingmervítő maceszből* legendás módon

35 Murray GELL-MANN: *The Quark and the Jaguar. Adventures in the Simple and the Complex*. London, St. Martin's, 1995. Erdély és a modern kvantumfizika kapcsolódási pontjaihoz lásd bővebben HORNYIK Sándor: *Avantgárd tudomány? A modern természettudományos világkép recepciója Gyarmathy Tihamér, Csíky Tibor és Erdély Miklós munkásságában*. Budapest, Akadémiai, 2008. 103–130; Szőke Annamária: „Títok a jövő jelenléte.” Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklós művészetében. *Nappali Ház*, 9. 1997. 1. sz. 42–65.

36 Herbert MARCUSE: *Az egydimenziós ember*. Budapest, Kossuth, 1990. A *Korunk* folyóiratban már 1968-ban megjelentek részletek a párizsi diáklázadás legendás könyvéből: http://epa.oszk.hu/00400/00458/00379/pdf/Korunk_EPA00458_1968_07_1069-1087.pdf (Letöltve: 2018. 01. 31.) Bloch, Marcuse és Erdély gondolkodásának kapcsolataihoz lásd bővebben

HORNYIK Sándor: Egy megvalósult „poszt-neoavantgárd” utópia. Erdély Miklós művészetpedagógiájáról. *Exindex*, 2007. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=517> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

37 ERDÉLY Miklós: *Levelek Jeruzsálembe*. Hajdú András margójegyzetivel. *Múlt és Jövő*, 19. 2008. 2-3. sz. 119-126. http://www.multesjovo.hu/en/aitdownloadablefiles/download/aitfile_id/238/ (Letöltve: 2018. 01. 31.)

38 ERDÉLY Miklós: *Anarchisták Párizsban*. In: *Második kötet*. Szerk. BEKE László–PETERNÁK Miklós. Párizs, Magyar Műhely, 1991. 36.

39 A párizsi Figuration narrative művészcsoportról bővebben: Sarah WILSON: *Figurations. The Visual World of French Theory*. New Haven, Yale University Press, 2010.



5. **Szentjőby Tamás:** *Új mértékegység* – Ludwig Múzeum, 1965/2012
Ólom, 3×3×60,5 cm
Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
Fotó: Rosta József / Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum

olyan vezető kommunista entellektüeleket szólított meg, mint Szabolcsi Miklós, aki 1945 előtt Erdélynek zsidó cserkésztestvére volt, majd 1956 után Aczél egyik legfontosabb művészeti tanácsadója lett.⁴⁰ A *Tavalyi hó* szintén túlmutat a hétköznapi tárgyak kultikus és ironikus felmutatásán is, hiszen valójában egy akciókoncentrátum, mivel Erdély ténylegesen eltett havat a hűtőjébe, majd azt állította ki a teljesen közönséges termosztanban. A mű szűzsége pedig a hétköznapi naiv realizmust piszkáló, dadaista-szürrealista szó- és nyelvjáték tradíció szellemiségéhez illeszkedett, mintegy azt a szellemet csempészte be a termosztanba a kiállítóterembe. A *Váza virággal* pedig Duchamp tradíciójához híven valódi váza volt valódi virággal, amit Erdély Duchamp-on és az újrealisták spiritualizmusán egyaránt csavarva egyet, egész egyszerűen vázaként és virágként állított ki. A *Szelídség medencéje* (1970)⁴¹ (4. kép) pedig arra reflektált az Aczél György múltját és zsidóságát pontosan ismerő cinizmussal, hogy milyen érdekes is, hogy Kádár nem vette át a szovjet politika erősödő antiszemitizmusát, aminek aktualitását a hatnapos háború (1967) adta a hatvanas évek végén: „A szelídség medencéje [...] tulajdonképpen Kádárnak akart egy tisztelgés lenni, de ezt Aczél persze ellenkezőleg érezte,

és elnevezett bűzfejlesztőnek. Tudniillik akkor indult a Szovjetunióban egy antiszemita hullám, s ezt Kádár nagyon leblokkolta a határnál. Ezért neveztem el ezt a »szelídség medencéjének«. Abból állt, hogy szovjet [...] sűrített tejkonzervből, 49 darabbal, körül volt véve egy hely. Ki volt lyukasztva mindegyik, egy műanyag medence volt alattuk, és a tej folyt a közepe felé, ahol macesz volt, élesztő között, nagy élesztőtömbök között.”⁴² A tej (a kommunista ideológia) aztán az élesztő hatására bomlani, rohadni kezdett, Erdély pedig a rettenetes bűzt a geopolitikai asszociációkat keltő: „ITT GÁZ LESZ” felirattal kommentálta.

A Warhol amerikai leveskonzerveit szovjet tejkonzervekre lecserélő, metsző irónia nem volt idegen Szentjőby és Altorjay 1965-re tervezett pop-objekt kiállításától sem, amely ugyan a neoavantgárd egyik kedvelt, illegális kiállítóterében, Petrigalla Pál lakásába lett tervezve, de nem nélkülözötte a paródia szellemét sem, amit az alkotók antimaterialista és avantgárd műveltsége táplált. Szentjőby 1971-ben így emlékezett vissza erre: „én barom, a Pop-ban képtelen voltam észrevenni azt a változást, ami magától értetődő, nyilván azért, mert akkor még teli voltam a spirituális tartalom, a transzcendens iránti vágyakozással és különben sem hittem azt, hogy egy ilyen magas rendű kifejezés után, mint Tobey vagy Pollock, olyasmi jöhet, mint ez a tökkelütött Pop Art. Szélhámosoknak, disznóknak tartottam, emlékszem a Richard Hamiltontól majd szétrobbantam, de '64 őszén már – amikor a Studio Internationalben láttam egy csomó képet tőle –, gyanút fogtam. Igaz, hogy a jelenlétük nem volt nagyon intenzív, talán ezért is láttam benne olcsó visszatérést a Dadához. A '65-re tervezett Pop-objekt kiállítás inkább blaszfémia lett volna, botrány, geg, legalábbis akkor így gondoltuk.”⁴³ A végül csak 1969-ben, a második *Iparterv* kiállításon bemutatott *Hűlő víz* azonban valahogy mégsem az amerikai pop-arra, hanem inkább az újrealizmusra és a Fluxusra enged asszociálni, hiszen a patikaüvegbe öntött meleg víz lehűlése egy objektbe zárt hétköznapi akcióként értelmezhető, ami inkább Klein vagy Cage, mintsem Rauschenberg vagy Warhol szellemét idézi meg. Az *Új mértékegység* (5. kép) is inkább misztikus, mint merkantilista alapokra épült, illetve a hétköznapi valóság és a misztika konfrontációjára alapult, hiszen a vízvezetékeket alkotó ólom-

40 PETERNÁK Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal, 1983 tavaszán. *Árgus*, 1991. 5. sz. 80. és MÜLLNER András: *Tükör a sötétséghez. Erdély Miklós kollapszus orv. című kötetéről*. Budapest, Magyar Műhely, 2016. 17.

41 Ezúton is köszönöm Szőke Annamáriának és az Erdély Miklós Alapít-

ványnak, hogy a rendelkezésemre bocsátották az Erdély Miklós műveiről készített fotókat.

42 PETERNÁK 1991 (ld. 40. j.) 80.

43 BEKE László: Beszélgetés Szentjőby Tamással. *Jelenlét*, 1989. 1–2. sz. 259.

cső egy méternél jóval kisebb (kb. 60 centis) darbjáról volt szó. A régi, a francia felvilágosodástól az amerikai fordista futószalagig ívelő, racionális valóság helyett Szentjóby egy új valóságot proponált, ami azonban meglehetősen nyomasztó lett, hiszen az új mértékegység egy lyukas ólomcső, ami nemcsak a „rohadó”, jóléti civilizációra, de az öldöklésre és a háborúra is utalhat. Az alkotó intenciója ráadásul elsősorban az volt, hogy az *Új mértékegység* meditációs objektummá váljon. Persze az ólomcső és a patikaüveg az újrealisták által újra felfedezett *ready made* fogalmához is kapcsolódott, amelyre Szentjóby maga is reflektált és kritikával is illette. A patika és az ólom, illetve a Szentjóby által a hatvanas évek végén előszeretettel használt kén alkímiai allúziókat is kelthetett, ami a Hamvas-féle bölcsélet kontextusában a célracionális és materialista (kapitalista és kommunista) tudás és lét kritikáját is jelentette. Az *Új mértékegység* mindazonáltal már kiállításának idején antitotalitárius (szimbolikus gumibot) és geopolitikai (kommunista erőszak) értelmezést is kapott, amitől Szentjóby maga 1971-es interjújában elhatárolódott, és inkább a spirituális és költői vonatkozásokat emelte ki.⁴⁴

Ez a fajta nézőpont párhuzamba állítható Pierre Restany és a Nouveau Réalisme szemléletével is, amely a ready made antiesztétikáját, illetve esztétikai negativitását pozitív kontextusba helyezte, vagyis a talált tárgyaknak költői és transzcendens jelentéseket tulajdonított.⁴⁵ Amíg azonban Restany és Klein kifejezetten antikommunista nézeteket vallott és André Malraux kultuszminiszteri támogatását is élvezte, addig Wolf Vostell vagy Daniel Spoerri kezében a poétikusan átértelmezett amerikai pop-art baloldali ideológiával párosult és a kapitalizmus kritikája lett belőle. Ennek ellenére a Figuration narrative csoport művészei még az újrealistákat sem érezték eléggé politikusnak, hiányolták ugyanis a kapitalizmus igazi arcának, álságos voltának és brutalitásának bemutatását. A némi ironiával a Restany-féle újrealizmus és a pop-art fetiszmusára is reflektáló *Hétköznapi mitológiák* kiállítás művészei ebben a szatirikus antikapitalista szellemben pörgették túl a pop-art és az újrealizmus eszköztárát is. Hason-

lóan komplex motivációt sejthetünk a Szentjóby-féle *Paralel-kurzus tanpálya* mögött is, ami egy, a fennálló célracionális és materialista világhoz képest egy párhuzamos kultúrát, egy párhuzamos valóságot kísérel meg konstruálni, miközben az újbóloldal forradalmi hevíületétől eltérően ott rezgett benne a kelet-közép-európai kiábrándult groteszk is, hiszen nemcsak egy utópia programjaként, de annak paródiájaként is érthető. A tanpálya feladatainak és utasításainak abszurditása ugyanis nemcsak a hétköznapi valóság racionalitását kezdi ki, de egyúttal megkérdőjelezi a Hamvas-féle spiritalizmus realitását, a korrumpálódott valóság megváltoztatásának esélyét is.⁴⁶

A kapitalizmus és a kommunizmus, a realizmus és az utópia, a materializmus és a spiritualizmus, az individualizmus és a kollektívizmus sokszorosan összegabalyodott kelet-közép-európai intellektuális tere termelte ki a *Happsoc* (Stano Filko, Zita Kostrová, Alex Mlynárcik, 1965) és az *Anti-Happening* (Július Koller, 1965) programját is, ahol a szlovák alkotók Mlynárcik révén jól ismerték a Nouveau Réalisme francia programját is.⁴⁷ A happy societyként, vagy happy socialismként is olvasható *Happsoc I.* Pozsony egészét (lakosaival együtt) nyilvánította műalkotássá egy hétre, ami éppolyan ironikusan viszonyult a szocialista spektákulum álságos kultúrájához, mint a duchamp-i nominalista antiesztétika új nyugati, kapitalista divatjához. Filko, Kostrová és Mlynárcik ebbe az újjáélesztett duchamp-i tradícióba sorolta be a happening gesztusát is, és annak volumenét ad absurdum egy egész városra kitégítette. Koller szintén a duchamp-i hagyomány felől találta nem különösebben innovatív és túlon túl színpadias művészetnek az amerikai happeninget, amely szerinte megrendezett kultusz csupán.⁴⁸ Az *Anti-Happening* a részéről annak manifesztuma volt, hogy ő aktívan nem kíván részt venni az új avantgárd üres exhibicionizmusában. Az exhibicionizmus Koller olvasatában nemcsak magamutogatásként, de kiállításosdiként (azaz a kiállítás mint műforma abszolutizálásaként) is értendő. Ebben a szellemben bontakozott ki Koller *UFO* programja is 1970-től, amelyet a művészet minden aktuális (szovjet és amerikai) for-

44 A „nyugati” értelmezés még mindig előnyben részesíti a geopolitikai olvasatot, lásd Klara KEMP-WELCH: *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence Under Post-Totalitarian Rule, 1956–1989*. London, I. B. Tauris, 2014. 122.

45 Legújabbban lásd erről Jill CARRICK: *Nouveau Réalisme, 1960s France, and Neo-avant-garde. Topographies of Chances and Return*. Farnham, Ashgate, 2017. Altorjay és Szentjóby Jürgen BECKER és Wolf VOSTELL könyvének keresztül ismerhette Restany nézeteit, akinek *Die Beseelung des Objektes* című 1963-as szövege szerepelt a kötetükben: *Happenings*.

Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation, Leipzig, Rowohlt Verlag, 1965.

46 HAMVAS Béla: Öt meg nem tartott előadás a művészetéről. In: *Művészeti íráskönyv I.* Budapest, Medio, 2014. 80–81.

47 A „nyugati” értelmezés ennek a köztes, liminális, karneváli, ideológiai kavalkádnak is alapvetően geopolitikai olvasatot ad: Claire BISHOP: *Artificial Hells: Participatory Art, and the Politics of Spectatorship*. London, Verso, 141–143.

48 KEMP-WELCH 2014 (ld. 44. j.) 64.



6. **Konkoly Gyula:** *Ugarragu*, 1965
Olaj, vászon, 150×170 cm
Tragor Ignác Múzeum, Vác (Fotó: Kis Dávid)

májára kiterjedő irónia jellemzett, ami a tudománytól a sportig, az univerzális-kulturális futurologiai operációktól az univerzális fiziko-kulturális operációkig, azaz a pingpongig ívelt. A fennálló, fiktív és valódi valóságtól Kollerhez hasonlóan Filko is az Úr irányába kívánt terjeszkedni, az 1967-es *Happsoc IV*-ben (Úrutazás alcímmel) kifejezetten a kozmoszba invitálta olvasóit, mentális vagy fizikai valójukban, később pedig a művészet és a kozmológia szintézisét kereste, amellyel új, spirituális dimenziókba juthat el. A kiindulópont az úrhajózás tapasztalata és szimbólumrendszere volt, amit Filko 1968 után, a csehszlovák normalizáció időszakában spirituális jelentésekkel gazdagított, amihez hozzájárult 1970-es japán utazása is, amikor megismerkedett a buddhizmus nézőpontjával. A zen transzcendenciája vezette el a modern természettudomány négy dimenzióján túl

lépve az ötödik dimenzióhoz, amelyet a fehér szín és annak ontológiája szimbolizált.

Az Úr új dimenziói, illetve azok amerikai és szovjet kolonizációja Szentjóbtyt is foglalkoztatta, amit az általa kezdeményezett *Holdra szállás* akciók is mutatnak, amelyek az amerikai holdutazás – a szovjet és a magyar televízió is közvetítette – időpontjában, 1969. július 20-án valósultak meg. Szentjóbty tulajdonképpen a saját szobáját használta *camera obscuraként*, és felvételt készített a holdra szállás pillanatában a külvilágról, mintegy dokumentálva annak megváltozását, illetve azt, hogy e változás mennyire nem rögzíthető objektíve, fotografikus eszközökkel az ő perspektívájából, az ő szobájából.⁴⁹ Erdély ugyanebben az időben, Szentjóbtyval párhuzamosan egy köménymaggal megtöltött kávéfőzőt ázott el a saját kertjében. A metafora egy-

49 Vö. St. Auby Tamás előadása a C3-ban, 1997. <http://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=826&lang=HU> (Letöltve: 2018. 01. 31.)
Lásd továbbá KÜRTI Emese: „A szocialista realizmus gyöngyszemei”

Posztfluxus jelenségek Magyarországon. *Exindex*, 2016. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=992> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

szerre misztikus és magyar, hiszen egy okkult metaforát igyekszik lepárolni a Hold valódi megismerésének és birtokbavételének pillanatában: Mécs László premontrai szerzetes és költő hasonlítja egyik versében (*Isten szemüvegén keresztül*) a Napot almához, a Földet köménymaghoz, a Holdat pedig egy porszemhez. Erdély tehát Szentjóbyhoz hasonlóan a hétköznapokat konfrontálta a transzcendenssel, de amíg Szentjóby Hamvas, illetve Tábor Béla és Szabó Lajos (*Vádirat a szellem ellen*) nyomdokain fenntartásokkal viszonyult a modern természettudományhoz annak materializmusáért, addig Erdély felfedezett egyfajta paradox spiritualitást és transzcendenciát Heisenberg és Schrödinger kvantumfizikájában, amely elemi részecskéként és energiahullámként egyaránt értelmezte a valóságot, és a kettő ellentmondását a komplementaritás elvében oldotta fel. Elgondolkodtató viszont, hogy maga Erdély a saját avantgardizmusát Szentjóbyhoz hasonlóan szintén Hamvas Bélától eredeztette, aki nagyon nagy hatással volt a fiatalságára, de gondolkodását azért el is határolta az ötvenes évek legendás, Tiszapalkonyára száműzött filozófusától, amennyiben őt már nem az ősi tanok érdekelték, hanem a legújabb, tudományos világgépek, amelyek a régi gnosztikusoktól és misztikusoktól eltérően jóval szkeptikusabbak a világ megismerhetőségének és leírhatóságának tekintetében.⁵⁰ Erdély mindazonáltal az ősi tanokkal sem szakított, gyakorlatilag minden érdekelte, ami túlmutatott a naiv realizmuson és a hétköznapok célracionális logikáján a zsidó miszticizmustól a kvantumkromodinamikáig ívelően, de Vajda Lajostól és Szabó Lajostól eltérően már nem kereste a gnosztikus szintézist, inkább az ellentmondások érdekelték – a konfliktust, a feszültséget, a tagadást értékelte a montázsban is. A hétköznapokon és a látszaton túli alternatív, párhuzamos valóságok keresése azonban őt és Szentjóbyt is odakapcsolta az ötvenes években legendássá váló közép-európai, antisztálinista magyar baloldalhoz, amelynek éppúgy része volt Szabó és Tábor dialógusfilozófiája, mint a Törzs sokszínű hagyománya Justus Pállal, Lux Lászlóval, Bálint Endrével és Mérei Ferencsel.⁵¹

Ez a sokszínű, egyszerre antikapitalista és antikommunista, pontosabban antisztálinista hagyomány nem volt ismeretlen a fiatal generáció számára sem, de amíg Szentjóby ennek fényében értékelte először a pop-artot



7. **Konkoly Gyula:** *Ne menjetek oda (Oh, Africa)*, 1966
Olaj, farost, vegyes technika, 125×109 cm
Nudelman Gyűjtemény
Fotó: Kieselbach Galéria, Budapest

is, addig Lakner és Konkoly elsősorban a frissességet és a nyugati divatot érzékelte benne, ami üdítően hatott a festészeti realizmus kalodájában. Konkoly első popos képe az *Ugarragu* (1965) (6. kép) ennek a szellemi és kulturális inputnak a jegyében született meg. A cím azonban elgondolkodtató, akár még a paprikás krumpli (*Ebéd – In memoriam Batu kán*) mélyebb realizmusát is felidézheti, és a pop mentalitásának magyar fordítására, sőt fordíthatóságára utal, amikor a magyar pop-art képet ugarragunak titulálja. A fordítás, a fordíthatóság, a transláció, a transzfer groteszk kommentárjaként is értékelhető, hogy az ugar egyszerűen a Sugar feliratból rövidül le, majd tükröződik frappáns magyar szójátékká. A festményen azonban a Kelet és a Nyugat konfrontációja nem érzékelhető, a Kelet, vagyis Kelet-Közép-Európa leginkább hiányként jelenik meg, amelyet a hor-

⁵⁰ PETERNÁK 1991 (*Id. 40. j.*) 87–88.

⁵¹ K. HORVÁTH Zsolt: Szexuál-lélektani szubkultúra Budapesten. Szempontok a Törzs keletkezéséhez és politikai szocializációjához. In: *Mérei Élet-Mű*. 2006. <http://www.academia.edu/4065386/>

Szexu%C3%A1l-l%C3%A9lektani_szubkult%C3%B4ra_Budapest_n_Szempontok_a_T%C3%B6rzs_keletkez%C3%A9s%C3%A9hez_%C3%A9s_politikai_szocializ%C3%A1ci%C3%B3j%C3%A1hoz (Letöltve: 2018. 01. 31.)

ror vacui szellemében töltenek ki a Nyugat különféle ikonjai: Marilyn Monroe, az amerikai zászló csillagai, Liz Taylor, a walesi herceg és Louis Malle francia filmrendező békésen megférnek egymás mellett. Konkoly emlékei szerint a magyar cím, a magyar referencia egyfajta kényszerű adaptáció volt számára, mert Budapesten lennie kellett a festészetben valami magyarnak is,⁵² különben az amerikai, kapitalista imperializmus vádját még az új magyar művészet keresésének programjával sem lehetett tompítani. Az *Ugarragu* azonban – még ha tudattalanul is – egyúttal erre a keleti kotyvasztásra, erre a magyar pusztapörköltre is ironikusan reflektált, amely irónia köztessége, liminalitása párhuzamba állítható Erdély és az Európai Iskola szellemiségével is, akik az európai és a transzcendens művészet programjának meghirdetése ellenére is leginkább egy közép-európai avantgárdot szerettek volna létrehozni.

A Hincz Gyulánál tanuló, és a Bernáth-tanítványokat (Csernus, Lakner, Szabó) is némi malíciával szemlélő Konkolynak azonban komoly fenntartásai voltak a magyar művészet programjával szemben, ő inkább Birkás Ákossal együtt a Szabó Ervin Könyvtárban falta a Skira-albumokon keresztül a nyugati művészetet, majd az első adandó alkalommal (1964) le is lépett az országból, Bécsen keresztül Párizsba emigrált. Ott a nagy élménye az amerikai pop-art párizsi diadala lett, nem messze lakott a Sonnabend Galériától, rendszeresen járt oda, a raktárba is beengedték, ahol Rauschenberg, Jasper Johns és Andy Warhol művei nyugózték le. Aztán 1965-ös hazatérése után jött az *Ugarragu*, majd a fröcskölt, absztrakt expresszionista arannyal megbecsületlenített (illetve boldoggá tett) *Danaé és Maya* (1966) Rembrandt és Goya nyomán, illetve a Tiziano férfiportréjaként újjászülető *Dózsa György* (1966). Konkoly szerint a minta szimplán az amerikai pop-art idézetkultúrája volt, amely a fogyasztási cikkek birodalmába helyezte át a klasszikus művészetet. Ez a klasszikus művészet azonban Magyarországon és Közép-Európában egyúttal az akadémikus művészetet, a Grand Art-t is jelentette, amelyet Bernáth főiskolai tanárként (és művészként is) ellensúlyként használt a szocialista realizmus politikájával szemben. Ahogy Lakner, úgy Konkoly is ebben az akadémikus, klasszikus esztétikai szellemben fogadta be és sajátította el a pop-artot. A művek nem az egyszerű és praktikus, eredeti amerikai technikával készültek,

hanem *trompe l'œil* olajfestészetéről volt szó, ami Fehér Dávid értelmezésében a szitára és a hígítószerszám kollázsra épülő amerikai pop-art egy jellegzetes, magyar verzióját jelenti, hiszen a kiváló festők számára nem okozott gondot, és szinte magától értetődő is volt a nyomdai jellegű folyamatok festői reprodukálása.⁵³

Az is elképzelhető persze, hogy az ecset használata egyszerűen csak a festészet hagyományos, akadémikus követelményeinek kívánt ironikusan ugyan, de mégiscsak megfelelni, hiszen a szita Magyarországon egyet jelentett az alkalmazott grafikával, amelyet nem tekintettek a Grand Art részének. Innen nézve viszont a magyar popos olajfestmények kapcsán valóban „csak” pop effektusról lehet beszélni, hiszen a táblakép médiumának kritikája csak a hatvanas évek végén merült fel, leginkább az 1969-es második *Iparterv* kiállításon, ahol Szentjóbó pop-objektjei mellett Konkoly is fura, gesztus festményre, asszemblázsra és objektre egyaránt emlékeztető műtárgyakkal jelentkezett. Az egy évvel korábbi *Lágyított tojás* (1968) groteszk iróniája és elementáris alantassága, illetve a „vérző” *Emlékmű* (1969) esztelenül bátor politikuma azonban némiképp elhomályosítja a korábbi táblaképek stiláris és ideológiai komplexitását, amelyeket nehéz szimplán „nyugatos”, antikommunista műveknek tekinteni. Az 1966-os *Ne menjetek oda (Oh, Africa) (7. kép)* például az antikapitalista propaganda kifigurálásának tűnik, amikor az afrikai dekolonizációs háborúk áldozatait a post-painterly abstraction stílusában megfestett, amerikanizált vörös csillaggal és Velázquez egyik legendás alakjával, az *Udvarhölgyek* szenttelen szemlézőjével párosítja. Ahogy azonban Lakner az 1965-ös saigoni buddhistákat Bob Morris és Wolf Vostell műveivel rokonítja, úgy az antikapitalizmus szelleme akkori barátja, Konkoly munkássága kapcsán is felmerülhet.⁵⁴ Hiszen az amerikanizált vörös csillag ironikus módon éppen az amerikai szabadság festői szimbólumából, az új amerikai absztrakció színmezőiből rajzolódik ki, a magyar, illetőleg a kelet-közép-európai néző pedig leginkább Velázquez szenttelen, elegáns, lényegében kívülálló figurájával tud azonosulni az afrikai dekolonizációs háborúk kapcsán. Azzal a figurával, aki Michel Foucault értelmezésében éppen a klasszikus reprezentáció szimbóluma, aki egyszerre nézi a képen jelen nem lévő hatalmat (a királyi párt) és a kép potenciális nézőjét, akit mintegy bevezet saját reprezentációkritikai világába.⁵⁵

52 Konkoly Gyula szóbeli közlése, 2017. október 26.

53 Vö. FEHÉR Dávid: *Lakner László*. Budapest, Hungart, 2016.

54 SZENTESI Edit: Beszélgetés Lakner Lászlóval. In: *Hatvanas évek*. Szerk. Nagy Ildikó, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1991. 136.

55 MICHEL FOUCAULT: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiájáról*. Budapest, Osiris, 1999; SVETLANA ALPERS: Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas. *Representations*, 1983. 1. sz. 30–42.

Velázquezre akár úgy is gondolhatunk, mint aki a tükörök, a terek és a reprezentációk játéka bementetésével komplex képet adott nemcsak korának ismeretelméletéről, de saját helyéről is abban. Egy ilyen nézőpontból a „magyar pop-art” festészete egyfajta képeskönyv lesz, amelyben számomra most nem is annyira az egyes elemek az érdekesek, mint inkább az a fajta esztétika, amely egyáltalán nem idegenkedett a hibriditástól. Egy olyan közép-európai esztétika, amely Konkolytól Lakneren, Lakner „mesterén”, Csernuson, Csernus „mesterén”, Juhász Ferencen, és Juhász „mesterén”, Weöres Sándoron át szintén visszavezethető az Oppo és az Európai Iskola dadaista és szurrealista beállítottságú kultúrájához. Ahhoz a kultúrához, amelyben az 1930-as években Vajda révén még *expressis verbis* is élt a köztes, a nyugati és a keleti egyaránt meghaladó gondolkodás és identitás kimunkálhatóságának programja, amit a maga sajátos módján Erdély és Szentjóby is a magáévá tett. Innen, ennek a fiktív vagy imaginárius identitásnak a szem-

pontjából kerülhet egy lapra, egy síkra a motívumokban és technikákban tobzódó hibrid, „kvázi pop” festészet a festészet, vagyis a táblakép és a hagyományos művészet radikális kritikájával, ami Szentjóbyt és Erdélyt is a populáris, hétköznapi valóság mögött (illetve alatt és fölött) rejtőző alternatív valóságokhoz vezette, amiknek elemeiből létrehozták saját, geopolitikai és eszmetörténeti értelemben is köztes kultúrájukat.

Hornyik Sándor

művészettörténész, tudományos főmunkatárs

Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi

Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet

hornyik.sandor@btk.mta.hu

TÁRGYSZAVAK

posztkolonializmus, dekolonizáció, önkolonizáció, neoavantgárd művészet, szocialista realizmus, pop-art, Happening, Nouveau Réalisme, hibriditás, kelet-közép-európai identitás, Homi Bhabha, Erdély Miklós, Szentjóby Tamás, Konkoly Gyula, Lakner László

KEYWORDS

postcolonialism, decolonisation, self-colonisation, socialist realism, pop art, Happening, Nouveau Réalisme, cultural hybridity, East Central European identity, Homi Bhabha, Miklós Erdély, Tamás Szentjóby, Gyula Konkoly, László Lakner

Beyond the Bipolar Geopolitical Reality

Constructions of Central European Neo-Avantgarde Identity

Dismantling the political and aesthetic dichotomy left over from the Cold War may once again shine the spotlight on the diversity of the Central European region and on its unique cultural identity. The construction of this cultural identity can be examined in an interesting and enlightening fashion through the lens of postcolonial and decolonial criticism. Decolonial criticism, forever synonymous with the name of Walter D. Mignolo, strives to investigate the structure of non-Western, that is non-Euro-American cultures by detaching them from the rhetoric and epistemology of the West, in particular of hegemonic Anglo-Saxon culture. The cultural hegemony of the West and the Soviet cultural colonisation of the East both exerted a lasting effect on Central European cultures, and this became especially explicit in art after the collapse of the Soviet Union. When analysing postcommunist and postsocialist culture, many commentators have resorted to the phraseology and observations of postcolonial criticism, designated by such terms as Self-Colonization (Alexander Kiossev) and the Close Other (Bojana Pejić). In parallel with this, however, the possibility of a uniquely Central European art history has also been raised: Horizontal Art History (Piotr Piotrowski) employs the outcomes of the geopolitical and spatial shift in order to reinterpret from the periphery the aesthetics and politics of the centre.

In my paper I argue that the intent of cultural decolonisation, aesthetic liberation and epistemological disobedience can be traced in Hungarian and Central European art as far back as the sixties and seventies. A certain section of neo-avantgarde artists (Miklós Erdély, Tamás Szentjóby, László Lakner, Gyula Konkoly, Stano Filko, Alex Mlynarcik, Julius Koller) not only defined themselves in opposition to the official, Sovietised state-approved culture, but also held a critical view of the “free” art visible in America and the West. That is to say, with-

in neo-avantgarde art there existed a kind of “third way”, an intermediate, liminal, hybrid culture, which was constructed out of segments of Soviet, American, Western European, Far Eastern and local cultures. In Hungary this intermediate, simultaneously anticommunist and anticapitalist culture was organically in tune with the anti-Stalinist, left-wing culture of the 1930s, whose legacy was inherited by such art groups as Oppo, the European School (Európai Iskola), and the Tribe (A Törzs). Moreover, the ethos of the Hungarian neo-avantgarde, which elevated the culture and technique of montage to epistemological dimensions, bears parallels with the Western European response to American Pop Art, whereby Nouveau Réalisme and Figuration Narrative occupied a somewhat critical position. In Central European art too, it is in relation to how Pop Art, Happening and other new trends in American art were received and interpreted that the ambivalent, polyphonic aesthetic and political reception can be witnessed most strikingly, and both anticapitalist and anticommunist ideologies played a role in this. Some artists (Lakner, Konkoly) used the tools of Pop Art to replicate the hybrid, carnival-like culture of the Central European intermediate space, whereas others (Erdély, Szentjóby, Filko, Koller) were driven by the limitations of ideologies and stereotypes to seek out new, alternative routes of aesthetics and epistemology.

Sándor Hornyik

art historian, senior research fellow

Hungarian Academy of Sciences, Research Centre

for the Humanities, Institute of Art History

hornyik.sandor@btk.mta.hu

Változatok sírkőformára

A Keserü Ilona életművel összekötetésben álló művészettörténész számára 2017 kivételes év volt: hosszú évek munkáját követően megjelent Keserü Ilona életmű-katalógusa¹ és két kiállításnak köszönhetően, még ha villanásszerűen is, nemzetközi kontextusban is láthatóvá váltak Keserü hatvanas évekbeli – a pálya zenitjén álló – alkotásai.

A londoni Frieze Mastersen a Kisterem galériával együttműködő Stephen Friedman Gallery olyan, a háború utáni művészetet meghatározó női alkotókat mutatott be Judy Chicago, Barbara Hepworth, Keserü Ilona és Barbra Östlihn személyében, akik együtt még soha nem szerepeltek. Keserütől az 1971-es *Képződő tér* (1. kép) volt kiállítva, amely – más, a hatvanas évek fő művei között szereplő *Domb* és *Képződő tér* grafikai változatával együtt – az első napon, szinte azonnal gazdára talált.

A londoni vásár előtt nem sokkal, több magyar galéria összefogásával, a New York-i Elizabeth Dee Gallery – transzatlanti szemszögből – a hidegháború magyar művészetét bemutató kiállításán² szerepelt Keserü Ilona nagy méretű sírköves falikárpitja is (2. kép), amely két kiállítási alkalomtól és egy akciódokumentációtól eltekintve életét elzárva, egy szekrényben töltötte. A textilmunka története érdekes lábjegyzete lehet annak a megélt, különös érdeklődésnek, amelyet az a tény koronáz

meg, hogy – a New York-i bemutató nyomán – a mű 2017 szeptemberétől a New York-i Metropolitan Museum of Art gyűjteményét gazdagítja. S ha még azt is hozzátesszük, hogy a kritikai reflexió, bár elismeri a mű friss és különös monumentalitását – és osztja a kurátor, Szántó András véleményét, mely szerint a vasfüggöny mögött élő művészek számára az inspiráció forrásául a közvetlen környezet analízise kínálkozott – a sírköves ikonográfia népművészetben gyökerező morfológiája mégis nehezen – értsd: aligha – értelmezhető az amerikai közönség számára.³ Egy ilyen vásárlás alkalmával persze felvetődik a kérdés, hogy az egykori keleti blokkban virágzó „független”, „progresszív” művészet mai reprezentációját a multikulturalitás ideológiai égisze alatt működő globális kapitalizmus Kelet-Közép-Európának (vagy akár Latin-Amerikának és Dél-Afrikának) tett demokratikus gesztus, vagy a posztkommunista átmenegetek (és a posztkolonialista állapotot) nagyobb geopolitikai keretben értelmező új narratíva igénye mozgatja.⁴

Keserü Ilona sírkőmotívumának „érthetlensége” vagy szituálatlansága talán nem is mint kritika fogalmazódott meg a jegyzet írójában,⁵ hanem egy mű vagy kontextus értelmezési vakfoltjára irányítja a figyelmet, és úgy tűnik, a centrum és periféria mára avítottá vált elméletét idézi újra a régió lokális, megíratlan történetei-

1 *Ilona Keserü Ilona catalogue raisonné*, I. 1959–1980. Ed. by AKNAI Katalin. Budapest, Kisterem, 2016.

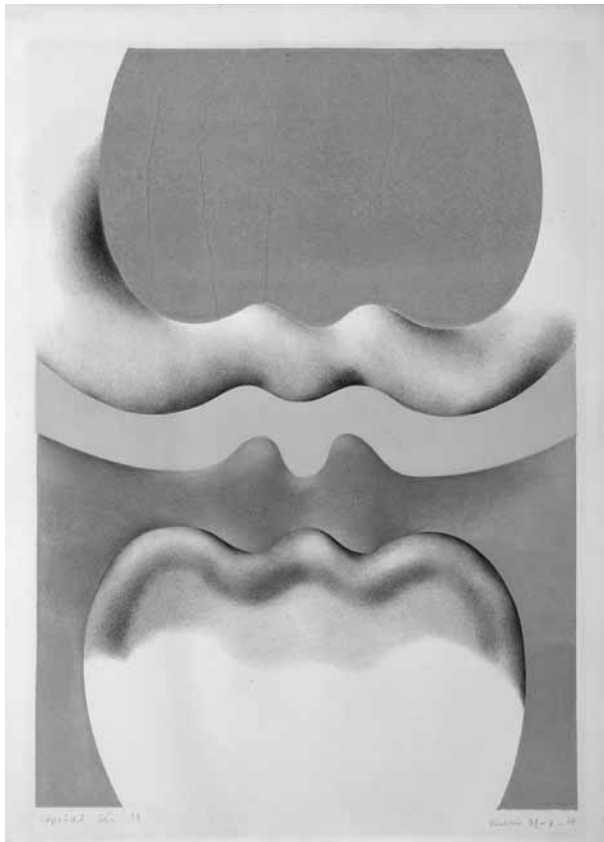
2 *With the Eyes of Others. Hungarian Artists of the Sixties and Seventies* (Artists: Gábor Attalai, Imre Bak, László Beke, Miklós Erdély, Ferenc Ficzek, Tibor Gáyor, Gyula Gulyás, Tibor Hajas, Károly Halász, István Haraszty, Tamás Hencze, György Jovánovics, Ilona Keserü, Károly Kismányoky, Katalin Ladik, Laszlo Lakner, Dóra Maurer, János Megyik, László Méhes, István Nádler, Gyula Pauer, Pécs Workshop, Géza Pernecky, Sándor Pinczehelyi, Tamás Szentjóbby, Kálmán Szijártó, Bálint Szombathy, Endre Tót, János Vető) Curated by András Szántó. May 2–August 11, 2017. Elisabeth Dee Gallery, New York. Az előzményekről lásd Maja Fowkes–Reuben Fowkes: Placing Bookmarks: The Institutionalisation and

De-Institutionalisation of Hungarian Neo-Avant-Garde and Contemporary Art. *Tate Papers*, 26. 2016. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/26/placing-bookmarks> (Letöltve: 2017. 11. 21.)

3 http://blakegopnik.com/post/161218791781#disqus_thread. (Letöltve: 2017. 12. 06.)

4 Erről lásd Igor ZABEL: *We and the Others*. <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/w/we/we-and-the-others-igor-zabel.html> (Letöltve: 2017. 12. 06.)

5 Isaac KAPLAN: *How Art Survives under Authoritarianism*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-art-survives-authoritarianism> (Letöltve: 2017. 12. 06.)



1. **Keserü Ilona:** *Képződő tér n.*, 1971
Linocolor, papírnyomat, színes ceruza, papír, 657×472 mm
IKI.1971.387
Magántulajdon

vel együtt a szemünk elé. Kérdés, hogyan prezentálható mindez a művek születése után ötven évvel?

Az alábbiakban megkísérlem Keserü Ilona sírkőmotívumának eredőit, inspirációit, a motívum vándorlásának és megjelenési formáinak művekben és kiállításokban manifesztálódó történetét – e múzeumi beérkezés apropóján – bemutatni.

A *Falikárpit sírkőformákkal* (faliszőnyeg) 1969-ben készült. Ez az az időszak, különösen is két év, 1968 és 1969, amikor Keserü a legtöbbet dolgozott. Ekkor születnek meg az életmű kulcsfontosságú darabjai, és e két év

sűrűsödése, mint valami időkapszula, magába foglalja (és vetíti előre) egy évtized sűrített tartalmait. A gesztusképek, a sírkövek, a vászondomborítások és varrottasok, a kiürítés és a halmozás egymásnak feszülő, ugyanakkor egymást feltételező energiái öltöttek testet egy köznapis racionalitással nehezen felfogható évben. Tulajdonképpen a sírköves sorozattal kezdődik el (*Sírkövek 1., 2., 3./b.*, 1967) az a műsorozat, amelyet 1976-ig egyetlen nagy közös motívum ismétlődése és módosulása kapcsol egybe. „Keserü formában van”⁶ – olvashatjuk Beke Lászlónál, és megjegyzését vehetjük akár névértéken is. Ebben a futó megállapításban benne van Keserü művészvilágának lényegi tulajdonsága egy önmagát megteremtő és magát elegendő feladattal ellátó, autochton természetű szerzővel és az ő autonóm módon elkülönülő esztétikai terével.

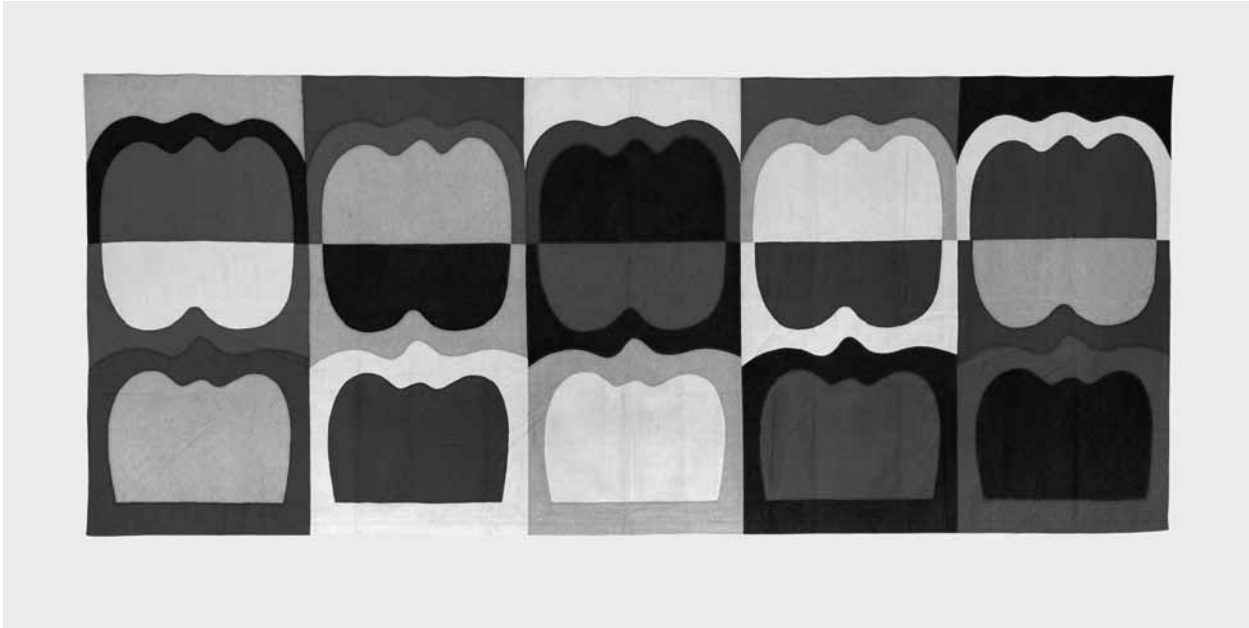
A sírkőtéma megszületését ezúttal nem a belső formák exkavációja, hanem egy találkozás inspirálta, amelyet Keserü a következőképpen rögzített: „Manuel Paulival és Rácz Andrással kirándulás a Balaton körül, a balatonudvari temető már korábbról ismert szív alakú sírkő-formái nyomán képsorozatot kezdek.”⁷ Azért is felszabadító Keserü lényegre törő, szikár megfogalmazásához visszatérni, mert a balatonudvari temető késő barokk népi sírköveinek keserüi feldolgozása a magyar művészettörténet-írás egyik legtöbbször leírt, legjobban dokumentált (reprodukált), a kritikusokból és művészettörténészekből a leginkább lírai interpretációkat kiváltó, sokat hivatkozott sikertörténete lett. Forgács Éva, amikor Keserü 1983-as gyűjteményes kiállítása alkalmával tekinti át az életművet, a sírkőformák eredőjéért a rajzok addig másodlagos szerepkörben megjelenő invencióihoz fordult, s az érett ünnepélyességben megjelenő festményeknek „csupán” epizodikus szerepet szánt, minthogy ez a forma logikus ráismerés volt valamire, ami a gesztusok genetikai meghatározottságában már eleve adott volt. Mint kiírt forma, mozdulat és készlet. Ez volt az a középben nagy ívben befűződő hullámvonal, amely – Forgácsot idézve – „mintegy dallamként, motívumként, kimeríthetetlenül gazdag témaként azóta is Keserü központi alakzata, legönkéntelenebb kézmozdulatának képe”.⁸ Keserü a rátalálás és ráismerés örömétől hajtva megfesti a sírkőtéma első három változatát: „azonnal erős indítékot éreztem, hogy özönével fessek ezeket a formákat, minden változatukkal együtt, amelyek ki-

6 PERNECZKY Géza: *Levelek 1971–73.* Köln, Softgeometry (magánkiadás, kézirat), 2013. 1973. február 9-i levél, 216.

7 *Közelítés Gubanc Áramlás – Oknyomozás Ilona Keserü Ilona munkásságában.* Szerk. KESERÜ Ilona–SZABÓ Júlia. Budapest, Ludwig Múzeum

Budapest–Kortárs Művészeti Múzeum, 2004. 80.

8 FORGÁCS Éva: Retrospektív. Keserü Ilona gyűjteményes kiállításai. In: *Az ellopott pillanat.* Pécs, Jelenkor, 1992. 220.



2. **Keserü Ilona:** *Falikárpit sírkőformákkal (faliszőnyeg)*, 156×370 cm, 1969
 Vegyfestett lenvászon, varrás
 IKI.1969.1230
 Metropolitan Museum, New York

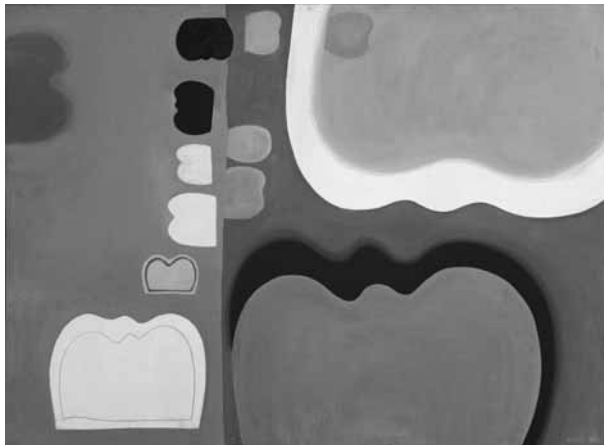
sebb-nagyobb méretben, szép, időmosott, romlékony mészkőből úgy jelentek meg előttem, hogy hirtelen nem volt semmi közelibb, fontosabb számomra a világon, mint ezek a gömbölyödő, ívelt, két- vagy háromkaréjos, nagy, földbeásott kő-sütemények.⁹ Az első képek (*Sírkövek 1.*) (3. kép) még a talált látvány frissességében készültek. A temető síkszerűen kiterítve, az egyiptomi frontalitás elve szerint a tárgyakat a legjellemzőbb nézetéből ábrázoló archaikus szemléletével adja vissza a sírkövek sziluettjét, végigpróbálva az összes eddig felmerülő színkombinációt, a rajzos beírást, a méretek transzponálását, mikro- és makroszkopikus átírásait.

Keserüből magából fakadt, hogy a provinciális barokk késői hajtásában felfedezze saját, művészi karakterének is rejtett vonásait; a kettős ív eleven geometriáját, organikus kettősségét, a sziluett más alkalmazásokban is megjelenő, kifejező rajzát, az íves felső rész megsokszorozható és folytatható természetét, tárgyi-lagos tisztaságát.

Keserü kezén a főmotívumok soha nem állnak meg: átfordulnak, perspektívát váltanak – nézetek kapcsolódnak egymásba –, és vezetnek át a hetvenes évek „klaszszicizáló” sírköves variációihoz. Mindeközben az eruptív szerepkörű grafika felé is kiterjesztette a formaanalízist. Az alul elmetszett szívformának a papírnymatok alapjául szolgáló „dúcok” adták meg a legegyszerűbb, tovább nem csiszolható formáját. Egy, a kutatás számára frissen előkerült fotón Keserü Belgrád rakparti erkélyén áll, teste előtt tartva-felmutatva a narancs-rózsaszín nyomóformákat (4. kép). A képződő tér - sorozat „élőképe” ez, háttérként Keserü alakjával, egyenesen a fényképezőgép lenszsjére irányított tekintetével. Egyszerű állapotlelet – és dokumentum – a munka folyamatosságáról. A kamera másik oldalán Major János, a régi barát állt. Ő tanította meg vaskarcokat csinálni a fellelt sírkőforma alkalmazásával, amikor kettejük érdeklődése a hatvanas évek végén a sírkő-antropológia örvén is összekapcsolódik.¹⁰

9 KESERÜ 2004 (ld. 7. j.) 38.

10 Erről lásd VÉRI Dániel: *„A halottak élén” – Major János világa*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2013.



3. **Keserü Ilona:** *Sírkövek 1.*, 125×170 cm, 1967
Olaj, grafit, farostlemez
IKI.1967.920
Pogány Zsolt gyűjteménye

Keserűnek nagyon fontosak voltak az egyéni megmutatkozás, a szakma gyakorlásának intézményes lehetőségei. Egy minden tekintetben friss sorozat megmutatása pedig egyenesen elementáris igényként jelentkezett. Keserű a sírköves képekkel (*Sírkő 1–2.*) jelentkezett a Fiala Képzőművészek Stúdiója éves kiállítására, a *Stúdió '67*-re. Büszke volt ezekre a festményeire, és a *Stúdió '66* sikere után nagy várakozással tekintett a következőre, amikor is „a zsűrimentesen készülő kiállítást kollégáink és barátaink a megfelelő helyeken feljelentik, a hatóság a nonfiguratív művek (a beadott művek kb. egyharmada) kiállítását egy statáriális vésszűri által megtiltja. Ezzel egy korosztály jövőtehetetlen szétszakadása történik meg. Kilépek a Stúdióból, a megkezdett sírköves sorozat abbamarad, másként folytatódik.”¹¹

Keserűből a sírkőmotívum az alkalmazások és a méretek változtathatóságának távlatait nyitotta meg. Fal- és freskófestésre méretezett energiákkal látott volna neki nagyobb vizuális rendszerek megalkotásának, amely fokozatos nagytűzés és méret-transzpozíciókon keresztül – végül is: konceptuálisan – vezetett el a tájalakítás és a beavatkozás akcionizmusáig, amelyben festészet és szobrászat, és még az épített környezet is afféle „átme-

neti”, köztes területté válik. Eddig rögzítettnek tudott funkciók kérdőjeleződnek meg és alakulnak át. Keserű, ahogy a balatonudvari akcióban kihajtogatja a varrott sírkőmotívumos faliszőnyeget és utat vág a szív alakú sziluettet megsokszorozó papírnymatokból, abban a világ kitágításának, a keretek meghaladásának és újbóli belakásának erői munkálnak. Határozottan el akarta hagyni az environmentális megoldásokban szűkössé vált – mindenkori – kiállítótereket (jelentsen a bármilyen téri [?] alkalmat is, ahol ráadásul alig volt alkalma megmérettetni). A vizuális-gondolati folyamat fejben nem is állt meg a temető határában. Szerette volna az akciót kiszélesíteni, bevonni a szomszédos országot, amely fölé monumentális, diadalkapu-szerű építményt akart emelni ipari műanyagból, piros-rózsaszín-narancssárga színben a szív alakú motívum íveivel. Az akció professzionális lebonyolítása érdekében Keserű barátja, a filmkészítő Gulyás Gyula segítségével makettet és tervpályázatot készített, tervbe vettek egy műanyaggyártóval való tárgyalásokat is, és megvalósításért folyamodtak a Veszprém Megyei Tanácshoz, amelyik a tervet „formabontás” címén elutasította. Ugyanígy elképzelés maradt, hogy Keserű egy nagy belső teret a sírkőtéma variációival kifessen. Ezeknek a terveknek a fényében a megakasztott és felfüggesztett kiállítási megnyilvánulások (*Stúdió '67*, *Mozdulat '70*), alternatív terekbe való száműzés a művészeti folyamatokra is rombolóan hatott. A *Stúdió '67* befagyasztásának utó-történeténél kevés szomorúbb látóleletet lehet olvasni,¹² és Keserű kimondta a generációját sújtó leglényegesebb dolgot: jövőtehetetlen volt az, ami az emberi kapcsolatokban és a festés megakasztásában történt. A sírköves képekből „Csak kettő készült el, mert utána jött a '67-es Stúdió kiállítás terrorakciója”.

Az organikus működésében megakasztott képtermészet sajátos választ adott a helyzetre. *Kettős kép (Tükör)* és *Négyrészes (5. kép)* címmel a sírkőforma olyan változatai születtek meg, amelyekre mint gyászunkára is tekinthetünk. A forma ugyanaz a sírkősziluett, csak visszakényszerítve oda, ahonnan vétettek, a föld mélyére. Keserű rituálisan eltemeti fekete és vörösbe, vérbe vagy tűzbevaltó formáit, gesztussal, karcolással kezdve és kirojtozva, dühvel vegyes elkeseredettséggel szarkofágba fekteti azokat. „Ünnep és megdermedés,

¹¹ *Közelítés 80*; A *Stúdió '67* szétrobbantásának kultúrpolitikai hátteréről lásd SASVÁRI Edit: *Mi történt a Stúdióban 67-ben?* *Artmagazin*, 2004. 5. sz. 14–19; *Tűrés és Tiltás. A Fiala Képzőművészek Stúdiójának 1966-os és 1967-es kiállításai*. Szerk. CSANÁDI-BOGNÁR Szilvia. Budapest, Ernst Múzeum, 2006.

¹² Schneller János ír a Lektorátushoz érkező névtelen feljelentés körülményeiről és következményeiről. SCHNELLER János: „MŰCSARNOKPOLITIKA”. *Esettanulmányok a Kiállítási Intézmények történetéből 1957–1971*. Szakdolgozat. ELTE, Budapest, 2008. 29–30.

gyász és tಂಬoló öröm” – írja Tandori is pontosan, érzékelve a belső átalakulást.¹³ Ekkor fordul át a kép vertikális tagolása vízszintessé, és képződik meg az – az egyelőre – avilágra utaló szféra, a formák és lelkek temetője, amely majd a kilencvenes években a szféra típusú festmények bölcsője is lesz.

Keserü eddigi munkásságának dinamikáját tekintve olyan az, mintha festői ösztönélete a túlélésre lenne kódolva; nem fér bele a passzív beletörődés. Az elgyászolt motívum, ahogy Keserü is mondja, ha másként is, de *folytatódik*. A nagyobb ívelés, ami a firkák és töredettségek fölébe kerekedik, más dramaturgiába is fordulhat – és Keserü több utat is kipróbál, amelyek bizonyos pontokon összetalálkoznak, hogy aztán gyorsan és a befogadói tekintet számára váratlanul és nyomot veszítve szét is váljanak.

A hatvanas évek második felében született képeinek dramaturgiáját tekintve nagyon nehéz a linearitás keretei között maradni. A megtalált sírkőmotívum oltalma alatt Keserü egyszerre készít kollázsokat, asszemblázsokat, az első varrott-formázott képeket, érinti meg a különleges tárgyakban jelentkező konceptualizmus, miközben kísérletezik a folklórból átemelt/átmentett „formakincs” neoavantgárd alkímiájának megteremtésével is, amely Magyarországon egy sajátosan értelmezhető pop-art változatban is megnyilvánult.

A pop-art vizuális nyelvezetét a fogyasztás, a piac valósága és a média nyelve határozta volna meg – ha a coca-colás üvegnek, a Campbell's Soup-nak lehetett volna magyarországi alternatívája, s mivel nem volt, a tömegtermelés- és a fogyasztás fétiseinek ürességét sem lehetett a pusztá megkettőzéssel/kiemeléssel a társadalom arcába vágni. A Nyugatról beszűrődő fogyasztói kultúra már csak szublimált formában érkezett a művészek vágóasztalára, amit ki-ki saját céljai szerint alkalmazott konceptuális módon (Lakner László), plakatív eleganciával (Tót Endre), vagy, mint Keserü, vérbő folklorizmussal. „Végre egy kis blaszfémia” – mondhatná a Kulturális Kapcsolatok Intézete bemutatótermének látogatója – de csak Perneckzy Géza rikkant fel az ideális látogató általa elképzelt alakjában a *Magyar pop-művészet* című cikk legelején.¹⁴ A „magyar pop-art” fogalma mint a nemzetközi pop-art távoli rezonanciája – valójában még mindig ugyanannak a neoavantgárd underground intézménynek a része – ekkor merül fel először, és először írja körül valaki életszerűvé és élményszerűvé

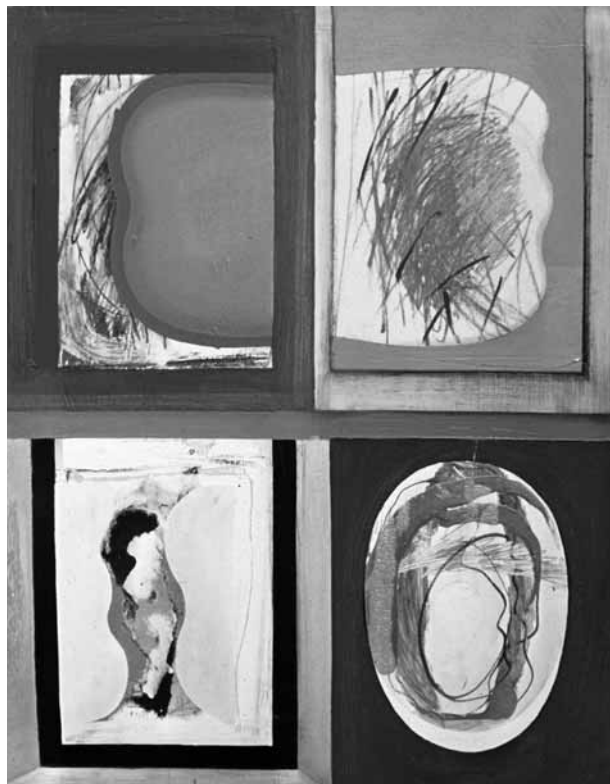


4. Keserü Ilona a Belgrád rkp.-i lakás erkélyén papír nyomódúccokkal, 1971
Fotó: Major János

tett nyelven, hogy mit is értsünk a pop-art különös, rendszerkritikával, kettős beszéddel átitatott, konceptuális színezetű hazai alkalmazásán. S mivel a pop-art tekintetében (is) csak hibrid megoldások születhetnek a pop-art centrumaitól (New Yorktól és Londontól) távol, a „tétéles” művektől eltérő dramaturgia a képről való gondolkodás szüntelenül átrétegződő, változó struktúráiról tudósít. Perneckzy meglepő klasszifikációval – az akkori hatvanas évek perspektívájának szemszögéből – Major Jánosban fedezi föl a pop-art művész magyarországi inkarnációját, akinek formailag és stílusosan

13 TANDORI Dezső: *Változatok Keserü Ilona műveire*. Kézirat (Magántulajdon, Budapest). 1966/1799/1981. 13.

14 PERNECZKY Géza: Magyar pop művészet? (Lakner-, Keserü-, Bencsik-, Major-kiállításokról). *Élet és Irodalom*, 1969. 40. sz. 9.



5. **Keserü Ilona:** *Négyrészes*, 63×50 cm, 1968
Olaj, vegyes technika, fa
IKI.1968.926
Tandori Dezső és Ágnes gyűjteménye

ugyan semmi köze a fogyasztói kultúra vizualitásához, viszont annál több ahhoz a kritikai szellemhez, amelyik „szenvetélyel kutatja föl az élet legirracionalisabb zugait, hogy a kényelmességre hajlamos állampolgárt (Kondor Bélánál ez volna az »immunis egyén«¹⁵) az onnan előkotort láttelepekkel szembesítse”.¹⁶

Keserü, és ugyanebben az időben Nádler István és Bak Imre is – részint Korniss Dezső nyomán – a népművészet, a folklór múltjának struktúraalakító regisztereiben ismeri fel a jelenre is érvényesen sugárzó ingereket. A népművészet és pop-art gondolkodás közös nevezőjét Keserü sem a jelen fogyasztói gyakorlatában keresi. Eredendő népművészeti érdeklődéséből szüremkedik át egy kódrendszer, amit mindenki – kisebb-nagyobb lá-

tenciákkal – még ismerni vél. A recepcióban édeskésen ott ragadt vászonapplikációk „mézeskalács”-motívumban sem a felszín, a tojásfehérjéből vert huszárkötéses szegélydísz és a rózsaszín-narancs máz teremt kapcsolatot a „fogyasztói” kultúrával, hanem inkább az a módszeresség, ahogy a pop-art a mindennapi tárgyakra tekint, s Keserü az ismétlődésnek és köznapi tárgyaknak mintegy új környezetet teremt. Keserü egyetlen olyan munkája, amelyik a népművészet vásári játékoságának és a pop harsányságának köszönheti a létét, az időszak egyetlen figurálisan is „ábrázoló” festménye: a *Pár* (6. kép). A kép olaj, grafit, művirág, újságfóto, vászon felhasználásával készült, és a felsorolásból is látszik, hogy közönséges anyag kerül a tradicionális festészeti eszköztárba. Keserü felszabadító könnyelműséggel és közvetlenséggel emeli föl az efemer újságpapírt és a papírrózsát (amely motívumra Lakner László is éppen ez idő tájt talál rá, és festi szét pimasz, monumentális gicscsé), amelyek olyan elevenné és könnyűvé varázsolták a képet, hogy figuráinak kihívó banalitása és megejtő bája csak annyiban kopott meg, amennyiben szemünk hozzászókot a felszabadultság legkülönbözőbb alakjaiban megnyilatkozó ábrándképekhez. A festmény hősei: meztelen fiatal férfi és nő, életnagyságban állnak – de éppenséggel testük teljes felületét a napnak mutatva fekdühetnek is – a vörös alapon fehér-narancs-fekete írókázott, festett háttér előtt. A mintázat – a kalotaszegi vagy ormánsági írottas motívumkincséből került ide – félreérthetetlen népművészeti utalásként fonja körül az alakokat mint lendületes népi graffitit. (Keserü népi textíliákból álló, folyamatosan bővülő és sokat forgatott mintakészletet tart a keze ügyében.) A testek fotografikus megformázottsága az akadémiai modellszűkületből idéz föl ironikusan valamiképp, egyben elgondolkodtató, hogy Keserü láthatóan örömet leli a testábrázolásban, amit a figurákra záporozó romboló, de legalább annyira értelmező vonalazás is hangsúlyoz). A két aktot képes újságból kivágott „konkrét” arcok koronázzák, akik gondtalan új Ádámként és Évaként hirdetik a test felszabadítását és a kapuban álló, semmire nem kötelező, eljövendő boldog életet. Nem kell feltétlenül tudni, de tudható (és a hatvanas évek popkultúrájában eligazodó néző számára még felismerhető), hogy az arcok koruk két emblematikus ikonját, a szélesen nevető Ringo Starrt és Julie Christie-t ábrázolják egy 1966-os *Paris Match* magazinból kivágva.¹⁷ Keserü azonban levet-

¹⁵ Szerkesztőségi körkérdés. Kondor Béla válasza. In: *Képzőművészeti Almanach*. I., Budapest, Corvina, 1969. 119.

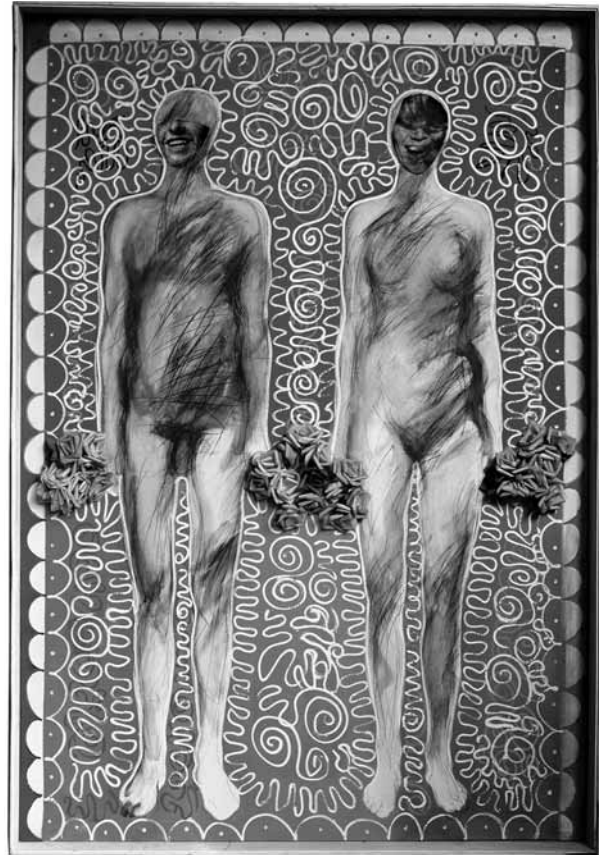
¹⁶ PERNECZKY 1969 (ld. 14. j.) 9.

¹⁷ Keserü Ilona közlése: http://en.wikipedia.org/wiki/Julie_Christie (Letöltve: 2017. 11. 25.) Julie Christie pusztja megjelenése, akiről a *Time* magazin 1967-ben azt írta, hogy nagyobb hatással van a divatra, mint a világ tíz legjobban öltözött nője együttvéve.

közteti alakjait, és ahogy a férfi és női nemi szerv kikerül a műterem kontextusából, a – férfi és női – leplezetlen meztelenség manifesztumszerű közléssé változik. Ez a hatvanas évek kulturális-politikai kontextusában éppúgy felidézi az amerikai ellenkultúra hatvanas évekbeli „flower power” és „make love not war” szlogenjét, vagy a feminizmus első hulláma keltette szexuális forradalmat, mint annak az ellenkezőjét is; az itthoni, reménytelen izolációt, a vasfüggöny alatt átcsúszó képes újság híreit a nyugatinak tartott életformáról.

Keserű festménye egy olyan életforma sosemvolt divatját ragadja meg, aminek a Beatles-forradalom, a színes plakátok, borítók és a rockzene elmaradhatatlan részei voltak – mindez majd csak a hetvenes évek underground közegében bukkan föl mint egyfajta hippi apolitikusság, egyben logikus válasz a nyílt politizálás zsákutcáira. Az életforma popos divatja; a csillogó, színes drága cuccok, posztterek, lemezborítók és a reklám virtuóz megnyilvánulásai ugyan utópikus vágyképzet maradt, de érdekes módon, az Iparterv-kiállítások friss arculata ebből mégis visszaadott valamit. Az, hogy a pop-art mennyire „alkalmazott” a magasművészetben, azt a bécsi női pop-art kiállítás mutatta meg a belga Evelyne Axell színes, plakátszerű óriásképein.¹⁸ Axell kulturális identitását René Magritte szürrealizmusa és Marcel Duchamp konceptualizmusa formálta, de a pop-art igazságának átérzése segítette olyan szabad képek létrehozásában, amelyek mindenféle vágygépezetre reflektálnak, mégpedig azzal az élességgel, amely a tömegek fogyasztói étvágyát is folyamatos feszültségben tartja. Ezt a trükköt egyetlen kép erejéig Keserű idézte meg – érthetetlen ösztönösséggel ráérezve valami olyasmire, amiről ekkor még semmilyen konszenzus nem volt.

Ha valaki 2005-ben Budapesten nagyon figyelt, akkor találkozhatott egy jelentős „közép-keleti”, női pop-art művész, Jana Želibská nevével a szlovák művészet utóbbi negyven évét bemutató kiállításon az Ernst Múzeumban (kicsit később pedig a bécsi *Gender Check* is).¹⁹ 2012-től a pozsonyi Szlovák Nemzeti Galéria olyan hosszú távú, összehangolt és vállaltan feminista orientációjú kiállítássorozatba fogott, amelynek során a szlovák művészeti színtér női „élő klasszikusait” mutatja be, ennek



6. Keserű Ilona: *Pár*, 195×135 cm, 1967
Olaj, grafit, újságkivágás, művirág, vászon
IKI.1967.914
Magángyűjtemény

második állomása Jana Želibská retrospektív kiállítása volt.²⁰ Jana Želibská annak a hatvanas évek közepén feltűnő akció-, land art és konceptművész-generációnak a tagja, aki szinte elsőként foglalkozott a nemek közötti átjárhatóság, a férfi-női kapcsolati zónák vagy a női szexualitás természetével. Želibská érdeklődésének középpontjában a női testre (és lélekre) csontosodott tabuk lehámozása áll – így aztán ösztönös, de annál logiku-

18 *POWER UP – Female Pop Art* (Evelyne Axell, Sister Corita, Christa Dichgans, Rosalyn Drexler, Jann Haworth, Dorothy Iannone, Kiki Kogelnik, Marisol, Niki de Saint Phalle). Wien, Kunsthalle, 2010. december 20. – 2011. február 20.

19 *Kortárs szlovák művészet 1960–2000. Válogatás az Első Szlovák Befektetési Társaság gyűjteményéből*. Kurátor: Zuzana BARTOŠOVÁ. Budapest,

Ernst Múzeum, 2005; *Gender Check – Femenity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Kurátor: Bojana PEJIĆ. Wien, MUMOK, 2009. november 1. – 2010. február 20.

20 Jana ŽELIBSKÁ: *Zákaz dotyku / No Touching*. Kurátor: Lucia GREGOROVÁ, Vladimíra BÜNGEROVÁ, Bratislava, Slovenská národná galéria, 2012.



7. **Keserü Ilona:** *Keretes*, 100×70 cm, 1968
Olaj, vegyes technika, fatábla
IKI.1968.927
Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

sabb úton jutott el ő is az akadémikus alapok kritikájáig: az aktbrázolásig. A hagyományosnak tekinthető aktbrázoláson szemléltetve, szinte a nyugati feminista diskurzus trendjeivel egy időben (azaz a hatvanas évek közepén) a női szexualitás kettős természetéről gondolkodik, mint a vágykeltő, érzéki természet kijátszásának terepéről, illetve a nagy történelmi előzményekre visszatekintő szociokulturális visszaélések színteréről. Želibská művészete a női test e kettős természetének

tudatosításával játszik, általában ironikusan és játékosan. Ő az első a szlovák művészetben, akit az erotika, a férfi-nő kapcsolatok intimitásának működése, a női test „ünneplésének” protofeminista felfogása ennyire leplezetlenül és direkt módon érdekel.²¹

Egy 1968-as párizsi ösztöndíjnak – és a párizsi diáklázadásoknak – köszönhetően művészeti érdeklődése gyors és radikális irányt vesz, ami a pop-art és Nouveau Réalisme iránti tüntető affinitásban is megnyilvánult. Želibská „felnőttkora” a legelső kiállítás rekonstrukciójával kezdődött, ami a *Kiállítás lehetőségei* címet viselte (Pozsony, 1967). A labirintus-kaland-csapda hármasságára építő elrendezésben a hatvanas évek festészeti természetét rendezte egyetlen nagy installációvá. Női lábak, orrok, mellek, fragmentált testek között és egy kihajtogatható, monumentális fekvő akt között járunk, ahol minden egyszerre diszkrét és teátrális. A szemlélődés intimitását hangsúlyozzák a változatos anyagok: a drapériák, művirágok, csipkék, ékszerek, tükrök, apró rajzbetétek stb., és ekkor tűnik fel Želibská állandó, archetipikus kézjegye, a női nemi szervet jelképező rombusz. Mivel a rombusz helyén általában virág vagy tükör van, kijátszatlan és kielégítetlen marad a voyeur vágya is. De nem is ez a legmegkapóbb Želibská korai, összegző munkájában, hanem a vágy és az akarat, amellyel a tanult dolgokat és a festészet púderrózsaszín világát felkaszabolja, és teljesen új logika szerint rendezte újjá valamiféle könnyed, plakatív egységben az ismétlés, motívumsorolás popos eszközeivel. Keserü és Želibská (művészete) azonban majd csak 2015-ben találkozik össze a pop-art lokális, kelet-közép-európai történeteit is magába olvasztó budapesti Ludwig Múzeum-beli tárlaton.²²

Keserühöz visszatérve, az első látásra olyan popos művek, mint a *Keretes* (7. kép) szabályosan rovátkolt betétjei, egy profil és ofszetpontok távoli allúzióját keltik, de ez itt se nem Rauschenberg anyagmintázatainak, napi hírmotívumainak anarchikus káosza, se nem Roy Lichtenstein plakatív raszterpontjainak grafikus megoldásai (akinek a munkáira a mechanikus sávvezetés nagyon hasonlít. Magyarországon viszont egészen más logikából kiindulva Major János érzett rá ösztönösen a popos anyaghasználatban rejlő korszellemre).²³ A hívős

21 Zora RUSINOVA: *Through the Eyes of a Woman or „Eternal Bride of Spring”*. In: *Želibská 2012* (ld. 20. j.) 4–23.

22 *Ludwig Goes Pop + The East Side Story*. Kurátor: TIMÁR Katalin. Budapest, Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum, 2015.

23 „1967-ben hallottam először azt a kifejezést, hogy pop-art, azt hiszem, Baranyay meg Konkoly vittek föl a Fészek könyvtárába és ott

nézegettünk könyveket, folyóiratokat. Először idegennek tetszett a pop-art, de aztán én is szellemesnek tartottam, különösen Tom Wesselmann, másrészt pedig ez volt akkora sláger. És akkor én lefőzve éreztem magam, mert 1961-ben már egy újságkivágás alapján megcsináltam a *Dalidát*. [...] Amikor jött a pop-art és kiderült, hogy ez az új irányzat, ez a modern, ez az igaz, akkor egyrésztől meglőve éreztem magam, mert ugye a fiatalok mind pop-artosok voltak,

dokumentarizmus nem Keserü világa, de tény, hogy a kollázstechnikát a pop-art emelte vissza a művészeti köztudatba. Keserü az anyagra hagyatkozik tehát, a beírt mozdulat ösztönös rendjére és lendületére. Az ipari szabályozottságú sávozás, a gépi mustra mint civilizációs ujjlenyomat árulkodik a képbe emelt mechanikus ötletéről. Keserü a jobb szemrevételezhetőség kedvéért felnagyítja formáit, kidagadnak, kiöntenek a keretből mint képelméleti abszurdum vagy kortárs *trompe l'œil*. De a sávozás mint valamiféle transzparens hártya megmutatja a kép testének érzékeny domborzatát is. Pop-art gesztus az is, ahogy Keserü minden szépelgés nélkül vastag ecsettel, mintha graffitizna, pasztózosan rákanyarít néhány sárga-piros ívet a felületre. A pop (mint populáris, közös nyelv) egy másik vonalon is beszüremkedik a keserüi alkotásmódba. Ez pedig nem más, mint a népművészeti ornamentikát mint ready made-et használó-alkalmazó, eredendően meglévő etnografikus érdeklődés. Amennyire felszíni, felszabadult vibráció a kalotaszegi minta, annyira struktív a geometrikus népi motívumok analízise, és beemelésük a képek szintetizáló rendjébe.

Amíg Evelyne Axellnek az egész európai modernizmus átélhető közelségben és testközelen szállította a kulturális mintákat, addig Keserü számára hasonló elevenségű kapcsolódást a népművészet jelentette. Ez volt az, ami ideológiai kötöttségektől függetlenül, múltat és jelent, földrajzi távolságokat összekapcsoló autentikus irányba mutatott. Bak Imre és Nádler István a népi kultúra- és formakincs szintetizáló összefogására tettek kísérletet (szemben a nyugati művészet analitikus jellegével); azt kutatták, hogy mi az, ami hosszú időn keresztül letisztult, „absztrakt” módon jelent meg a díszítő ornamentikában. Nádler István elmeséli, hogy külföldi ismerősök, látva ennek az időszaknak a festészeti termését, valamiféle beazonosíthatatlan „pluszt” láttak a képekben; ezt ő akkor a magyar folklór áttételes jelenlétével magyarázta. „Rájöttem – mondja Nádler –, hogy a tudat alatti vágyak és a tudat geometrikus rendje milyen szerencsés arányban jelenik ott meg.”²⁴ Ez az a mozzanat, amely más és más eredményeket hozva ugyan, Nádlernél, Baknál és Keserünél is következetesen megjelenik.

Keserü számára két forrás is kínálkozott a vizsgálatban: egy módszertani, és egy sokkal mélyebb és szemé-

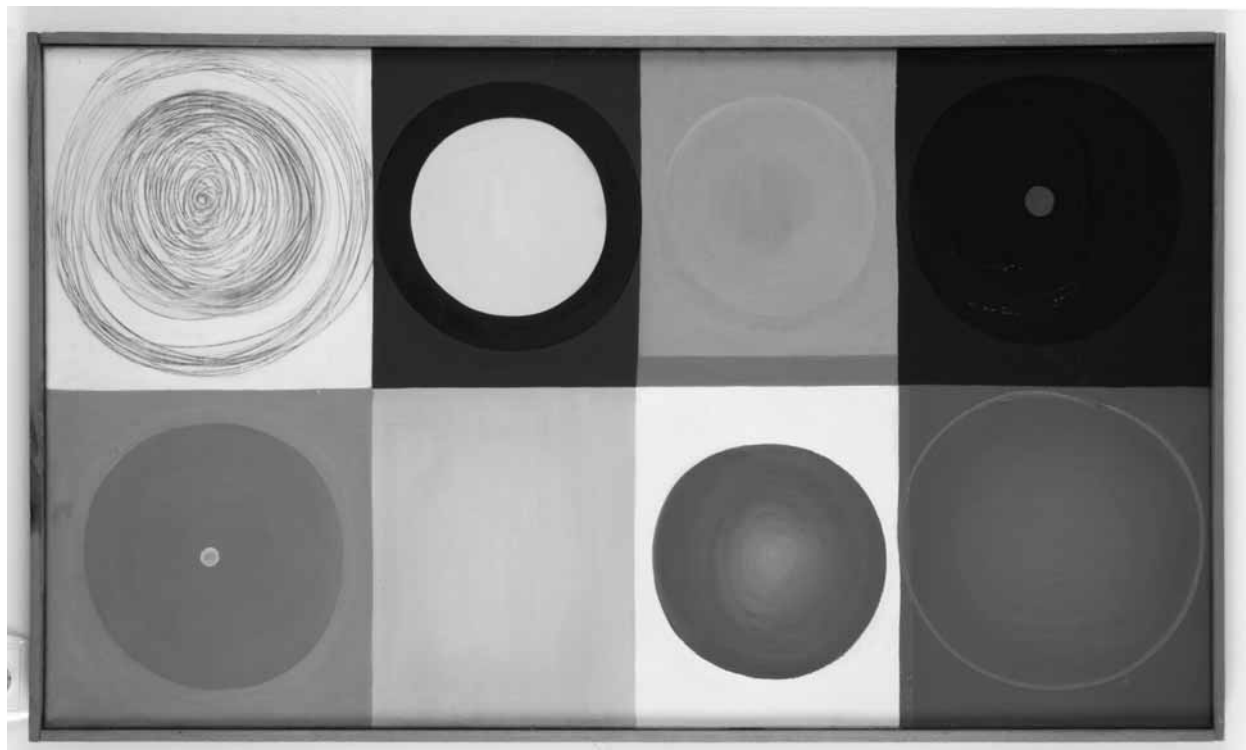
lyes indíttatású azonosság a népművészet funkció- és formatárában, ami nem a tárgyak folklorisztikus, hanem inkább egyetemes értékét keresi. A rendezés és a gesztusok számbavételének a differenciált terepe a Victor Vasarely tiszteletére festett képpár (*Tanulmány* 1. és 2., 1967). (8. kép) Keserü ezúttal számba veszi, egymás mellé állítja, és viszonyítja egymáshoz az immár nem a gesztus hevében felszínre törő formákat. Vagy még inkább a festői formakészletet, amelynek szükségességéről már 1965-ben a Rozgonyi Ivánnal készült interjú idején beszélt. De mégis, mit jelenthet ebben a munkában Vasarely tisztelete?

Victor Vasarely 1955 és 1965 között néhány alapszín és geometrikus forma végtelen permutációjával foglalkozik. Vasarely, akárcsak Vajda Lajos és Korniss Dezső – akikkel egyébként hajszálpontosan egyidős, mindhárman 1908-ban születtek –, szintén a népművészet analízise felől indult el. Amíg Vajda és Korniss a népművészet tárgyi formáit feldolgozó motívumprogramjukkal egy hagyományból és újításból összekovácsolt intellektuális építményt vizionáltak maguk elé, addig Vasarely a baranyai szöttesek ritmus- és színvilágának sokféleségét, az ornamentika működésének mechanizmusait kutatta. Számára ez nyitott utat az optikai illuzionizmus különböző alkalmazásai felé, amely végül a fogyasztói társadalom igényeivel találkozó, kellemes op-arttá alakult. Keserüt ebben az értelemben nem érdekli az optika vagy illuzionizmus – bár, érdekes módon, a nyolcvanas években a látás fiziológiai analízise az *Utóképek* ciklus kiemelt és koncentrált területe lesz –, de az alkotásnak ebben a fázisában sokkal inkább foglalkoztatja az éppen most meghódított vizuális birodalom felmérése. Valahogy úgy, ahogy Vasarely desztillálta a népi ornamentika geometriáját, amelynek alapján készített egy önmagát újrageneráló sorozatot 1963-ban *Folklore planétaire* címmel. Keserü ismerhette Vasarelynek a magyar folklórra hivatkozó vállalkozását, és a közös pécsi gyökerek, egy virtuálisan létező „pécsi műhely” boldogító tudata segíthette az érzelmi ráhangolódást. A *Tanulmány*-párban viszont nem a felületi vibráció, hanem a vizuális gondolkodás logikája érdekli; a struktúra megteremtésének igénye vezeti vissza saját, valódi, telített formakészletéhez, és majd csak egy másik, párhuzamos ciklusban a folklór és az ornamentika kérdésköréhez. Meglepő módon, Keserü

mint Lakner, aki itt az egészest kezdeményezte. Lakner 1966-ban járt Velencében és azt mondja, hogy én előbb szúrtam ki a popot, mint általában Európában bárki. [...] HAJDU István: Önnéző. Beszélgetés

Major Jánossal. *Balkon*, 2009. 11–12. sz. 2–10.

24 FRANK János: Nádler István. In: *Szóra bírt műtermek*. Budapest, Magvető, 1975. 68.



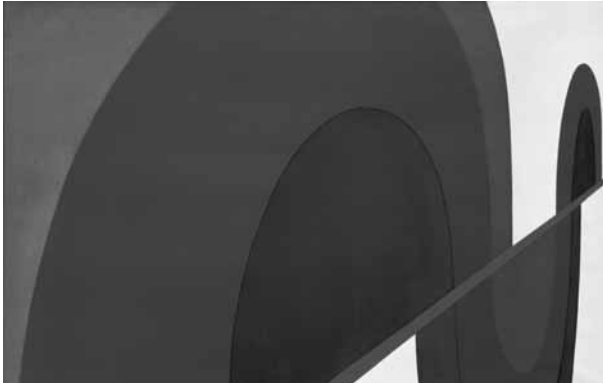
8. **Keserü Ilona:** *Tanulmány 1. (Vasarely tiszteletére)*, 70×120 cm, 1967
Olaj, zománc, grafit, vászon
IKI.1967.909
Magángyűjtemény

népművészeti ihletésű kompozíciói lettek a leginkább geometrikus formaadású képei. Keserüre egy baranyai kis faluban, Drávasztárán látott egy szuszékot (más néven szökrönyt vagy skrinnyát, a parasztportákon tárolásra rendszeresített, általában festett láda), amelynek néhány színre és motívumra korlátozódó díszítése majdnem olyan erővel hatott rá, mint a balatonudvari sírkövek látványa. Három szín: a zöld, a kék és a piros, és a folyóvizet szimbolizáló hullámok, kis négyszög halmazok, és körzővel kiserkesztett virágmotívum a népdalok lüktetését hozták vissza egy vizualizálható rímképlet formájában (*Szuszéktanulmány*, 1969). A *Rövi-*

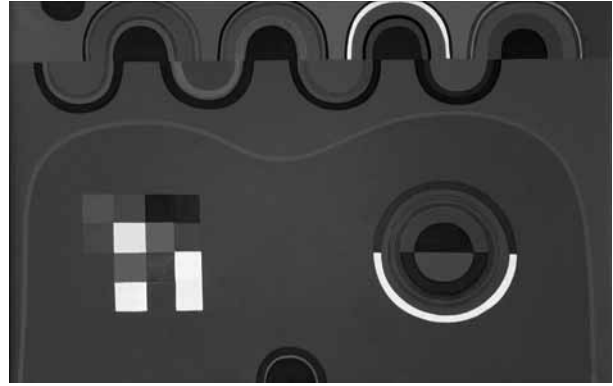
dülés 1969 térbe forgatott motívumában már alig lehet detektálni a belsőleg diktált ritmusokat, a belső parancsra létrejövő szabályosságot (9. és 10. kép). Keserü itt jut a legközelebb a magyar folklórra hivatkozó Victor Vasarelyhez, aki legszebb – és legkorábbi – munkáiban szintén a baranyai szöttesek szín- és ritmusvilágának vibráló gazdagságára hivatkozott (például a *Helios* sorozaton az ötvenes években).²⁵ A végteleníthető motívum- és színvariációkat szintetizáló *Világos képen* Keserü már saját „nyelvjárásban”, a ládák titokzatos funkcióira utaló sírkösziluettnben, a varrásban és pixeles kis kockavilágokban ragyogtatja fel.

25 Vasarely is erről a talajról rugaszkodott el, hogy a magyar folklór forma- és színskálájából megteremtett op-artja a fogyasztói társadalom igényeit kiszolgáló környezetkultúra talaján működött tovább. Vasarelyt lehetett újító profétaként, és a modern giccs megteremtőjeként is éltetni. A személyéhez fűződő ambivalens viszonyról „szólt” Major János *„Vasarely Go Home”* című egyszemélyes tüntetése az 1969-es,

nagy Műcsarnok-beli kiállításon. A kettős esemény politikai-kulturális kontextusának újraolvasását és rekonstrukcióját kísérte meg Fogarasi András a *„Vasarely Go Home”* című, interjúkat és dokumentumokat felsorakoztató projektjében, amelynek egyik interjúalánya Keserü Ilona volt. (Trafó, 2012. március) Az interjúkat lásd http://vasarelygohome.museoreinasofia.es/eng/watch_videos.html (Letöltve: 2017. 11. 25.)



9. **Keserü Ilona:** *Rövidülés (Szuszék tanulmány 3.)*, 110×170 cm, 1969
Olaj, vászon
IKI.1969.937
Janus Pannonius Múzeum, Pécs



10. **Keserü Ilona:** *Szuszék tanulmány 1.*, 80×120 cm, 1969
Olaj, vászon
IKI.1969.934
Kiscelli Múzeum, Budapest

Körner Éva 2004-ben egy interjúsorozatot kezdett Keserüvel, amelynek központi kérdésköre a népművészet és női gondolkodás összekapcsolása volt. Ez a fajta érdeklődés Körner egész addigi működésétől távol maradt, s bár Keserüről mindig is szeretett volna nagyobb lélegzetű tanulmányt írni, az sosem készült el. Pedig „naprakészen” követte az életművet, kiállítások alkalmával időről időre elővette, dolgozott rajta, bibliográfiát állított össze, és kéziratos hagyatéki anyaga megdöbbentő módon üzen a legnagyobb elhatározások mellett is a félbeszakadt misszióról.²⁶ Körner írásfragmentumainak van egy, a mai kutató szempontjából nagyon fontos tanulsága. Mindig megpróbált ugyanis az általános művészettörténeti-esztétikai keretek között maradni, és szinte egyszer sem ment bele konkrét művek elemzésébe. Keserü és Körner egyazon generáció tagjai, nem mellékes, hogy korukat lehetőségeikhez mérten erőteljesen formáló női alkotókról van szó – a festő és a hetvenes évektől már a művészek mellett teljesen kiálló művészettörténész alakjában. Ebben a késői, teljesen megkésett vallomásos interjújában Körner végül visszatér a folyton kísértő és ki nem fejtett női problematikához. Erősen utóidejű forrás, Körner mégis így emlékszik vissza a Keserüvel való találkozásra a hatvanas évek első felében: „nem szeretek ilyen frázisokban beszélni, hogy ti voltatok a forradalmárok [...]

ez egy csodálatos léggör volt akkoriban [...] valami hihetetlen merészség, [...] és hogy egyszeriben, egy csapással törted meg a hagyományos képzőművészeti, festészeti szabályokat, és [...] döntöttél meg szokványos, mondjuk úgy, hogy erkölcsi – nem találok jobb szót erre – normákat is. [...] Először még Kondor Béla mellett az utcán láttalak, akkor az arcodon az a nagyon meghatározó két vonal, a szemöldököd dobogott meg [...] és másodjára, a műszaki egyetemi parkból jöttél fel csodálatos népviseletben, mint egy reneszánsz királynő”.²⁷ Az időt túlélő emlékek között végül Körner a nőiséget, a folklórt; a varrást, mint „női dolgot” és a plasztikus képtestet kapcsolja össze, amikor Keserü művészetének eredőit firtatja.

Körner szintén ugyanebben az interjújában a szabályos formák belső parancsai kapcsán létrejövő tisztán geometrikus festmények kapcsán (mint a *Szuszék tanulmány*) hirtelen felteszi azt a kérdést, mintegy önmagának, hogy „kinek jutna eszébe a francia csoportra (!) gondolni”. Semmilyen konkrétumot nem fűz ehhez a megjegyzéséhez, és arra sem reagál, hogy ezzel saját, régi vesszőparipáját, a magyar művészetben lappangó mediterrán szellemet idézi újra, amelynek legtisztább megjelenési formája a népművészet, mégpedig abban a hagyományban, amelyet Vajda Lajos és Korniss Dezső nyomán Victor Vasarelyben találja meg a jelenhez

26 Körner Éva hagyatéka az MTA BTK Művészettörténeti Intézetének Adattárában (leltározatlan anyag). A források materiális megjelenésének kérdésére K. Horváth Zsolt hivatkozott tanulmánya hívta föl a figyelmemet: K. HORVÁTH Zsolt: Az életrajzi térről. Szempontok a

biográfiai módszer és a szinoptikus szemlélet történeti alkalmazásához. *Korall*, 44. 2011. 160.

27 KÖRNER 2004. Kéziratos interjú. 1. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Körner Éva hagyatéka

való kapcsolódását (és Körner kapcsolja össze először a három szerzőt).²⁸ A magyar művészetben időnként felbukkan egy mediterrán, leginkább a francia művészetnek tulajdonított mélyebb, strukturális irányultság, amelyet viszont Kállai Ernő vetett föl először, és lényegre tapintó meglátása szerint ez a „konstruktív rend szellemi élvezete és a színek érzékletes öröme: a lét nyugodt, derűs harmóniája sugárzik”.²⁹ Körner Éva már Korniss művészetében fedezi föl azt az „állandót”, amelyre mint a francia művészet devizájára tekinthetünk, és amelyet a kompozíció kristályos tisztaságában, a kolorizmus logikával és érzékletességgel párosuló jellegében ragadhatunk meg (bár Körner par excellence franciás művésze azért Rippl-Rónai marad). Kornissal olyasvalami jött vissza a magyar festészetbe, amelyről a magyar művészet időnként megfeledkezni látszott más értékek kedvéért; ez nem más, mint a festés öröme: a színek ragyogásának újrafelfedezése, a mozdulat intenzitásának kimeríthetetlen változatossága. A festés öröme és a gyönyörre épített művészet szorosabban összekapcsolja Keserűt, Kornisst és a népművészetet, mint amire korábban a művészettörténet felfigyelt volna.³⁰

Az évtized nagy vállalkozása az 1971–1973-ig épített *Tapasztott formák* című monumentális reliefegyüttes a Villányi Szoborparkban (11. kép). Ez az a három évig tartó „projekt”, amelyet Keserű Beke László *Elképzelés* körkérdésére válaszul példaként tüntetett fel.³¹ Ha Walter Aue logikájára és Beke feltételezésére hagyatkozunk,³² akkor a *Tapasztott formák*ban valóban összetalálkozhat a land art, a project art és a concept art gondolata. Keserű az eddigi elképzelhető legnagyobb térre alkalmazza a sírkötmotívum „életképességét”, ráadásul akkor, amikor a téma még mindig eleven és formálódó állapotban volt. A Villányi Szoborpark a Szársomlyó hegy elhagyott kőbányájában jött létre 1967-ben, azzal a céllal, hogy a köztéri (figurális) szobrászat lehetőségein túlmutató alternatívákat fogalmazzon meg, amire a lehetőséget a hatvanas évek szabadabb felfogása teremtette meg –

ugyanaz a szabadabb áramlat lengte be a szoborparkot, mint az Iparterv-kiállításokat is (1968-ban a Baranyai Alkotótelepet pedig nyugati mintákat alapul véve hozták létre). A Villányi Szoborpark egy kisebb, száz méter szélesen elhúzódozó bányakatlan, melynek sziklafala meredeken, szeszélyes kőzettani alakzatokban emelkedik a füves, természetes amfiteátrumra emlékeztető zárt tisztás fölé. A térdoboz újra megjelent, csak éppen a természet alakította monumentális módon. A Nagy-harsányi Szoborparkot bemutató honlapon Keserű nem említi meg a felsorolásban, pedig a légi felvételt tanúsága szerint – és a land art nagy méreteket ostromló „láthatósági” koncepciójának megfelelően – egyedül Keserű tapasztott formái látszanak jól kivethetően és talányosan.³³ Minden más régi kultúrák letűnt idejét idéző elhagyott dolmenek területe.

A szobrászat, mint az a művészet története során általában történik (az építészettel együtt), a zsenialitást és a kézművességet egyszerre feltételező férfimunka volt, teremtő és problémamegoldó művészi képességek ötvözete. Kimondva-kimondatlanul, változatlan fenségességben él tovább a kőszobrászatban az a – Cicerón, Eckhart mesteren és Michelangelón keresztül átszivárgó – ősrégi toposz, ars poeticának beillő maxima, hogy a szobrász feladata kiszabadítani a kőtömbből a benne szunnyadó formát. A katlan jura kori mészköveiből szép számmal születtek, többnyire egy tömbből faragott-csiszolt szobrok – a teljesség igénye nélkül: Bocz Gyula, Bencsik István, Kígyós Sándor, Gulyás Gyula, Pauer Gyula, Pierre Székely, Pál Zoltán –, amelyek ott is maradtak a helyszínen, emlékeztetve a teremtés eredeti, természettől való gesztusára. Arról a praktikusnak tűnő kérdésről kevesebb szó esett, hogy mi történik a hulló anyaggal, a forgácsokkal, a fölösleggel, ami a szobrászok keze alól kiesik. Itt lép Keserű a képbe, akinek szintén kész koncepció volt a fejében, a megoldás pedig magától értetődően kínálkozott számára: munkára fogta a maradékot, a kőcsipetkét, vég-

28 Vasarely és Magyarország. In: Gaston Diehl: Vasarely. Budapest, Corvina, 1979. 5–8.

29 KÁLLAI ERNŐ: *Martyn Ferenc művészete. Tájékoztató a festőművész gyűjteményes kiállításához*. Budapest, Anonymus Irodalmi és Művészeti Kiadó Rt., 1946.

30 NÁDAS Péter: Saját jel. In: KESERŰ 2004 (ld. 7. j.) 13.

31 Keserű Ilona 1971-ben Beke László „ELKÉPZELÉS”-projekt felhívására (ELKÉPZELÉS – „a mű = az ELKÉPZELÉS dokumentációja”) az alábbi, lakonikus választ adta: „Nem folytatok olyan jellegű tevékenységet, amit a felkérő levél megjelöl. Számomra a mű létrejötte egyet jelent a tárgyi megvalósításával. A kivitelezés módja kezdettől meghatározó és módosító szerepet játszik a munka folyamatában, gyakran

önálló dinamikus erővé válik. Példa: kitaláltam a kődarabokból és kötőanyagból készülő »tapasztott plasztikát«, ahol az anyag és módszer lehetővé teszi a nagy méretet és a szükséges ritmusban történő megvalósítást. 10 m hosszú földre épített domborzatot csinállok, a munka nagyrészt elkészült. Keserű Ilona, Budapest, 1971. szept. *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei*. Beke László gyűjteménye, 1971 (fakszimile kiadás). Szerk., bev., műtárgyjegyzékkel ellátta BEKE László. Budapest, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS–Tranzit, 2008. 84–85.

32 Walter AUE: *P. C. A. Projecte, Concepte & Actionen*. Köln, DuMont, 1971.

33 Forrás: <http://villanyiborvidek.hu/hu/villanyi-borvidek/latnivalok/nagyharsanyi-szoborpark>. (Letöltve: 2018. 01. 31.)

ső soron a hulladék anyagot, amire más aligha tartott igényt. Keserü mindazonáltal érzelmek és bármiféle hangulatkeltés nélkül írja le a munkamenetet: „A szobrázók által termelt kötörmelékkel borítom a felületeket, a formák alapja nagyobb kődarabokból készül.”³⁴ Keserü nem kibontja, hanem összerakja a sírkősziluett monumentálissá vastagított formáját – a konstrukciónak újfajta, és kikezdetlenül személyes értelmet adva. Gyöngéd figyelem ez a természet és az anyag iránt. Nem éket ver a földbe, és a vertikumot meghódítandó, nem a nagy függőlegesen mutatja be a szobrászati szűzsékpézés lehetőségét, hanem a földhöz tapadva, szervesen és lüktetőn a süllyedésben-emelkedésben a sírkőtest pillanatnyilag megakasztott állapotait tárja föl. (A minimális beavatkozásokban Pauer Gyula megy a legmesszebbre, aki a pseudo-hegyintervencióval magának a szobrászatnak és a látszatoknak az értelmét teszi idézőjelbe.)

Keserü a sírkő sziluettjét, ami eddig csak a vászondomborítások terepe volt, valóságos, hatalmas testté formálhatta, háromszorosan megismételve, ám kicsit mindig máshogy. Méretük szerint osztályozta a köveket, és háromfajta textúrát adott a formának. Föld alá süllyedő vagy éppen kiemelkedő állapotfelvétel – utalás a temetőben talált kövek tektonikus mozgására is.

Keserü gesztusát – összegyűjteni a hulladékot – majd a kilencvenes években találjuk meg újra. Az ilyesfajta tevékenységek kapcsán bukkan föl a mű mint meditációs objekt fogalma, s az aprólékos technikában a hagyományosnak tekintett női munkák rutinját és rítusát újraélő gesztusok felidézése is.

Keserü Ilona sírköves munkáinak szorosabb követését a kelet-közép-európai hatvanas évekre vetett nemzetközi pillantás ösztönözte, továbbá azok a művészeti világon az elmúlt években végigsöprő pop-art kiállítások, amelyeknek egyik állomása a budapesti Ludwig Múzeum is volt a maga közép-európai történeteinek kiállításával. E kiállítás katalógusában – de következetesen több fórumon is – Fehér Dávid meggyőzően érvel



11. **Keserü Ilona:** *Tapasztott formák*, 1000×685×53 cm, 1971–1973
Márvány, mészkő, habarcs
Nagyharsányi Szoborpark, Villány

amellett, hogy a pop-art nyugati hatásmechanizmusain és a terminológiai kényszeren túllépve valamiféle komplementer egységben lenne célszerű értelmezni a „keleti” és a „nyugati” művészeti gyakorlatot,³⁵ amelynek során az azonosságok (globális kihívások) és a különbségek (lokális megoldások) rajzolnák ki a művészet és a kultúra korábrinál érzékenyebb és sokkal jobb felbontású európai térképének részleteit.

Aknai Katalin

*művészettörténész, tudományos munkatárs
Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi
Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet–
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény
A Műértő – művészeti és műkereskedelmi folyóirat szerkesztője
aknai.katalin@btk.mta.hu*

34 KESERÜ 2004 (ld. 7. j.) 82.

35 FEHÉR DÁVID: „A pop-kérdés”. Pop art és Kelet-Közép-Európa. In: *Ludwig Goes Pop + The East Side Story*. Szerk. TIMÁR Katalin. Kiállítási katalógus. Budapest, Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum,

2015. 116–129; DÁVID FEHÉR: „Where is the Light?” Transformations of Pop Art in Hungary. In: *International Pop*. Ed. by Darsie ALEXANDER–Bartholomew RYAN. Exhibition catalogue. Minneapolis, Walker Art Center, 2015. 131–148.

Variations on Tombstone Forms

For an art historian intimately concerned with the œuvre of Ilona Keserü, the year 2017 was truly exceptional: the artist's catalogue raisonné (Ilona Keserü Ilona catalogue raisonné, I. 1959–1980. Ed. by Katalin Aknai, Kisterem, Budapest, 2016) was published as the fruit of many years of dedicated labour, and works produced by Keserü in the 1960s, at the height of her career, were placed firmly in view within the international context thanks to two exhibitions. Among the artworks featured in the New York show titled "With the Eyes of Others: Hungarian Artists of the Sixties and Seventies" was an enormous wall-hanging with tombstone forms made by Keserü in 1968, which – aside from two previous exhibitions and one action documentation – had spent its entire existence locked away in a cupboard. The history of this textile artwork serves as an interesting footnote to the growing recognition of this artist, which culminated in September 2017 with the work being acquired – as a direct result of this exhibition – by New York's Metropolitan Museum of Art. Despite its reception by American press writers, who acknowledged the refreshing and original monumentality of the tapestry – and agreed with the opinion of the curator, András Szántó, that for artists living behind the Iron Curtain, an analysis of their immediate surroundings served as the major source of inspiration – the morphology of the tombstone iconography, with its roots in Folk Art, remains difficult (i.e. almost impossible) for the American public to interpret. When such a purchase is made, it is pertinent to ask whether today's representation of the "independent" and "progressive" art that flourished in the former Eastern Bloc is motivated by a democratic gesture towards Central Eastern Europe (or, as the case may be, Latin America or South Africa) by a global capitalism operating under the ideological aegis of multiculturalism, or by a desire for a new narrative that understands postcommunist transitions (and the postcolonial condition) within the larger geopolitical framework.

Describing Keserü's tombstone motif as "uncomprehended" or unsituated is intended not as criticism but as a means of directing attention to the interpretative blind spot that may exist in connection with a work or a context; it appears also to recall the now defunct theory of the centre and the periphery, together with the local, unwritten histories of the region. How, though, can all this be adequately presented when fifty years have passed since such works were created?

In my paper I attempt to offer a presentation and analysis of the origins and inspirations of Ilona Keserü's tombstone motif, and the history of the motif's migration and its forms of representation as manifested in her works and exhibitions.

Bearing in mind the dramaturgy of the pictures produced by Ilona Keserü in the second half of the 1960s, however, it is hard to remain within the confines of linearity. Under the "patent" of the tombstone motif, Keserü concurrently made collages, assemblages and her first stitched and embossed pictures; she was influenced by the conceptualism inherent in unusual objects, while at the same time she experimented with ways of creating a neo-avantgarde alchemy of the "style of motifs" copied/rescued from folklore; all this resulted in a variant of Pop Art in Hungary that bears its own unique interpretation.

Katalin Aknai
art historian, research fellow
Hungarian Academy of Sciences, Research Centre
for the Humanities, Institute of Art History–
Psychiatric Art Collection of the HAS
editor of *Műértő* art monthly
aknai.katalin@btk.mta.hu

TÁRGYSZAVAK

hatvanas évek, neoavantgárd, folklór, népművészet, pop-art, feminizmus, project art, land art

KEYWORDS

Sixties, neo-avantgarde, folklore, Folk Art, Pop Art, feminism, project art, land art

Perenyei Monika

A titkos nyelv

*Képek és jegyzetek a hetvenes évek „kreatív” fotóhasználatainak
mélylélektani aspektusaihoz*

Expozíció

*Expozíció – Fotó/Művészet – 1976/2017.*¹ E címen volt látható 2017 elején a Vintage Galériában az a kiállítás, amely Barkóczy Flóra rendezésében az 1976-os *Expozíció – Fotó/Művészet* című kiállítás rekonstrukciós kísérletével, valamint a kísérő katalógusban ez irányú kutatásainak közlésével élénkítette fel a színtérnek a fotografikus művészet szüntelen változásaira érzékeny részvevőit. A hatvani Hatvany Lajos Múzeumban negyven éve megrendezett és Hajas Tibor pre-performanszával megnyíló tárlat, miként a hetvenes évek közepén, ma is jelentős eseménynek számít, az eltelt időben pedig a hazai művészeti diskurzus öröndetes jelenségévé vált: nemcsak a részvevők adatközlése és visszaemlékezése okán, de recepciótörténetileg is velünk él. A friss elemző kutatások és kontextualizáló megfigyelések olvashatósága és láthatósága újabb értelmezői szempontok felvetését inspirálja; fenntartjuk emlékezetét és tovább szöhetjük az analitikus/kreatív fotóhasználatot övező diskurzust. Az időbeli távolsággal a kontextusok egyre nagyobb sugarú köreinek a közepén látjuk az 1976-os *Expozíció* című kiállítást, és ezek a nagyobb rádiuszú értelmezői körök a szomszédos humán diszciplínák kutatásainak (társadalomtörténet, pszichológia, film-, fotó- és irodalomelmélet) ugyancsak gyarapodó interpretációs köreivel is fedésbe kerülnek.

Nem kevésbé élénkítő hatása a hajdanán az *Expozíció*n kiállító és azóta is aktív alkotók szüntelen problémakeresése: életművük szerves alakulása az interpretáció fogalomkészletének (retrospektíven is ható) átgondolását motiválja. Példa erre Hámos Gusztávnak

a filmrendezésben a fotografikus állóképet helyzetbe hozó, a dokumentarista fotografikus felvételek zeneileg ritmizált szerkesztésével a fényképet az időformák és a narrativitás újabb lehetőségeibe merítő munkája. Katja Pratschkével készített fotófilmjei közül különösen érdekesek számunkra azok, amelyek még Hámos 1979-es disszidálása előtt, Budapesten készített fényképeiből építkeznek.

Hámosnak az 1976-os, hatvani *Expozíció*n kiállított két munkája *A szociofotó kritikája* összefoglaló cím alatt volt látható. Az egyik tablót az a szekvenciát foglalja keretbe, amelynek felvételeit Hámos 1974–1975-ben gyermekkorra meghatározó helyszínén, a VII. kerületi Szinva utcában készítette. A „csikágói” bérház függőfolyosós belső udvarának közepéről nyíló látványokat Hámos húsz képkockába szerkesztve rögzítette. Lábával szilárdan a talaj egy bizonyos pontján állva felsőttestével fordult mindkét irányba, és e „kör” öt ívszakaszából egy képzelt vertikális tengelyen felülről lefelé haladva négy-négy felvételt készített. Tekintetével végigsimította a hajdanán belakott teret, és a kamera optikájának segítségével beväste látványát a homlokzat sziluettjével hasított fénylő égtől a kamerát kezelő fotós pozíciójának tanúsítványáig, a talajburkolaton látható saját lábáig. A szekvencia szegmensei között mind horizontális, mind vertikális irányban átfedések vannak, az egyes képek *enjambement*-szerűen egymásba hajlanak: felismerjük ugyanazt az épületrészt, magas fát és udvari tárgyakat, ám a látószög változásával ezek környezetük viszonylataival gyarapodnak, perspektívikusan finoman eltolódva más és más nézetet mutatnak. Az 1976-ban tablóba szerkesztve bemutatott széria képanyaga e

¹ *Expozíció – Fotó/Művészet – 1976/2017.* Budapest, Vintage Galéria, 2017. január 17. – február 24.

dokumentumképeket zenei szekvenciával montírozó, a fotográfikus kép konkrétságát a fikció regiszterébe emelő fotófilm, a *Traboulesh* (2014) matériájának része is. A fotófilmben (és a fotófilmekhez kapcsolódó *Sample Cities* című fotókönyvben) azonban az 1974-ben, egy budapesti bérház udvarában készült képszekvenciák a jelentéseltolás eszközével egy fiktív város leírásában jelennek meg. A „csikágói” Szinva utcai bérházzal készült képsorok több budapesti bérház ez időben és ugyancsak topografikusan hű, programszerű módszerrel készült fényképszekvenciái a függőfolyosós város, *Traboulesh/Tubalest* bemutatásaként jelennek meg. A visszatekintésben összeszerkesztett és fikcionalizált képsorok az emlékezés *sűrítő* folyamatának allegóriái. Az élménytöredékeket is felidéző fotográfikus képek mint *motivumok* egymást erősítik: a gangok rejtélyes labirintusainak városa (is) kirajzolódhat a hetvenes évek közepi fotóprogram képeiből. „A kegyelem városa Traboulesh. A lassan hömpölygő, barnásan sűrű, zavaros vizű folyó két szemben levő partján fekszik, ott, ahol a síkság a hegyekkel találkozik. Ha az utas hajnalban tekintetét az égre emeli, azt látja, hogy a házak tetejét övező esőcsatornák csaknem teljesen elfedik szeme elől az égboltot. A tetőzet széles párkánya betakarja az épületek falán függő, konzolok tartotta nyílt folyosókat, amiket itt »gang«-nak, illetve »traboule«-nak hívnak. Traboulesh házai azt a benyomást keltik, mintha magánszférájukat a nyilvánosság felé kifordították volna, hogy az esetleges rendbontók, bajkeverők a gangok labirintusában el ne szökjenek. Ha viszont az utas fejét lehajtja, öklét zsebe mélyére süllyeszti, földre szegett tekintete nyirkos, hideg, csiszolatlan, penészfoltos betonlapokat lát. Az üttött-kopott padlóburkolaton eldobált szemét; koszos kis csatornácskák vezetnek a bűzös víznyelőkhöz. A téli latyak mocskos nyomot vésett a padlócsempébe. Az utas, ha tekintetét újra fölemeli, látja, hogy kigyuladnak a fények az ablakokban, egyik a másik után. Hallani véli a lakók ébredését, mint akik sietve, sebtében magukra kapják munkaruhájukat, hogy szolgálatkészen sorakozzanak, rögtön az udvar fagyott kövezetén. Fönről lefelé nézve a város lepusztultan romosnak látszik. A házfalokról málló vakolat mögött repedések

és lyukak bukkannak elő, egy háború vagy katasztrófa nyomai. Traboulesh a kegyelem városa. Lakói jelen időbe zárt életet élnek: jelen pillanatban sorban állnak; túl kevés alvástól gyűrött arccal szállnak túlzásúfolt buszokra, melyek sötétszürke utcákon vonszolják őket rendeltési helyükre. A buszsofőr hátat fordít rakományának, neki mindegy, hogy kit vagy mit hagy maga mögött. Az emberek kerülik a másik tekintetét, nehogy tanúi legyenek egymásnak. Senki sem látogatja ezt a várost önszántából, ide nem jár egy ép lélek, hacsak egy utas valami véletlen folytán oda nem téved.²

A másik, 1976-ban kiállított munka a fotómontázsok jelenségvilágát gazdagítja: Hámos hetvenes évekből praxisából talán a legismertebb, mintegy az alkotó védjegyévé váló, *Felezés* elnevezéssel ismert fényképei közül való. A *Felezés* képei montázsokként hatnak, ám ez nem utólagos vágás eredménye: a látványrészletek mint kontrasztos képi elemek már a kamera keresőjében egymás mellé kerülnek, és a síkra projektálva mint különböző érzetminőségű (közeli–távoli, sűrű–ritka, nyugodt–dinamikus, dermedt–illanó, horizontális–vertikális, éles–tompá, banális–fenséges) montázsszegmensek összeadódásával (1+1=3) működnek. Ezek a képileg belső, mert egy plánon belüli fotómontáznak tekinthető, ám a leképezés technikája felől nézve a külső világban fellelhető „természetes montázsok” a hazai fotómontázs történeti alakulásának láttatásában, a kontinuitás–diszkontinuitás kérdéskörén keresztül a klasszikus avantgárd fotómontázs-hagyomány továbbgondolásában is érdekesek.³ Mert a fotómontázs nemcsak hogy minden miliőben más, de történetileg is változik. Változatossága szinkron és diakrón metszetben is kitűnik. Hámos munkái a Vintage Galériában 2017-ben bemutatott rekonstrukciós tárlaton (amely nem is kívánt teljességre törekedni) nem voltak láthatók. Ám Hámos számára az 1976-os *Expozíció* kiállítás ígéretes felütés volt: alig egy évvel később három fotószekvenciával szerepelt azon az eindhoveni kiállításon,⁴ amely 1977-ben a kelet-európai konceptuális fotográfia problémaköreiről adott számot, és ezzel jelentős mozzanatnak mutatkozik abban a kuratori-művészettörténeti ambícióban, amely a Fal/Vasfüggöny két oldalán formálódó „fotó-

2 HÁMOS Gusztáv–KATJA PRATSCHKE: *Sample Cities*. Berlin, Revolver Publishing, 2014. 85–95.

3 A *Felezés* képei az Ella nevű város „bemutatásában” jelennek meg, mind fotófilmen, mind *Sample Cities* lapjain: 6–17. A fantázianevekkel megjelölt „fotóvárosok” összeszerkesztésének inspirálója a *Láthatatlan városok* Italo Calvino megkonstruálta mátrixa. Calvino elbeszélésében a mese hallgatójában (Kubla kán és az elbeszélés olvasója) a Velencéről közölt leírások különféle városokként képződnek meg.

A *Sample Cities*-ben a láthatóságokat rögzítő fényképek egy-egy narratíva mozaikjai, az emlékképeket rendszerező narratív gondolkodás szerkezeti modelljei.

4 *Oosteuropee Conceptuele Fotografie*. Eindhoven, Technische Hogeschool, 1977. A kiállítás cseh-szlovák, jugoszláv, lengyel és román szekciója mellett a magyar válogatásba Hámos Gusztáv munkáin kívül Attalai Gábor, Jovánovics György, Kismányoky Károly, Maurer Dóra, Pinczehelyi Sándor és Tóth Gábor munkái kerültek be.

látás” tendenciáinak az összefűzésére irányult. Gondolatmenetem így értelemszerűen nem a rekonstrukciós tárlat részleteiből bontakozik ki, sokkal inkább a kísérő katalógus kutatásösszegző tanulmányát és a visszaemlékezések közléseit (Maurer Dóra, Beke László, Hámos Gusztáv) veszem alapul, hogy újabb szempontok felvetésére tegyek javaslatot, amelyek – mint például a fotográfikus kép esztétikájába involválódó pszichológiai és mélylélektani ismeretek – talán a hazai fotográfikus képalkotás autonómiájának alakulását és vele együtt a fotómontázs-hagyományunk értését is gazdagíthatja.

A fotográfia tudománya

Barkóczy kutatásösszegző tanulmányából és a hatvani *Expozíció* kurátor-rendezőivel, Maurer Dóra képzőművésszel és Beke László művészettörténésszel készített interjújából egy bizonyos szempont szerint válogatok. A *fotográfikus kép esztétikájának emancipálódása* Nyugat-Európában és a tengerentúlon egyaránt eleven kérdés volt a hetvenes évek laboratóriumi időszakában. Ez a problémakör az, amely szempontrendszerem motiválja, egyszersmind azt az átfogó panorámát kínáló látópontot is kijelöli, ahonnan közelíteni kívánok a hazai konszenzuális, egyben uralkodó narratívához. Ez a narratíva pedig nem más, mint a hazai analitikus/mediális/experimentális/kreatív fotóhasználatnak a konceptuális művészet alá rendelése.⁵ A fotográfikus leképezést használó konceptuális művészet hazai tendenciáinak felmutatása, körülrajzolása kétségtelenül üdvös vállalkozás, és olyan kutatói eredmény, amely magyar – a továbbiakban, az egyszerűsítés jegyében és Hajas Tibor szóhasználatát követve – „kreatív” vagy „új” fotóhasználatait. Meglátásomban azonban, a fotókonceptualizmus „csak” egy fejezete (előzménye és/vagy szimultán része) a fotográfikus leképezés hetvenes évektől egyre látványosabban megnyilvánuló esztétikai emancipációjának. A fotográfikus leképezés performatív lehetőségeinek jegyében a fényképezés „tárgyát” is aktívan a fényképezés folyamatába involváló fotográfusi gyakorlatok, vagy a fényképek mint nyomrögzítő tech-

nikai képnek, továbbá a fotó alapú reprezentációk kliséinek szemiotikai elemzése a fotókonceptualizmusnál tágabb kérdés. E nézőpontból a fotográfikus leképezés nem egyszerűen egy bizonyos funkció szerint használt eszköz, hanem új formák, új kvalitások létrehozásában segítő (mondhatni tevékeny) médium. E hosszú, a fotográfikus képalkotás szuverenitását hozó, és lokálisan különböző színezetű folyamatok visszafejtésében kiolvashatók úgy esztétikai kérdések (Bernd és Hilla Becher 1958-tól művelt intermediális, az optikai-technikai képet az ipusztériális tárgyakkal tektonikailag összefűző dokumentarizmusa) és a percepció változásával alakuló reprezentációs problémakörök (*képanalitika és reprezentációelmélet*), mind emlékezetpolitikai vállalások (Bernd és Hilla Becher) és művészetpolitikai állásfoglalások (*amerikai posztmodern elmélet*). A fotográfikus kép önálló esztétikájának története felől nézve a magyar kreatív fotóhasználatok jelenségkörei is kibújni látszanak a fotókonceptualizmus uralkodó, az interpretációk lehetőségeket némileg szűkítő narratívája alól.

Európa (és a hajdani NSZK) művészeti központjaiban (az észak-rajna-vesztfáliai régióban Düsseldorf, Köln és az észak-hesseni kasseli Documenta) a fotográfikus eljárás esztétikájának szuverenitása „tudomány és művészet” problémakörének felelevenítésében és a dokumentum/autenticitás és fikció szempontrendszer bevezetésében fogalmazódott meg. Ez szembeütően Bernd és Hilla Becher 1958-ban kezdődő, vállaltan a területenkívüliség pozíciójából kidolgozott, 1972-ben a minimalista alkotóktól is felfedezett közös alkotómunkájában követhető nyomon. „Hogy ez művészet, vagy sem – idézi Carl Andre Hilla Bechert –, nem igazán érdekel minket. Minden bizonnyal a létező kategóriák között helyezkedik el. Mindenesetre a művészet iránt érdeklődő közönség az, amelyik a legnyitottabb szellemű, és hajlandó gondolkodni róla.”⁶ Klaus Honnef magyarul is olvasható, a fotótörténetet médiumelmélettel és Arnold Hauser szociológiai kutatásaival összefűző, a kasseli Documenta fotószekciójához írt tanulmányában pedig *expressis verbis* meg is jelenik.⁷ Honnef a fotográfia melletti védőbeszédében a fotográfikus képet – összhangban a 19. századi felfedező és pozitivisták tudósok fotográfusi munkájától Eugène Atget párizsi fényképein és a Neue Sachlichkeit fotográfusi életmű-

5 BARKÓCZY Flóra: A fotó mint képzőművészet. Az *Expozíció – Fotó/Művészet* című kiállítás értékelése. In: *Expozíció – Fotó/Művészet 1976/2017*. Katalógus, Budapest, Vintage Galéria, 2017. 38, 48.

6 CARL ANDRE: A Note on Bernd and Hilla Becher. *Artforum*, December 1972. 59.

7 KLAUS HONNEF: A fényképezés a hitelesség és a fikció között. Ford. SCHULCZ Katalin. In: *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk. BÁN András–BEKE László, Budapest, Enciklopédia, 1999. 161–202. A Documenta-élmények (és Honnef munkája) hivatkozási pont Beke, Maurer visszaemlékezésében, és meghatározó élmény volt Körner Éva számára is.

vein át alakuló, majd a Becher-archívumban folytatódó, egyszersmind tudományos (egzakt) alapokra helyezett dokumentarista hagyománnyal – egy, a valóságtól eloldódó dologi létezőként írja le. A fénykép nem a valóság másolata, még csak nem is a tükörképe, mondja, hanem a valóság rendkívül megbízható és következetes képi átformálása természetszerűen saját törvények alapján.⁸ A *fénykép tudománya* a kameraműködés ismeretét, a fénykép valósága és a szenzuálisan és a kognitív folyamatokkal szimultán zajló látás valóságának megkülönböztetését, nem utolsósorban a fényképész empirikus tárgyismeretét, a pszichofiziológiai érzékelés és a képkalkotás közötti fordító tevékenységének kimunkálását foglalja magában. A fényképezés művelési lánc a nyelvek közt fordító munkájához fogható: fordít a láthatóságok és azok képi megjelenése között. A fényképész minden fényképpel jelenvalóvá teszi a lefényképezett jelenséget, és ebben a dokumentarista (materialista) szemléletű fényképezési eljárásban a dolgok mint olyanok lényegessé válnak. „A fotó mechanikus keletkezési folyamatának közvetlen következménye egy nem sejtett, előzőleg nem tapasztalt felértékelés: a dologi világ felértékelése.”⁹ A fénykép ezeket a dolgokat azonban nemcsak láthatóvá teszi, hanem meg is világítja: pontosabban rögzíti, mint amennyire azokat az emberi tekintet felfogni, illetve az emlékezet bevésni képes. A fényképezés keretein keresztül felértékelődő, mert dologi létezővel tüntető jelenségvilág, illetve azok fényképe azonban vissza is hat percepciókra: a fényképezés mintegy beleeszi magát a tudatunkba.

A Düsseldorf-i *deadpan* esztétika megalapozásában is nagyhatásúnak bizonyuló Becher-iskola¹⁰ kezdeteivel párhuzamosan (Bernd Becher 1976-ban indított osztályt a Düsseldorf-i akadémián), a fényképezés mint művészetének szuverenitása a tengerentúl is akut kérdés volt. Sőt, művészetpolitikailag kimondottan forró, hiszen heves intézménykritikai indulat táplálta a fényképezésre irányuló figyelmet, amely a vizuális művé-

szetek posztmodern elméletének kidolgozásában futotta ki energiáját. Ami számunkra érdekes az *October* folyóirat hasábjain publikáló műkritikusok szemléletmódjából, hogy intézménykritikájukban a fényképezés mibenlétének körülírása viszi a főszólamot; ugyanis az individuális alkotó kompozíciós elgondolásaihoz, a szubjektív alkotói kézjegyhez köthető festészetből, és a festészeti formaképzés közvetítésére íródó művésztörténeti szakzsargonból kerestek kiutat. Példa erre Rosalind Krauss index-teóriája,¹¹ Douglas Crimpnek a reprezentációt a tudatműködés funkciójaként felfogó vizsgálódásai, Christopher Phillipsnek a MoMA fotópolitikáját dekonstruáló kutatásai,¹² Abigail Solomon-Godeau műtárgypiaci megközelítése, továbbá Thierry de Duve-nak¹³ a fotóértésbe a freudi gyász és trauma fogalmát bevezető kísérlete. Figyelmüket a fényképezés képre és eljárásra fókuszálták, és igyekeztek azt elkülöníteni a szubjektív szerzői kézjegyet implikáló, hermetikus festészeti hagyománytól. Mindehhez, vagyis egy új kritikai nyelv kidolgozásához a strukturalista szemiotika tagolási szisztémájára (grammatikai elemek leírása, illetve jelelméleti klasszifikációk) és a pszichoanalízis topológiai modelljére (a tudatalatti és tudatos közti feszültség belátására) támaszkodtak. Módszertanuk és elméleti preferenciájuk logikus folyománya, hogy Jacques Lacan, a pszichoanalízisre a szemiotika tanulságaival tekintő pszichoanalitikus fogalomkészletét is (*imaginárius, identifikáció, tükör-stádium*) mozgósították. A kritikai kutatás paradigmáját, többek közt a fényképezés tudományos megközelítésének módszertanát is a pszichoanalízis, az interpretáció mélylélektani tudománya szállította.¹⁴

Foucault-i indíttatású intézménykritikájában Douglas Crimp kutatói elszántságát a művészet modernista intézményrendszerében a fényképezés elfojtott és elhallgatott szerepének explicitté tétele hevítette. Akárcsak Klaus Honnef esetében, személyében is társult a teoretikus és a kurátori szerepkör: az 1977-ben megrendezett *Pictures* című kiállításához írt tanulmányában¹⁵ a fiatalok

8 Uo. 168.

9 Uo. 180–181.

10 Becher Klasse, vagy Düsseldorf-i Iskola. Tanítványaik első generációjába (az első csoportba) tartozó Thomas Struth megfogalmazásában Becherék a gondolkodás laboratóriumát kínálták tanítványaiknak.

11 Rosalind KRAUSS: Notes on the Index. *October*, 3. Spring, 1977. 68–81. A nyomhagyás minden műtípusra kiterjesztett paradigmájának meghirdetésében – pszichoanalitikai referenciáiban bármennyire is előremutató – Krauss, miközben funkcionális modellnek teszi meg, instrumentalizálja is az általa esszenciálisan fotogramként látott fényképet. Gondolatköre a fényképezés

nyelvezetének perspektívájából rövidre zárt.

12 Christopher PHILLIPS: The Judgement Seat of Photography. *October*, 22. Autumn, 1982. 27–63.

13 Thierry de DUVE: Time Exposure and Snapshot: the Photography as Paradox. *October*, 5. Summer, 1978. 113–125.

14 „If psychoanalysis is the prevailing paradigm for critical inquiry today, it is precisely because The Interpretation of Dreams in this way develops itself as the dream, and therefore the desire, of interpretation itself.” Joel FINEMAN: The Structure of Allegorical Desire. *October*, 12. 1980. Spring, 46–66: 48.

15 Douglas CRIMP: *Pictures*. Exh. cat. Artists Space in New York, 1977. Újraközölve: *X-tra*, 8. 2005. Fall, 17–30.

mediálisan és vizuális forrásaik (televízió, film, magazin-kultúra) alapján is heterogén munkáit a performativitás, a színrevitel, a reprezentáció láttatásának, a kép körülhatárolható dologként történő megjelenítésének vágyával jellemzi. Ez a vágy a képi formákat összemósó vizuális kultúra uralmából sarjad: a fotó alapú média- és filmpar képei már nem a valóságra referálnak, hanem annak helyébe léptek. A képektől elrabolt valóságot azonban visszaszerezni már nem lehet: nincs más kiút, mint a reprezentációs kliséknek idézetükkel és *re-enactment*-jükkel, a színrevitelükkel történő láttatása.

A New York-i fiatal művészek nem kívánják a modernizmus mediálisan önreflexív ösvényén haladni: a néző imaginációjához keresnek utat, a képek színrevitelének, idézésének láttatásával az emlékezet és a fantázia pszichikus tartományát irritálják, a narratív hatású képek elemzése freudi fogalomkészletet kíván. Az önreferenciális festészeti tradíció uralta modernizmusnál jóval tágabban értett modernizmus gyermekei a fiatal generáció tagjai: a két háború közötti szurrealista hagyománynál, a szurrealiák lelki tartományába (álom, vágy, szorongás) bejáratos alkotói életmódnál veszik fel a szálát. Crimp elgondolásainak emblematis megjelentetője a következő évben színre lépő Cindy Sherman lesz.¹⁶ Sherman 1978-ban bemutatott *Untitled Film Stills* című munkája pszichológiailag sokkoló: narratív hatású, de történetet nem olvashatunk ki belőle, viszont filmes klisék és szerepek színrevitelével izgat. A kamera látószögében előadott és váltogatott szerepek megsokszorozódásában az alkotói szubjektum is széttöredezik. A kamera átváltozást/átváltoztatást gerjesztő, egyszerre dokumentáló lehetőségeivel a szilárd, szerzői szubjektumból eredeztetett alkotói szerep mítosza is roncsolódik, és e szerepszóródásban

ahogy Crimp érti és üdvözli az individuális, stúdiójában érintetlenül alkotó művészre alapozott múzeumi intézményrendszer erőziója is zajlik.¹⁷ Crimp részben Walter Benjamin írásainak szellemében fogant, a vizuális művészetek posztmodern elméletét is művelő teoretikus, valamint kurátori munkájában a fotográfikus eljárás vízválasztó szerepbe kerül: a művészeti intézményrendszer kizáró-befogadó működésének megértésében a fotográfia művészetalkító szerepének belátása, kulturális funkcióinak a tudatosítása a kulcs. Crimpet a fotográfián keresztülli intézménykritikájában közvetlenül a hetvenes évek Amerikájában látványosan formát öltő muzeológiai vintage-kultusz motiválta (a fotó műkereskedelmi felhajtása), valamint a fotográfikus képekre mint szerzői kompozíciókra irányuló művészettörténeti figyelem. Crimp a fotográfia demokratikus hozzáférhetőségét féltette a fotót unikális tárggyá avató, a festészetten kiművelt művészettörténeti szakzsargonról.

Akárcsak Crimp gondolatrendszerében, Hajas Tibor meglátásában is a fotográfikus eljárás vízválasztó. Illetve Hajas az éleslátás képességével felvértezve egyszerre magát lemeztelenítve (*self-exposed*) harcoként lép fel Vető János *erjesztő* kamerahasználatának apropóján: a fotó a front.¹⁸ A fotográfikus eljárás demokratikus és internacionális hozzáférhetősége okán a fotó nem a művészetnek egy része (mint fotóművészet), hanem maga „A” művészet, írja 1977-ben. Vagyis a művészet elkerülhetetlenül fotográfikus kell hogy legyen. Ez a meglátás Walter Benjamin 1931-ben közzétett, majd 1936-ban megismételt, Crimpet is inspiráló tézisére rímel.¹⁹ Crimp New York-i közegétől eltérően azonban a vasfüggöny mögötti, a fotó-alapú médiaipar bőségétől megkímélt szociokulturális közegben, ugyanakkor a

16 Douglas CRIMP: *Pictures*. *October*, 8. 1979. Spring, 75–88. Az 1977-es *Pictures* című kiállítás után két évvel ugyancsak *Pictures* címen közölt tanulmány megírásához, a korábbi katalógusszövegben foglaltak megerősítéséhez és kibővítéséhez Sherman munkáinak megjelenése határozottan hozzájárult. Crimp tanulmányának keretein kívül, ugyanakkor az általa említett, de nem részletezett szurrealista gyökerekre referálva érdemes megjegyezni a filmes és egyben női szerepkliisékkel játszó és azokkal szembeesítő Sherman „előfutárát” Claude Cahunt (Lucy Renée Mathilde Schwob, 1894–1954). Cahun a két világháború között készült performatív fényképsorozatain, illetve azok által szerepek sokaságát játssza el. Határozott politikai állásfoglalása (barátnőjével a náci katonák összejövetelein véghez vitt provokációkig) alkotói víziójában és életvitelében a nemi szerepek határainak oldásával, a társadalmi nemhez rendelhető külsődleges jegyek összezavarásával, egy nemek feletti létezési mód (egy újabb gender) megkonstruálásával társult. Claude Cahun az identitászóródás szemléletes (fény)képeinek korai, a szurrealisták körével is érintkező megalkotója. Claude Cahun életművéhez: *Surrealism*. De-

sire Unbound. Ed. by Jennifer MUNDY. New York, Princeton University Press, MoMA 2002. 186–196. Sarah PUCILL: *Magic Mirror*. In: *Fotófilm: Állóképek mozgásban / Photofilm: Sampling the Archives*. Fotófilmszkecció a Verzió Nemzetközi Emberjogi Filmszvetiválon. Kurátorok: Gusztáv HÁMOS–Katja PRATSCHKE–Thomas TODE.

17 Crimp teoretikusan radikálisan átrendezi a művészeti intézményrendszer struktúráját: az alkotói szubjektum–művészettörténet–múzeum triadikus szerkezetével leírható hagyományos intézményi modell helyett a fotográfia–művészettörténet–múzeum modellt javasolja átgondolásra.

18 „A hetvenes évek képzőművészete a kreatív fotó. Nem a képzőművészet egyik ága, hanem »A« képzőművészet. A fotó a front. Itt folyik, már egy ideje, a szemléletváltás döntő ütközete; mert a technika demokratikus és internacionális.” Idézi: BARKÓCZI 2017 (ld. 5. j.) 44. HAJAS Tibor: Töredékek az „új fotó”-ról. Vető János munkáinak ürügyén. *Mozgó Világ*, 1977. 1. sz. 68–70.

19 Walter BENJAMIN: A fényképezés rövid története. In: Uő: *Angelus novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980. 689–709.

hivatalos kultúra konzerv termékein sínylődvé a fotografikus eljárás kreatív használata nagyon is a valóság visszaszerzésének médiuma lehet. Pontosabban egy másik „valóság”, a második nyilvánosság alternatív realitásainak felmutatásában, performatív elővezetésében vethető be. Mert a fotografikus képbe átfirt jelenségvilág egyszersmind azok jelenvalóságával is tüntet – miként erről Honnét is elmélkedett ekkortájt.

Hajas egyértelmű kinyilatkoztatása, miszerint a kreatív fotó „A” művészet, a fotografikus képalkotás szuverenitásának deklarálása, egyben a fotografikus médium helyzetbe hozásával a konvencionális művészetektől való radikális elhatárolódása. „A fényképezőgép az aktuális technológia szintjén korszerű, ugyanakkor progresszívebb a nála is modernebb filmnél, vagy televízió-nál, mert azok használata a köztudomásúlag lomha felépítménytől függ. A film a filmet mozgó apparátus számára felfoghatatlan. A pápua remekül játszik a repülőgéppel, a film ideje még nem jött el.”²⁰ A német és az amerikai modell felvázolásával azonban nem kívánom a hazai kreatív fotóhasználatokat bármelyiknek is a keretébe helyezni, vagy ahhoz hasonlítani. Sőt, a fotografikus képalkotás autonómiájának („tudományának”) határokön átívelő alakulásában egy sajátos modellnek látom, amelyben a kreatív fotósok számára a fotografikus eljárás technológiai korszerűsége mellett a filmes apparátussal szembeni „amatőr” függetlensége, továbbá a fotográfiának mint egy, a diszciplínák és más alkotói médiumok közötti átjárást gerjesztő médiumnak a lehetőségei, valamint a fénykép performatív (a jelenben kibomló folyamatokat követő, a fényképben megvalósító) ereje is vonzó volt. A hazai „új fotó”, vagyis a fotografikus képalkotás emancipálódásának folyamatát egymással érintkező kérdéskörökben követem. Az egyiket *képanalitikainak*

nevezném: a művek alkateleme volt a fotó, mondja Maurer.²¹ A technológiailag korszerű fényképezés nem „egyszerűen” a dokumentálást segítette (például processzus művek megörökítése esetében), hanem a kép és a valóság viszonyának elemzése, a fotografikus képalkotás „nyelvezete” is immanens kérdés volt az „új fotó” művelésében; az érzékelés és a fotografikus kép esztétikájának *szemiotikája*, a *deskriptív realizmuson* túl a *performatív realizmus*²² feltalálása. A másik a *montázs*, amely nem „egyszerűen” egy történetileg is figyelemre méltó képkritikai eszköznek (a hetvenes évek kreatív fotóhasználatára felől nézve a progresszív elődök, az ősök műfajának), hanem pszichológiai, illetve mélylélektani ismeretektől is színezett alkotó eljárásnak tűnik. A harmadik pedig az *intermedialitás*²³ és *interdiszciplinaritás*, amelyet nem egy konceptualizált kreatív programként értek, hanem ezt megelőzően a szociokulturális közegből (illetve az eleven művészeti közeg hiányából) adódó szükségszerűségként, a cenzúra szorításából sarjadó lehetőségként: a szükségszerűen „bricoleur” életmód eszményi, mert szabadságfokkal bíró szereppé formálása, a határjárás izgalmanak felvállalása.

Nem akarok „művész” lenni

„Mindig vigyáztam arra, mondja Vető János, hogy amatőr maradjak. Profi szinten. A modelljeim, mondja Vető János, amíg modellekkel dolgoztam, szintén profi amatőrök voltak. Amatőrök, mert a barátaim. Profik, mert tudták, hogyan kell szembenézniük az én gépemmel.”²⁴ E profi amatőr barátok köréhez tartozott Hámos, aki Vető *Kivetkőztetés* című szekvenciájának (1974) egyik modellje.²⁵ „A kép kedvéért, mondja Vető János, bele kell

20 HAJAS 1977 (ld. 18. j.) 69.

21 BARKÓCZI Flóra: Interjú Beke Lászlóval és Maurer Dórával 2016. november 9. In: *Expozíció 1976/2017*. Katalógus. Budapest, Vintage Galéria, 2017. 8.

22 Margaret IVERSEN: Following Pieces. On Performative Photography. In: *Photography Theory*. Ed. by James ELKINS. New York, Oxon, Routledge, 2007. 91–108. A *deskriptív, leíró realizmus* és a *performatív realizmus* megkülönböztetését Iversen André Breton *Nadja* című regényén szemlélteti, és a hatvanas és hetvenes évek fotóértéséhez, a fotografikus képalkotást a szépművészeti fotó gettójából kiszabadító fotográfusi gyakorlatok értelmezői fogalomkészletének gyarapításához vezet be. A szürrealista regény automatikus írásával analóg fényképezési módban a kamera nem a már adottat rögzíti, hanem követi a jelenben kibomló folyamatot, amelynek konklúziója előre nem tudható. A performatív fotográfusi gyakorlatokban a kamera a felfedezés eszköze, mint egy teleszkóp. Iversen nem egyszerűen a performance-szal hozza összefüggésbe a performatív fényképezői

gyakorlatokat, hanem meg is különbözteti attól a repetíció és a késleltetés (*repetition, delay*) fotográfusi technikáinak hangsúlyozásával. A másik bevonásával, a másik cselekvéseinek ismétlésével, újrátjárással, egy másik ember követésével (Vito Acconci: *Following Piece*, 1969) és ezáltal továbbgondolásával a szubjektív expresszivitás apad, és a környezetébe vettett szubjektum hatásokban formálódó sokkalakúsága formálódik, illetve válik szemléletessé.

23 A becheri modell intermedialitása leginkább Csiky Tibor „szobor-fényképeivel” analóg. Csiky fotografikus képbe fordítja a plasztikus formákat, legyen az mérföldkő, vagy hús-vér testrészt. A síkra projektált domborulat képtektonikai tagolásban jelenik meg a frontális leképezésből adódóan. A fénykép és a tárgy összesimulásából előálló köztes és új entitás a fénykép.

24 HAJAS 1977 (ld. 18. j.) 69.

25 Publikálva: SZILÁGVI Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben, 1965–1984*. Budapest, Új Mandátum, 2007. 128.



1. **Hámós Gusztáv:** *Átváltozás*, 1977
 24×36 mm-es negatív, 20db 10,5×14,5 cm-es vintage nagyítás a képsorból paszpartuban
 H. G. tulajdona

nyúlnom a valóságba. Utálok az ellesett pillanatok. A kamera nem leskelődik. A kamerának foglalkoztatnia kell a tárgyat.”²⁶ Vető erjesztő, mert a „tárgya” foglalkoztatásával a fényképezés játékát dúsító kamerahasználatában a modellek kilépnek a konvencionálisan passzívnak képzelt szerepkörből: a keletkező fotografikus kép aktív alakítói lesznek. A *Kivetkőztetés* hat képkockáján követhető, ahogy egy zsákból, mintegy az intimitás sötétségéből a nyilvánosság világosságába bújnak elő egy meztelen fiú és egy meztelen lány. Fokozatosan kontúrozódó figurájuk az összezártságból szabadulással szimultán egyre elevebbé, bemozdulásukban végül elmosódottá válik. A *Kivetkőztetés* képsora több évtized távlatából a fényképek keletkezésének feltárásaként is olvasható: folyamatában (legalábbis stációiban) elénk tárják a mű létrejöttét, vagyis „A” művészet nem más, mint önnön keletkezésének póre, eleven színrevitele és e művelet szimultán megörökítése. A Művészet a saját keletkezése folyamatának láttatása, közzététele a szubjektív műhelyitkok hermetikus őrzése helyett; ez pedig másban nem, csak a fotográfia médiumában, azon belül is a fényképezés performatív módjában, a jelenben kibontakozó történéseket gerjesztő, és azokat felfedező kíváncsisággal követő kamerahasználattal lehetséges.

Hámos Vető sorozatával időben és performativitásában is érintkező képein, amelyek *AKTUÁLIS MŰVÉSZI POZÍCIÓ KERESÉSE* (1974) címen ismertek,²⁷ a fényképezés műveletében hagyományosan kiosztott szerepek tovább variálódhatnak. A műveletből inkább többszereplős, dialogikus játék lesz, amelyben a konvencionális szerepek, az aktív fotós és a passzív modell lehetőségei elmozdulnak és összezsúsznak. A fotográfus egyben modell is: az aktív képek „tárgyává” teszi magát, az aktív képek modellje mint partnere oldalán elhelyezkedik a képben ő is. Mondhatjuk, hogy két modell van: az egyik a kamerát kezeli, a másik a kamera kezelését (is) figyeli. Együtt a megfelelő (aktualitásukban adekvát) pozíciók kitalálói és megvalósítói a tükörrel (tükörképpel) dúsított helyszínen és főleg a kamera aktuális, mert jelenidejűségében a formálódó szituációra irányuló (azt gerjesztve új formát teremtő), és nem a múltat konzerváló működésében.²⁸

A tükröződéstől dúsított képi térben a kamera a látható és látó testek közé kerül, involválódni látszik a láthatóságok jelenségvilágába, a technikai képet előállító gép a meztelen testekkel vegyül. A nézőség és a nézettség szétválaszthatatlanul egymásba fonódik, és az aktív toposzának felfrissítésében a szerző is lemeztelenedik. A fesztelen megmutatkozás mint az eleven, éltes művészet utáni vágy képbe fordítását és a libidinális nézés teremtő potenciálját érzük tetten; magunkon mint a képek szemlélőin is.

„A fotón nem dokumentáljuk, hanem megvalósítjuk a külsőnket. A fotó ösztönöz, hogy a férfiból nő lehessen, a fiatalból öreg [...] A személyiség határainak átlépése korlátainak átlépésére uszít.”²⁹

A határok kikezdésére „uszítás”, az átváltozás gyönyörűsége például a maskulin minőségek levetkőzésében és a feminin minőségek érvényre juttatásában Hámos *Átváltozás* című munkájában őrződik. Donald Cammel és Nicolas Roeg *Performance* című filmjében (1970) a szubtilis gender-bender játékok, a maskulin „elválogatottság” lágyulása és a feminin „olvatagság” kiélesedése két férfi és két nő kapcsolati dinamikájában történik meg onirikus atmoszférában (részben orientális utalásoktól fülledt szuterénben), pszichedelikus révülettől katalizálva. Hámos *Átváltozás* című, húsz felvételtől álló képszekvenciája egy, a privát életterében megrendezett performansz képi produktuma. (1. kép) Hámos részben egy tükör előtt vitte színre átváltozását az arcszörzet leborotválásától a férfiruhákból való kivetkőzésen és hímtagja meztelen combjai közé rejtésén keresztül a női ékességek, a ruhák, a smink és a mimika felvételeig. A kellékes asztalra helyezett tükör mögött állította fel a kamerát, a tükrön pedig a kamera objektívjének helyet adó rést vágott. A kamerát a jelenlétők kezelték, tetszőleges időben exponáltak, leginkább akkor, amikor az átváltozás/átváltoztatás műveletei a tükrözés kényszerítették a performert.³⁰ Figyelemre méltó, hogy a jelképes önkasztráció a képsoron nem jelenik meg. A jelenlétők közreműködésében zajló és általuk fényképezett átváltozás nemcsak sérülésmentesnek és reflektálnak mutatkozik, hanem a fallosz a szó szoros

26 HAJAS 1977 (ld. 18. j.) 69.

27 Publikálva: SZILÁGYI 2007 (ld. 25. j.). 322–326.

28 A kétezres évek fotóelméletének figyelemre méltó hozadéka, hogy a fotografikus indexet nemcsak a múlt nyomaként határozhatjuk meg. Ha a kamera látószögében kibontakozó szituációra irányítjuk a figyelmünk, akkor a keletkező kép temporalitása is megváltozik. A kamera rámutatásától (index) motivált, csak a kamera jelenlétében megtörténő szituáció fényképe nem az „ez volt” múlt idejével írható le, sokkal inkább egy a jövő felé nyitott folyamatban levés as-

pektusának érzetét kelti. A fotografikus pillanat nem a múlt része (onnan kiemelve), hanem kimondottan egy, a kamera katalizálta, performálta „pillanat”. Vö. David GREEN–Joanna LOWRY: From Presence to the Performative: Rethinking Photographic Indexicality. In: *Where is the Photograph?* Ed. by David GREEN. Brighton, Photoforum/Photoworks, 2003. 47–60.

29 HAJAS 1977 (ld. 18. j.) 69.

30 A performansz leírása Hámos Gusztáv szóbeli közlése alapján.

értelmében kikerül a képből, még inkább meg sem jelenik benne. A metamorfózis konvencionális határvonala nem jelenik meg vizuálisan és ezzel a nemek közti átjárás valóban egy gender-bender jelenésként őrződött meg: a külsődleges jegyek, legyenek azok testi adottságok vagy kiegészítők (hosszú haj, nyakpánt), áthajlanak egyik képről a másikra, a férfi imázsról a nőire. A képi produkció alapján a feminin princípium nem a fallosz hiányában (és vágyában) értelmeződik. Sőt, a feminin princípium pozitívba fordításával teljesedik ki a sorozat, hiszen afelé haladva zajlik a folyamat, és készül el a „mű”. Ugyanakkor egyes feminin jegyek és kiegészítők már a maskulin figurán is jelen voltak. Sejtethető, hogy az átváltozás játéka karikírozásában sem kontúrozza, mint inkább összezavarja a nemi tulajdonságok leosztásának rendszerét.

E performatív, mert a tárgyát foglalkoztató kamerahasználatban és a környezetének magát kitevő fotográfusi eljárásban keletkező munkák részleges elősorolását Hámos interdiszciplináris határjárásának, a szakirodalomban kevésbé ismert szociológiai sorozatának bemutatásához vezettem fel. A performatív kamerahasználatban keletkező képek a *teatralitás* régre nyúló, a szemlélőjét megszólító, aktivizálva a műbe vonó esztétikai keretrendszerébe is illeszthetők, illetve a teatralitás szempontrendszerébe is értelmezhetőek. A hagyományos teatralis előadásmódnak a hetvenes évekbeli felújítása, vagyis a kamerahasználattal történő továbbgondolása és a fotográfusnak a környezetébe hatolása (és annak hatása alá kerülése) a mediális átjárások felé is kinyitotta a teret: a mediális és interdiszciplináris érintkezések zónájában új formák keletkezhetnek.

Haraszti Miklós 1973-as perének nyilvános tárgyalásán Hámos már jelenlétével is exponálta magát az állambiztonsági szervek figyelő tekintetében. Ezt követően a hatósági felügyelet a munkalehetőségek szűkítésében is megnyilvánult, amely hozzájárult Hámos határjárásának radikalizálódásához, 1979-es disszidálásához. A szociológiai kutatásokban (Csákó Mihály ipari tanulók közti szociometriai kutatása és Csalog Zsolt falukutatása) kérdezőbiztosként és fotográfusként vállalt munkája (1974–1975) azonban nemcsak kereseti lehetőségként és a munkakerülés ódiomát elkerülendő volt jó megoldás, hanem alkotói pályáján is gyümölcsözőnek bizonyult. Hámos a szociológusok

kutatásait segítő munkába tulajdonképpen már egy kész, konceptuálisan feszes képanalitikai elgondolással lépett be. Következésképp, mintegy egymásnak feszült – a szó pozitív értelmében, mert jó energiák kisülését indukálta – a fotográfus racionális „tudománya” és a szociológiai adatgyűjtések módszertana. A szociológusok körében végzett fotográfusi munka eredménye is, hogy az 1976-os *Expozíció* kiállításon Hámos *A szociofotó kritikája* átfogó cím alatt állította ki képeit, amelyek a szociofotó kiterjesztése és továbbgondolása értelmében kritikák, nem pedig valamiféle ellenvetés jegyében. 1976-ban, még az *Expozíció* kiállítás előtt a *Mozgó Világ* hasábjain Csalog Zsolt közölt interjút Hámossal, amelyben a „művész”-szerep is kibeszélésre került. Nem akarok „művész” lenni, így Hámos, Csalog pedig az „ön-elhatárolás” gesztusát értelmezi is: „nem gondoltam volna, még nem tűnt fel, hogy ilyen negatív jelentése is van már annak az életforma és külalaki stílus meghatározta figurának, akit közönségesen »művésznek« nevezünk. Mert persze csak így érthetem, amit mondasz: ez a mindennapi szinten megjelenő modell téged taszít. Ez nem érdektelen jelenség, bár kevésbé érinti azt a lényegesebb kérdést, [...] hogy te mit akarsz a képeiddel”. „Objektívebben és dimenzionáltabban látni és láttatni, mint ahogy »művész« szinten szokás.”³¹ Hámos kifejti, hogy szociológiailag hiteles képhez legalább három dimenzióban kellene az alanyt kockánként kísérni, a mezőket spektrumukban feltárni, hogy a koordináták metszetében értelme legyen a látott egyszeri képnek. „Valóban üdít ez a némileg szokatlan jelenés: egy koncepció – mondja Csalog. – Ami viszont nekem, mint fogyasztónak a képeiden végül is tetszik, az mégsem a gondolati keret, talán soha nem az. Hanem a munkának egy különös »mellékterméke«: a szépség. Hogy van ez? Gyönyörködöm a képeid szépségében, miközben te, a makacs racionalista, tudós ambíciójú valóságkutató, talán még rühelled is a szépségüket.” „Talán azért ép-penséggel nem rühellem, de képtelenségnek tartom, hogy direkt módon a szépségre utazzak.” Az ipari tanulók között végzett szociometriai felmérés fotográfusi feladatkörében azonban a fotográfus nem kockánként kíséri az „alanyokat”. Hámos az erjesztő performatív kamerahasználatból lépett a tanulók közé: mindegyikük saját maga választotta meg (az iskola falain és a tárgyi készlet határain belül) a helyszínt, a háttérrel, a kellékeket.³² A kamera előtti megjelenésükhöz át kellett hogy

31 CsALOG Zsolt: Bemutatás. *Mozgó Világ*, 1976. 5. sz. 91.

32 Csákó Mihály visszaemlékezése alapján az ipari tanulók között végzett szociometria kutatás adatfelvétele 1972–1974 között zajlott. Há-

mos fotográfusként 1974-ben kapcsolódott be az adatgyűjtésbe és készítette a Lehrlinge munkacímen archivált fényképeket.



2. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Vasipari tanulófiú fémlemez előtt), 1974
6×6-os negatív, hasselblad scan
H. G. tulajdona



3. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Géplakatos ipari tanulófiú satuba fogott munkadarabbal), 1974
6×6-os negatív, hasselblad scan
H. G. tulajdona



4. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Asztalosipari tanulófiú sapkában, szerszámos szekrényben ül), 1974
6×6-os negatív, hasselblad scan
H. G. tulajdona



5. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Vendéglátóipari tanulófiú mesternőjével), 1974
6×6-os negatív, hasselblad scan
H. G. tulajdona



6. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Cukrárszipari tanuló lány), 1974
6×6-os negatív, hasselblad scan
H. G. tulajdona



7. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Szakács tanuló fiú csirkével), 1974
6×6-os negatív, hasselblad scan
H. G. tulajdona



8. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Vendéglátóipari tanuló fiú öltözőben), 1974
6×6-os negatív, hasselblad scan
H. G. tulajdona



9. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Szövőipari tanuló fiú szövőgéppel), 1974
6×6-os negatív, hasselblad scan
H. G. tulajdona

gondolják és pozícionálják magukat. A képeket nézve nem kimódolt portrékat látunk: a bűjőcska és a megmutatkozás nem is könnyű játéknak, az elkülönülés és a hasonulás csúszkálásának „mozgalmás” regisztere is megragadja a figyelmünket. Az adatgyűjtő részvétele nem titkolt, és ezzel a tudományos módszertanok változása, az adatgyűjtő jelenlétének hatása, az adatközlés folyamatának kétirányúsága is problematizálódik. Mindazonáltal olyan adatokban gazdag képek készültek, amelyek többszintű vizuális forrásai a hetvenes évek közepén ipari iskolába járók viselkedési mintáinak: önmegvalósító és kívánni vágyó pillanatok, szolidaritási és hasonulási helyzetek keletkeztek, klisék és elhaljósult részletek fényképes tárháza jött létre a fotográfus közreműködésével és a rögzítő kamera erjesztő/gerjesztő jelenlétében. (2-9. kép)

Hámos fiatalkori praxisában az „új fotó” egyszersmind a fotografikus képalkotás „tudományos”, vagyis módszerében meghatározott, egzakt programmal folytatott művelését is jelentette. Ehhez a humán- és társadalomtudományokkal (pszichológia és szociológia) szövődő közös feladatok is a megvalósítás terepét kínálták, illetve a diszciplinált módszertanok analógia-ként szolgáltak az „új fotó” tudományos presztízsének emeléséhez. Ennek az ambíciónak mintegy melegágya volt, hogy az egyéni életutak kiteljesedésében a professzionalizálódás gátjaként működő állami kontroll (politikai és gazdasági értelemben is) egyben a diszciplináris átjárásokban edzett alkotói látásmódok gerjesztőjévé is vált, akaratlanul. Az amatőr profi, a járatlan utakon magát feltaláló határátlépő alternatívája felmagasztosult a konvencionális, intézményes művész-képpel szemben. A bricoleur – ahogy a pszichológia több irányzatából építkező, a mélylélektan mellett a művészeti alkotásokra különösen fogékony, azok pszichológiai regiszterét kibontó gyermekpszicholó-

gus Mérei Ferenc is nevezete magát³³ – a szabadág kis köreinek feltalálója.

Montázs a világ³⁴

Az 1976-ban megrendezett *Expozíció* kiállítás mind a kurátori koncepció által, mind az akkori művészeti események egymást követő fejleményében összefonódott egy, az alternatív alkotókörök problémakeresését tematizáló kérdéssel, a montázsreláció hazai hagyományának jelenségvilágával.³⁵ A kiállítás és a kapcsolódó katalógus statementje értelmében a fotografikus képalkotás új, kreatív művelői a két háború közötti avantgárd harmadik hullámának montőrjeiben lelhetik meg felmenőiket.³⁶ Így az avantgárd fogalmi keretébe illesztve folytonosság mutatható ki a progresszív szemléletű alkotók között, láthatóvá téve ezáltal a jelenben is létező (neo) avantgárd alkotói gyakorlatokat, mely folytonosság ráadásul a konkrét életutakon keresztül empirikus valóságként létezik. „New York valóban egy másik világ, de hát tudod, hogy idejött a Dada, ami viszont nem egy másik világ neked, sőt magad is régi kipróbált dadaista vagy, ha nem köhögsz” – írja Bálint István már New York-i emigrációból apjának.³⁷ Ismeretes, hogy a Vajda Lajos hagyatékát őrző „Rottenbiller utca” (Bálint Endre, Vajda Júlia és Jakovits József köre), a pszichológus Mérei Ferenc köre csoportosuló Törzs³⁸ („szellemi szeszcsempészek” oppozíciója, köztük Bálint Endre), Mérei tanítványainak köre (köztük Forgács Péter), a Dohány utcai lakásszínház 1976-ig (Halász Péter, Bálint István, Koós Anna, Buchmüller Éva) és az 1975-től induló, a kreativitás és az interdiszciplinaritás jelenségeit konceptualizáló és a gyakorlatba átültető – Erdély Miklós és Maurer Dóra vezette – Kreativitási gyakor-

33 *Mérei Élet-Mű*, Szerk. Borcos Anna–Erős Ferenc–LITVÁN György. Budapest, Új Mandátum, 2006.

34 „Montázs a világ, kollázs a halál! Igyunk rája! Valóban, montázs ma minden. Földrajzi, néprajzi folyóiratok, divatlapok, tudományokat népszerűsítő képes zsmárnok, rádiók és egész háztömböket természetként szétémésztő televíziók: összevissza halmoznak bikiniiket, diplomataikat, násztáncos vagy vitustáncos (egyremegy) halakat, fénytant, Einstein-hulladékot, afrikai, ázsiai selejt-isteneket, sextet, horrort, a lélektan mumusait vagy amit nem akartok. Persze kétélű vesszőparipa ez (Dada! Dada!...): egyik éle – rongyosodás és zsbibvá-sár, másik éle – a világ millió grimaszú kaméleon-arcának legértéke-sebb, legtermékenyítőbb, tudományos és művészeti felismerése és okosan mámorító nyilvántartása.” – SZENTKUTHY Miklós: Levél Vajda Lajosnak Orpheus diáriumból. *Művészet*, 1980. 1. sz. 5.

35 Az Erdély Miklós rendezte 1975-ös *Montázs* kiállítás (FMK, Budapest)

az *Expozíció* kiállítás előzményének tekinthető.

36 Kassák hazatérése után, 1926-tól alakuló progresszív művészeti fejlemények: a *Dokumentum* folyóirat megjelenítése, majd a Munka-kör megszervezése, amelyhez Csók István és Vaszary János tanítványok is csatlakoztak, köztük Vajda Lajossal.

37 BÁLINT Endre: *Életrajzi törmelékek*. Szerk. ROMÁN József. Budapest, Magvető, 1984. 130–131. A kezdetekkor Kassák Ház Stúdió, majd a betiltás éveiben, 1972-től kivándorlásukig Dohány utcai szobaszínház néven ismert együttes legszűkebb köre 1976 elején két menetben hagyta el az országot. Halász Péter, Koós Anna, lányuk, Halász Judit Ráhel (Galus), Breznay Péter, Bálint István, felesége, Kollár Marianne, lányuk, Bálint Eszter, és Buchmüller Éva lányával, Major Borbálával és Major Rebekával. Közös színházi életük New Yorkban folytatódott, Squat Theatre néven (1977–1985).

38 ROMÁN József: Bálint Endre és az „opozíció”. Budapest, Ceu Press, 2004.

latok energiaközpontokként összefűződő kapcsolati hálójában áramoltak az ismeretek. E művészet-, illetve tudásszociológiai háttér az, amelynek ismeretében a montázs eljárás hagyományának átgondolásában talán új szempontok, illetve fogalmi keretek vezethetők be.

Körner Éva elbeszélése³⁹ szerint a magyar avantgárd harmadik hullámának fotómontázstermésében egy korszak ölt alakot. Magyarországon a két világháború közti évek kultúrpolitikai meghatározottságában a szovjet forradalmi művészek praxisában kidolgozott forradalmi film értelemszerűen nem készülhetett, ám az avantgárd képzőművészek fotómontázsokkal éppen e kulesovi–eisensteini filmnyelvet közvetítik, és ezzel új közönséget toboroznak és szólítanak meg. Mindenekelőtt a legszembetűnőbb, hogy a fénykép(töredék) montázsalkatrésszé válik. Az ekkor készült fotómontázsok formszisztémája – ismételt motívumok különféle képi relációkban, kontrasztos elemek ritmusa, perceptuálisan sokkoló vágás – a szovjet film példájához igazodik, és a szovjet minta a fotómontázsok szegmenseinek tematikájában, sőt, a „rajzmontázsok” áttűnéses motívumvilágában, összességében a montázs eljárással, de különféle technikával készült képek szimbólumkészletben is megmutatkozik (például a tömegkép, a tányér és a kéz mint ismételt szimbólumok). Ugyanakkor a magyar avantgárd alkotók gondolatvilágán átszűrődve a forradalmi filmnyelvet közvetítő montázs eljárásban megjelenik egy lírai hang, mondja Körner, amit annak tulajdonít, hogy a montázsos szerkesztési elvet nemcsak fotómontázsok létrehozásában, hanem rajz-, illetve akvarelltechnikával készült képeknél is alkalmazzák, például Vajda Lajos és Trauner Sándor. Összességében a magyar avantgárd montőrök egy, a hivatalos kultúrpolitika tekintetében tűrhetetlen, forradalmi filmnyelv elsajátításával identifikálják magukat és lázadva tüntetnek a montázs szerkezetű képeikkel.

De hol itt a folytonosság? A két háború közti és a hetvenes években dolgozó, progresszív alkotók között a montázs eljárás alkalmazása folytonosságot teremt, de az összekötő szál természetesen nem a szimbólumok átvételében keresendő, és nem is a forradalmi filmnyelv formszisztémájának követésében. Nem mintha Eisenstein forradalmi filmművészetének lejárhatna a szava-

tossága, de a hetvenes években formálódó montázs eljárás szubverzív potenciálja mintha más irányba hatna; más élményekből, illetve más regiszterben fogant felismerésekből táplálkozna. A montázs eljárás eisensteini módszertanából nem az aktuális forradalmi tartalom, sokkal inkább a nézői befogadás élményét dinamizáló képszerkesztés, az affektusok előállításának rendezői praxisa érdekes. Eisensteinnek a montázs szerkesztés módszertanát részletező teoretikusi munkássága érdemel figyelmet, azon belül is a pszichológiai értelemben vett, vagyis az *érzelmi dinamizmus* kiváltásának alkotói ambíciója (vágya), és ehhez a képszerkesztés tagolásával és a tagolt elemek összefüggéseinek elemzésével kidolgozott, egzakt módon leírt eszköztára. A montázs eljárást kimunkáló rendezői praxisába és teoretikusi munkásságába Eisenstein pszichoanalitikai ismereteit is kanalizálta. Ez pedig, a magyar montázshagyomány történetének újabb szempontokkal történő gazdagításában különösen érdekes lehet.⁴⁰ „A művészi ízlés fenntartásának egyetlen módja az, ha mind a művészekben, mind a közönségben elültetjük a szabálytalanság fontosságának gondolatát. A szabálytalanság minden művészet alapja.”⁴¹

Hámos Gusztáv *Felezés* címmel ismert képeit nézem. (10. kép) Ezeket az urbánus kószálások közben, az áloműzésre és a mindennapi csodákra fogékony szürrealisták számára oly ígéretes, Walter Benjamin által is üzött *flânerie*-k során rögzített „természetes montázsokat”. Hámos elbeszélésében e fényképek elkészítését egy empirikus, mindennapi élményben fogant felismerés motiválta, amely felismerés ugyanakkor a konkrét jelenségvilág dokumentarista képbefordításával művelt fényképezés jelentős, mert jelentésszerű képalkotó lehetőségein gondolkodó folyamatba ágyazódik. A várost behálózó villamosjáratokon, a szerelvények ablak melletti ülésén utazva Hámost a kint és a bent élményének szimultaneitása ragadta el, amely összekapcsolódott azon töprengésével, hogy jelentés csak két elem egymásmellettségéből, két tagolt elem kapcsolatából keletkezhet.⁴² Egy empirikus élményből keletkező tudatállapot emléke és egy, a jelelmélet tárgykörébe tartozó gondolat összefűződésének képi eredménye, fotográfikus kidolgozása a *Felezés* sorozat. Hámos egzakt prog-

39 KÖRNER ÉVA: A fotómontázs, mint a magyar avantgárd harmadik hullámának reprezentatív műfaja. In: *Expozíció. Fotó / látás*. Kat. Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan, 1976. október 24. – 1977. január 31.

40 Eisenstein alkotó életének nagy részében a pszichoanalízis követője és kritikusa volt, rendezéseiben felhasználta a pszichoanalitikai ismereteit, írja Etkind. Alekszandr ЕТКІND: *A lehetetlen Érosa. A psi-*

choanalízis története Oroszországban. Budapest, Európa, 1999. 573.

41 Szergej Mihajlovics EISENSTEIN: A filmforma dialektikus megközelítése. In: *Eisenstein. Válogatott tanulmányok*. Szerk. BÁRDOS Judit. Budapest, Áron, 1998. 121.

42 Hámos jövőre irányuló elképzeléseiben ekkor, 1974-ben, a filozófia és a matematika szak is megjelent.



10. **Hámos Gusztáv:** *A város egyik fele*, 1976
fekete-fehér 24×36 mm-es orwo negatív (2010, pigmentnyomat,
satin papír, 1/3, 46×64 cm)
H. G. tulajdona



11. **Hámos Gusztáv:** *A másik fele viszont*, 1976
fekete-fehér 24×36 mm-es orwo negatív (2010, Pigmentnyomat,
satin papír, 1/3, 46×64 cm)
H. G. tulajdona

ramot dolgozott ki az egyes fényképek elkészítéséhez. „Egy egyenes vonal fut át a fekete-fehér fotók kellős közepén, mely a képeket pontosan elfelezi. A vonal lehet egy lépcsőkorlát, egy járdaszegély, egy vágány, etc. A vonal, amely a képet kettévágja, egymástól eltérő vizuális minőséget választ el, illetve köt össze. A fotókon két különböző tulajdonság kerül egymással szembe. A képek e kvalitások találkozását dokumentálják. A találkozás egy *montázs szimuláció*” – foglalja össze hajdani fényképezői programját Hámos.⁴³ (11. kép)

Az elkészült képek befogadásában a fényképeket pontosan felező vonal grafikussága egy irritáló effektust eredményez: lüktető, a diszsonancia és a harmónia között ingázó érzet keletkezik a szemléelőben. A nyíló perspektivikus hatást, a képi tér illuzionizmusát a vonal újra és újra kioltja, a szemléelő tekintetét visszarántja a fénykép artefactum értelemben vett *művi* regiszterébe. Ezáltal maga a *konikus projekción* alapuló fotografikus leképezés *geometriája*, a látványelemek arányait megőrizve, azokat a síkon egymás mellé sorolva megjelenítő fotografikus leképezés „*nyelvezete*” válik szembetűnővé. E fényképek ugyan dokumentarista hűséggel őrzik az 1976-os budapesti utcaképek etnográfiai adatait, de közben a fotografikus képek transzparenciája szertefoszlik, a fotografikus leképezés működése, a *homologikus megfelelés* trükkje, az elemek arányait megőrző, azokat síkba fordításukkal egymás mellé soroló leképezés válik szemléletessé. (12. kép) E fényképek a jelenségvilágot

konkrétságában őrző dokumentumok, egyszersmind a fotografikus kép médiumának láttatói. Ezenfelül azonban, ha fókuszunk ide-oda mozgatva a fényképet tagoló, grafikus elemként működő vonal melletti térfelekre figyelünk, és azokat két egymás melletti felvételnél nézzük, akkor az egymás közti játékukban a mozdulat többtele keletkezik. A közeli és a távoli felvételek kontrasztos minőségének egymás mellettségében és szimultán érzékelésében a közeledés és a távolodás mozgásos érzeménnyé áll elő. Az egyenes és az ívelt formák, a vertikális és a horizontális vonalak, a diagonálisok egymás felé irányulása vagy épp elhajlása, a statikus tárgyak élessége és a bemozduló alakok, járművek kontúrjainak oldottsága, összességében e kontrasztos minőségek megjelenítése ritmizálja a fotografikus látványt, és ezzel a mozgás élményét éljük át. „Az én véleményem szerint a montázs az önálló felvételek konfliktusából jön létre – akár egymással ellentétes felvételek is alkothatják: ez a „drámai” elv.”⁴⁴

Ezt a drámai elvet azonban Hámos nem két kép egymást követő sorolásában, hanem egy statikus felvételen belül alkalmazza. A kamera pozicionálásával a létrejött felvételeken egy kockában, szimultán, és nem egymást követve feszülnek egymásnak az ellentétes képek. A montázst egy felvételen belül „szimulálja”, a kontrasztos minőségek ütköztetésének feszültségét dokumentálja. A drasztikusan különböző minőségek együttes hatása irritáló, mert valójában a tudat számá-

43 Hámos Gusztávval készült, publikálatlan interjúból.

44 EISENSTEIN 1998 (ld. 40. j.) 115–131.



12. **Hámos Gusztáv:** *Találkoznak*, 1976
fekete-fehér 24×36 mm-es orwo negatív (2010, pigmentnyomat,
satin papír, 1/3, 46×64 cm)
H. G. tulajdona



13. **Hámos Gusztáv:** *Kies és kietlen*, 1976
fekete-fehér 24×36 mm-es orwo negatív (2010, pigmentnyomat,
satin papír, 1/3, 46×64 cm)
H. G. tulajdona

ra szimultán nem befogadhatók (ellenben a tudatalattiban tagolatlanságukban fejtik ki feszültség generáló hatásukat): feszültség keletkezik. Hallucinatív hatású képi terek, amelyben hol egymást kioltva nyugvópontra jutnak a végletek, hol zaklatóak. A *Felezés* mérnöki pontosságú fényképein az érzemények káprázata, az egy képbe szerkesztett kontrasztos minőségű jelenségvilág fotografikus rögzítésében a tudatműködés dinamikája működik, és ezzel a gondolat elvont terét nyitja ki a befogadó irányába. A *Felezés* képei az emlékezés allegorikus folyamatát is láttató fotófilmek között *Ella* városának képeiként tűnnek fel. „Az Ella nevű város két részből tevődik össze. [...] A város egyik fele állandó, szolid és megbízható, a másik fele viszont folyton változó és provizórikus. Az univerzumról Ella lakói azt tartják, hogy egy vonal mentén keletkezett, és nem egy ponton ősrobbanás következtében. Ez a vonal a város területét pontosan elfelezi. Egyesek ezt a vonalat határvonalnak látják, ami a város két felét egymástól elválasztja, míg mások egy összekötő vonalat vélnek felismerni benne. Elég az hozzá, hogy Ellát egy vonal határozza meg, ami a városon keresztül húzódik. [...] Ha Ella város lakói a párhuzamosan futó vonalakat meghosszabbítanák, talán valahol a horizonton túl találkozhatnának egymással, anélkül hogy vezetőik ellenőrizhetnék őket. Ha ezek a vonalak viszont a végtelenben találkoznak, akkor mindenképp meg kellene tudniuk, hogy az a bi-

zonyos végtelen még a városukon belül van, vagy már a városhatáron kívül esik-e.”⁴⁵ (13. kép)

Hámos 1976-ban készített *montázs szimulációi* szinkronban vannak az ez időben a kommunikációkutatókat is foglalkoztató montázskérdés aktualitásával. Az 1974-től zajló montázsvita, amely a montázs fogalmának szociográfiáját kívánta körüljárni, 1977-ben jelent meg kötetbe szerkesztve.⁴⁶ A multidisziplináris kutatásban sokak közt Bálint Endre, Erdély Miklós és Mérei Ferenc is megszólalt. Mérei egyértelműen mélylélektani kontextusban vizsgálja a montázs jelenségét: egyfelől a tudatműködés reprezentációs funkciójaként, másfelől a művész tudatosan használt reprezentáló eszközeként beszél róla. „Létezik a valóságnak egy olyan tartománya – a tudatos kontroll nélkül, legfeljebb laza kontrollal folyó képzetáramlás –, amelyben a történések a montázs elvét követik. Ilyen az álomnak, az elengedett fantáziának, az éber álomnak a képkalkotása. Mindezekben a képszövegekben a retinán mint fényképező-felületen fölvetett képekkel végzünk műveleteket. A felbukkanó képeket vágjuk, az így kapott elemek közül egyet-egyét áttolunk egy másik képre, a különféle képekből vágott egységeket egybedolgozzuk, egymásra ragasztjuk, sűrítjük. [...] Minden művészet sűrít. De a montázs a sűrítésnek azt a sajátos változatát képviseli, amelyben kész egységekből kiemelt valós elemeket sűrítünk

45 HÁMOS–PRATSCHKE 2014 (ld. 2. j.) 6–17.

46 *Montázs*. Szerk. HORÁNYI ÖZSÉB. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1977.

(mint az álomban és a fantáziában az emlékkép-roncsokat). Így a montázs a fantázia és az álomtörténekek ábrázolásának kitüntetett technikája. [...] az intrapszichikus építkezés modelljét tekintem a montázs elhatároló specifikumának a művészi reprezentálás fogalomkörében. [...] Lacan fonálán haladnék, s feltételezném, hogy a jelentett valamilyen feszültség – vágy, nosztalgia, életérzés, de mindenképpen megragadható belső feszültség.⁴⁷ Mérei kutatásaiban külön említést érdemel, hogy míg a hetvenes években a pszichoanalitikai tárgyú írások megjelenését erősen korlátozták (szovjet mintára), addig ő a Freud tanait a szemiotikán keresztül olvasó Jacques Lacan felismeréseit közvetítve mélylélektani, pszichoanalitikai vizsgálódásokat folytat, és ezen eredményeit, a szemiotika (ugyancsak szovjet mintára) támogatott hullámán haladva közzé is teszi.⁴⁸

Mérei mélylélektani kutatásai azonban nemcsak a montázs eljárás, hanem a képanalitikai indíttatású kreatív fényképezéshez is támpontul szolgálhatnak. Mérei Ferenc manifeszt álomtartalom vizsgálata, a börtönévei alatt az empirikus önmegfigyelés módszerével végzett álomnyelvi kutatásai, vagyis az álomnyelv tagolását megalkotó munkája, a prizonizáció hatásait ellensúlyozandó, egy önmagának adott feladat megoldásának az eredménye.⁴⁹ E munkája szabadulása után is csak legszűkebb, például tanítványai körében volt ismert. Ugyanakkor érdemes a további kutatások mintegy háttérként figyelembe venni, hogy a fotografikus képalkotás „nyelvének” tagolási igénye áthatóan jelen van a kreatív fotóhasználatok művelőinél. Mindenekelőtt figyelemre méltó, hogy mind

Mérei álomnyelvkutatásában, mind a kreatív fotósok praxisában határozott elmozdulás történik a tartalom utáni „bányászástól”, vagy a szimbólumokban való gondolkodástól a kép, Méreinel az „álom köntösének” analízisé felé. A fotografikus kép transzparenciájának felszámolásával szimultán nem egyszerűen a médium problematizálása, hanem a fotografikus képbe fordítás mint nyelvezet tudatosítása és e nyelv elemeinek variabilis művelésében a jelentésalkotás folyamata kerül az érdeklődés fókuszába. Mérei filmszemiotikai írásában Lacan felismeréseit közvetíti. Két lacani felismerést hangsúlyoz és ültet át a filmek ún. szemiotikai elemzésébe, vagyis a filmek lacani fogalomkészlettel művelt mélylélektani értelmezésének módszertanába. Az egyik, hogy az imaginárius is tagolt, tagolható, akárcsak a nyelv. A másik, hogy a jelentő (a kép) és a jelentett viszonya nem állandó, hanem egy, az élménymaradványok színezetében változó lebegő viszony. Az álomnyelvben elkülöníthetők olyan *figurák*, vagyis *retorikai áttételek (alakzatok)*, amelyeket a képalkotás folyamatában a művészek, írja Mérei, tudatosan használnak: ilyen az *elliptikus kihagyás*, például az álomtér élményét megidéző néptelen terek képe, a *sűrités*, vagyis a különböző képek egymást fedő alkalmazása, és a díszítő funkciójú *dúsítás*, amikor idegen elem kerül az asszociációs láncba.⁵⁰ A pszichológus és a kreatív fotós figyelmét is, jelen gondolatmenetben konkrétan Hámosét, nem a képek mélyén lévő ún. tartalom, hanem a (fotografikus) közvetítés ugyancsak determinált nyelve és annak tagolása, a közösségi és társkapcsolati vonatkozásokban is szignifikáns „köntös” és azok alakzatai kötötték le.

47 Mérei Ferenc hozzászólásából a montázkérdéshez. In: *Montázs 1977* (ld. 45. j.). 82–84.

48 Megjegyzésre érdemes, hogy a kelet-európai blokk szemiotikai kutatásai, éppen e tudományterület támogatottságából adódóan, módszertanában és eredményeiben, például a dinamikus paradigmátikus elv kidolgozásában (Zsilka János kutatásai, amelyekből Bódy Gábor filmnyelvi újításai is táplálkoztak) egyértelműen progresszívnek bizonyul. A támogatott szemiotikai kutatások és a túrt, a publikációs felület tekintetében tiltott, mert ideológiailag veszélyesnek bélyegzett pszichoanalitikai kutatások vegyítésére példa továbbá Mérei Ferenc filmszemiotikai elemzése is (1971), amelyben Lacan felismeréseinek közvetítésével pszichoanalitikai ismeretekkel gazdagítja a filmelemzés módszertanát. MÉREI Ferenc: *Filmszemiotikai jelenségek pszichológiai elemzése*. In: MÉREI Ferenc: „...vett füvektől édes illatot.” *Művészetpszichológia*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1995.

49 A *Lélektani napló* vonatkozó fejezeteiben Mérei álmai manifeszt anyagának leírásában, tagolásuk kialakításában egymást követő, vagy egyidejű *expoziókról* ír, illetve az álmok regisztrálása, az önálló álomnyelv öt elkülöníthető kvalitásmozzanatának (*szemléletes* rész,

tartam nélküli, villámszerű *implikált tudás*, tartammal bíró *gondolat, kíséző affektus, tudatélmény*) regisztrálása akkor sikeres, írja, ha azok leírásuk alapján *filmezhető* lennének. Fontos, hogy az álmokat nem izolálva, hanem álmocsoportokként, az álomleírások folyamatában vizsgálja a pszichológus, folyamatban vizsgálva ugyanis összehasonlíthatók és jobban artikulálhatók az álomnyelv tagolható elemei. Mérei börtönévei alatt készített álomstatisztikájával bizonyította, hogy az álomban a manifeszt anyag, az álom nyelve, a jelentés „köntöse” is determinált, sokat elmond az álmódó társas helyzetének (társkapcsolatainak, interperszonális viszonylatainak) aktuális egyensúlyáról. Mérei aktuális helyzetében a prizonizáció hatásáról, illetve az elmagányosodás átmeneti időszakairól. In: MÉREI Ferenc: *Lélektani napló*. Budapest, Osiris, 1998. 192, 200, 202, 222. A *Lélektani napló* élményháttere az a négy és fél év, amelyet „szerzője 1958 októberétől 1963. március végéig, az '56-os forradalom utóvérdharcaiban, a szellemi ellenállásban betöltött szerepe miatt börtönben töltött”. In: LITVÁN György: Mérei Ferenc a börtönvilágban. In: *Mérei Élet-Mű* 2006 (ld. 32. j.). 181.

50 MÉREI Ferenc: *Filmszemiotikai jelenségek pszichológiai elemzése*. In: MÉREI 1995 (ld. 47. j.). 167–174.

Áthangolt DADA-lázadás

Ahogy Mérei Ferenc a montázsrelvvel érzékelteti a valóság lelki tartományainak (a laza kontrollal folyó képzetáramlásoknak, az álomnak, az éber álomnak és az elengedett fantáziának) a történéseit, úgy Erdély Miklós – mintegy a kölcsönösség jegyében – nem az események, hanem a pszichikum természetét keresi a jó fotómontázsban, az eszközeit tekintve e szerény, csupán *ollót és némi kulimászt* igénylő képkalkító technikában. Erdély ezt Bálint Endre fotómontázsai kapcsán fogalmazza meg, amelyeket, mint írja, a könnyedség, az elaszticitás és a rémület gyorsasága jellemez.⁵¹ Hogy Erdély és Bálint fotómontázs-értelmezésben és -művelésében a mélylélektani aspektus, a hetvenes években az ideológiailag még mindig veszélyes irányzat bélyegét viselő pszichoanalízis mennyire meghatározó, azt nemcsak Mérei és Erdély, valamint Mérei és Bálint gondolatainak kölcsönhatása, a képkalkítás/képanalítika és a pszichológiai kutatások reverzibilitása, hanem Erdély egy *utalása* is felfedi. Erdély az európai viszonylatban egyedül álló hazai fotómontázs-hagyomány közvetlen előképének egyedül Max Ernst acélmetszet montázsait tekinti (1977). A montázs eljárás hazai művelésének szempontjából érdektelenek számára például Robert Rauschenberg filmhíradónak ható vásznai,⁵² ellenben Max Ernst formaszisztémájukban, a kollázsok létrehozásának processzusában a magyar fotómontázsokhoz nem hasonlítható kollázsai mégis az egyedüli előképnek számítanak kinyilatkoztatása szerint.⁵³ Mi-re utalhat Erdély?

Max Ernst⁵⁴ távolságtartással figyelte a berlini montőröket, aminek oka leginkább a berlini fotómontázs művelőinek a didaxisba hajló politikai célkitűzéseiben keresendő: annyira német, mondja róluk Ernst, se pisilni, se kakálni nem tudnak ideológia nélkül.⁵⁵ Ernst

mint a háború előtt a bonni egyetemen pszichiátriát is hallgató, a freudi pszichoanalízis mellett a pszichiátriái kezeltek „kreatív” munkáival is megismerkedő alkotó az első világháború traumatikus élménye után újra a pszichoanalízishez fordult. Kollázsai esztétikájának modellje a pszichoanalízis freudi topológiája, a feszültségben megragadható és a nyelv kerülőútján megközelíthető tudatalatti működése. Ernst kollázssképeiben alakot öltő dada lázadásában modellként funkcionált Freudnak az ödipális komplexust megfogalmazó koncepciója.⁵⁶ A lövészáró-háború nyomában a gránátsokktól szenvedő katonák számának megnövekedésével a pszichiátriái hisztériakutatások újabb fázisba érkeztek. A férfi hisztéria nozológiai meghatározása, kezelése, illetve létezésének egyáltalán lehetséges volta, és ezzel kétségbevonása is tematizálta a neurológiai-pszichiátriái kutatásokat. A betegség kétségbevonása, a tünetektől szenvedők szimulánsnak bélyegzése egyben a frontvonalban való helytállás kikényszerítésének eszközeként is működött. Ernst nemcsak az ödipális komplexustól motiváltak, hanem a hisztériás tüneteket produkáló férfiak (és nők) a perspektíváját is adaptálta alkotófolyamatába. Nem viktimalizálja magát (és nyomában az André Breton köré csoportosuló szürrealisták sem teszik ezt), hanem a betegség szimulációs „technikáinak” adaptálásával alkotói stratégiát alakít ki. A személyiség alakváltozatainak kaleidoszkópszerű variabilitása, az identitás szóródása a mindenkori autoritástól eredő kategóriarendszerek összezavarásának a stratégiája; a betegség–egészség, a realitás–fikció hatalomtól eredő elvágólagos határainak bomlasztása. Ez a személyiség szóródás, az identitás oldott sokféleségének megmutatása és megélése még látványosabb a szürrealista manifesztumot szintén aláíró Claude Cahun teátrális és montázs-eljárással készült fotóportréin. Ami a hazai fotómontázs művelése és kutatása szempontrendszerei-

51 Erdély Miklós nyitotta meg Bálint Endre 1977-es fotómontázs kiállítását, és a *Művészet* hasábjain publikálta Bálint fotómontázsait elemző írását. ERDÉLY Miklós: Jó és rossz pásztorok. *Művészet*, 1977/6. 26–27. Újraközölve: ERDÉLY Miklós: *Művészeti írások*. Szerk. PETERNÁK Miklós, Budapest, Képzőművészeti, 1991. 93–98.

52 Különösen figyelemre méltó megjegyzés, tudva, hogy Rauschenberg kollázskepei paradigmaticusak voltak az amerikai műkritikában, a kritikai kutatásokat a két háború közti montőrök munkáinak felelevenítésében is inspirálta. Rauschenberg magazinkepeket a vászonra szitázó kollázskepei amennyire kultúrkritikaként, annyira az önkényes fragmentálás afirmatív megnyilvánulásaként is érthetők.

53 Ernst eleinte különféle anatómiai, pedagógiai, botanikai kiadványok egész oldalas illusztrációit vette képei alapjának, amelyeket egy-egy motívumot meghagyva befestett, vagy beragasztott motívumokkal alakított át. A metszetekkel illusztrált kiadványok széles spektrumából válogatva (természettudományos, technikai, művészet-

történeti), a kiadványokból kivágottnak motívumokból komplex ernsti ikonográfiát alakított ki, például a visszatérő madár motívumból mint fallikus szimbólumból (Vogel), és Éva alakváltozatainak (Mária, Vénusz) egymásra vetítéséből.

54 Max Ernst életrajzát a Törzs tagjaival is kapcsolatot tartó Román József írta meg. Az 1978-ban megjelent életrajz elkészítésében teoretikus keretként Román a pszichoanalízis eredményeit használja, az életmű mélylélektani eredőiből elemzi Ernst műveit. Román Freudot nem nevezi meg, a pszichoanalízis még mindig underground létezik. (Az MTA elnökségének nyilatkozata, és a pszichoanalitikus kéziratok visszaadásának félhivatalos indoklása: az anyag jó, de az oroszok megint támadják Freudot.)

55 Dawn ADES: *Photomontage*. London, Thames & Hudson, 1986 (első kiadás: 1976).

56 Samantha KAVKY: Max Ernst's Post-World War I Studies in Hysteria. *The Space Between*, 8. 2012. 1. sz. 37–62.

nek gazdagításában figyelmet érdemel (Erdély utalásán haladva) Ernst kollázsaiiban, az az, hogy a pszichoanalízis megfogalmazta lelki mechanizmusokat ő maga tette meg képkalkotó esztétikája modelljévé. Nem ő mint alkotó személy analizálandó a pszichoanalízis teoretikus keretében, hanem a képeit tette meg a befogadó által elemzendő tárggyá. Az alkotói kontroll visszavonását hangsúlyozza: a szerző (author, autoritás) nem több mint nézője egy bizonyos program/modell szerint alakuló kép keletkezésének. A kép szemlélőjének szerepe aktívabb kell hogy legyen: a néző a kép szemlélésével a szerző manipulációit is követő analízis szerepébe kerül. Vagyis a vizuális, szemléletes képsorok itt is, mint Mérei manifeszt álomtartalom kutatásaiban, vagy Hámos *Felelés* című fényképei esetében egy tagolható és tagolt rendszer megnyilatkozásai, amelyeknek a befogadóra (az álmodóra tett) hatása az elemek variálásának és manipulálásának a megértésével is összefügg.

A hazai fotómontázs praxisában, akárcsak Ernst alkotói elképzelésében, a pszichés működés mélylélektani leírásai ugyancsak modellként szolgálnak, ezek közül leginkább az álomműködés, a freudi álommunka és a képzettársítások automatizmusának, az elengedett fantáziának a képkalkotásba adaptálása érdemes továbbgondolásra. Ebben a Mérei által kutatott *álomnyelv* tagolása és az ugyancsak általa megfogalmazott *utalás* lélektana segíthet. A cenzúrázott szociokulturális közegben (mind a két háború között, mind a háború után) az utaláson alapuló ábrázolási technikák, képkalkotói módok felfejtése segíthet.

Erdély 1966-tól, majd az 1977-es (fotó)montázs témájú írásaiban a fotómontázst (amelyben a festészet és a fényképezés legizgalmasabb kérdései kavarnak szerinte) az álommechanizmus szerkesztési elvével és a freudi álommunka-leírással hozza összefüggésbe. Mérei ugyanakkor egy művészetpszichológiai írásában a freudi álommunka ismertetéséhez, megértetéséhez példaként művészek munkáit hozza fel. „Az álom rövidítési módja nem kihagyás, hanem olyan, mint a képek egymásra fényképezése, az áttetszés illúziójával, a transzparenciával. A transzparenciának ez a többértelműsége egyaránt jellemzi Picasso és Chagall, Vajda és Bálint képeit.” „Szinte majdnem azt mondhatnám, szélsőségesen formai szempontok szerint jön létre a montázs – mondja Bálint ugyanakkor a montázs-vita hozzászólójaként –, tehát nincs tudatos eltökéltség,

utólag, legtöbbször csak két-három-négy hónap múlva jövök rá, hogy hogyan működött az a belső apparátus a pszichológiai menetben, és a cím majdnem mindig akkor születik meg. [...] A fotómontáznak az a formája, amit én művelek, nagyon erősen kötődik az úgynevezett szurrealista képzettársításos megformáláshoz.”⁵⁷ A formai szempontok érvényre jutásának utat engedő képzettársításos módszerrel készült képei befogadásában, azonban Bálint különbséget tesz *közönség* és a látottakat átélni képes *közösség* között. Az eleven művészet a motívumai utalásos rendszerében közösség-alkotó potenciállal, a társas kapcsolatok dinamikájában szignifikáns szereppel bír. Mérei Bálint képeinek (fotómontázsai és festményei között ide-oda vándorló) visszajáró motívumait *élménytöredékeknek* mondja. A motívumok mint élménytöredékek nem jelképek és nem hasonlóságok, hanem konkrét élmények konkrét maradványai. Az élmények érzelmi hangulatát felidéző élménytöredékek minden egyes visszatérésükkel egyre gazdagabbak lesznek, mert minden visszatérésük teljes élményhátterét is hordozzák magukban. Minden újabb előfordulásukban az előző előfordulás feszültsége és nosztalgiája is jelen van. Jel és jelzett kapcsolata nem közvetlenül leolvasható, nem rögzített (egy lebegő, a tudatalatti működésétől színezett viszony, miként erről Lacan is beszélt): megértésük alapja az élményegység, az alkotó és a néző közös élményvilága. Ez az *utalásos* nyelv érvényesül a szimbolikát nélkülöző gyermeki szemléletben is, folytatja Mérei. A közös élményt felidéző utalásokból szövődő motívumjáték nem Bálint monopoliuma, minden olyan művész, aki el akar szakadni a naturalista ábrázolástól, de mégis élményközelségben kíván maradni, kerüli a szimbolika „teatralitását”, és áttételekkel, vagyis szükségszerűen utalásokkal ábrázol.⁵⁸

A kérdés az, hogy az avantgárd harmadik hulláma és a neoavantgárd alkotók között, vagyis a húszas évek második felétől tevékeny és a hatvanas évektől aktív progresszív alkotók között konszenzuálisan folytonosságot tételező kutatásokba adaptálható-e, és ha igen, hogyan, a mélylélektani szempontrendszer, illetve fogalmi keret. Segíthetnek-e Mérei álomnyelvi kutatásai, művészetpszichológiai és a szemiotika támogatott művelésén keresztül a mélylélektani vizsgálódásokat is felszínen tartó eredményei a háború előtti montőrök munkáinak továbbgondolásában? Hiszen maga

57 *Montázs 1977* (ld. 45. j.) 40–41.

58 Mérei Ferenc levele 1965. szeptember 21-i keltezéssel. MTA BTK Mű-

vészettörténeti Intézet, Adattár, C–1–170 / VI–215–217. Erdély Miklós is a szimbólumok nehézkességének elkerülését preferálja és értékeli Bálint fotómontázsaiiban.

Vajda Lajos is konstruktív-szürrealista tematikaként határozta meg alkotói módszerét, vagyis a konstruktivista, racionális váz mellett a szürreáliák irracionális jelenségvilágába (álom, véletlen, szorongás, vágy, fantázia) is bejáratos énjét ugyanolyan fontosnak tartotta. Ahogy a példának tekintett forradalmi filmművészek közül Eisenstein is.

A szürrealizmus hazai, jobbára a montőrök munkáiban megmutató hatás nem annyira a képalkotó technikák és szimbólumok, sokkal inkább a pszichoanalízis modellteremtő hatása felől érdemes figyelemre. A szürrealizmusban leginkább az elfojtás és a vágy dialektikájának lüktetése, a fantáziákon keresztül a vágyak színrevitelének alkotói programja lehet az, ami mind a két háború közti montőrök, mind a hetvenes évek performatív, erjesztő kamerahasználatában keletkező fotográfusi életművek esetében érdekesen gazdagító hatású lehet. A szürrealizmus pszichoanalitikai komponensein keresztül a hazai pszichoanalízis történetével

is kapcsolódási felületek ígérkeznek. Az underground létező pszichoanalitikai tudás a szemiotika támogatott hullámán keresztül bukkan fel, illetve a mindenkorhi hatalommal szemben az identitásszóródás technikáit érvényesítő, az autoritás összezavarását is eredményező alternatív (és a fotográfikus leképezést használó) alkotói gyakorlatokban jut érvényre. Egy a tiltásban is megőrzött titkos, nagyon is jól beszélt nyelv a performatív kamerahasználat köntösében lép színre.

Perenyei Monika

művészettörténész, tudományos munkatárs

Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi

Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet–MTA Pszichiátriai

Művészeti Gyűjtemény

TÁRGYSZAVAK

fotóelmélet, montázs, fotómontázs, montázs vita, szemiotika, fotográfia tudománya, fotóesztétika, performansz, szürrealizmus, interdiszciplinaritás, pszichoanalízis, szociometria

KEYWORDS

photography theory, montage, photo montage, montage debate, semiotics, photography studies, aesthetics, performance, surrealism, interdisciplinarity, psychoanalysis, sociometrics

The Secret Language

In my paper I investigate the psychoanalytical sources and traces of the use of creative photography in Hungary in the 1970s. The theoretical framework and concepts of psychoanalysis, in particular semiotic psychoanalysis, have the potential to enrich our understanding of the “photoconceptualism” pursued in Hungary in the 1960s and 1970s, as well as possible links between the forms *avantgarde praxis* spanning the period from the 1920s to the 1970s. The train of thought followed in the study revisits the exhibition held in the Hungarian town of Hatvan in 1976 (titled *Exposition – Photo/Art*), presents works produced by Gusztáv Hámos in the 1970s, and reorders well-known commentaries dealing with the “creative” use of photography.

The emancipation of photographic aesthetics was a hot topic in the 1970s both in Western Europe and overseas. In the major European centres of art (such as Düsseldorf and Kassel) the debate on the sovereignty of aesthetics in the photographic process revolved around the questions of “science and art” and “documentary or fictional”. Across the Atlantic at the same time, passionate and sincere institutional criticism was nurturing increased attention on photography. In the columns of the periodical *October*, art critics sought to escape from painting-based terminology by emphasising the particularities of photography. In formulating this new language of criticism, they relied on structuralist semiotics and on the topological model of psychoanalysis. As one of the logical consequences of their method, Jacques Lacan’s psychoanalytical terms were deployed as conceptual frame (*the imaginary, identification and the mirror stage*).

According to Tibor Hajas, photography is unavoidable in art. Due to its democratic and international accessibility, photography is not merely a part of art, but is itself “Art” (1977). In other words, art is unavoidably photographic. Unlike in the visual cultures of New York or Western Europe, in the sociocultural milieu that existed behind the Iron Curtain, new applications of photography served as a means of bringing back reality, and of making alternative realities visible. Hajas’s declaration was not only a radical departure from the conventional image of art, but also a reference to the sovereignty of photography. In shaping the autonomy of photography, beside the German and American models, Hungary’s home-grown creative use of photography can also be regarded as a distinctive model.

This model, characterised by its amateur independence, can be described in terms of three interconnecting theoretical and pictorial aesthetic topics. Notions of *picture analysis* are characterised by analysis of the relationship between picture and reality, disclosure of the “language” of the photographic image, and the invention of what is known as “performative realism”. Research into the Hungarian tradition of *photomontage* shows that montage not only seems to be an historical device of image criticism (the genre of its users’ progressive forebears in the

seventies), but also a creative process tinged with psychoanalytical awareness. The third topic is the phenomenon of *interdisciplinarity*, which not only existed as a consciously founded programme, but also came about as a necessity arising out of the absence of a thriving art scene and out of the restrictions imposed by state censorship.

As practised by Gusztáv Hámos, creative photography was a way of producing images in accordance with a precise programme, and it served as the subject of both psychological and social research. State control, which effectively prevented people from following their own path, played a major contribution to the development of the new, interdisciplinary approach. The amateur professional exploring hitherto uncharted territory could reach loftier heights than an institutional artist. The *bricoleur* – as the child psychologist Ferenc Méri called himself – would become the inventor of tiny circles of freedom. The *montage simulations* created by Hámos from the middle of seventies on were fully in tune with the issues being dealt with by communication researchers at the time. The so-called “montage debate” (the sociography of the concept) that arose in 1974 was formally published in 1977. In it Méri examines the phenomenon of montage within a psychoanalytical context, describing it as a representational function of how the conscious operates and as a representational device used consciously by artists. Furthermore, the psychologist’s research also serves as a basis for the analytical understanding of “new photography”. During the years he spent in prison, Ferenc Méri researched the structure of language of dreams (through his own dreams), although after his release this research was known only within narrow circles. Nevertheless, the desire to analyse the “language” of photography was also present among creative photographers. In Méri’s research into the language of dreams, as in the practice pursued by creative photographers, there was a determined shift away from the content behind the image towards analysis of the “cloak” of pictorial language.

The psychoanalytical awareness that existed underground emerged with the wave supported by semiotics, and became visible in alternative photographic practices that used identity-diffusion techniques against the prevailing authorities (as was the case with their surrealist forebears). The dialectic of suppression and desire, together with the imaginary representation of desires, may prove interesting both with regard to makers of montages in the interwar period and in the photographic *œuvres* generated in the 1970s (in the performative use of the camera).

Monika Perenyi

art historian, research fellow

Hungarian Academy of Sciences, Research Centre for the Humanities, Institute of Art History–Psychiatric Art Collection of the HAS