



Erdei Krisztina

Küzdelem a történetedért

Az emlékezetkutatás és a kortárs képzőművészet
összefüggései a 21. században

Témavezető: Gulyás Miklós
Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola
Budapest, 2020

Tartalom

Kivonat	9	IV. Kortárs képzőművészeti gyakorlatok az emlékezetkutatás területén A hagyományos (akadémikus) kutatási módszerek bizonyosságai az emlékezetkutató képzőművész praxisában	86
I. Bevezetés Kortárs képzőművészeti tendenciák Az emlékezetkutató képzőművész pozíciója a tendenciák hálójában		I. Fizikai evidenciák és emlékezet	
<i>I. fejezet</i>	11	<i>Donald Weber – Larry Frolick – Kevin Robbie: War Sand – A bőrünkre tapadó múlt</i>	91
<i>II. fejezet</i>	20	II. Művészettörténeti bizonyosságok és emlékezet	97
<i>III. fejezet</i>	29	<i>Tehnica Schweiz: A kék szoba – Kölcsönös értékmentés. Interjú Rákosi Péterrel, a Tehnica Schweiz tagjával</i>	99
II. Posztmodern és interdiszciplinaritás A posztmodern történetírás hatása a képzőművészetre Az interdiszciplináris kutatás igényének erősödése	35 49	<i>Cseh Gabriella: Enteriőrtörténetek – A béka szeme és a művészeti kutatás</i>	105
III. Emlékezetkutatás a képzőművészeti projekteken Az emlékezetkutatás interdiszciplináris alapjai		<i>Olja Triaška Stefanović: As if It Never Happened – Mintha sosem történt volna meg</i>	110
<i>I. fejezet</i>	56	III. A média bizonyosságai és az emlékezet	115
<i>II. fejezet</i>	61	<i>A város peremén kutatócsoport – A Dzsumbuj hűlt helyén</i>	116
Művészek praxisa az emlékezetkutatás tükrében		<i>Szász Lilla: Üdvözet új otthonomból – Ötcsillagos szállodák és börtönök. Interjú Szász Lilla fotográfussal</i>	135
<i>I. fejezet</i>	63	V. Tézisek	138
<i>II. fejezet</i>	73	VI. Theses	143
<i>III. fejezet</i>	79	While working on my thesis, Slow response	146
		Irodalomjegyzék	148
		Életrajz	155



Kivonat

A disszertáció az elmúlt 10–15 év egyik jellemző tendenciájára hívja fel a figyelmet, mely a kortárs képzőművészet erőteljes érdeklődését mutatja kutatásalapú művek létrehozására. Az alkotók más tudományterületek módszertanait felhasználva, a társadalom- vagy akár a természettudományok területéről érkező szakemberekkel együttműködésben dolgoznak. A projektek, melyek a közelmúlt eseményeit vizsgálják, az emlékezetkutatás interdiszciplináris tudományterületének keretein belül is értelmezhetőek. Az így létrejött tudásanyag a posztmodern hatására kialakult szerteágazó történelemtudatunkat, kollektív emlékezetünket árnyalja a művész tényeken alapuló, ámde intuitív állásfoglalásaival. A művészek az esetek bizonyos részében azért fordulnak az emlékezetkutatás felé, mert így a társadalom kevésbé látható, kissé nehézkes kifejezéssel élve, alul-önreprezentált csoportjainak kezébe ad eszközt, hogy történetük megírásában, alakításában tevékenyen vegyenek részt. E művészeti projektek esetében a művész nem csupán médium, akin mintegy átfolytak a többnyire személyes indíttatásból felkarolt közösségek történetei, hanem olyan kreatív alkotó, aki a vizsgált közösségtől kapott bizalomnak köszönhetően a személyes emlékezet feledésre ítélt mozzanatait a kollektív emlékezet számára megnyitja és kontextusba helyezi.

Mestermunkám, melynek címe Vénusz születése és más történetek, a szociológia és más tudományterületek módszereinek felhasználásával készült, több egységből álló képzőművészeti installáció, melynek fotóalapú elemei a mélyszegénységből adódó nehézségek megjelenítésének rétegeit elemzik és teszik legitim módon láthatóvá. A munkával elnyertem a Budapest Fotográfiai Ösztöndíjat, így első bemutatására a Capa Kortárs Fotográfiai Központban került sor 2019-ben. A doktorivédésre készülő második változat néhány új elemmel egészíti ki a korábbi megjelenést, melyek ismeretterjesztő jellegű képzőművészeti összegzések az emlékezetkutatás általános problémájáról, a kutatási anyagok közvetíthetőségéről.

„Úgy lehet, mindenki tudja,
hogy mi volt az valójában, de
nem beszélnek róla.
Emlékművé hallgatták”
Parti Nagy Lajos

„Vasvillával nem lehet, Szilvát
aszalni! Szilvát aszalni!”
Balogh Bódog

I. Bevezetés

Kortárs képzőművészeti tendenciák
Az emlékezetkutató művész pozíciója a tendenciák hálójában

I. fejezet

Izgalmas feladat megfelelő szempontokat találni az elmúlt évtizedek művészetének értelmezéséhez. Az olyan egyformán legitim stílusok, irányzatok, mint az absztrakt művészet, a concept art, a társadalmi elköteleződés, az expresszionizmus, az environmental, a hungarofuturizmus, a részvételi művészet sokszor nem választhatóak el élesen egymástól, hiszen a tendenciák mentén csoportosított művészek praxisában sok közös vonást lehet felfedezni, így a művészeti kutatás interdiszciplináris igényét is. Itt és most nem a művészeti ágak közötti intermedialitásra gondolok, hanem arra az attitűdre, mely az akadémiai tudományoktól kölcsönzött módszerek alkalmazásával lehetővé teszi,

hogy a művész kialakítson magának egy tényanyagot, mely alkotásának az autonóm megvalósítás ellenére egyfajta hitelt tud adni.

Kant kritikai filozófiájában megismerőképességünk hatáira kérdez rá, a tudományokat olyan területekként tartja számon, melyek más-más módon és eredménnyel, de képesek a priori szintetikus ítéletek meghozatalára. Objektív tudásunk eredetét kereste, az empiria előtti mélystruktúráját.¹ Óvta a tudományokat a keveredéstől, mivel az interdiszciplinaritás a rendszert átláthatatlanná teszi. A művészetről pedig úgy gondolta, hogy a „szépnek nincsen tudománya, hanem csak kritikája...”,² mivel ha létezne, tudományosan, vagyis bizonyító okokkal kellene alátámasztani. Az ízlés kritikája csak akkor lehet tudomány, „ha egy ilyen megítélés lehetőségét e képesség természetéből, mint megismerőképességből általában vezeti le”.³ A két állítást összeolvasva elég világos álláspontot kapunk: a művészet nem tudomány, mert megítélése szubjektív. A szép megítéléséhez csupán kritikai viszonyt tudunk kialakítani, mely nem szabályok alkalmazása mentén történik. A művészet számára tehát a felvilágosodás kiemelkedő filozófusa egy független, autonóm közeget tartott fenn, e nélkül lényegét veszti az alkotói folyamat. Az új globális kihívások eredményeként a tudományágak már a múlt század második felében közeledni kezdtek egymáshoz, ma pedig azt találjuk, hogy a művészet is tudományos jellegű tényekre éhezett, és gyakorlatilag az összes tudomány módszereivel kísérletezik. Két izgalmas példát szeretnék említeni a művészet és tudomány együttműködésére. Donald Weber, Larry Frolick és Kevin Robbie *War Sand*⁴ című, 2010-ben indult projektje a normandiai homokos tengerpartok népszerű fürdőzőhelyein keresett olyan nyomokat, melyek egzakt bizonyítékai a második világháború lassan homályba vesző vérontásának. A fotográfus, újságíró és fizikus kollaborációjában megvalósult munka a homok laboratóriumi analizálásával mutatott rá, hogy a napozók törülközője alatt a mai napig fellelhetőek a csata nyomai, különböző fém- és üvegdarabkák formájában, melyek kifejezetten magas hőmérsékleten, feltehetően robbanások alkalmával

1 Szabadszövegszerzés, Kant kritikai filozófiája.

2 Immanuel Kant (1966)

3 Immanuel Kant (1966)

4 <http://donaldweber.com/war-sand/>

keletkeztek. Az alkotók vaskos kiadványban összegzik a kutatás látható és látthatatlan eredményeit, a mikroszkopikus felvételeket, a tengerpartokról készített tájképeket és a laboratóriumi elemzés konklúzióit, közérthető formában. A projektről bővebben a disszertáció IV. fejezetében írok.

Néhány éve Budapesten dolgozott együtt egy kisebb, szociológusokból, antropológusokból és művészekből álló csoport, hogy egy rosszul reprezentált közösségről készült interjúkkal, fotókkal és videókkal járjon hozzá a szegénységből és a társadalmi egyenlőtlenségből adódó problémák enyhítéséhez. A projekt alkalmával a lakóközösség alkalmat kapott, hogy tagjai maguk mesélik el történeteiket. A város peremén csoport⁵ interdiszciplináris együttműködése a társadalomtudományoktól kölcsönzött kutatási módszerekkel, például a narratív életútinterjú alkalmazásával, változatos prezentációs technikákkal árnyalta a korábban csak a médiából ismert történeteket, és hozzájárult ahhoz, hogy a Gubacsi út és az Illatos út sarkán álló, ma már egy új építésű munkásszállónak otthont adó, volt Dzsumbuj emlékezhelyé váljon. Jelenleg egy weboldalon tekinthető meg az interdiszciplináris munka összefoglalója, de készült egy játékos kiadvány is a kerület közönségének, illetve egy kiállítóteremben megnyitott dokumentációs iroda is az érdeklődők rendelkezésére állt néhány hétig, hogy fóruma lehessen a Dzsumbuj volt lakóinak és a más közegből érkezők találkozásának. Mestermunkám, melynek kifejtése a *Mestermunka leírása* című részben olvasható, ennek az együttműködésnek a folytatása.

A társadalom mélyrétegeit kutató művész cseppet sem légből kapott gondolat a 21. században. A XIX. század végétől tekintve számos olyan alkotó tevékenységét lehet megemlíteni, akik ha nem is a múlt vizsgálatát, de az akkori jelen anomáliáit kutatói igénnyel tárták fel egy szebb jövő reményében. Jacob August Riis dán származású amerikai oknyomozó újságíró és szociófotós munkássága jó példa erre. Miután Amerikába emigrált, nehezen talált munkát, a nyomorúságos évekből jól ismerte a New York-i szegénynegyedek világát, melyről az 1880-as évektől már komoly helyi újságok (*New York Evening Sun*, majd a *Brooklyn*

5 <https://www.avarosperemen.hu/>



Slow Response 01

News, később a *New York Tribune*) rendőrségi riportereként tudósított. A szociografikus érdeklődésű Riis csapatot szervezett, hogy ne csak szöveges, hanem képekkel (mint bizonyítékokkal) illusztrált anyagokat készíthessen a túlszűfolt negyedek társadalmi problémáiról. Végül ő maga is fotózni kezdett, elkötelezett munkájával, szisztematikus dokumentációjával a döntéshozókra is hatással volt. Theodor Rooseveltt amerikai elnök a legjobb amerikainak nevezte, elismerve a hátrányos helyzetben élők körülményeinek javításáért tett erőfeszítéseit. Részben ő fejlesztette és kezdte el használni a villanófény (vaku) egy korai változatát, hogy a nyomornegyedek éjszakai életét is láthatóvá tegye. Szintén a társadalmi rétegek kutatásának elkötelezettje volt Lewis Wickes Hine amerikai fotográfus, aki eredetileg szociológiát tanult a chicagói, a columbiai, majd a New York-i egyetemen. A fotózást autodidakta módon sajátította el, hogy szociológiai tanulmányaihoz a terepmunka során tudja használni. Pittsburgh városában acélipari munkások mindennapjait dokumentálta, az első világháború alatt a Nemzetközi Vöröskereszt munkáját követte, de társadalmi elkötelezettsége és önálló kutatói tevékenysége leginkább a gyermekmunka felszámolása érdekében tett erőfeszítéseiben volt érzékelhető. Időnként biztosítási ügynöknek vagy kereskedőnek álcázva jutott be a megfelelő helyekre, így Hine felvételei voltak az első képes bizonyítékok a dolgozó gyermekek kilátástalan helyzetére. A dokumentáció megvalósítását az *Országos Gyermekmunka Bizottság*⁶ támogatta, majd számos kampányához fel is használta. Képei jelentősen hozzájárultak a gyermekmunka felszámolásához Amerikában.

Magyarországon Kassák Lajos szellemi vezérletével a *Munka-kör* fotósai készítették fotóikat az 1920-as években tényfeltáró attitűddel a „burzsoá képi hazugságok ellen”.⁷ Mikor az avantgárd igazi lendülete kifulladt Európa-szerte, Kassák vizuális kultúrához fűződő kapcsolata is alakult.⁸ A nemzetközi átrendeződés mellett két másik vonulatot különítünk el, melyeknek a Munka-kör megalakulása együttesen köszönhető. Az 1929 őszi New York-i tőzsdekrach által indukált pénzügyi válság rövidesen a nemzetközi gazdasági élet egészére kiterjedt. Ez

6 National Child Labor Committee

7 Mary Warner Marien (2019)

8 Albertini Béla (1930–1932)

logikus módon számos országban a szociális fotográfia erőteljes kibontakozásához vezetett. Ebben a helyzetben Kassák, aki nem tartotta elég hatékonynak a magyarországi Szociáldemokrata Párt munkásosztály érdekében végzett munkáját, a munkásság műveltségének, eszmei felkészültségének növelésére helyezte tevékenységének hangsúlyát. Ennek gyakorlati megvalósulását szolgálta a Munka-kör 1928-as megszervezése, amely művészeti csoportosulások: szavalókórus, színjátszó csoport, képzőművészeti csoport létrehozását jelentette fiatal munkások, diákok, főiskolai hallgatók, adminisztratív dolgozók részvételével. A műveltséghez való hozzáférés érdekében Kassák *Munka* címmel folyóiratot is indított. A *Munka-kör* feltáró aktivitása szem előtt tartotta az önreprezentációt, hiszen kétkézi munkások is tagjai voltak, bár arról nincsenek konkrét adatok, hogy milyen arányban.⁹

Nagy-Britanniában a *Mass Observation* egy mai napig működő projekt, mely az 1930-as években, a nemzetközi tendenciákkal párhuzamosan, szintén a munkások önreprezentációjának engedett utat. Kutatói tevékenységük a munkásosztály múltjának és jelenének feldolgozását tűzte ki célul. A csoport emlékezetkutatást segítő módszereiről és működéséről *A művészek praxisa az emlékezetkutatás tükrében* című részben írok bővebben.

Az 1920-as, 1930-as, 1940-es évek művészeti mozgalmi az önreprezentáció eszközeivel hagyományosan nem rendelkező társadalmi csoportokat, főként a munkásosztályt tematizálták, praxisuk sok esetben kutatói attitűddel párosult, hogy valós tényeken alapuló képet tudjanak adni az adott közösség helyzetéről. A valós helyzet feltérképezése nélkül készült, azaz nem megfelelően előkészített dokumentumjellegű anyagok magyarázkodásra adhattak okot, mert az általuk közölt hiteltelen információval is nagymértékben tudták befolyásolni a közvéleményt. A politika és a művészet épp az újonnan népszerűvé vált kommunikációs csatornákon keresztül szorosán és nyíltan összefonódni látszott. A művészek sűrűn készítettek propagandaanyagokat politikaközeli szervezetek vagy állami intézmények számára. Jó esetben a politikai elköteleződés kritikai attitűddel pá-

rosult. Így volt ez Joris Ivens holland dokumentumfilmese esetében is, aki *A spanyol föld* című filmjét az antifasiszta spanyol köztársasági kormány támogatására készítette Ernest Hemingway társszerzővel, de láthatunk tőle olyan propaganda-filmet is, ahol a megtevesztő körülmények áldozata lett, és később magyarázkodásra kényszerült. A *hősök énekét* 1931-ben forgatta Magnitogorszk, a Szovjetunió új iparvárosának építéséről, melyben kommunista önkéntesekként ábrázolta a kényszermunkásokat. A későbbi fejezetekben bővebben írok majd arról, hogy az információhiány, illetve az ideológiával terhelt média hogyan vezette meg a művészeket a hidegháború idején.

A *Munka* című lap alkotói törekedtek arra, hogy ne direkt módon támogassanak politikai célokat. Ahogy egyik programadó cikkében Kassák kifejtette: „Nem mint szakpolitikusok tömörülünk a lap köré, az élet más területein vagyunk szakemberek, mint alkotóművészek, pedagógusok, technikusok és társadalomkritikusok akarunk munkálkodni”.¹⁰ Összhangban a Bauhaus gondolkodásmódjával, a művészetet más, mégis rokon tevékenységekkel összefüggésben érezte hatékonynak, teljesnek. Az együttműködésben gyökerező összetett ismeretek, akkori kifejezéssel „nagyobb és osztálytudatosabb ideológiai iskolázottság”, több lehetőséget adott az emberek kezébe a politikai harcokban. Ők tehát úgy tekintettek a művészetre, mint ami képessé teszi a munkásokat, hogy tisztán látva a körülményeiket, önmagukért kiálljanak.

A fenti példák is alátámasztják, hogy a művészeket régóta foglalkoztatják a tények, csakúgy, mint a folyamat, ahogyan tudományoktól kölcsönzött módszerekkel eljutnak az általuk felmutatni kívánt evidenciáig. Napjainkban a hétköznapi megannyi rétegét inter- és transzdiszciplináris együttműködések keretében vizsgálják, melyek népszerűsége kétségtelen, és összefügg a kreatív ipar jelenlétével, melyet James Florida fejtett ki bővebben, Claire Bishop¹¹ pedig kritikai

¹⁰ Kassák Lajos (1928)

¹¹ Claire Bishop (2017). Adorno és Horkheimer még az 1940-es években óvta a kultúrát a kapitalista iparral való túlzott összefonódástól, azóta a kreativitás elengedhetetlen része lett a kapitalista rendszer gépezetének. Az elmúlt húsz évben a művészek és a kreatív iparban dolgozók arra kényszerülnek, hogy a radikálisan átalakult játéktérben az aktivizmus, a figyelemfelkeltés új és új formáit találják ki, mivel ez a háború

⁹ Albertini Béla (1930–1932)

elemzés tárgyává tette, hogy csak néhány kézenfekvő teoretikust említsünk az elején.

A művészek által kitalált manipulációs technikák adták a táptalajt, amin a kreatív ipar kialakult, és lényegében a mai napig ebből táplálkozik.¹² Feltehetőleg a kreatív ipar ezen potenciáljával függ össze, hogy a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem kiemelt támogatást kapott Magyarországon. Felújított komplexumában az oktatási egységek mellett külön épületek adnak helyett az Innovációs Központnak és a TechParknak, így az akadémiai, a kreatív fejlesztőmunka közvetlenül össze van kötve a gazdasági élet egyes szereplőivel. Florida a kreatív osztály innovatív munkájában rejlő gazdasági lehetőségeket fejtegeti közismert, nagy sikerű könyvében¹³ – ahogy Nick Srnicek is a kulturális javak és tudás növekvő gazdasági szerepét és kiaknázhatóságát méltatja *Platform Capitalism*¹⁴ című könyvében. Ezzel párhuzamosan jelent meg a kapitalista ipar és a művészeti gyakorlat összefonódásának, a hatalmi alakulatok és a mindennapi élet esztétikája közötti trendszerűvé vált összekapcsolódások kritikája az ezredfordulón. Brian Holmes magyarul is olvasható szövege a globális kapitalizmus kritikáját nemcsak halaszthatatlannak, hanem – és ez jó hír – lehetségesnek is tartja.¹⁵ Holmes a közelmúlt történelmére tekintve a második világháború után előbb szellemi, majd társadalmi szinten artikulálódott, hatékony kultúrakritikát látja átfordulni egyfajta menedzseri kapitalizmusba, melyben az államé a tervező- és elosztószerep. A hatvanas évek politikai elkötelezettsége és kritikája így a kilencvenes évekre a tekintélyelvű állam törekvéseinek részévé, hovatovább motorjává vált, egy olyan ágazattá, melynek alapja a lázadás volt, de a felépítménye már az a rugalmas rendszer, mely kreativitással, mobilitással, személyre szabott termékekkel és kommunikációval, a kulturális tér bevonásával visszahelyezte a fogyasztót saját tulajdonába, és létrehozta a networkert, aki hajlandó volt ezt a rendszert kiszolgálni. A technológiai fejlődés nem teljesen véletlen irányba segítette a kapcsolati ember

átköltözött a médiába, fegyverek helyett kamerával és internettel harcolunk.

12 Richard Florida (2012)

13 Creative class

14 Srnicek (2016)

15 Brian Holmes (2006)

munkáját, aki bizonyos határok között mozgó kreatív és mobil (szabad) tevékenységének köszönhetően megmaradt játszóterének keretein belül, és nem érdekelték az ezen kívüli tények.¹⁶

Gregory Sholette¹⁷ amerikai képzőművész-aktivista és teoretikus, hasonlóan Bishop meglátásaihoz, erősen óv a művészeti innováció gazdasági és intézményi közegbe való direkt becsatornázásától, hiszen a művészet legitimitását ez a fajta csatlós szerep komolyan megkérdőjelezi. A művészettörténetben elsőként a romantika talált kivétlnivalót (a barokk korrupció elköteleződése kapcsán) művészet és hatalom szoros kapcsolatában, és azóta is tartja magát az egyetemes konszenzus, hogy a művész nem teljesíthet egy az egyben megrendeléseket. Az így kialakult mozgástér persze folyamatos értelmezést igényel, mert például Magyarországon a művészeti finanszírozás állami függősége miatt épp a gazdasági élet szereplőinek támogatása tűnik áhított jövőképnek, míg például az Egyesült Államokban a kreatívok tehetségét gyorsan fejlődő technológiai cégek aknázzák ki. Kétségtelen, hogy a tudományok közötti átjárás népszerűsége elősegíti a hagyományosan művészeti szereplők elhelyezkedését a gazdasági versenyszférában, de jelen disszertáció szempontjából inkább azok az inter- és transzdiszciplináris tendenciák érdekesek, melyek kimenetüket tekintve megmaradnak a képzőművészeti szcénán belül, miközben merítenek szociális közegükből, és produktumuk tekintetében valamilyen figyelmen kívül hagyott társadalmi jelenséget mutatnak be úgy, hogy a befogadó a kapott információk alapján maga rakja össze a mozaik kockáit.

II. fejezet

A post-truth korszakában nehéz bizonyosságokhoz jutni a megszokott médiumokon keresztül, talán emiatt is kezdtek a művészek tényekkel foglalkozni. A saját tudásunkkal kapcsolatos csalódáshoz már nem fizikai korlátaink vezettek,

16 Brian Holmes (2006)

17 Gregory Sholette (2017)

hanem azon társadalmi konstrukciók útvesztői, melyek szisztematikusan írják át széles körű, átláthatatlan tudásunkat a világról. Jean-Francois Lyotard már 1979-ben figyelmeztetett a számítógéppel hozzáférhető, digitális tudás hatáira, annak önkényesen meghatározott szemantikai mezejére.¹⁸ Nem meglepő tehát, ha a szubjektum bizonytalanságát kiegyensúlyozandó a művészek is tényeket kezdtek keresni, és mivel az alkotásnak nincsenek megfelelő eszközei az egzakt kutatáshoz (mert ennek igénye jellemzően nem merült fel korábban), a tudományok módszereit kezdték használni. Más kérdés, hogy az igazságon túli tények a tudományos diskurzusban is elkezdtek megjelenni, így a művészek által használt módszerek, úgy tűnik, önmagukban nem mindig alkalmasak az álhírek, alternatív tények kiküszöbölésére.¹⁹

Ebben a sérülékeny és érzékeny korszakban vált egyre népszerűbbé az emlékezetkutatás, melyről leegyszerűsítve mondhatjuk, hogy olyan köztes terep, melyben a különböző tudományok, tudományágak képviselői és a képzőművészek közösen alakítható keretek között, az archívumok feldolgozásának mikéntjéről, a dokumentumok értelmezéséről és rendezéséről egyeztetnek, hogy a már jó ideje válságos állapotban lévő emlékezetet hitelesen mentsék át a következő generációk számára. A posztmodern elvette a történelmi igazságról kialakított illúziókat, cserébe legitimálta a történetírás személyesebb hangjait, melynek köszönhetően egyrészt új utak nyíltak a levéltárakban őrzött dokumentumok újraértelmezéséhez, másrészt egyértelművé vált, hogy a politika az így kialakult változatos térben önkényesen válogat a múlt töredékeiből, és ezt már nem is rejti véka alá. A felgyorsult múltértelmezési háborúban nincs lehetőség a posztmodern történetírásban rejlő pozitívumok kiaknázására, ezért célszerű lelassítani az információfeldolgozás menetét, hogy „a szimuláció, a gyors információátadás és a kábelhálózatok világától eltérő szemléletmódrá tehesünk szert, egy biztos pontra a zavaró és gyakran fenyegető heterogenitás, időeltolódás és információtúlterhelés világában”.²⁰

18 Jean-François Lyotard (1979)

19 Rédey Soma (2020)

20 Huyssen (1995)

A személyes és kollektív emlékezet feldolgozásával új támpontokat lehet kijelölni a bizonytalan környezetben, melyeknek immár nem kell egy cél felé mutatniuk. A posztmodern máig érezteti ugyan hatását, azonban az ezredvég emlékezetmániája nemcsak a posztmodernszerűség újabb példája, ahogy Huyssen írta 1995-ben, hanem az idő modern társadalmakra jellemző válságát is jelzi, amelyben minden újat, mint gyökeresen mást szemlélünk és ünneplünk. A hangsúly áthelyezése a történelemtől az emlékezetre nem csupán történelemellenes, relativista vagy szubjektív gesztus, hanem a kompromittált teleologikus történelemfelfogás kritikája is egyben.²¹ Nem az a kérdés már, hogy hova tartunk, hanem hogy tarthatunk-e egyáltalán valahová, és hogy kik azok a „mi”. Ez a történelemfelfogás inspiráló hatással volt a tudomány számos területére, így a történetírókra és a képzőművészekre is, akik elkezdték lelassítani az időt, az archívumokban elmélyülve, azok egyidejűségében ellensúlyozni az idő rohanását. A posztmodern episztemológiaellenessége megszüntette az időhöz kötött élmény és az idő felett álló emlékezet önkényes összekapcsolódását, és a kettő között adódó távolságban látott ins pirációt a művészet számára.²² A művészek valóban könnyen utat találtak ahhoz, hogy maguk értelmezzék a múltat, illetve hogy az így elért eredményeiket beépítsék munkáikba. Praxisuk jellemzően vagy a politika által konstruált múlt megkérdőjelezésének irányába mutatott, vagy olyan elnyomott csoportok képviselete felé, melyek kívülrekedtek a történelem alakításán.

Az emlékezetkutatás fontos eszköze a szociológia és a kulturális antropológia által kidolgozott *oral history*, melyet elbeszélte történelemnek is szoktak fordítani, mivel egyéni elbeszélések, interjúk készítésével és feldolgozásával jut el történelmi ismeretekhez, vagy egészíti ki azokat. Lényegében szemtanúkra építő történetírást jelöl. Sára Sándor 1979-től forgatott dokumentumfilm-sorozata talán az első nagyívű művészeti projekt, mely kifejezetten az *oral history* kutatási eszközeivel, rendkívül alaposan dolgozta fel a kollektív emlékezet egy szeletét, a Don-kanyar tragédiáját, és így fontos előképe a hasonló módszerekkel túl-

21 Huyssen (1995)

22 Huyssen (1995)

tat idéző képzőművészeti alkotásoknak. A *Krónika – A 2. magyar hadsereg a Donnál* egy huszonöt részes, fekete-fehér sorozat, melyből a rendező *Pergőtűz* címen készített egy rövidebb, ötrészes, talán jobban ismert változatot is. Sára 1979-től három éven át forgatott interjúkat túlélőkkel és szemtanúkkal a Magyar Televízió támogatásával. Végül a *Krónika* vetítése botrányba fulladt, az anyagot több helyen cenzúrázták, a vágatlan változat csak a rendszerváltás után kerülhetett adásba. A *Pergőtűz* ugyan elsősorban a magyar filmtörténet hiánypótló vállalkozása volt, mégis érdemes az emlékezetkutató képzőművészeti projektek kontextusában is megemlíteni, mivel a film olyan korábban nem ismert bizonyosságokat hoz felszínre Magyarország második világháborús szerepvállalásával kapcsolatban, melyek megegyeznek a képzőművészek céljaival és segítenek újragondolni a múlt kényes mozzanatait. A módszer felhasználásán alapuló újabb, magyarországi referenciákat is figyelembe vevő (nem kifejezetten képzőművészeti) projekt a Centropa²³ – Megőrzött emlékek interaktív könyvtára –, mely a soát átélt személyek történeteit gyűjti, dolgozza fel, a Memory Project,²⁴ mely az 1956-ban emigrált, már a 70-es, 80-as éveikben járó generáció történeteit gyűjti mozgóképes interjúk formájában, és részben ide tartozik az Emlékpont projekt is.²⁵

A képzőművészeti emlékezetkutatás módszertani nyitottsága historiográfiai (*benchmark events*), szociológiai (hálózatok és szervezetek hogyan hagyják jóvá, integrálják a kialakuló gyakorlatokat) aktivitásokat involvál, és ezzel tudományos folyamatokat is górcső alá vesz, a társadalom és a tudomány változó kapcsolatát vizsgálja, építi. Maga az emlékezetkutatás is interdiszciplináris mezőben működő, a mai napig középpont nélküli, nem paradigmatis terület, mely a történettudomány, az irodalomkritika, az antropológia, a pszichológia, a művészettörténet és a politikatudomány összefüggéseiben gondolkodik.²⁶ Az inter- és transzdiszciplináris együttműködések terjedése valószínűsíthetően a jelenlegi tudományos paradigma kereteit is feszegeti, növekszik a kihágások száma és az ezeknek

23 <https://www.centropa.org/hu>

24 <https://memoryproject.online/hu/>

25 https://emlekpont.hu/?page_id=45

26 Jeffrey K. Olick – Joyce Robbins (1998)

köszönhető gyakorlatias és közvetlenül hasznosítható tudás. Hogyan tud a képzőművész bekapcsolódni ebbe a diskurzusba, és hogyan tud a maga eszközeivel megállapításokat tenni a közösségek identitásképzésének folyamatában?

A 19. századra jellemző az egységes szöveg formájában elmondott történelem igénye. A fellelhető tények, a kuszának tűnő tapasztalatok és hiedelmek hálója Hegel és más gondolkodók keze nyomán összefüggő történelmi tapasztalattá váltak. A posztmodern ezt a szépen ívelő gyakorlatot tette sokhangúvá, mikor a teleologikus gondolkodást felszabadító szellemével megkérdőjelezett minden nagy narratívára irányuló teljesítményt, és a narratívák pluralitását tekintette legitimnek. Azóta láthatóvá vált, hogy ennek a kollektív emlékezet számára teret engedő történetírásnak az alakítása komoly szervezést igényel, mellyel a társadalom tagjainak figyelmét legitim módon lehet irányítani bizonyos emlékeinkre.²⁷ A kollektív emlékezet tehát véleményalkuk eredménye, melyekbe a művészek az eddigiektől eltérő módon kezdtek új tartalmakat bevonni.

A képzőművészet mindig is az emlékezetátadás egyik eszköze volt. Aby Warburg volt feltehetőleg az első művészettörténész, aki a társadalmi emlékezet kifejezést használta, amikor a képzőművészeti alkotásokat a történelem ereklyetartóiként értelmezte.²⁸ Köztereink, főleg Budapesten, de más nagyvárosokban is, tele vannak szobrokkal, emléktáblákkal. A köztéri szobrok esztétikai sajátosságairól, szerepéről, a városi terek túlterheltségéről és jövőbeli tervezéséről 2020-ban kezdeményezett vitát a budapesti önkormányzat az *artportal.hu*-n. A meghívott művészettörténészek körbejárták a szempontokat, és stratégiákra tettek javaslatokat, de a vita során nyilvánvalóvá vált, hogy az emlékezet klasszikusnak mondható tárgyai nehezen választhatóak le a politikai gépezetről, még ha a szakra vagy még inkább a helyi közösségek erőteljesebb beleszólást is kapnak az emlékezhelyek tartalmába és kivitelezésének folyamatába.

Az emlékezés új technológiai lehetővé tették, hogy az emlékezet megőrzésé-

27 Albert Zsolt Jakab (2012)

28 Jeffrey K. Olick – Joyce Robbins (1998)

nek ne csak a köztéri emlékművek, hanem más, szabadabb módjai is legyenek, melyekkel részben újrendezhetjük a hangsúlyokat, és felhívhatjuk a figyelmet az értelmező szerepére és felelősségére. Az új technológiákkal felvértezett kreatív gyakorlatok idővel beépülnek az emlékezet megszokott kulturális formái közé. Egy érdekes példa erre az Easter Rising: Voice of a Rebel projekt, mely az ír történelem egyik legfontosabb eseményét dolgozza fel egy virtuális valóságba ültetett játék formájában. Egyes szám első személyben teszi újra átélhetővé az ír függetlenségi harc 1916-os eseményeit. A projektben még a múltat hordozó médiumok váltakozása is érdekes, hiszen a harcokban 19 évesen részt vett mesélő idősebb korában egy hangkazettára rögzítette történetét, melyet harminc éve találtak meg és napjainkban dolgoztak fel. A projekt olyan fontos kérdéseket vet fel, hogy a mások által megélt múltbeli események *point of view* jellegű meg tapasztalása hogyan hat ítéliképességünkre, képesek leszünk-e a befogadásuk során figyelembe venni, hogy ezek egyetlen nézőpontból indulnak ki, tehát nem konszenzus eredményei.

A Google Arts & Culture viszonylag monopolhelyzetben lévő értékmentő programja a kortárs igényeknek és technológiának megfelelően tárja elénk például Bagan kulturális örökségét. Ami itt fontos, hogy nemcsak az épületeket és azok jelentőségét mutatja be a virtuális tárlatvezetés, hanem a technológiát és a profi alkotókat is, akik a látványt felépítik számunkra. A backstage ugyanúgy része a show-nak, mint az ősi épületek története, továbbá láthatóvá válik, hogy az értékmentés milyen lépéseken keresztül történik, hogy nem evidensek bizonyos döntések, hanem emberek hozzák meg azokat, és ezzel társadalmakat összekötő, bonyolult emlékezeti kapcsolatrendszert hoznak létre átlátható módon.

III. fejezet

Az emlékezetkutatáshoz köthető első művészeti projektek, melyek a nyolcvanas-kilencvenes években kerültek bemutatásra, nem a legújabb technológiák felhasználási lehetőségeire összpontosítottak, sokkal inkább egy alkotói attitű-



Slow Response 02



Nő tüntetőtáblával
2012. december 22, Új-Delhi, India
A *While Working on My Thesis* című sorozatból



Férfiak lila ködben
2017. november 17, Budapest
A *While Working on My Thesis* című sorozatból



Slow Response 03

döt mozgósítottak, mely a jelen megértésének feltételeként a múltat mutatta fel. Allan Sekulának 2010-ben nyílt kiállítása a Ludwig Múzeumban Budapesten. A világhírű amerikai alkotó dokumentarista jellegű fotó- és videóművészetével vált ismertté, mely komoly kritikának veti alá a kapitalizmus bevett mítoszait, és a tőke kényének-kedvének kiszolgáltatót „kisembert” emeli sorozatai központjába. Sekula fiatalkorának legmeghatározóbb éveit a vietnami háború elleni tiltakozások és a baloldali diákmozgalmak légkörében töltötte, és olyan tanárai voltak a *University of California at San Diego* egyetemen, mint a marxista filozófus, Herbert Marcuse, vagy a konceptuális művész, John Baldessari, így mind alkotóként, mind teoretikusként kritika alá veti a fényképezés intézményes szerepét. A *Test az archívumban* című írásában azt vizsgálja, hogyan szolgálta a dokumentarista fotográfia a századvég kormányzati céljait. A fotográfia a megfigyelés apparátusaként sok esetben az állami ellenőrzést szolgálta²⁹ és a társadalmi megosztottság narratíváját segítette fenntartani a dokumentált közösségek sztereotipizálásával. Olyan bizonyosságok mentén csoportosította dokumentumait, melyek illeszkedtek a meglévő intézményi struktúrába. Sekula esetében tehát nem a fotózás a problematikus, hanem a fényképek felhasználása, rendszerezése, az ő szavaival a fotográfia *levéltári ambíciói* (archival ambitions), mely a fennálló intézményrendszerbe visszacsatornázza a kordokumentumokat.³⁰

A *Polonia and Other Fables* (*Polónia és más mesék*) című budapesti kiállításon többek között látható volt a névadó *Polónia* című sorozat is, amely harmadik generációs lengyel bevándorlóként, személyes kötődéssel a háttérben, de elfogultság nélkül, kritikus szemmel dokumentálja és vizsgálja a globalizáció társadalmi hatásait, a nemzeti mítosz életben tartása mögött húzódó kulturális és gazdasági összefüggéseket. Polónia ugyanis a valóságban nem létezik, a külföldön élő lengyel közösségeket hívják így, köztük a chicagói kolóniát. A lengyel emigránsok hazájukhoz való romantikus-historizáló kötődésével Sekula szentimentalizmus nélkül szembesít. A képek nem képszerűségükben hatnak, hanem azáltal, amit megmutatnak a képen túli valóságból.³¹ Sekula 1989 és 1995 között készült *Fish*

29 Allan Sekula (2003)

30 Allan Sekula (2003)

31 Székely Katalin (2010)

Story című sorozata a művészeti kutatás komplexitását emeli a korábbiaknál magasabb szintre. A könyv formájában is megjelent munka már egyes művészettörténészek szerint túl is lép a nyolcvanas évek posztmodern elméletén és gyakorlatán, mely az emlékezetkutatás egymástól elszigetelt, lokális hangjainak adott teret, és egy globális szempontrendszer vezet be. A fotó médiumának valóságmegjelenítő képességét a *kritikus realizmus* (critical realism) keretei között értelmezi újra a tömeges tengeri áruszállítás nemzetközi problematikáján keresztül. A *Fish Story* kulcsfontosságú helyet foglal el az 1990-es évek művészeti attitűdjében tapasztalható átmenetben, mikor a cinizmus széles körű kultúráját a művészeti világ radikális elkötelezettsége váltotta fel.³² Ennek megfelelően a kiadvány globális kitekintéssel és a szimulákrumokra építő posztmodern identitáspolitikai gyakorlatokat hátrahagyva több mint száz fotóval, hét fejezetben, diavetítésekkel kiegészítve nyújt világraszóló képet a dematerializált globális gazdaság súrlódásmentesen működő tengeri szállítmányozási rendszeréről. Sekula tehát mind alkotóként, mind teoretikusként izgalmas adalékokkal szolgál a különböző idősíkok összefüggésében artikulálódó kutatásalapú képzőművészet meghatározásához, mely kritikusan áll az archívumokba rendezett, készen kapott tényekhez, és ezeket újrendezve, saját elemzéssel megtámogatva, új információkkal kiegészítve alakítja projektjeit.

A következő alkotó, aki az emlékezetkutató művészet eszköztárának kialakításában tevékenyen részt vett, Christian Boltanski, pszeudo-etnográfus-adminisztrátor-levéltáros-közhivatalnok-detektív, ahogy Kicsiny Balázs összefoglalja lehetséges titulusait.³³ Életműve az emlékezés és a túlélés köré szerveződik. Közép-európai zsidó származása és keresztény neveltetése nyomán a halál központi motívumának rituális megnyilvánulásai, a szakralitás és a gyász összefüggései érdeklik. Munkái, Sekulához hasonlóan, az elfeledésre ítélt embereket helyezik reflektorfénybe, „olyan személyeknek állít emléket, akik sem a feltámadást nem várják, mint a középkori síremlékek alakjai, sem a társadalmi státusz dicsőségét nem hirdetik, mint az megszokottá vált a reneszánsz műemlék szobrászattal az

32 Bill Roberts (2012)

33 Kicsiny Balázs (2002)

európai művészet történetében. Boltanskinál megfejthetetlen, hogy az egyén honnan jött és hová távozik, legyen bár svájci állampolgár, náci katona, vagy dijoni gyermek”.³⁴ Installációi sokszor építenek fotográfiákra, így a holokauszt alatt eltűnt emberek portréfotóira, privát fotókra, a művész által vásárolt náci családi albumokra, a fotó, mint dokumentum problematikájára. Műveinek fontos témái azon hatalmi játszmák, melyek a listák készítésében, emberek sorrendbe állításában vagy akár a levéltári rendszerezésben tükröződnek vissza, továbbá a humánium, mely a világ bürokratikus útvesztőiben adatokká változik át. A *dijoni gyerekek* című, nyolcvanas években készült installációjában, eredetileg egy templomi térben, számtalan, a vészidőszakban ismeretlenül elhunyt gyerek fotóját helyezte a falra. Egyszerű izzó világította meg a fotókat, egyenként láthatóvá téve az individuumokat, akikre névtelenül, csupán csoportként szoktunk hivatkozni. Boltanski a kollektív emlékezet és a történelem, az élő és a holt, az elmesélt történet és az archívum közötti átjárhatóságot keresi munkáiban. A teátrális, általában nagy formátumú installációihoz bolhapiacokon, feldolgozatlan hagyatékokban, tulajdonos nélkül maradt tárgyak rejtett zugaiban keres adatokat, olyan bizonyosságokat, melyek kívül esnének a hivatalos történeti adatok zárt világán. Ezeket menti meg szimbolikusan az elfeledéstől.

Létezik tehát egy jól körülírható képzőművészeti tendencia a kétezres évektől, melyben a művész tudatosabban kezeli a tényeket, és ezzel hozzájárul a kollektív emlékezet tartalmi rétegeinek feltárásához. Feltevésem szerint ezek a törekvések összeköthetőek a kilencvenes évektől elterjedt társadalmi elkötelezettséggel,³⁵ melyet többek között Claire Bishop³⁶ és Gregory Sholette³⁷ teoretizált 2012-ben és 2017-ben megjelent könyveikben. Az angolul *socially engaged artists*ként jegyzett művészek tevékenysége szinte elválaszthatatlanná vált a civil szervezetek, szociális munkások, közösségi szervezők munkájától, és sokszor csupán

34 Kicsiny Balázs (2002)

35 Tudjuk, hogy az avantgárd már a huszadik század elején közeledik a társadalomhoz, és hogy a háború után, a hatvanas évektől a community art izgalmas kísérletei zajlanak, de itt most kifejezetten az elmúlt harminc év társadalmi elkötelezettségére gondolok.

36 Claire Bishop (2012)

37 Gregory Sholette (2015)



Szerelem a Kieselbach Galéria és Aukciósházban
2017. október 13, Budapest
A While Working on My Thesis című sorozatból



Anya gyermekével
2016. március 1, Budapest
A While Working on My Thesis című sorozatból

a működés mögötti szándék választotta el műveiket az élettől magától. Az emlékezetkutató művész munkája is beleágyazódik a hétköznapi élet társadalmi struktúráiba, de mintha konzervatívabb lenne a munka közlése szempontjából, hiszen műtárgyakat vagy műtárgyként értelmezhető, múzeumi közegben jól artikulálható műegyütteseket hoz létre, sőt ezeket a művészet szokásos tereiben be is mutatja. Eszközhasználatát tekintve határokat lép át, de legalább, mondhatnák a modernitás rajongói, a létrehozott alkotás formája többnyire autonóm, és a művészeti intézményrendszerben jelenik meg.

II. Posztmodern és interdiszciplinaritás

A posztmodern történetírás hatása a képzőművészetre

Az idő személyes és közösségi megélése a posztmodern történelemszemléletben gyökerezik, és nagy hatással volt a társadalomtudományokra. A disszertációnak nem célja a posztmodern időszelelet elemzése, csupán az emlékezetkutató művész tevékenysége szempontjából fontos jellemzőit szeretném kiemelni.

A posztmodern egy téridő-kontinuumba dobott minket. Eltűntek a korábbi, rögzített rendszer vonatkoztatási pontjai, nincsenek határai a választhatóságnak. Heller Ágnes a filozófusokról írja, de vélhetően a társadalomtudományok művelői is tisztában vannak vele, hogy maguk választják alapjukat, és a választásaikat érvekkel kell alátámasztaniuk, mert nincs egyetlen közös igazság.³⁸ Innentől kezdve csak az általunk választott alapért kell felelősséget vállalni. Persze ez még így sem kis felelősség. A gondolkodók többnyire beérik az alapok nélküli oszlop-csarnokokkal, vagyis a hasonlóan gondolkodók elméleteivel, melyek teoretikus konstrukciókat tartják. Vizuálisan elképzelve a tér, melyben valaki elhelyezi a tudását, a levegőben lebeg, tehát a létrehozott tudás is lebeg.

38 Heller Ágnes (2000)

Hayden White *Metahistory* című szövege megváltoztatta uralkodó történelemképünket.³⁹ Ő és a posztmodern más képviselői – úgymint Derrida,⁴⁰ Lyotard⁴¹ vagy Foucault⁴² – támadták a lineáris történetiséget, az igazság és a merev identitás fogalmi pilléreit, ezáltal fokozták az érdeklődést a történelem, az emlékezet és a hatalom közötti összefüggések iránt. A társadalmi emlékezet interdiszciplináris kutatása a történettudományban tapasztalható irányváltáshoz kapcsolódik. A folyamat során a történetírás átpártolt „a tudásspecialisták által kifejlesztett gondolatoktól a közemberek gondolkodását alakító tudás- vagy tudatszerkezetekhez”.⁴³ Az emlékezetkutató művész aktivitása is ezt igazolja, mikor a kisebb közösségeket szólítja meg, és a saját maga által gyűjtött bizonyosságokat sajátos logikával rendezi, majd mutatja fel közönsége számára. Az alkotó nem csupán bemutatja a személyes múltak, egyedi történetek részleteit, hanem mindezt úgy tárja elénk, hogy a befogadó az alkotói folyamat részeként önállóan fogalmazza meg benyomását, véleményét a látottakról. Kisebb, bizonyos szempontból jelentéktelen közösségekhez, elhanyagolt mellékvágányokhoz köthető munkája megfelel a művészetelmélet globalizálódó, középpont-nélküliséget célzó törekvéseinek is, melyek felszámolni igyekeznek a nyugati kánon uralkodó kereteit, utat engedve például a dekolonializációs törekvéseknek vagy a feminista reprezentációnak. A disszertáció negyedik részében vizsgált projektek közül Szász Lilla munkája kapcsolódik szervesen a gyarmati múlt feldolgozásához, Betty Tompkins művészettörténeti referenciákat újraértelmező, *Woman Words* című sorozata pedig a feminista megközelítésre példa. Ez utóbbiról a második részben írok bővebben.

A szélsőséges posztmodern vagy posztstrukturalista elméletek még messzebbre mennek, és azt állítják, hogy nincsenek tények a múlt narratívája mögött, kizárólag a hatalmi akarat hozza létre a bizonyosságokat. A történelmi

39 Szécsényi Endre (2004)

40 Jacques Derrida – Immanuel Kant (1993)

41 Jürgen Habermas – Jean-François Lyotard – Richard Rorty (1993)

42 Michael Foucault (2000)

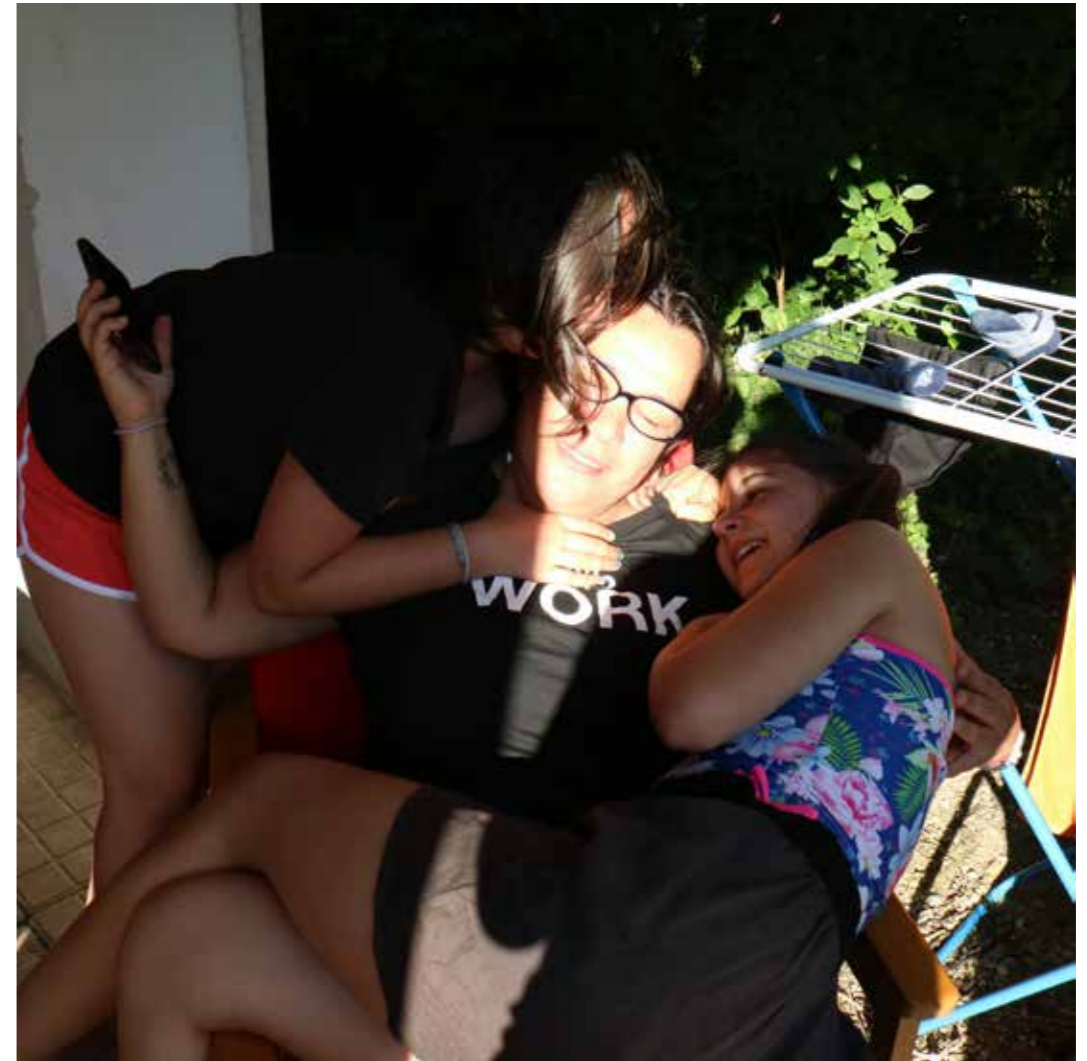
43 Swindler – Arditi (1994)



A gentleman, a nő és a megnyílt vadállat
2014. március 31, Sydney, Ausztrália
A *While Working on My Thesis* című sorozatból



Fiatal és idős női alak térdeplő gyermek előtt
2020. augusztus 17, Csongrád
A *While Working on My Thesis* című sorozatból



Éva harmadmagával
2018. június 25, Pécsely
A *While Working on My Thesis* című sorozatból

narratíva metaforaként hívja fel a figyelmet az elbeszélte dolgok képeire.⁴⁴ Talán itt érdemes megemlíteni KissPál Szabolcs *A műhegyektől a politikai vallásig*⁴⁵ című nagyívű kutatásalapú projektjét, melyet kiadvány és weboldal formájában is megismerhetünk, de Európában számos helyen ki is állították, így a 2017-es OFF-Biennálé keretében is. A doku-fikciós műegyüttes két videóból, valós és fikatív, múzeumi vitrinekben bemutatott tárgykból áll, és a nemzeti mitológiák nemzetudat-teremtő szerepével foglalkozik. A kitalált és valós elemek egymásba játszásával KissPál ellenfikciót teremt, amely az irredenta szimbólumok használatát és jelentéseit a revizionista-nacionalista diskurzus kritikai elemzésébe ágyazza. A projekt még a politikai vitákra nyitott, a művészet kritikai gyakorlatait értő közönség számára is nehezen befogadható, így lényeges, hogy számos program, workshop egészítette ki. Például Marosvásárhelyen *Oral History – Collective Memory* címmel erdélyi magyar, bukaresti román vagy temesvári elrománosodott családokból származó középiskolások írtak egy nagy közös történetet személyes tárgyak és sztorik felhasználásával, ahol a kutatási anyagok fikatív elemekké váltak, majd egy összefüggő narratívává álltak össze a folyamatban.⁴⁶ A posztstrukturalista kritika a társadalmi aktivizmus, például az antikolonialista vagy a feminista törekvések elméleti alapjává válhatott.⁴⁷ A perifériára szorult közösségek öntudatának visszaszerzésében pedig, KissPál projektjéhez hasonlóan, egyre gyakrabban játszanak szerepet művészek által kezdeményezett együttműködések. A kortárs művészet, a történelem és a társadalom iránti elkötelezettségének köszönhetően hatékony eszköznek bizonyul a kortárs kultúra emlékezetének, történelmének és időszerűségének vizsgálatára. A későbbiekben szeretném körüljárni, hogyan hozzák ezek a művek közelebb a múltat a jelenhez, hogyan interpretálnak újra évszázados traumákat.

A posztmodern gondolkodók által teremtett elméleti háttér viszonylagos szabadságot adott az emlékezettel foglalkozó alkotó kezébe, de nyilvánvalóan voltak más szempontok is, melyek a huszadik század során a múlt felé fordították

44 Zoltán Boldizsár Simon (2018)

45 <https://fromfakemountainstofaith.eu/magyar-main>

46 Lázár Eszter (2020)

47 Joan Scott és Dipesh Chakrabarty szövegeit érdemes megemlíteni.

a művészeket. A második világháború traumája sokáig megbénította a művészeket. Adorno jól ismert, Auschwitz és a művészet kapcsolatát tematizáló gondolatáról⁴⁸ talán kevesen tudják, hogy a német filozófus egyik tanulmányának végére vetette oda, és csak később vált szinte központi jelentőségűvé. Ráadásul a szövegekörnyezet alapján nem is egyértelmű, hogy pontosan mire vonatkozik a szövegrészlet. Egy értelmezési megoldás lehet, hogy Auschwitz után barbár dolog olyan verset írni, mint előtte. Azaz másképp kell verset írni, hiszen az esemény előtti (esztétikai) szabályok elfedhetnék, láthatatlanná tennék az ott történt barbárságot ugyanúgy, ahogy az avantgárd is elzárkózott az őt megelőző művészeti irányzatoktól. A múltidéző művészek eszerint más esztétikai megoldások után kell néznie, ha a holokauszt tragikus eseményeire reflektál. Az általa létrehozott munka már nem lehet a korábbi értelemben szép: radikálisan másnak kell mutatkoznia, hogy érthetővé váljon a szörnyűségek viszonylatában.⁴⁹ Akárhogy is fordítjuk le Adorno szavait, nemzedékek tartották méltatlannak a holokauszt művészeti feldolgozását, mígnem Joseph Beuys *Auschwitz Demonstration* (1956–1964) című installációja, majd Claude Lanzmann *Shoah* című, több mint tizenegy évig készült (1974–1985), tanúvallomásokat tartalmazó, az európai zsidóság ellen a nemzetiszocialista uralom idején elkövetett népirtásról szóló filmje megtörte a csendet. A filmben túlélő áldozatok, valamint tettesek és szemtanúk szólalnak meg. Sokan közülük harminc év elteltével első alkalommal mondják el történetüket. Kertész Imre szavaival, a holokausztipar a kezdeti hiány után a kilencvenes évektől lényegében a kortárs nyugati kultúra egyik fő szervezőerejévé vált, melyet az akkor alakuló Európai Unió közös hivatkozási pontként vállalt fel. Elég a számos köztéri emlékműre, emlékhelyre, múzeumra, emlékezetkutató projektekre gondolni. A holokauszt szerepe óriási volt az európai identitásképzés, és ezzel összefüggésben az elmúlt harminc év társadalmilag elkötelezett reneszánszában is. A nyolcvanas években a már korábban említett Boltanski-művek is érdemben beszéltek a holokauszt traumájáról, a világháború utáni harmadik generáció pedig már nagyobb időbeli távolságból, nem konkrétan a holokausztról készített műveket, hanem inkább

48 „Auschwitz után verset írni barbárság.”

49 Horváth Gizella (2017)

a traumák generációkon átívelő hatásáról. Az FKSE Stúdió Galériában magam is részt vettem az Express Yourself – A mi Holokausztunk című kiállításon, mely Amir Guttfreund könyvét idézte címében, és a harmadik generáció holokausztemlékezetének kérdései köré szerveződött. A kiállítást, melynek szervezője és egyben kurátora Flohr Zsuzsi volt, egy workshop előzte meg, hogy az emlékezés műfajának széles spektrumát, a társadalmi, politikai, személyes és családtörténeti nézőpontokat egyaránt meg tudjuk jeleníteni a kiállítóterben.

A múlttal való közvetlen érintkezésnek vannak előfeltételei. Történelmi eseményeink képzését a történelmi érzékünkben beálló apró változások, vagyis a történelmi tapasztalat teszi lehetővé, mely fogékonyt tesz a múlt valószínűtlen valóságosságára.⁵⁰ A történelem Frank Ankersmit szerint olyan, mint egy imádott hölgy – ha a közelében vagyunk, csak ahhoz van merszünk, hogy körüludvaroljuk, azonban valódi célunk eléréséhez a tettek mezejére kellene lépni, erre pedig már képtelenek vagyunk.⁵¹ Miközben a keleti és nyugati blokkra szakadt világrendben a művészek, az őket körülvevő rendszer játékszabályait értelmezve, olykor megkérdőjelezve, de mégis adott keretek között alkottak, egymás lehetőségeiről téves, a politikai propaganda által átírt képet alakítottak ki. Csak 1989 után kezdődött meg spontán és szervezett módon egyaránt a kétpólusú világban kialakult előítéletek felszámolása, fellendítve az emlékezet kutatásával foglalkozó művészeti kezdeményezések igényét. A vasfüggöny leomlása után a volt szocialista országok túl gyorsan és szinte fenntartás nélkül internalizálták a nyugati kapitalizmus sajátos logikáját. Míg a nyugat saját gazdasági és politikai rendszerével kapcsolatban fenntartotta a kétségeket, és nem félt emlékezni annak hibáira, a közép-európai országok inkább mint kizárólagos eszközt vették át a struktúráját.⁵² A posztmodern és posztszocializmus összefüggéseivel, a rendszerváltások utáni Kelet-Európa művészeti örökségével és az előbbi témát feldolgozó kurátori célokkal és stratégiákkal bővebben az *Ex & Post, Kelet-Európa a narratívákon és a lencsén keresztül* című szemináriumi dolgozatomban foglalkoztam. Azóta tovább bővült az időszak művészettörténeti feldolgozása. A *Construc-*

50 Szécsényi Endre (2005)

51 Frank R. Ankersmit (2004)

52 Adrian t. Sirbu – Alexandru Polgár (2009)

*ting Utopias – Eastern-European Avantgardes and their Legacy*⁵³ című nyári egyetemet 2018-ban rendezték meg, programját Boris Groys és Zdenka Badovinac dolgozták ki. Az előadásokból, workshopokból, kiállításból és műteremtogatásokból álló egyhetes esemény témája nagy vonalakban a következő volt: kultúrák közötti párbeszéd, az avantgárd világmegváltó céljainak öröksége, a keleti-nyugati kettősség felszámolásának lehetőségei és új szempontok bevezetése a hidegháborús időszak művészettörténeti narratíváinak már meglévő sorába. Zdenka Badovinac az értelmezési keretek megváltozásáról beszélt, és a képzőművészeti világ központ-periféria megosztottsága helyére a *go global* aktuális mantráját helyezte előadásában.⁵⁴ Hasonló céllal szervezték a prágai székhelyű Meetfactory *The New Dictionary of Old Ideas* projektjét is, melynek feltevése, hogy a jövőre vonatkozólag kizárólag a múlt eddig ki nem mondott történeteinek feltárásával lehetséges jóslatokba bocsátkozni. A kapcsolódó rezidenciaprogramban széles nemzetközi jelenlét érvényesül: a szlovák HIT Galéria, az ukrán Visual Culture Research Centre, a lengyel Trafostacji Sztuki, az osztrák tranzit.at, a román ODD mellett Magyarországról az FKSE is részt vett. Lev Kreft, a Ljubljainai Egyetem professzora, aki a politikai avantgárról írt könyvet, az eseményhez kapcsolódó előadásában Közép-Európa továbbra is releváns közvetítőszerepét hangsúlyozta. Ugyan az avantgárd nem csak a politikai, hanem a kulturális, történelmi és társadalmi kontextus elleni támadásként is értelmezendő, Lev Kreft előadása szerint az avantgárd politikai taktikái ehhez a közbenső léthez kapcsolódtak azzal a céllal, hogy ezt a közbenső pozíciót a hegemoniát felváltó potenciális alternatívaként is értelmezhesük.⁵⁵ A *The New Dictionary of Old Ideas* arra kereste a választ, hogy mindez hogyan lehetséges, hogyan léphetünk fel a múlt elemzésével jelenünk diktatúrái ellen, hogyan érhetjük el a radikálisan kritikai gondolkodást a posztkommunista országokban, és hogyan használhatjuk a művészet avantgárd örökségét egy politikai-társadalmi kontextuson átívelő globális kulturális teljesítmény létrehozására.

53 <http://www.mg-lj.si/en/events/2273/summer-school-constructing-utopia/>

54 Zdenka Badovinac: Sites of Sustainability: Pavilions, Manifestos, and Crypts című előadása megtekinthető az esemény weboldalán.

55 Popovich Viktória (2018)



Nem beállított kép
2019. november 3, Budapest
A *While Working on My Thesis* című sorozatból



Érzékeny téma
2018. június 26, Pécsely
A *While Working on My Thesis* című sorozatból

A múlt megismerésének és feldolgozásának minősége ugyan sokat változott a moderntől a posztmodernen át napjainkig, de Magyarországon a rendszer-váltás előtti időszakról még mindig csak rébuszokban szabad beszélni; ahogy ez a Kádár-korszakban is történt, cinkos összekacsintással tárgyalunk bizonyos témákat. A következő generációk azonban nem ismerik az utalások szintjén tárgyalt eseményeket, ezért azt gondolnánk, hogy könnyebben nyúlnak hozzá az „érzékeny” témákhoz, melyek elengedhetetlenek múltjuk megismeréséhez. Azonban a körülrások máig működő rendszere megnehezíti a nem hivatalos, intergenerációs tudásátadást, így nem csoda, ha a fiatalok úgy érzik, nincs meg a háttértudásuk a múlt tényeinek kezeléséhez. Sok dokumentum fennmaradt, és részben hozzáférhetőek is, értékelésük, nyilvánosságra hozásuk mégis a mai napig nehézkes. A 2020/21-es tanév őszi félévében a médiadesign mesterszak első évfolyamának tervezési feladatát az „archívum” tematikának, és a Blinken OSA Archívummal való együttműködésnek szenteltük, hogy a hallgatók a hidegháború nehezen megközelíthető, tabukkal terhelt időszakát hiteles forrásokon alapuló kutatási folyamat nyomán értelmezzék. Az Erhardt Miklóssal közösen vezetett kurzus folyamán általánosságban vizsgáltuk az archívumok jelentőségét a történelmi tudat alakításában, a kortárs művészetben és a kultúrában, illetve elemeztük az OSA Archívummal kapcsolatos sajátos háttérinformációkat. A féléves program a járványhelyzettel járó korlátozásokon túl sem volt mentes a kihívásoktól, elsősorban a hallgatók számára, akik az OSA Archívumban egy általuk közvetlenül nem megtapasztalt, ugyanakkor mégis viszonylag közeli, nem kellően leülepedett történelmi időszak rendkívül széles merítésű, gazdag anyagával találkoztak, ami sokukat szembesítette az illetékeség kérdésével, emiatt nehezen találtak saját szempontokat a kutatáshoz. Szinte minden anyag elkészültét számos irányváltás, bakugrás, elakadás, gyötrődés vagy szembesülés előzte meg. Azt gondoljuk, hogy ez a folyamat maga az eredményekkel egyenrangúan fontos része a történelmi kutatómunkán alapuló művészeti tevékenységnek.

Összefoglalva „a kultúra – és ezen belül a művészet – éppúgy a jelentésekért folytatott harc, mint ahogy a társadalom a hatalomért folytatott harc”.⁵⁶ Mind-

56 Fiske–Hartley (1978)

kettőnek eszköze a történelemmel való foglalkozás, melynek mikéntje időről időre változik. A múlt század elején még a történelem tartalma kötötte le inkább a gondolkodókat, Marx és kortársai a történelem igazságát, célját analizálták ontológiai szempontból. A hetvenes években aztán a strukturalizmus és a posztmodern egy formai érdeklődésbe fordult. A posztstrukturalizmus a tudás és a reprezentáció módjaként keretezte újra a történelmet. Foucault szavaival a történelmet eszerint diskurzusként foghatjuk fel, vagy Hayden White szavaival metatörténelemről beszélhetünk. Nincs egy tudományosan jóváhagyott múlt, a történelem a hatalmi játszmák eszköze, így nincs hamis tudat sem, hanem a történelem különböző értelmezéseiről beszélhetünk, melyek az adott szempontok szerint adódnak, legyen az kelet-nyugati vagy férfi-női, vagy akár gyarmati-gyarmatosítói. A posztstrukturalista kritika két kiemelkedő alakjának, Joan Scottnak⁵⁷ és Dipesh Chakrabartynek⁵⁸ a munkái a társadalmi aktivizmusra is inspiráló hatással voltak. Scott a feminista történetírást elemezve mutatott rá, hogy foglalkozhatunk ugyan a kisebbségi csoportok saját történetével, de az elmélet jelenlegi keretei nem megfelelőek a férfiak és nők közötti egyenlőtlenség magyarázatára. A nők történelmének megírása mégis növelte a gendertudatosságot a történészek körében, és inspirációt jelentett a képzőművészek számára is.

Az egyik talán legismertebb feminista projekt Betty Tompkins *Woman Words* című kutatásalapú munkája, mely 2002-ben egy felhívással kezdődött. A művész első körben barátaitól, ismerőseitől, majd később már tágabb körben is gyűjtött nőktől és férfiaktól kifejezetten nőkre vonatkoztatott szavakat, mondatokat a világ csaknem minden tájáról. A felhívás anonim volt, így nem lehet tudni, hogy a nőgyűlölő, erőszakos és érzelmi vagy fizikai bántalmazásra utaló megjegyzések mögött nő vagy férfi áll-e. A beérkezett több mint 1500 válasz, mely elég nagymennyiségű ahhoz, hogy reprezentatívnak tekinthessük, felrajzolta a nőkről valóbeszédmód verbális kultúráját. A művész összesítése alapján elmondható, hogy akapott szövegekben amegalmazás, a nőket érintő sértések és obszcén megjegyzések elkeserítőváltozatosságán csak az anyaságot dicsőítő megszólí-

57 Joan Scott (1999)

58 Dipesh Chakrabarty (2000)

tások enyhítettek. Tompkins 2012-ben egy újabb kör-e-mailben megismételte az adatgyűjtést, és még több, de hasonló hangnemű eredményt kapott. A tényanyag sokáig nem kezdett semmit, feltehetően a dilemma miatt, hogy hogyan lehet felhasználni egy művészeti kutatás alapján kapott nem tudományos, mégis érdekes tudást. A szavakat végül a művészettörténet ismert festményeinek kisméretű reprodukcióira, a festményeken látható nőalakokra írta fel.

Chakrabarty a gyarmatok történetére nehezedő európai nyomást vizsgálja. Úgy látta, hogy a nyugati modernitásfogalom önmagában elnyomó a kolóniák történetére nézve, melyek legitim vizsgálatához így logikus lépés a modernitás kereteinek elvetése. Két évtizeddel a patriarchális narratívák megkérdőjelezése után már sokkal kevesebb ellenállásba ütközik a történelem újragondolása. Elhalványultak az autoriter pozíciók. A személyes emlékezet az élő múltat teszi láthatóvá, a tapasztalat maga legitimálja az emléket. Minek lehetne jobban hinni, mint a szemünknek? Lisa Saltzman *Negatív képek* című szövegében a múltat árnyékként értelmezi, mely elfedi a kolonizáció diszkriminatív eseményeit, és melyet a képzőművészek a kilencvenes években újra bevilágítottak.⁵⁹ A múlt átértelmezésének izgalmas példája a bécsi Weltmuseum rekonstrukció utáni nyitására készült művészeti beavatkozás, a *The Master Narrative und Don Durito*,⁶⁰ Lisl Ponger audiovizuális munkája, mely 10 fejezetben meséli el a világ különböző területeihez kapcsolódó kolonizációs történeteket. Az etnográfiai kutatáson alapuló, első kiadású képeslapokkal illusztrált, illetve épp ezekkel, mint tényekkel alátámasztott új narratíva leválasztja a kolóniák történetéről a gyarmatosítás során ráakódott, előítéletekkel terhes rétegeket. A projekt lényege, hogy kritikusan kezeli a múzeum anakronisztikus antropológiai nézőpontját, a meghaladott tudományos konszenzust.

Úgy tűnhet, hogy a világ különböző kultúráinak megítélése szempontjából pozitív fordulat részesei vagyunk, azonban a hegemon történetírás helyén megjelenő alternatív válaszok egyre inkább ki vannak szolgáltatva az aktuális

59 Lisa Saltzman (2006)

60 A videók online is megtekinthetők: <https://vimeo.com/288536309>

politikai hatalomnak. A jelenlegi *post-truth* korszakban a képzőművészek szembe kell nézni a tények manipulálhatóságával, és hogy a nem feltétlenül hiteles adatok a művészek által írt történeteket is kompromittálhatják. Fontossá vált, hogy milyen tudást és hogyan használunk fel.

Az interdiszciplináris kutatás igényének erősödése

A kutatási gyakorlat különböző formában van jelen a képzőművészek praxisában, beszélhetünk inter-, transz- vagy multidiszciplináris művészeti kutatásról. Az eljárások kidolgozása és használatának tesztelése általában a művészeti oktatás intézményeihez köthető, leginkább a mester- és doktori képzés keretein belül. Az európai művészeti iskolákban az *artistic research* mellett létezik a tradicionális akadémikus kutatási gyakorlat is, így például a művészettörténeti, technológiai, fizikai-anyagi, társadalomtudományi kutatás, a teljesség igénye nélkül. Néhány eltérő gyakorlatot említve az *Universität der Künste Berlin*⁶¹ oktatói nagy hangsúlyt fektetnek az *applied researchre*, valamint az akadémiai szintű kutatásra is, és ezeket nem is választják el az *artistic research* módszereitől, azaz nem beszélnek róla külön kategóriaként a doktori oktatáson belül, míg Svédországban, a Göteborgs Universitet művészeti karán a fókusz az *artistic research and developmenten* van, és a tanulók *artistic doctorate* szintű végzettséget szerezhetnek. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen a PhD és a DLA (Doctor of Liberal Arts) képzés párhuzamosan zajlik, sokszor közös órákkal, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy a multidiszciplináris képzés három művészeti ágának (építőművészet DLA, iparművészet DLA, multimédia-művészet DLA) és a művészettudomány PhD-nak a keresztmetszetében létrejövő együttműködés minél szélesebb körben valósuljon meg. A legfőbb különbség a fokozat megszerzésekor jelentkezik a két képzés között, hiszen a DLA-soknak mestermunkát kell bemutatni (a kifejezés megegyezik a mesterképzés végén bemutatott műre hasz-

61 <https://www.udk-berlin.de>

nált szóval), egy hozzá kapcsolódó, a PhD-disszertációnál rövidebb dolgozattal kísérve, mely a mestermunka kidolgozásának részleteit és kontextusát bontja ki. A művészeti egyetemeknek a kutatási folyamatot tekintve különböző elvárásaik vannak doktoranduszaik irányába, és a teljesítményért cserébe kínált végzettség is eltérő hangsúlyokat kaphat.

A művészeti kutatás kapcsán az egyik legfontosabb kérdés, hogy hogyan kapcsolhat össze a művész módszeresen gyűjtött adatokat egy autonóm alkotói folyamatban. A művészetre Kant előtt a teoretikus tevékenység egyfajta származékként tekintettek, ami szükségszerűen maga után vonta, hogy tisztázva voltak a logikai szabályok, amelyeken a művész aktivitása alapult. Később, a romantikában a képzelet logikájára úgy tekintettek, mint amelynek önálló fennhatósága van a tudomány diktálta gondolkodással szemben. Tekintve a művészeti oktatás struktúráját, mintha újra számon kezdenénk kérni a képzelet alkotta dolgok mögött a gondolkodás folyamatának követhetőségét, logikáját. Ez a doktori szintű művészeti képzés tekintetében talán nem is problematikus. Olyan tevékenységet és reflexiót várunk el, mely hipotézis vezette, de a szabad felfedezés irányába mutat. A megközelítés célja a tudáselőállítás új módozatainak, a tanulás nem ortodox módszereinek vizsgálata, mely egyszerre hat a tudományos és a művészeti gondolkodásra.

Érdekes jelenség, hogy párhuzamosan a művészeti kutatás interdiszciplinaritásának terjedésével a művészetelméletben megjelent az úgynevezett *Educational Turn*. A fordulat jegyében a művész(et)i tanulás nyitott végű, nem eljárászerű kutatási folyamat, mely nem a kimeneti eredményekre koncentrál, mint a tudományos programok,⁶² hanem a művészek és a közsféra között létrejövő dialógust, az intézménykritikát és az önreflexivitást helyezi fókuszba. Ebben az esetben nemcsak a művész jelenik meg tanulóként egy probléma befogadása során, hanem a művészet befogadását is kiterjesztett oktatási gyakorlatként képzelik el, mely a közönség aktivitását célozza, és a valós közösségi élmény miatt inspiráló az alkotó számára is. A képzőművészet befogadásának alternatív helyszíneiként megjelentek az iskolák és a könyvtárak.

Az emlékezetkutatást és az *Educational Turn* jelenségét ötvöző reprezentatív események helyszíne Budapesten számos esetben a *tranzit.hu* volt, mely Művészetelméleti és -gyakorlati szabadiskola néven rendezett témába vágó programokat. A *Sto Gyélaty* szemináriuma (!) például a politikai, a gazdasági és a társadalmi normalizálódás globális folyamatait elemezte napjaink Oroszországában, arra kerestek válaszokat, hogy mindez hogyan lesz szerves része a kommunizmus által hátrahagyott örökségnek. A filozófusokból, írókból, teoretikusokból és művészekből álló kollektíva *Face to Face with the Monument* (Szemtől szemben az emlékművel) című projektje még erőteljesebben foglalkozik a kollektív emlékezet által életben tartott, azonosságképző jelleggel bíró társadalmi viszszatekintő gyakorlatokkal, melyek nem rekonstruálják a múltat (hiszen az a történelemtudomány feladata), hanem a társadalom csoportjaiban szinte tudattalanul erősítik a kohéziót.⁶³ A Szovjetunió és a keleti blokk felbomlása óta már önálló országokban a mai napig érintetlenül álló szovjet világháborús emlékművek is ilyenek. Lebontásuk, áthelyezésük komoly diplomáciai bonyodalmakat okozna. A *Sto Gyélaty* a projekt alkalmával a bécsi Schwarzenbergplatzon 1945-ben állított emlékművel dolgozott, melynek központi eleme a Vörös Hadsereg egy arctalan katonáját mintázza meg 12 méter magas bronzszobor formájában. Eredetileg olyan struktúrát emeltek volna az emlékmű köré, mely egy lépcsősort rejt, és a közönség ezen felmászva farkasszemet nézhetett volna a katonával. Mivel az alkotók nem kaptak engedélyt az építmény megvalósítására, a *Face to Face with the Monument* a tér szovjet emlékművel szemközti, egyébként üresen álló és önkormányzati tulajdonú részében felállított „bázisként” valósult meg. A bázis központi figurája a „mi katonánk” névre keresztelt hatalmas, fehér papírkatona, melyet egy lépcsőkön megmászható építmény keretez. A látogató az eredeti tervekhez hasonlóan felbaktathatott a baka szemmagasságáig, ahonnan olvashatóvá vált harci sisakjának hátsó felirata: „emlékezni annyit jelent, harcolni”,⁶⁴ valamint egy teleszkóp segítségével a szovjet emlékmű katonáját is megvizsgálhatta a távolból.

63 K. Horvath Zsolt (2009)

64 „To remember means to fight.”

62 Paul O’Neill (2010)



Superman-ek egymás között fröccsöznek
2011. április 24, Bordány
A *While Working on My Thesis* című sorozatból



Kislány két szék között a földön
2015. május 3, Gyálarét
A *While Working on My Thesis* című sorozatból

A kísérletező iskolák felhajtóereje éppen az, hogy tesztelik a művészi tudás határait, csakúgy, mint a diszciplináris, specializáción alapuló kutatások módszereit, kánonjait és kompetenciáit. Paul O'Neill és Mick Wilson az *Educational Turn* megkerülhetetlen alakjai. A Wilson által szerkesztett *Handbook for Artistic Research Education*⁶⁵ a SHARE network hároméves munkáját összegzi. Ebben kutatás és művészet összefüggéseit analizálják az európai oktatási intézményekben, figyelembe véve a szervezeti struktúrákat és az oktatás praktikus szempontjait is.⁶⁶ A könyv alapján elmondhatjuk, hogy a művészeti kutatás ideája és a művészeti doktori képzés kérdése továbbra is vitatott. Zajlik az intenzív információcsere, melynek keretében a művészet fogalma átalakul: nem közvetít, illusztrál, vizsgál vagy lefordít valamely már meglévő tudást más eszközök segítségével, hanem ahogy *Irit Rogoff* írja, maga is a kutatás sajátos formája, amely tudástermelésre törekszik.⁶⁷ *Claire Bishop* hasonló gondolata, hogy a művész az alkotás minden egyes napján tanuló, mivel az a terület, amelyet feltár vagy felhasznál a mű elkészítéséhez, ismeretlen számára, szintén azt bizonyítja, hogy az alkotó a „területén kívüli területre” kalandozva egy olyan meghatározhatatlan kimenetelű folyamatba merül bele, amelyben a művészi munka folyamatos tanulás és kísérletezés is.⁶⁸ Nem mondhatjuk, hogy a művész ilyen irányú érdeklődésére korábban nem volt példa, de talán a hangsúlyok áttolódta a tények-adatok módszeres áttekintésére.

A 21. század új tudományos kihívásaira adott válaszok egyik kulcsszava tehát az interdiszciplinaritás, mely mint látjuk, a képzőművészeti praxisra is nagy hatással volt, és utat engedett olyan együttműködésen alapuló tudományos tevékenységeknek, melyekben a művészek állásfoglalásai is fontos szerepet játszanak. Ezek az alkotói tevékenységek mára egy megváltozott esztétikai elmélet mentén fogalmazódnak meg, melyet az identitás, kultúra, hatalom fogalmai rajzolnak újra. Az identitás keresésében kulcsszerepe van a személyes

65 Mick Wilson (2013)

66 A SHARE egy nemzetközi hálózat, melyet a doktori szintű művészeti kutatás és oktatás fejlesztésére alapítottak Európában.

67 Irit Rogoff (2013)

68 Claire Bishop (2012)

múlnak, a privát egységekből építkező kollektív emlékezetnek és a közvetlenül már nem átél, konstruált történelmi valóságnak. Így a formalista-esztétikai igényt felváltó, társadalmilag elkötelezett tartalmakra nyitott művész⁶⁹ az előbbiekben felvázolt tágabb kontextusban értelemszerűen válhatott az emlékezet őrzőjévé. Mint a továbbiakban látni fogjuk, az emlékezetkutatás interdiszciplináris tudományágának kutatójaként, archívumok szerkesztőjeként és az antropológiai módszerek felhasználójaként számos művész kapcsolódott a nemzetközi tudományos trendhez, mely az összetett és szerteágazó emlékezetkutatás eljárásait alkalmazza, annak fogalmi hálójában gondolkodik, miközben alkotóként élvezi a kortárs művészet kifejezésformáinak szabadságát.

A művész kutatómunkája során tágabb keresztmetszetben tud dolgozni, ami alkalmassá teheti korunk bonyolult ökológiai, társadalmi és gazdasági problémáinak leírására, kölcsönösségen alapuló dinamikus eszközei pedig hatékonyan eljuttatják a tudást közönségükhöz. Julie Thompson Klein megfogalmazásában, a tudományok integrációján alapuló kollaboratív alkotás valós társadalmi problémákat old meg projektalapú, kreatív együttműködések keretében.⁷⁰ Ennek a lényegében már transzdiszciplináris eljárásnak a tudásintegráció előtt álló akadályok felszámolása és a produkciós folyamatok elősegítése a célja. Néhányan csapatalapú tudományként tekintenek rá, melyben a résztvevőket a közös érdek köti össze. A transzdiszciplináris oktatásban rendszerint elhagyják a hagyományos szerepeket, tehát nincs meg az információszolgáltató tanár és a figyelő-befogadó hallgató klasszikus dichotómiája. Az analitikus képességek és a determinisztikus folyamatvezetés mellett a problémák kezelése kreativitást, társadalmi kompetenciákat és kommunikációs készségeket igényel. Így lehet csak megbirkózni a változásokkal, melyek a kühni tudományos forradalmak szerkezetét is érzékenyen érintik.

69 „Olyan interdiszciplináris gyakorlatok, amelyek vagy a politikába, vagy a vernakulárisba ágyazott kulturális formákra érzékenyek, így tagadják egy privilegizált esztétikai terepnum meglétét.” Hal Foster (1983)

70 Julie Thompson Klein (2015)

III. Emlékezetkutatás a képzőművészeti projektekből

Az emlékezetkutatás interdiszciplináris alapjai

I. fejezet

Az ember csak arra képes emlékezni, ami a mindenkori jelen vonatkoztatási keretein belül múltként elgondolható. Az emlékezetkutatás teoretikusai, így Maurice Halbwachs, Jan Assmann és Pierre Nora munkáiban a múlt mint társadalmi konstrukció jelenik meg,⁷¹ így időről időre megváltozik a róla alkotott képünk. Assmann a korai magaskultúrákat társadalomtudományi szempontok szerint vizsgálta, a kultúra és a társadalmi identitás összefüggéseire koncentrált, melyeket az emlékezés folyamata, eszközei világítanak meg. Kérdésfelvetései ennek megfelelően egyrészt arra irányulnak, hogy az egyes kultúrák milyen csatornákat hoznak létre az emlékezés számára, azaz hogyan szervezi a kultúra az emlékezést, és fordítva, az emlékezés hogyan alakítja a kultúrát. Másrészt arra kérdez rá, hogyan alakít ki az emlékezés emberek laza csoportjából társadalmi közösséget, hogyan teremt az emlékezés identitást.⁷² Assmann négyféle emlékezetet különböztet meg: a mimetikust, avagy utánczó,

⁷¹ Magyarországon Gyáni Gábor szövegei tekinthetőek kiemelkedőnek a témában, például *Az elveszített múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem*

⁷² N. Kovács Tímea (2000)

a tárgyit, a kommunikatívot, illetve a kulturális emlékezetet, mely az előző három együttesét foglalja magába. A kulturális kollektív emlékezetben egy összetett, az emlékezetformálók által alakított folyamat eredményeként a múlt szimbolikus alakzatokká formálódik át. Mikor egy adott esemény után eltelik körülbelül nyolcvan év, és már csak nagyon kevés szemtanú él, a tankönyvek és egyéb hivatalossá tett történelmi művek őrzik tovább az emléket. Innentől csupaszkodik le a kulturális emlékezet intézményesített történelemmé.

A posztmodernben a múlt felgyorsult, azaz minden olyan dolog, ami elmúlt, minden korábbinál gyorsabban vált történelemmé. Az emlékezet egyre rövidebb ideig tartotta fenn élőként a múlt mozzanatait, így elveszítettük élő kapcsolatunkat a múlttal. François Hartog *Prezentizmus és időtapasztalat* című művében az avantgárd futurizmus szenvedélyes időfelfogását, vagyis a futurista művészet egyre gyorsuló idejét az ezredforduló sebességimádatából vezeti le. A versenyautója volánja mögött ülő Marinetti istenpótléknak látta magát, és azt kérdezte, mire jó a hátunk mögé tekinteni.⁷³ A sebesség számított, és a jövő, ahova eljuthatunk vele. Az első világháború katasztrófája és az azt követő válságok, majd a második világháború megrengette a sebességbe vetett hitet, így a futurizmust is, a lendület kifulladás. Az újjáépítés, a gazdasági verseny, a tervgazdálkodás, a hidegháború és a fegyverkezési verseny közepette a jövő kezdte átadni helyét az egyre mozdulatlanabb jelennek. Ezért nevezte el Hartog prezentizmusnak a hetvenes évek jelenét:⁷⁴ a kisebb városok is levéltárakat alapítottak, melyeknek megnőtt a közönsége, és melyekben megsokszorozódott az elraktározott anyag mennyisége is. Megkezdődött az azonnali historizálás folyamata, hogy semmi fontos ne vesszen el, ennek köszönhetően egyre többet beszéltünk az emlékezetéről. Miközben a levéltárakat beérte a jelen, kiújultak a viták arról, hogy mi archiválható, mi képviselheti a múltat és hogyan. Hartog könyvének konklúziója, hogy a prezentizmusban, mint az irányát vesztett idő bizonytalanságában, egyre fontosabb a múlt kutatása, hogy a mai jelent össze lehessen vetni az elmúlt jelenekkel, vagy legalábbis

⁷³ Marinetti: *Futurista kiáltvány* (1909)

⁷⁴ Francois Hartog (2006)



Madonna tanítványaival
2020. szeptember 12, Budapest
A While Working on My Thesis című sorozatból



Szemben az örökséggel
2015. május 9, Berlin, Németország
A While Working on My Thesis című sorozatból

azokkal, melyek megítélésünk szerint nyomot hagytak az európai kultúrán.⁷⁵ Ha felelősségteljesen és kellő óvatossággal szembe tudunk nézni az örökségünkkel, akkor végre hátat fordíthatunk a prezentizmusnak, a jelen önmagára irányuló szempontjába való bezárkózásnak, és a futurizmus óta félelmetessé vált jövő felé fordulhatunk újra. A kissé patetikus elemzés az idő felelősségteljes kezelésére és olyan mértékű elővigyázatosságra int, mely nem vezet tartózkodáshoz vagy cselekvésnélküliséghez.

Pierre Nora szerint azért is beszélünk sokat az emlékezetéről, mert nagyon kevés maradt belőle.⁷⁶ Mivel lassan meghal az a generáció, amely még emlékezni tud a világháború eseményeire, a huszadik század traumáira, a múlttól színtelenebb, empíriaszegényebb képünk marad. Az emlékezés kihalásával tehát nem pusztán a távolság növekszik, hanem a múltra tekintés minősége is megváltozik, már csak a képekkel, filmekkel, memoárokkal dúsított aktákkal beszélhetünk a régi időkről.⁷⁷ Ezek megalkotásában, az élő emlékezés veszteségét felváltó, jövőre mutató diskurzus kialakításában a művészeti közegnek is kiemelt szerepe lehet. Ha valaki párbeszédbe elegyedik a múlt egyes mozzanataival, a felelős gyakorlat elengedhetetlen az emlékezet és az identitás szoros kapcsolata miatt.⁷⁸ Fontos tehát leszögezni, hogy mikor és miért történik az események feldolgozása. Marita Sturken megfogalmazásában: „A kulturális emlékezet a kulturális egyezkedések terepe, melyek során különböző történetek versengenek, hogy elfoglalhassák helyüket a történelemben.”⁷⁹ Sturken gondolata első hallásra elég demokratikusnak tűnik, de a csoportoknak sokszor keményen kell küzdeniük a történetüket megillető helyekért. Nem véletlenül írja Foucault, hogy „mivel az emlékezés a küzdelem lényeges tényezője [...], ha valaki ellenőrzi az emberek emlékezetét, ellenőrizheti dinamizmusukat is”.⁸⁰ Ugyanezt erősíti meg Halbwachs és Assmann is: az emlékezés alakzatai egyszerre modellek, példák és tanesetek, a csoport általános magatartása tükröződik bennük. A csoportnak nem csupán

75 Francois Hartog (2006)
76 Pierre Nora (1992)
77 Reinhart Koselleck (1985)
78 Aleida Assmann (2016)
79 Marita Sturken (1997)
80 D. F. Bouchard – S. Simon. (1977)

a múltját reprodukálják, hanem sajátos jellegét, tulajdonságait és gyengéit is felmutatják.

II. fejezet

Ezen a ponton válik érdekessé a társadalmi emlékezetkutatás interdiszciplináris kereteiről beszélni. Az emlékezetkutatás szűkebb értelemben a tudásszociológia vizsgálati területe, de tágabb értelemben olyan társadalmakat összekötő struktúra,⁸¹ mely a filozófia, az antropológia, a történettudomány, az irodalomkritika, a pszichológia, a művészettörténet és a politikatudomány módszereiből is merít. A filozófia területén elsősorban Durkheim szorgalmazta az időbeliség társadalmi szempontú leírását. Halbwachs számára, aki Durkheim tanítványa volt, ez azt jelentette, hogy a memória tanulmányozása nem merül ki a szubjektív tudat inherens tulajdonságaira adott filozófiai reflexiókban,⁸² az emlékezet az egyéni tudatok társadalmi együttműködésének az eredménye, melyek működését a társadalmi megállapodások nem csupán közvetítik, de strukturálják is: „Az emberek általában a társadalom keretein belül tesznek szert az emlékeikre. Ugyanígy, társadalmi keretek között idézik föl, ismerik föl, illetve lokalizálják azokat.”⁸³ Mivel a társadalmi emlékezet kérdései szorosan kapcsolódnak az időbeliséghez, a narrációhoz és a történetiséghez, az emlékezet társadalomtudományos kutatása közel áll a filozófiai megközelítéshez, miközben a *társadalmi emlékezet* kifejezés a pszichológia terminológiájának felel meg. Halbwachs épp a pszichológiával szembehelyezkedve határozta meg a *kollektív emlékezet* fogalmát: „nincs értelme azt kutatni, hogy hol tárolja az agyam az emlékeimet, az elmém melyik zugában őrzöm őket, melyekhez csakis én férhetek hozzá, mivel a külvilág segítségével idézem föl őket, és azok a csoportok biztosítják számomra a rekonstruálásukhoz szükséges eszközöket, amelyekhez tartozom”.⁸⁴ Látható tehát, hogy a társadalmi emlékezet más és

81 Cultural Memory and Early Civilization (2011)
82 Jeffrey K. Olick és Joyce Robbins (1999)
83 Halbwachs (1992)
84 Halbwachs (1992)

más tudományterület irányából is megközelíthető, és az átfedés a vizsgálatára kialakult módszerek tekintetében is érvényes. A szóbeli történelemmel foglalkozó történészek azt tartják feladatuknak, hogy „visszaadják a történelmet az embereknek a saját szavaikkal”.⁸⁵ Ez az irányzat állítja magáról, hogy más történetírási módszertanoknál demokratikusabb, mert magában foglalja a „lentől fölfelé” alternatív nézőpontját is, melyet a hagyományos módszertan háttérbe szorít. Így az *oral history* sokat kritizált, de az elmúlt évtizedekben egyre szofisztikáltabb módszere az egyébként önmaguk reprezentálására képtelen közösségek megszólaltatásának eszköze lett, melyet a történészekon kívül a szociológusok és az antropológusok is fejlesztenek, használnak. Nem feladatunk most konszenzusra jutni a társadalmi emlékezet különböző tudományterületei által kreált kategóriák tekintetében, a képzőművészeti projektek elemzése szempontjából sokkal izgalmasabb a nemzeti emlékezet kontra ellenemlékezet pozícióról diskurálni, ahol az elsődleges identitásformáló kötelék ütközik a hitelességet önmaguk számára fenntartó kisebb csoportok érdekeivel. Kérdés tehát, hogy hogyan lehet az imént felvázolt emlékezetkutatói attitűdöt értelmezni és autentikus emlékezeti tartalmak létrehozására felhasználni, hiszen a kelet-közép-európai régióban, a „patologikus emlékezés”⁸⁶ régiójában különösen fontos a független emlékezetkutatás praxisa. A posztoszocialista államok társadalmi változásai az emlékezés problémáját az utóbbi évtizedekben a tudományos érdeklődés előterébe helyezték: az 1980-as évek végének nagy politikai változásai (a vasfüggöny és a berlini fal eltűnése), valamint az egymást követő, kiemelkedő évfordulók (például a második világháború befejeztének 50. évfordulója) nemcsak a társadalmi átalakulásokat, hanem az emlékezés lavináját is elindították. A memoáirodalom felélékülése, az állami ünnepek, a szimbolikus kézfogások és az ünnepélyes bocsánatkérések, dokumentumfilmek, az utcák újrakeresztelése vagy a múzeumi kiállítások mind a múlt iránt fellobbanó, csillapíthatatlannak tűnő vágyról tanúskodtak. Az évezred utolsó évtizede látványosan az emlékezés jegyében telt, és ez az új évezredben is folytatódott.

85 Paul Thompson (1988)

86 Paul Ricoeur (1999)

Művészek praxisa az emlékezetkutatás tükrében

I. fejezet

A történész objektivitásra törekszik, az emlékezetben viszont mindig van szubjektív elem. Talán ez az egyik fő oka, hogy a nemzetközi trendhez igazodva a magyar művészek is elkezdtek emlékezetkutatással foglalkozni, mely be tudja fogadni a művész autonóm meglátásait, intuícióját. Lehet persze más oka is. Például, amit Keserű Katalin⁸⁷ említ: „ha Amerikában bejön egy társadalmi érdeklődésű, politikai jellegű művészet, mondjuk február nyolcadikán, akkor február kilencedikén már mi is mindenképp azt csináljuk”.⁸⁸ A rendszerváltás után valóban érezhető volt a nyugat diktálta művészeti irányok extra vonzereje a volt szocialista blokkban, bár több közép-európai országgal ellentétben Magyarországon, köszönhetően a nem hivatalosan bejutott információknak, a „zárt közegnek” volt viszonyítási pontja a nyugati művészet mibenlétét illetően. A haladó nyugati művészet épp a diktatúrák túrésének tükrében tűnt izgalmasnak, a politikai és gazdasági helyzet változásával pedig látványosan meggyöngyült ethosza.⁸⁹ Mára tehát a nyugati mozgalmak felfokozott kisugárzása más jelleget öltött, és többek között a nyugati kánonban történt átalakulásoknak és művészetelméleti fordulatoknak köszönhetően visszafordult egy erőteljes lokális érdeklődés irányába.

Minden országnak megvannak az elfelejtett történetei, az emlékezetkutatás ezeket rehabilitálja: egy szelekciós folyamat során megmenti őket a feledéstől,

87 Keserű Katalin (1993)

88 A megjegyzés ebben a formában nem is teljesen igaz, hiszen az első „társadalmi érdeklődésű”, részvételre épülő munka Magyarországon Dominic Hislop és Erhardt Miklós nevéhez fűződik, és 1998-ban készült, öt évvel a Polifónia után.

89 Erhardt Miklós (2016)

hiszen nem lehet és talán nem is fontos mindent megjegyeznünk, elraktározni. A művész gyűjtése, elemzése, ahogy a különböző tudományok kutatásai is, a szempontok mérlegeléséhez szolgál adalékokkal. Hadd idézzem itt Marianne Hirsch gondolatát: „A történelmet ugyan megismerhetjük fotókon, tárgyakon és dokumentumokon keresztül, de a bennünk kialakult összkép elbeszélése már túlmutat a gyűjtésen: a képzelet segítségével való újrarendezés. A fotográfiát sokan úgy értelmezik, mint átjárót vágyaink és a gyász között. Azutáni vágyakozás, amit még viszont szeretnénk látni, és annak a gyásza, amit szeretnénk végleg eltemetni.”⁹⁰ Ez a lehetőség hatékony eszközt ad mind az autonóm összefüggések után kutató művész, mind pedig a hatalom megszilárdításáért dolgozó politikai erők kezébe.

Az avantgárd térnyerésével a művészet közel került a társadalomhoz: először ellene fordulva távolról kritizálta, majd belülről kezdte formálni működését. Az alkotók a huszadik században megtanultak politikai akciókkal, részvételiességgel, installációkkal – a társadalmi elköteleződés esztétikai gyakorlataival dolgozni. Kísérletező hozzáállásuk fontos alapja a 2000-es évek tendenciáinak, olyan módszereket fejlesztettek, melyekkel szólni lehet arról, hogy mit nem szabad elfelejtenie egy közösségnek, továbbá hogy az így fennmaradó tudás milyen szerepet játszhat a társadalom jövőjében.

Mindez értelemszerűen összefügg azzal a művészettörténeti folyamattal, melynek része a múlt értelmezése, az elnyomott vélemények nyilvánosságra hozása különböző társadalmi rétegek aktív bevonásával. Claire Bishop a berlini fal lebontásából indul ki *Living as Form* című könyvében, melyben a művészeti gyakorlat kilencvenes években megjelent formáit tematizálja. Az alkotók mintha beléptek volna az életbe, a hagyományos művészi távolságtartás megszűnt, a hétköznapi élet kutatása lett az egyik kiemelkedő érdeklődési területük. Az élet a művész aktivitásának nem kifejezetten a helyszínévé vált, inkább maga lett a gyakorlat, mely antireprezentációs,⁹¹ részvételi alapú, valós helyzetekben játszódik,

⁹⁰ Arlette Farge (2013)

⁹¹ Itt szintén a modernitás művészeti gyakorlatával ellentétes megoldást tapasztalunk.

és ha nem is mindig közvetlenül, de vannak politikai vonatkozásai. A társadalmilag elkötelezett művészet nagyon különböző formában valósulhat meg, az utcai standoktól kezdve a közösségi reptetésen át a mezőgazdasági termelőmunkáig. Bishop ennek alapjait a *community art* műfajában látja, mely az ötvenes években jelent meg Angliában, és a hétköznapi élet bevett formáit vonta kérdőre. Talán ez az oka, hogy a kétezres évek elején a közösségi művészet ide tartozó csoportjai újra az érdeklődés homlokterébe kerültek. Ezzel szemben Gregory Sholette a társadalmilag elkötelezett projektek vizsgálatában fontosnak tartja megkülönböztetni az elmúlt húsz év törekvéseit a korábbi *community art*-ként definiált gyakorlattól, amely nem kezdeményezett direkt kapcsolatot a társadalommal, inkább egyfajta formálható, reformálható anyagnak tekintette azt. Akárhogy is tekintünk a *community art*-ra, a műfaj révén Nyugat-Európában már a hatvanas években volt példa arra, hogy művészek részt vettek a politikai és gazdasági rendszer alakításában, vagy legalábbis kísérletet tettek erre. Ennek alátámasztására az Artist Placement Group munkáját szeretném röviden bemutatni. A csoport Barbara Steveni brit konceptuális művész azon felvetése alapján jött létre, hogy mi történik, ha egy művész az ipari termelés vagy az önkormányzatok bürokratikus világában találja magát, és művészként ott kell helytállnia. Az APG az 1960-as évektől volt aktív, így a társadalmi elkötelezettség korai példájának tekintik. A kortárs, részvételi alapú művészeti gyakorlat művészettörténeti előzményként tekint rájuk. Központi figurája Barbara Steveni férje, John Latham konceptuális művész volt. A csoport elképzelése szerint a művész tudása hasznos lehet egy nagyvállalati struktúrában, nem feltétlenül a döntéshozatalban, inkább a kérdések feltevésében. Ennek alátámasztására művészeket delegáltak ipari vállalatok vezető tiszteletbe, hogy kreativitásuknak és kívülálló pozíciójuknak köszönhetően pozitív hatást gyakoroljanak a folyamatokra. A csoport a művészek tevékenységéért nem kis összegeket számlázott ki olyan nagy cégeknek, mint például az ESSO vagy a British Steel. Egy 2017-es interjúban Steveni nagyon naiv gondolatnak írta le első elképzeléseiket a kihelyezésekről, és ezek egy része valóban kudarccal is végződött.

A hatvanas évek kelet-európai közegében ilyen típusú együttműködésre ugyan nem volt példa, a posztkommunista országokban a művészek nem kerültek az APG-hez hasonlóan közel a tűzhöz, de voltak érdekes próbálkozások arra, hogy művészeket vonjanak be a gyárak munkájába, ha az akció konform volt a hatalmi elvárásokkal. A *Mecénások* című dokumentumfilm a Balázs Béla Filmstúdióban készült Vitézy László rendezésében. A filmben megörökített kulturális kísérletben a művészeket meghagyták hagyományos szerepükben. Nem a gyár működésébe voltak hivatottak beleszólni, hanem annak a szocialista ideológiához tartozó elvárásnak váltak eszközeivé, mely szerint a munkások számára lehetőséget kell adni a kultúra fogyasztására. A kezdeményezés során nemcsak a munkásoknak kellett a művészet hagyományos helyszínére, például egy galériába ellátogatni, hanem a műalkotások is átköltöztek a gyár csarnokába, ahol a rendkívül monoton munkafolyamatok dekorációjává váltak. Mind a munkások, mind a művészek látták, hogy a kísérlet sikertelen, hiszen olyan távol áll egymástól a két terület gondolkodásmódja, hogy ezzel a módszerrel nem tudják megközelíteni egymást. A meg nem értés problémájával foglalkozik a *Leleplezés* című, szintén BBS-dokumentumfilm, melyben a munkások műalkotás-elképzelése és a hivatalos művészi teljesítmény ütközik egymással. Az értetlenség az APG működését is végigkísérte, holott tevékenységük szervezettebben kapcsolódott a gyárak, intézmények tevékenységébe. Hiába dolgoztak az alkotók hatalmas, jól ismert vállalatoknál, nem tudtak látványos eredményeket elérni. A csoport nem adta fel könnyen, és néhány kivételt azért letett az asztalra, mint például Stuart Brisley Peterlee Project című város- és közösségfejlesztési programja, mely izgalmas eredményeket hozott,⁹² mivel nagy hangsúlyt fektetett a munkásosztály megszólítására, komolyan vette véleményüket, így közelítette a művészeti gyakorlatot és a befogadó közösség művészetéről és kultúráról kialakított álláspontját.⁹³ Épp az egymás felé vezető út egyengetése nem történik meg a *Leleplezés* című filmben, még annak ellenére sem, hogy a munkások műalkotás-elképzelése sokkal közelebb áll a szocialista művészeti ideálhoz (ha tetszik, realizmushoz), mint a filmbéli hivatalos bizottságé, akik egy megfoghatatlan elitista kánont képviselnek bennfentes módon és irracionálisan.

92 Varga Tünde (2019)

93 Erről bővebben a következő fejezetben írok.

Az APG projektjei a hétköznapi életet elemezték, a művészeti intézményrendszer hagyományos terepein kívüli tevékenységük inspirációt jelentett a következő generációk számára, akik a példák alapján már könnyebben kapcsolódtak a közösségek múltjának és jelenének feldolgozása felé. Stuart Brisley Peterlee Project nevű város- és közösségfejlesztési programja is ilyen.⁹⁴ Peterlee bányászvárosnak épült. Eleinte Berthold Lubetkin építész tervei alapján tudatosan tervezték az épületek és közterek együttesének kialakítását, azonban a kivitelezés során több lényeges mozzanatot is figyelmen kívül hagytak. Brisley 1975-ben kezdett kutatásokat végezni a frissített megvalósíthatósági tervekhez. Projektje három részből állt: először *Történelem az élő emlékezetben* címmel fényképeket és hangfelvételeket gyűjtöttek (a nők történetének külön részt szenteltek), majd a város történetét rekonstruálták, építésének dokumentációját összeállították, melyhez a Durham University szociológia tanszékével dolgoztak együtt, végül workshopokat szerveztek, ahol a résztvevők kezébe a Peterlee Fejlesztési Vállalat önkényes döntéseivel szemben alkalmazható ellenálláshoz szükséges eszközöket adtak. A közösség összefogása Brisley kiemelt célja volt, hogy a lakók később együttesen tudják az érdekeiket érvényesíteni. A város a projektnek köszönhetően olyan új találkozási pontokat kapott, melyek felmérések eredményei alapján, a település egymással nem kommunikáló közösségeinek megszólításával lettek kidolgozva, és elindították a gondolkodást arról, hogy a város korábbi, bányászathoz köthető profilja helyett milyen legyen a mai, valós tényezőkön alapuló városkép.

Az újabb generációk lehetőséget láttak a fent leírt társadalmi rétegeket megszólító kutatási gyakorlatokban, melyek nem kész tényekkel dolgoztak, hanem maguk is részesei voltak a bizonyosságok keresésének. Még akkor is fontos a *community art* tevékenysége, ha egyértelműen meg kell különböztetni a művészetnek azt a világát, mely szerves része a kapitalista intézményrendszer működésének (ami részben igaz az APG munkájára), attól a művészeti gyakorlattól, mely épp ezt kritizálja vagy nagy ívben elkerüli.⁹⁵

94 Varga Tünde (2019) A könyvben több példáról is olvashatunk. Az első tanulmány kitér a csoport munkájának hosszú távú hatásaira és kortárs recenziójára is.

95 Gregory Sholette (2017)

Gregory Sholette munkája ugyanazt az időszakot veszi górcső alá, mint Claire Bishop könyve. Mindkettőben erőteljes az igény, hogy a művészeti gyakorlatok kereteit a múlt eseményeinek folyamányaként is megértsék, és hogy kiemeljék a projektek közvetlen kiszolgáltatottságát a hatalmi manipulációnak. Persze Sholette és Bishop is a kapitalista országok művészeti diskurzusaiból indul ki, ezért is probléma számukra a kreatív energia áruba bocsátása. A keleti blokkban mindez nem volt kérdés, legalábbis nem a tőke veszélyeztette a művészi autonómiát. A szocializmusban a művészetet nem befolyásolta a piac, mivel nem is volt igazán piac. Az alkotás és a művek eladása között nem volt szoros kapcsolat, a művészet kváziromantikus ethosza érintetlen tudott maradni.⁹⁶ Erdély Miklós szerint: „...csak a hermetikusan elzárt művészetnek van igazi rejtélyes sugárzása, csak annak van átalakító ereje. Az a művészet, ami megjelenik, abban a pillanatban elpuffan. Lehet, hogy informál, de egy olyan dologról, ami már nem fontos..., és talán sose volt fontos.”⁹⁷ A vasfüggöny másik oldalán élő művészek ezt a piaci igények kiszolgálása alóli mentességet értékelték szabadságként, mikor a szocialista országokba jöttek látogatóba.

Mindez azért is érdekes, mert a kelet-európai művész tevékenységét ugyan még a kétezres évek elején sem befolyásolta különösebben a piac, az állami kultúratámogatások kényének-kedvének viszont ki volt téve. Magyarországon egy darabig demokratikus kulturális intézmények döntöttek a támogatásról, a művészek leginkább a Nemzeti Kulturális Alaphoz pályázhattak, ahol szakmai kuratórium döntött a nyertes pályázatokról. 2016-ban aztán változás következett be a kultúrpolitikában, egy törvénymódosítás radikálisan megváltoztatta az NKA működését és döntéshozatali gyakorlatát. A továbbiakban az NKA szakmai kuratóriumaiban egyharmadnyi hely az MMA-t (Magyar Művészeti Akadémia), egyharmadnyi az EMMI-t (a kultúra területéért is felelős minisztérium) illeti meg, és csak a maradék egyharmadnyi hely az összes többi művészeti szervezeté, aminek következtében a szakmaiság és a demokratikus szemlélet erősen csorbult, a rendszerváltás után kialakult sérülékeny művészeti-intézményi felépítményrend-

⁹⁶ Erhardt Miklós (2016)

⁹⁷ Erdély megjegyzése Birkás Ákos *Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő?* című nyilvános előadásának vitájában

szer gyakorlatilag összeomlott, az utánpótlás alacsony költségvetésű helyszínei bezártak, a sikeres nemzetközi programok megrekedtek, és épp a kereskedelmi-piaci szemléletű szféra tette lehetővé, hogy a népi-nemzeti érdeklődéstől távol eső, nemzetközi trendek mentén gondolkodó művészek továbbra is komoly lehetőségekhez jussanak.

Az emlékezetkutatáson alapuló művészeti aktivitás így nem a tőkének, hanem a történelem bizonyos értelmezése felé hajló kultúratámogatás igényeinek van kiszolgáltatva. KissPál Szabolcs *A műhegyektől a politikai vallásig* című munkája a manipuláció gépezetének abszurditását helyezi reflektorfénybe, a hatalmi emlékezetipar kritikájaként tekinthető. Remélhetőleg nem ad újabb ötleteket az abszurditás hasonló szintjén működő kormány médiának. A projekt kapcsán továbbá érdemes végiggondolni, hogy ha napjainkban egy művész hatékonyan szeretne végigmenedzselni egy közösségi projektet, hogyan tud szervezetként működni, és alternatív megközelítést egy meglévő intézményi struktúrába illeszteni úgy, hogy közben a megkötött kompromisszumok nem befolyásolják számottevően a „termékét”.

Az általam elemzett, társadalmilag elkötelezett, emlékezetkutatáson alapuló projektek másik fontos előképe a *Mass Observation*,⁹⁸ amely egyrészt a munkásosztály életének és körülményeinek megfigyelésére és hiteles leírására alakult mozgalom volt 1937 és 1949 között, azzal a kritikai alapgondolattal, hogy minden társadalmi csoportnak meg kell adni a lehetőséget saját élettörténeteik dokumentálására, másrészt egy 1981-ben újraindított projekt, ami az archívumot: kérdőíveket, naplókat, fotógyűjteményt rendszerezi és a nyilvánosság számára is hozzáférhetővé teszi. A gondozásnak köszönhetően ma is élő, a hétköznapi élet sokszínűségét bemutató adatbázis anyagainak legfőbb jellemzője, hogy a reprezentációt a reprezentáltak kezébe adja. Kutatási módszer tekintetében a *Mass Observation* a szociológia és az antropológia eszközeit használta, adatokat, dokumentumokat gyűjtöttek, kérdőíveket dolgoztak ki a közösség szokásainak feltérképezésére. A gyűjtési-archiválási munka során a résztvevők bármilyen számukra fontos forrást becsatolhattak (képek, sajtókivágás), a hangsúly az önkifeje-

⁹⁸ <http://www.massobs.org.uk/>



Slow Response 04

zésen volt, és hogy olyan életszerűen írjanak, amennyire csak tudnak. Tevékenységükkel a társadalom kevésbé reprezentált csoportjainak bizonyos szempontból a huszadik századi elvesztegetett ideje vált újra tényezővé.

2013-ban a londoni *Photographers' Gallery*ben volt a majdnem százéves szervezet egyik mérföldkőnek számító kiállítása, mely az archívumot két részben mutatta be. Az első rész a korai anyagokból, a második a projekt 1981-es újraéledése után feltöltött képekből válogatott. A tárlat nemcsak történeti szempontból volt izgalmas, hanem a dokumentarista fotográfia elveinek újragondolására és a nem hivatalos tudás relevanciájának bemutatására is lehetőséget adott.⁹⁹ Nagyobb távlatokban az ilyen és ehhez hasonló kezdeményezések léket vágtak a nyugati értékek univerzalista fogalomkészletén, melyet a globális művészeti szcena a továbbiakban már nem tart magától értetődőnek. A művészet fogalmait a lokális társadalmi miliőben konstruálódni, így más berendezkedésű közösségeknek más kifejezésekre van szükségük: definitív válaszok adásán gondolkodni tehát lényegében felesleges. A nyugati diskurzus mintha maga ásta volna alá saját renoméját az elmúlt évtizedekben, és nyitott utat azoknak a kutatáson alapuló, társadalmilag elkötelezett gyakorlatoknak, melyek új elvek alapján tesznek állításokat a művészet alapfogalmairól.

Bár a világ különböző tájain nagyon eltérő a kollektív emlékezet és a történelem építésének viszonya, és így a művész, mint archivista tevékenysége is eltérő lehet, mégis közös a munkájukban, hogy személyes és kollektív emlékeket igyekeznek megmenteni a végső megsemmisüléstől.¹⁰⁰ Az alkotó kapcsolatot létesít az általa választott vagy létrehozott archívummal, gyűjteménnyel, interpretálja a dokumentumokat, mozzanatokot emel ki, újra átélhetővé teszi egy-egy közösség fontos eseményeit. Matériáját az emlékek adják, melyek a történelmi tapasztalat részeként jelennek meg. Mindezt a jelen perspektívájából teszi, hiszen a múlt sokféle módon fennmaradó töredékei már a jövőre, Jacques Derrida szavaival, „egy ígéretre és a holnap felelősségére”¹⁰¹ vonatkoznak.

⁹⁹ Varga Tünde (2019)

¹⁰⁰ Josef Niznik (ed.) (2013)

¹⁰¹ Jacques Derrida (1995)

A készen kapott interpretációkkal kapcsolatos kételyek támasztása azonban csak egy lehetőség, a társadalmilag elkötelezett művészek ennél tágabb spektrumon dolgoznak. Sholette a horizont elméleti megrajzolása érdekében vizsgálja újra a *socially engaged art* műfaját, mert úgy látja, hogy a szakmai közmegegyezés nem veszi figyelembe a társadalmi elköteleződés paradox viszonyát egy csődbe jutott társadalommal.¹⁰² A białystoki Galeria Arsenalban 2011-ben megrendezett *The Journey to the East* című kiállítása a volt Szovjetunió és a keleti blokk országainak fiatal művészeit hívta meg, hogy felvállaltan politikai témájú munkáikkal reflektáljanak a nemzeti-történelmi traumákra, a demokratikus átalakulás visszasságaira és a hagyományos értékrend változásai okozta generációs problémákra.¹⁰³ A tárlat missziója egyfajta párbeszéd kezdeményezése volt, de a számos megoldatlan konfliktus és bájos illúziók konkrétabb kontextus nélküli felvetése megnehezítette a munkák közötti tájékozódást. A kurátorok olvasatában a politikai művészet olyan közeg, melyben a társadalom viszonylag szabadon tudja a még nem bejáratott stratégiáit tesztelni. Egy demokratikus miliőben a kortárs művészet elengedhetetlen kritikai szerepet tölt be a társadalomban, és a projektek által „termelt” kihágás és innováció beépül a hétköznapi gyakorlatokba, ezáltal változásokat tud előidézni. Kelet-Európában, ahogy a kiállítás katalógusának bevezetőjében olvashatjuk, a művész tevékenysége megmarad a poézis keretein belül, azaz nem fogadja be a gyakorlat, bár remélhetőleg tárgyalások alapjává válhat.¹⁰⁴ A praxis és a poézis közötti fő különbség, hogy míg a gyakorlat esetében a cél a cselekvés sikere, a poézis célja túlmutat önmagán. A poézisban rejlő bizonytalanság ugyan új témákat vet fel, de megmarad szabadon lebegő üzenetként, konkrétabb célja nincs. Érdekes a katalógus szövegének ezen részénél visszautalni Brian Holmes szövegére, mely épp a művész kritikai tevékenységét praxissá olvasztó folyamatokra hívta fel a figyelmet, tekintve a kilencvenes években végbement menedzserkapitalizmus kialakulását.¹⁰⁵ A *The Journey to the East* című kiállítás bevezetőszövegéből nem derül ki, hogy pontosan hogyan képzelik el a poézis és praxis ideális kapcsolatát,

102 Gregory Sholette (2017)

103 Anna Lazar (2011)

104 Anna Lazar (2011)

105 Brian Holmes (2007)

pedig valójában ez lehetne aktuális és mérvadó kiindulópontja a kiállított munkák értelmezésének. Marina Naprushkina feminista művész és aktivista kutatáson alapuló installációját szeretném kiemelni, mely megkísérli beágyazni a teremtés aktusát a hétköznapi gyakorlatba, mikor a belarusz államvezetés struktúráját és hatalmi viszonyait vizsgálja. A kormány hivatalos kommunikációjának elemeit gyűjti és kódolja újra, miközben láthatóvá teszi a propaganda elnyomó retorikáját, így érzékeltetve az emlékezetkutatás és a társadalom aktuális problémáinak összefonódását a komplex kortárs diskurzusban.¹⁰⁶

II. fejezet

A művészet a posztmodernben a számos alternatív világ egyike, mely hallgatólagosan elfogadott előfeltevések halmazával, valamint az ezek „igazolását” és újratermelését szolgáló procedúrákkal és mechanizmusokkal rendelkezik. Az emlékezetkutató művészeti projektek legfontosabb célja általában egy esemény, történés árnyalása és a memória megerősítése, mint kulturális, antropológiai és egzisztenciális tények őrzője. A közelmúlt és a jelen között idődimenzió túli kapcsolatokat hoznak létre, így a felidézett múlt egyébként láthatatlan részletei hozzájárulnak a jelen értelmezéséhez, egyes problémák megértéséhez. Mieke Bal hivatkozik az emlékezésaktusokra (*acts of memory*), melyek a múlt tapasztalatai alapján aktivizálják a jelent: „A kulturális emlékezés nem pusztán véletlenszerűen adódó, hanem performált, még ha sok esetben ezek az aktusok nem is tudatosan elgondoltak”.¹⁰⁷ Ebben a fejezetben két olyan kiállítást mutatok be, amelyek a múltat nem láttatni akarják, inkább lehetővé teszik, hogy a néző találkozzon vele. Az emlékezetet nem semleges tartalomként közvetítik, hanem olyan bizonytalan, azaz többféleképpen felfogható események sorozataként, melyeket

106 Csak két további példát említve: Volodymyr Kuznetsov *Small Fiat 126p. Monument to the 90s* című rajza és Elene Rakviashvili *Where you belong* című 2010-es videómunkája.

107 Bal (1999)



műalkotásokon keresztül tudunk felidézni, majd – ha szükséges – saját értékrend-szerünk esetleges felülírásával értelmezni.¹⁰⁸

A *The Journey to the East* című kiállítás kurátorai és alkotói jelezték, hogy minden nagyobb változás valahol erőszakot követ el identitásunkon. A közép-európai országokban a rendszerváltások után diktatórikus és demokratikus elemeket vegyítő kormányok váltották egymást, a gazdasági felzárkózás illúzió maradt, és az ideológiai úrben a nemzeti emlékezet újjáépítése egyre fontosabb missziója lett a politikai vezetésnek. Mindezt Magyarországon is tapasztaljuk, elég megemlíteni a Kossuth tér átrendezését, a Nagy Imre-szobor áthelyezését és az új 56-os emlékmű felépítését. A *My Art is My Reality* című 2018-as kiállítás egy Európa-szerte régóta, de a rendszerváltás után újra fokozódó mértékben elnyomott kisebbség identitásával foglalkozik a populista politika terjedésének összefüggésében. A projektek a domináns diskurzus fényében elemzik a romák jelenét és múltját, melyhez felülvizsgálják a hatalmi viszonyokat kiszolgáló levéltári dokumentumokat. Az európai kulturális intézetek együttműködésében megvalósult tárlat a gyűjtés és archiválás erejét demonstrálja a marginális jelenségek rekonstrukciójában, illetve pozicionálja a roma művészetet az európai kultúra platformján. Célja a még nem ismert mikrotörténetek elmesélése, szempontok gyűjtése az erőszak interpretációjához, és ezzel a roma emberek emlékezetének tudatos építése. Az archív dokumentumok mellett történeti tanulmányok és személyes anyagok is forrásként szolgáltak a művészek számára, melyek segítségével az identitást rugalmas, a társadalmi folyamatokkal szoros együttműködésben értelmezhető kategóriaként kezelik. Szeretném kiemelni Leray Valérie fotósorozatát, mely a fotográfia médiumát egyszerre vizsgálja mint dokumentumot, azaz mint történelmi bizonyítékot és mint egy eseményt rekonstruáló műtárgyat. A *Place with No Name* című 2006 és 2015 között készült sorozat egy családi történetből indul ki, majd földrajzi és történeti környezetbe helyezi a második világháborúban Franciaországban létesített roma gyűjtőtáborokról talált információkat. A helyek, ahogy a cím is sugallja, már nem léteznek, Leray tehát csupán az internálótáborok hült helyeit tudja végigkövetni, s így paradox

108 Lisa Saltzman (2006)

módon épp a helyek hiánya szolgál bizonyoságul létezésükre. A munka mégis olyan tényanyagokat gyűjt, melyek fontosak a személyes és kollektív emlékezet üresjáratának feltöltésére. A következő fejezetben tárgyalt *War Sand* című projekt is egyfajta hiányérzetet tesz meg kutatása témájául. Az interdiszciplináris együttműködés keretében a fotográfus, Weber, ahogy Leray esetében is történt, nem találta a második világháború, ebben az esetben a partraszállás látható és így fotografálható nyomait a homokos normandiai tengerpartokon. Emiatt került a csapatba Kevin Robbie fizikus, aki laboratóriumi körülmények között és eszközökkel ki tudta mutatni a homokban a világháború hadigépezetének apró maradványait. Mindkét projekt bizonyítékokat akar felmutatni, hogy így – archív dokumentumokkal vagy laboreredményekkel – segítsék elő a jelenünk szempontjából is fontos események fennmaradását a kollektív emlékezetben.

2009-ben Modenában egy bank támogatásával készült geopolitikai, kelet-európai fókuszú válogatás *History, Memory, Identity – Contemporary Photography from Eastern Europe* címmel, kizárólag fotóalapú munkákból, a nyolcvanas évektől napjainkig. A katalógus címlapján Julius Koller látható, aki performatív munkáival a neoavantgárd jelentős képviselőjeként egyedi szintézist teremtett múlt, jelen és jövő között. A múlt e kiállítás esetében egyértelműen a szocialista blokkot és annak felbomlását jelenti, mely – ahogy a bevezetőben olvashatjuk – egész Európa, így a kiállításnak helyet adó Olaszország lakóiból is erős érzelmeket váltott ki. A változás hosszú távú következményei valóban nagy hatással voltak az egész kontinensre. A kiújuló nemzetiségi konfliktusok, a globális migráció és az általa keltett xenofóbia, nacionalizmus még a biztos demokratikus alapokkal rendelkező nyugati országokat is próbára teszik, nemhogy a gazdasági nyomás alatt törekeny demokráciát építő volt szocialista államokat.¹⁰⁹ A tárlat az emlékezést az illúziók felszámolásával együtt tárgyalja, melyben a művészeknek kiemelt szerepet szán. Az alkotók feladata, hogy közösségeik szokásai és saját tapasztalataik felmutatásával részt vegyenek az új kollektív emlékezet felépítésében, a múlt elhanyagolt, de fontos részleteinek megmentésében.¹¹⁰ Mindehhez

109 Christine Frisinghelli – Francesca Lazzarini (2009)

110 Filippa Maggia (2009)

megvannak az eszközeik, hiszen a kommunizmus utolsó évtizedeiben az elnyomás ugyan különböző mértékben, de mindenhol érintette a művészeket, akik a körülmények hatására spontán vagy nemzetközi mozgalmak elképzelései mentén fejlesztették kritikus szemléletüket, hogy a diktatórikus berendezkedés és az elnyomó ideológiák ellen küzdjenek. A generációról generációra szálló tudás ma hasznos attitűdöt ad a fiatalok kezébe, akik immár a kétezres évek elején kortárs problémák felmutatására, személyes traumák feldolgozására vagy a civil szférában való felelősségteljes művészeti tevékenységek folytatására használják fel a tapasztalatokat.

A kiállítás képei a művészeti kutatás változatos eszközeivel dolgoznak fel emlékezeti témákat. Az interdiszciplináris kutatás módszeres eljárásának leginkább Andreas Fogarasi *Kultur und Freizeit* című munkája felel meg. Az 52. Velencei Biennálé fődíjas installációja a szocialista szabadidő és kultúraeszmény életben tartására épült magyarországi művelődési házakat, ezek kollektív memóriánkban elfoglalt helyét és aktuális szerepét vizsgálja. A helyszínek önazonosságának történeti kutatása a 2006 és 2007 között felvett videómunkákban manifesztálódik, amelyeken keresztül a befogadó a kultúra eszméjének folyamatos metamorfózisával szembesül a lassan pásztázó kamera által nyújtott élménynek köszönhetően. Valaha a művházak a kortárs képzőművészetet is befogadták. A Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület például a Szegedi Ifjúsági Házban rendezte meg éves kiállítását 1981-ben. A decentralizáció és a közművelés érdekében a Művészeti Alap kifejezett célja volt, hogy kétévenként valamelyik vidéki kulturális központ fogadja be az eseményt. A kortárs művészetnek akkor is megvoltak a helyszínei, de az Alap a képzőművészettel szoros kapcsolatot nem ápoló társadalmi csoportokhoz is el akarta juttatni a műveket. A cél csak néhányszor, például 81-ben valósult meg, mert a művházak többféle funkcióra tervezett helyszínei nem voltak kompatibilisek a képzőművészeti igényekkel. A rendezéshez Szegeden is nagy leleményességre volt szükség, az osztott teret végül labirintusszerű zezugokra darabolták tovább. Fogarasi installációjának tehát a művházak konkrét ábrázolásán túl a képzőművészet terei és a befogadó közönség kapcsolata is témája, mely időről időre észrevétlenül kap új hangsúlyokat. A *Kultur und Freizeit*

nem csak ábrázol egy elgondolkodtató gyakorlatot: az Off Biennálé Budapest keretein belül az installációt a szcena körein igencsak kívül eső pesterzsébeti Csili Művelődési Házban mutatták be. A kollektív emlékezettel dolgozó alkotók az ezredforduló utáni években hasonlóan gondolkodnak, hiszen sokszor választanak alternatív helyszíneket, melyek könnyebben elérhetőek a társadalom szélesebb rétegei számára, és akár hídként is funkcionálhatnak az érintett közösségek között.

A fent említett kiállítások katalógusszövegei kiemelik a múlt feldolgozásának régiós kihívásait, pontosabban azt, hogy a közép-európai geopolitikai helyzetben miért fontosak az emlékezet képzőművészeti interpretációi. A művek nem egzakt kutatási eredményeik miatt érdekesek, hanem az elhanyagolt és kevésbé hozzáférhető emlékezeti egységek felmutatása révén. Közel hozzák a történeti, politikai vagy gazdasági okokból nehezen elérhető ismeretanyagot, és így újr gondolásra készítetnek, a maguk kreatív módján. Az alkotás folyamatai gyakran már meglévő, analóg médiumok digitalizálásával egészülnek ki, és olyan műalkotásokat eredményeznek, melyek levéltári anyagokat vetnek össze terepmunkával. Sajátos memóriát dolgoznak ki a történelem tudástárának kezelésére, mely lehetővé teszi, hogy az emlékezet ne a múlt rögzített mása legyen, hanem tényanyagok alapján konstruált, az adott körülmények és érzelmek által befolyásolt, rugalmas szövet.

III. fejezet

Az emlékezet és a fénykép szoros kapcsolata az utóbbi dokumentumjellegéből adódik, készítése a technika feltalálása óta a memorizálás egyik módja. A mobiltelefon fényképezőgépét ki ne használná memóriáját támogató eszközként, melynek segítségével visszatérhetünk a múltba, és újra ránézhetünk az általunk listázott, fényképezett dolgokra, mint számunkra fontos tények jegyzékére. Eb-

ben a részben – szintén egy kiállítás tapasztalatain keresztül – szeretnék röviden szólni mestermunkám központi médiumáról, a fotográfiáról, mely a disszertációban vizsgált kortárs művekre is jellemző műfaj.

A kamerára archiválógépként is tekinthetünk, így minden fénykép, minden film eleve archív tárgy, dokumentumjellegű bizonyosság. Az *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* című kiállítást 2008-ban rendezték a Nemzetközi Fotográfiai Központban,¹¹¹ New Yorkban. A kiállított kortárs művek emlékezet és felejtés, identitás és történelem viszonyainak, az archívum, mint médium történelemformáló szerepének újragondolására tettek kísérletet. A levéltárak felhasználói azok tartalmát kutatásaik alátámasztására válogatják, rendszerezik, majd a képmegosztás eléggé szabályozatlan területén nyilvánosságra hozzák. A fénykép ebben a folyamatban az identitás, az emlékezet és a történelem szuverén analógiájává válik, dokumentummá, mely a társadalom leírására alkalmas eszköz tekintélyét kapja. A kiállítás alkotói ezeket a magasztos célokat kiszolgáló eljárásokat tették próbára, mikor ugyan a szokásos keretek között maradtak, mégis önkényesen kisajátították, átalakították, felforgatták a levéltári anyagokat. A pillanatképek archívumai, mappákba rendezett csoportjai utat nyitottak egy tágabb kontextus felé, mely egy szabályozott, bürokratikus intézményrendszerhez kapcsolódik, és láthatóvá vált, hogy a képek jelentése nagymértékben függ a szemlélettől, melynek mentén strukturáljuk őket. A hivatalos dokumentáció részeként személyek és identitások feletti ellenőrzést gyakorolnak, ezért nem mindegy, hogy minek a dokumentumaként tekintünk egy fotóra.

Allan Sekula *The Body and the Archive* című esszéje számos adalékkal szolgál a témával kapcsolatban, de a kiállítás katalógusának bevezetőjében Okwui Enwezor nigériai kurátor és művészettörténész is több példát hoz arra, hogyan használta a Brit Birodalom a felfedezők által készített fényképeket ismeretlen területek feltérképezésére például Tibetben. A felfedezők nemzetbiztonsági érdekeltségű anyagokat szolgáltattak, így a tudományos vagy művészeti mun-

¹¹¹ <https://www.icp.org/exhibitions/archive-fever-uses-of-the-document-in-contemporary-art> (Utolsó letöltés: 2021. 01. 31.)

ka lényegében fedőtevékenység volt.¹¹² Mishka Henner munkája épp ennek az eljárásnak a mai kontextusára hívja fel a figyelmet a kiállításon, mikor a Google Street View térképrendszerének a világ szinte (!) minden pontját lefényképező tevékenységét sajátítja ki műtárgyak készítésére. Az internet nagyon megváltoztatta viszonyunkat a vizualitással, Henner ezt az áttételes, közvetített képi látásmódot lovagolja meg, mikor a nemzetbiztonsági okokból láthatatlanná tett részleteket vagy az emberi tevékenység áldatlan következményeit teszi láthatóvá. Az erdőirtások nyomai, az olajfűró tornyok szigetei nagy méretű fotográfiákon válnak grafikus elemekké, geometrikus formákká a kiállítóterben. Trevor Paglennek vannak olyan hasonló munkái, melyek az átlátható, például a közintézmények valós áttetszőségét elemzik. A *National Security Agency* (2013) főhadiszállásának épületét fotózta Marylandben, madártávlatból, hogy a lakosság nagyobb rálátásának igényét mutassa fel az NSA-jellegű intézmények felett. Ugyanez a probléma áll a *Reaper in the Sun* (2013) című fotója mögött, mely címében Turner *The Angel Standing in the Sun* festményét idézi, és egy légyerpiszok nagyságú drónt ábrázol a nevadai sivatag egén. A közeli katonai támaszpont biztonságát felügyelő repülő tárgy a szabadságvágyunkat kifejező eget fordítja ellenünk, mikor azt a kontroll terepévé változtatja át.

A képek tehát nem mindig csak arról beszélnek, ami első ránézésre evidensnek tűnik. A művészek számára a múlt emlékeinek dokumentumokká alakításában észben kell tartani a nem verbális, csendes tartalmakat is munkájuk során. Gerhard Richter *Atlas* című sorozata a hatvanas évektől készült a művész által magazinokból, enciklopédiákból, naptárakból gyűjtött fotók alapján. Egyszerre vizuális napló, és a 20. és 21. századi képek krónikája. Papírlapokra rendezett „gyűjtemény”, mely lebeg az archívum rendezettsége és annak teljes összeomlása között. Hal Foster „levéltári impulzus”- (archival impulse)-ként hivatkozik arra a nemzetközi gyakorlatra, mely során a művészek az archívumok állításait kérdőjelezik meg. Walid Raad, az *The Atlas Group* mögött álló képzőművész, Libanon történelmét kutatja, gyűjteményezi, különös tekintettel az 1975 és 1990 közötti időszakra. A funzine jellegű kiadványokban nyilvánosságra hozott archi-

¹¹² Peter Hopkirk követte nyomon ezt a történetet a Himalája térségében, és hasonlította össze a Google Maps fotóival.

vum a libanoni háborúk háttérének alternatív dokumentumait helyezi a hivatalos álláspont mellé. Dr. Fadl Fakbouri neves libanoni történész számos módszeresen vezetett kordokumentumot, így jegyzetfüzeteket, fényképeket és rövidfilmeket adományozott az Atlas Groupnak, de sokszor teljesen véletlenszerűen előkerült forrásanyagok is az archívum ugyanolyan fontos részévé váltak, mint a tudományos jellegű gyűjtések. A *Secrets in the Open Sea* című installáció első ránézésre 29 darab, a kék különböző árnyalataiban pompázó, viszonylag nagy méretű inkjet print a galéria falán. A nyomatok eredetijét Bejrút egyik háború sújtotta részének újjáépítése során találták, majd az Atlas Grouphoz kerültek, akik kémiai és digitális elemzésnek vetették alá a dokumentumokat, leginkább azért, hogy kiderüljön, valójában minnek a dokumentumai. A laboratóriumi vizsgálatnak köszönhetően felsejülő látens képeket később digitális eszközökkel rekonstruálták, így sikerült teljesen megfejteni a talányt és beazonosítani a fotókon ábrázolt személyeket, mindannyian 1975 és 1991 között haltak meg a Földközi-tengeren. Walid Raad mégsem a rekonstruált fotókat állítja ki nagy méretben a galériában, ezeket csak alig látható, képaláírás méretben közli a printek alatt. Így a sorozat, csakúgy, mint az előző képzőművészeti példák is, dokumentum és hatalom kontextusában hangsúlyozzák az ábrázolt valóság rétegeit. Az emlékezetkutató képzőművész munkája tehát nem fejeződik be azzal, hogy találkozik egy dokumentummal és inspirálódik általa, a valódi tartalom többlépcsős folyamat eredményeként jön létre. Ismerve a médiumok sajátosságait, azokat tudatosan alkalmazva tesznek állításokat a minket körülvevő világról. A kritikai realizmus egy új, egyre népszerűbb műfaj, mely rámutat arra, hogy a valóság ábrázolása nem tekinthető evidensnek a digitális képalkotó eljárások korában, és hogy a „realizmus” nem stílus kérdés, hanem a művész kritikai attitűdjének és elkötelezett kutatásának következménye a valóság ábrázolásának érdekében a rétegek közötti áthallások tudatosításával.

Fényképezés és archívum tehát szorosan összekapcsolódik a kulturális emlékezet társadalmi konstrukcióiban. Magát az emlékezetet gyakran archívumként jellemzik: dolgok, képek és jelentések tárházaként, raktárként, mely anyagi formát ölthet, azonban az emlékezet sokkal inkább közvetítés, olyan folyamatok

összessége, amelyen keresztül a múlt eljut hozzánk, és a jelen törvényei és gyakorlata formálja.¹¹³ A fotó- és mozgókép alapú dokumentumok láthatóvá teszik a múlt egy szeletét a nagyobb nyilvánosság számára. A művészeknek – és nem csak az emlékezetkutató vagy kifejezetten az archívumokkal dolgozó művészeknek – figyelembe kell venni a levéltári munkával kapcsolatos újkeletű kritikákat és fenntartásokat, hogy ne váljanak egy nemkívánatos stratégia kiszolgálóivá. A hagyományos emlékművek egyirányú közlését felváltó kortárs művészeti installációk sokrétű kommunikációja segít, hogy a kritikus alkotások közönsége ne kész tényeket keressen a múlt befogadása folyamán, hanem aktívan részt vegyen a folyamatban. Az installációkban bemutatott eseményekről készült emlékképek felidézésével, rekonstruálásával lényegében a történelmi események tanúi lesznek, így a véleményüket önállóan alakíthatják ki.¹¹⁴ Lisa Saltzman megfogalmazásában „a vetítési technológia tér- és időnélkülisége, valamint a tanúság időhöz kötöttsége az emlékműként, késleltetve megjelenő fotó- vagy videóinstallációban lehetőséget kínál a tanúságtétel megismétlésére”.¹¹⁵ A következő fejezetben ezeket a művészeti tanúságtételeket szeretném hol interjúk formájában az alkotó, hol pedig a befogadó közeg szempontjából elemezni.

113 Karen Cross – Julia Peck (2010)

114 Domingo Martinez Rosario (2006)

115 Eredeti nyelven: “through displacements and postponement of projection technology and the temporality of testimony, the projection of the monument video, delayed and with power, offers at the same time that needs to be reproduced, the possibility to bear witness”.



Esküvői tanú
2019. augusztus 3, Erdőbénye
A *While Working on My Thesis* című sorozatból



Képalá hattyúval és gyermekével
2020. november 6, Budapest
A *While Working on My Thesis* című sorozatból

IV. Kortárs képzőművészeti gyakorlatok az emlékezetkutatás területén

A hagyományos (akadémikus) kutatási módszerek bizonyosságai az emlékezetkutató képzőművész praxisában

A következő művészeti projektek intézményrendszeren kívül szerveződő együttműködések keretében és erőteljes kritikai szemlélettel jöttek létre. Nemzetközi viszonylatban talán nem a legmegkerülhetlenebbek, viszont a magyarországi szcéna számára elérhetőek voltak a 2010-es években. A fejezetcímekben jelölt bizonyosságtípusok sem kizárólagosak, de mint látni fogjuk, reprezentatívak a társadalmilag elkötelezett, interdiszciplináris érdeklődésű, emlékezetkutatáson alapuló művészeti projektek esetében. A fizikai bizonyosságokat kereső alkotó természettudományos módszereket von be munkafolyamatába, a média evidenciáit megkérdőjelező munkák a társadalomtudományoktól vagy például a humán ökológiától kölcsönöznek metódusokat. A művészettörténet tényeivel, például a műemlékekkel foglalkozó projektek pedig – kissé összetettebb módon – már eleve a múlthoz való viszonyunkat vizsgálják, kutatási módszerként többek között a kultúratudomány, a művészettörténet és a történettudomány eszközeit építik

be gyakorlataikba. Az emlékezetkutatás során azonban nem feltétlenül különíthetők el vonalasan egymástól a keresett bizonyosságok „minőségei”, hiszen az interdiszciplináris együttműködések épp a tudományok metszéspontjában ki-robbanó kreativitást használják fel innovatív tudás létrehozására. Mégis hasznosnak vélem a projekteket azon evidenciák mentén kategorizálni, melyek magját képezik a művész által felépített koncepciónak, így reményeim szerint a művész tényekhez való viszonyára tudunk fókuszálni.

Lassan elveszítjük kapcsolatunkat a múlttal. A folyamat visszafordíthatatlan, és egyértelműen politikai kérdés.¹¹⁶ Kollektív emlékeinket mindenki erőforrása-ihoz mérten próbálja megmenteni. Beszélünk róluk, miközben felmerül, hogy mire hivatkozhatunk még az apáról lányra szálló intergenerációs tudáson vagy a személyes tapasztalaton alapuló elbeszéléseken kívül. Melyek az állításainkat egyértelműen alátámasztani képes bizonyosságok? Milyen tények által érezhetjük a megtörtént eseményeket jobban a bőrünkön, azaz még igazabbnak? Az *igazság* szó már önmagában is elég problematikus; filozófiai, társadalmi, politikai értelmezései folyamatosan változnak. A *post-truth* korszakban ennek ellenére nem vesztek el a tények, talán csak keményebben meg kell dolgoznunk értük; a feltáró folyamatba azok a képzőművészek is beszálltak, akik új reflexeket és új módszereket fejlesztenek a dolgok hitelesítésére, a közösségi média által vezérelt sajtó és a globális nyilvánosság mezején.¹¹⁷ A művészek nyitottsága eleve egy önkritikus pozícióból indul, hiszen sokszor a művészek munkája, például a fotográfusok dokumentumai, legitimálták azokat a struktúrákat, melyek a politikai-hatalmi elit kezében eszköznek bizonyultak a társadalmi csoportok bebetonozására. Ennek tudatosítása óta a dokumentum létrehozójának a felelőssége már nemcsak a mű alkotására, hanem publikálására, utóéletére, megjelenésének kontextusára is kiterjed. A következő projektek a (mozgó)képet, dokumentumot, különböző mintázatokat kiindulópontnak tekintik, melyből mint tényekből építkezve, megfelelő módszert alkalmazva, bizonyosságokra lehet jutni. A *War Sand* alkotói a médiumok sajátos adathordozó tulajdonságainak megfelelően, a

¹¹⁶ Pierre Nora

¹¹⁷ Visszajönnék a tények és megharapnak. Interjú Christina Varvia Londonban élő görög építésszel, (2018)

perspektíva váltásával, a laboratóriumban készült makrofotók és a tájképek relációjában helyezik új megvilágításba az archív anyagok tartalmát, legyenek azok állóképek, régi filmhíradók vagy játékfilmek. A dokumentumokat szokatlanul rendelik egymás mellé, így a történelmi léptékű fordulatot a legkisebb élőlények körülményeinek megváltozásával kötik össze. A módszer lényegében az összemérhetetlen összemérése. Ugyanez történik a Tehnica Schweiz munkájában is, mikor a klasszikus szobrok kulturális funkcióját a művészeti intézményrendszer változásainak és a magyarországi zsidóság történetének összefüggésében vizsgálják. Az intézményrendszer eldugott kulturális helyszíneinek bejárásával kezdték a munkát, így kerültek kapcsolatba *A kék terem* projektben szereplő zsinagóga épületével, mely a Kuny Domokos Múzeum kiállítóhelye. A zsinagóga történetével és annak intézményrendszerben betöltött változó funkciójával kapcsolatos kutatásuk történeti és szociológiai szempontokat ugyanúgy figyelembe vesz, mint művészettörténeti referenciákat. Feltárják az épület korábbi feladatait, és az ezekhez kapcsolódó történelmi perspektívát, majd dokumentálják az aktuális történéseket, vagyis a szobrok újabb helyszínre szállítását és az így üresen maradó tér műhelyként való újrahasznosítását, miközben tesztelik az iparművészeti, ez esetben a herendi porcelángyár és a művészeti gyártás együttműködési kereteinek rugalmasságát. A legújabb technológiai eszközök használatával, az ismert ókori klasszikusok gipszmásolatainak 3D szkennelt változatának legyártásával pedig művészeti emlékeink megőrzésének lehetőségeit teszik próbára.

Cseh Gabriella a huszadik századi humanista fotográfia két magyar származású fotóművészenek, André Kertésznek és Brassainak a párizsi lakóhelyeit kereste archívumokban őrzött fotográfiák alapján. A helyszínek megtalálása azonban a térrekonstrukciós kísérletnek csupán egy része volt. A mestermunkához saját módszert dolgozott ki, melyet Aby Warburg, hamburgi művészettörténész interdiszciplináris, a szövegek, eszmék, képek és tárgyak hömpölygő halmazában egyszerre gondolkodó tevékenysége inspirált, egyfajta dinamikus, nyitott hozzáállás, melyben nincs helye a módszertani dogmatizmusnak. Cseh módszere nemcsak geolokalizálja a fotóművészek élettereit, hanem a terepmunka során

a jelenlegi lakosok bizalmi indexét is bevonja az emlékezeti gyakorlatba.¹¹⁸ Az új lakók, amennyiben hajlandóak voltak részt venni a játékban, topográfiai prioritásokra építve, mai fényképezőgépekkel, de a régi fotók nézőpontjaiból új képeket készítettek, így a képek olyan hálózatát hozták létre, mely emlékeztet a sztereofotográfia működésére: szigorúan egy időben, finoman elcsúsztatott pontokból készített dupla expozícióval a térérzet illúzióját keltik, a kép nézőjét pedig bevonják ebbe az újonnan felépített, jelent és múltat összekötő komplex emlékezeti gyakorlatba. Olja Triaška Stefanovič *Mintha sosem történt volna meg* című installációjában szintén archív építőkockákból, régi újságcikkekből, naplójegyzetekből és saját készítésű fotókból épít sajátos teret, bizonyos szempontból bástyát önmaga köré a galériában. A levéltári csoportosítást is maga végzi, így rajzolja újra a volt Jugoszlávia szétesését követő nemzetiségi konfliktusok személyes és kollektív emlékeit különböző médiumok által közvetített szöveges és vizuális tartalmakkal. Installációja párbeszédet kezdeményez a hivatalos és a személyes emlékezet között, és rávilágít arra, hogy egyetlen módszer sem helyettesíti a szkeptikus, gondolkodó szubjektum tájékozódási igényét, aktív emlékezetformáló tevékenységét. A korábban szintén említett *A város peremén* csoport is régi újságcikkekkal dolgozik. Szisztematikusan gyűjtötték a szövegeket a Dzsumbuj néven ismert, Illatos úti lakónegyedről, hogy ezek elemzésével feltárják, hogyan kategorizálták és stigmatizálták az ott élő embereket a huszadik század különböző korszakaiban. A tájékoztatás mögött megbúvó politikai vagy gazdasági érdekek felismerése mindkét megközelítésben azonos, de míg Stefanovič módszere a személyes emlékezetet próbálja a kollektív memóriával összeegyeztetni több-kevesebb sikerrel, a Dzsumbuj történetét rekonstruáló csoport a félresiklott kollektív emlékezetet szembesíti a személyes történetekkel. A szenzációhajhász részleteket kiemelő cikkek mellé a csoport tagjai által rögzített narratív életútinterjúk kerültek, melyekben a lakók maguk interpretálják a negyedben eltöltött éveiket. Az így létrejött, korábban nem dokumentált narratívát a résztvevők témák és események szerint szerkesztették, és kulturális fórumokon, illetve kiadványok formájában tették elérhetővé az érdeklődők számára. Szász Lilla *Üdvözet új otthonomból* című projektje során, melyet 2019-ben láthattak

118 Cseh Gabriella (2015)

az érdeklődők a Budapest Galéria Lajos utcai kiállítótermében, hasonló okokból dolgozott együtt Elsa Peralta szociológussal: a gyarmatokról visszatérők valós problémáiról, a megkérdőjeleződött identitás és otthon fogalmáról, a társadalmi diszkrimináció gyakorlatairól a sajtó felületein nem lehet teljes képet kapni. Ők is privát történetek dokumentálásával támasztották alá, hogy létezik egy nem hivatalos narratíva, amit a társadalom hosszú távú, békés együttélése érdekében érdemes tovább árnyalni. Másrészt Szász mint fotográfus azzal a problémával küzd, hogy hogyan lehet képekkel, tényszerűen dokumentálni valamit. Mikor Mikhael Subotzky és Patrick Waterhouse a johannesburgi Ponte Cityt fotózta, az épület bemutatását nézőpontok megválasztásával és ezek szisztematikus követésével tették tudományos igényűvé: lefotóztak minden ajtót, kilátást az ablakokból és a tévéképernyőket is. Így ezek a részletek összehasonlítható adatokká, analizálható tényekké váltak. A portugál gyarmatokról visszatérőknek felajánlott lakóhelyek, melyek az ötcsillagos szállodáktól a börtönökig nagyon széles komfortfokozatúak voltak, Szász fotósorozata alapján ugyanígy válhatnának összemérhetővé egy tematikus fotósorozat keretében. Az adatgyűjtés során elkészült dokumentumok azonban nem tematikusak, vagyis nem segítenek a különbségek és az azonosságok megfigyelésében, inkább a narrativitásra helyezik a hangsúlyt. Az összemérhetőség lehetősége benne van a levegőben, de úgy tűnik, nem célja a projektnek. Az archív anyagokon látható mai helyszínek újrafotózásával, az interjúrészletek megosztásával, a dokumentumok installációjának változatosságával inkább azt látjuk, hogy az események megítélése egy változó folyamat, mely erősen kötődik a megítélésükhöz szükséges kategóriák újra- és újraértelmezéséhez. Az ebben a részben kifejtett művek tehát az átmeneteket keresik és a kategóriák felülvizsgálatára szólítanak fel, hogy megkönnyítsék a társadalmi anomáliák lassú feloldódását.

I. Fizikai bizonyosságok és emlékezet

Donald Weber – Larry Frolick – Kevin Robbie: War Sand

A bőrünkre tapadó múlt

A *War Sand* című nagyívű projekt a második világháború még ma is környezetünkben érzékelhető bizonyítékait keresi a normandiai tengerpartok turistaparadicsomaiban. Paul Virilio a németek által a második világháborúban épített bunkereket gyűjtötte, hogy az ördög alkotta dizájn formavilágát elemezze könyvében, melyet 1975-ben adtak ki először.¹¹⁹ A bunkereket azóta lassan elmosta a víz, behálózták a növények, vagy elbontották őket, így egyre inkább eltűnnek a szemünk elől. Vannak-e még nyomok? Szembesülünk-e a múlttal, mikor a forró homokon napozunk és hideg üdítőt szürcsölgetünk? Miért fontos felidézni újra és újra a partraszállást?

A Donald Weber fotográfus, Larry Frolick újságíró és Kevin Robbie fizikus által jegyzett munka képek, szövegek és tudományos adatok formájában keresi a partraszállás nyomait a normandiai partoknál. A projektet általában Donald Weber képviseli, aki művészeti tevékenységével párhuzamosan egyetemi okta-

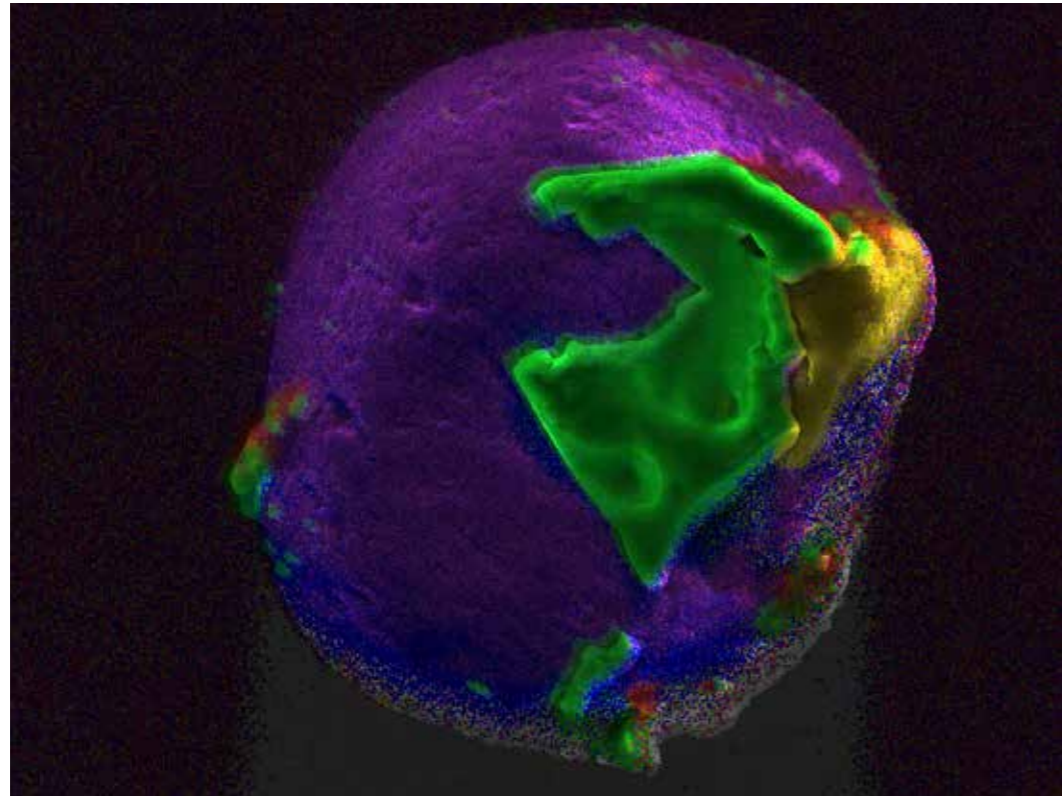
¹¹⁹ Paul Virilio (1997)

tóként is dolgozik a hágai Royal Academy of Art képzőművészeti és fotográfiai fakultásán. A művészeti gondolkodás, miközben a bizonyosság útjait keresi, az oktatási intézményekben rendszerint inspirációt talál kutatásalapú, interdiszciplináris műveik létrehozásához. A *War Sand* olyan igazságügyi eljárásban is használható tényeket mutat fel, melyek valós bizonyítékként szolgálhatnak a világháború tragikus eseményeinek megtörténte. Már itt felmerül egy kérdés: vajon miért kell bizonyítani a második világháború eseményeit? Az összetett projekt a kollektív emlékezetből lassan kivesző történések nyomait többféle módszerrel közelíti meg. A munka során az alkotók egyrészt korabeli dokumentumokat, eseményeket feldolgozó filmhíradókat, diorámákat, filmeket és háborús visszaemlékezéseket gyűjtöttek, másrészt laboratóriumi körülmények között vizsgálták a tengerparti homokból vett mintákat. A *War Sand* című négyszáz oldalas könyv a történelem elmesélésének hagyományosnak tekinthető eszközeit, például a filmek részleteit használja, hogy tudományos bizonyosságokkal kiegészítve újrameséljék az egyébként ebben az esetben is személyes motiváción, nagyapai történeteken alapuló, második világháborús történetet.

Nagy port kavart, mikor a Forensic Architecture nevű ügynökség belépett a képzőművészeti szcénába, és nemsokára a legfontosabb kortárs intézmények hívták meg őket, hogy csak a Documenta 14-et említsük. Az emberi jogok védelmére alakult multidiszciplináris kutatócsoport 2010-ben indult tevékenységét nyugodtan nevezhetjük nyomozásnak: kényes ügyeket rekonstruálnak a térelemzés módszereivel, a művészet határterületén, a legfrissebb technológia felhasználásával. A független ügynökség helyettes vezetője, Christina Varvia tartott előadást 2018-ban Magyarországon a Trafó vendégeként, melyben kifejtette, hogy lényegében a fizikai teret használják módszerként, látászöveget, megközelítésmódokat ajánlanak, ahonnan egy esemény újszerűen és hatékonyan szemlélhető. Legyen szó kisebb konfliktusról vagy akár háborúról, a helyzet értelmezhetőségéhez keresnek „helyszínt”, a módszerük a térben és időben zajló analízis, a viszonyok feltárása azáltal, hogy történéseket rekonstruálnak a hozzáférhető adatok, tények, bizonyítékok alapján.¹²⁰

¹²⁰ Visszajönnék a tények és megharapnak. Interjú Christina Varvia, Londonban élő görög építésszel, (2018)





Hasonló összetettségben közelíti meg a témáját Donald Weber és csapata is, bár az ő együttműködésük csupán egy projektre szól, és a múlt, nem pedig a jelen eseményeihez mutatnak fel eddig ismeretlen vagy elhanyagolt tényeket. A fotográfus 2020 decemberében volt a MOME Fotográfia vendége, előadásában felfedte projektjének rétegeit, melyeknek köszönhetően a homokszemek mikro-történeteit tudta megismertetni közönségével. Ezek egy tágabb kontextusba kerülve segítenek újramesélni a második világháborús filmekből és tankönyvekből ismert eseményeket. Hogy lehetnek a homokszemeknek történetei? A tengerparti minták mikroszkopikus vizsgálata során számos alkotóelemet azonosítottak, melyek különböző eredete már önmagában érdekes. A fényképezőgép nélkül készült fotók színes részecskéi között rejtett kapcsolatokat lehet felfedezni, láthatóvá váltak például úrhajók formájára emlékeztető egysejtű algák is. Ezek az organismusok szeretik a vasat. Mikor a srapnel típusú lövedék felrobbant a harcok közepette, a benne található rengeteg gyilkos fémgolyó szétszóródott, a diatome algák elfogyasztották, és ezzel megölték magukat. Kihagyva néhány természettudományosan fontos, de a projekt szempontjából kevésbé lényeges lépést, az algák aztán planktonokká alakultak, és bevilágították a tenger élővilágát. A halál így az élet táptalaja lett.

Weber az érzékelésünket teszi próbára térben és időben. Hogyan mérjük össze az egymáshoz képest távoli dolgokat, a végtelent a relatívvá, a megszámlálhatót a minőséggel, a kozmoszt a részecskével, a mítoszt a tényekkel, a történetet a tudományos adatokkal. A mikroorganizmusok világából induló következtetések helyét keresi a lehető legtágabb kontextusban. Ebben a folyamatban pedig a fotográfusnak magának ugyanúgy relatív helyzete van, mint a többi elemnek, az egysejtű algáktól a képeken megjelenő felhőkig. A könyvben látható fotók ezt a személyes, viszonylagos helyzetet is megjelenítik.

Visszatérve a korábbi kérdésre, mely szerint kinek és miért kell bizonyítani a huszadik század leginkább meghatározó eseményét a mai emberek számára, válaszként a mozaik sokszínű darabjait kapjuk konkrét válaszok helyett, eseménysorozatot (kiállításokat, előadás-sorozatot és egy kiadványt is), melyek egyszerre



hatnak az érzéseinkre és az eszünkre, és megjeleníti a civilizáció múlt századi végső győzelmét a kirekesztés, a diktatúra és a halál felett. Nem arra kapunk bizonyítékot, hogy mi történt a háború alatt, hogy hogyan és milyen eszközökkel harcoltak a katonák, ki nyerte a háborút, hanem a történetnek azokra a részeire, melyek sokszor elvesznek a második világháborús dokumentumok nézegetése, elemzése közben: a háborúnak csak vesztesei vannak. Az agresszió a legkisebb élőlényektől a legnagyobbakig mindenkit érint a Földön.

A laboratóriumi vizsgálatok bizonyosságai a tengerpartokról készült tájképek jelentéstartalmát alakítják át. Ugyanazt látjuk a képeken, mégis, a mögöttes tudásnak köszönhetően, másnak lesz a fotó a dokumentuma. Hasonlóan az archívumok rendszerezési kategóriáit megkérdőjelező művészeti munkáknál látott problémákhoz, itt is a fotó mögötti tudás számít. Ez persze nem jelenti azt, hogy a kép értelmetlen vagy lényegtelen, csak ebben az esetben inkább közvetít, mint megmutat, ahogy az emlékezet is a múltat a jelenbe csatornázza. Kérdés az, hogy amit nem látunk a tájképen, az emberi agresszió nyomai, meddig és hogyan lesznek visszaidézhetőek.

II. Művészettörténeti bizonyosságok és emlékezet

Az emlékművek látszólag passzívan, az időjárás viszontagságainak ellenállóan hirdetik a múlt egy darabjának dicsőségét, miután fölavatják őket. Beépülnek a városképbe, elmozdításuk gyakorlatban és elméletben is nehézkes, mégis előfordul, hogy társadalmi támogatottságuk ingoványos talajjává változtatja kőbe vésett helyzetüket. A múlt legegyszerűbb megidézése is többrétegűvé válik az idők során, régóta velünk élő példaképek kerülnek újra és újra az adott jelen szemléletének keresztüzébe. Afroamerikai polgárjogi csoportok sajátították ki a Lincoln-emlékművet követeléseik megfogalmazásának helyszínékként 1993-ban, de a Black Lives Matter mozgalom hatására 2020 május-júniusában is nagyobb hullámban támadták a kolonizáció emlékeit, a rabszolgatartó múlt kétes személyiségeinek szobrait. A gyarmatosító államok felfedezőinek és a gyarmatok leigázóinak döntései mára problematikusak a függetlenségüket részben vagy teljesen elért országok polgárainak szemében, akik a múltnak más részeire szeretnének emlékezni.

A mi régióinkban a szocialista múlt feldolgozásának folyamatában kapnak a szobrok és a szobordöntések központi jelentőséget.¹²¹ Amellett, hogy az emlékezet mindig interakciók következménye, Halbwachs szerint mindig van *térbeli* vonatkozása is, míg „benyomásaink egymást oltják ki (*se chassent l'une l'autre*), tudatunkban pedig nem marad meg semmi, [addig] a tér olyan valóság, amely fennmarad, [...] nem ragadhatnánk meg újra a múltat, ha nem őrizné azt meg a bennünket körülvevő anyagi környezet”.¹²² Az anyagi környezet és az emlékezet

121 Gadó Flóra – Sárjai Vanda (2020)

122 Maurice Halbwachs (1950)

sokrétű aspektusait elemzi a Tehnica Schweiz művészpáros Magyarország múltjának és jelenének tükrében *A kék szoba* című projektjükben.

Tehnica Schweiz: A kék szoba
Kölcsönös értékmentés.
Interjú Rákosi Péterrel,
a Tehnica Schweiz tagjával



A Tehnica Schweiz alkotópárosnak *A kék terem* címmel 2019 tavaszán nyílt kiállítása Tatán, a zsinagógában. A helyszínen beszélgettem az alkotópáros egyik tagjával, mielőtt a kiállítás bezárása után a zsinagóga újra funkció nélkül bezárta volna kapuit. *A kék terem* alapvetően a kulturális örökségünk újragondolásával foglalkozik. A hely, annak szelleme, múltja, a zsinagóga „kitörlődése” az emlékezetből, a klasszikus másolatok és azok újabb rekonstrukciói egyformán témái a projektnek.

Belépve a zsinagógába, amely a Kuny Domokos Múzeum kiállítóhelye, először Bátki Viktor brácsaművész ógörög és héber dallamvilágot idéző, erőteljes zenéje fogadott. Közeledve a kétszintes terem belső része felé, kirajzolódott az épület struktúráját visszatükröző installáción elhelyezett porcelánok és a mögöttük vetített lassú jelenetek sora.

A Tehnica Schweiz, azaz a jelenleg Berlinben élő László Gergely és a Budapesten élő Rákosi Péter többretegű projektje lényegében egy film és egy installáció. A 18. században épült tatai zsinagógában tárolták hosszú ideig a Szépművészeti Múzeum gipszszobormásolat-gyűjteményét, klasszikus szobrok kópiáit (amelyek



új helye egyébként a komáromi Csillag Erőd lett). A filmben a Szépművészeti Múzeum szakemberei szétszedik és elköltöztetik a másolatgyűjteményt, majd amikor a tér fokozatosan kiürül, egy csapat művészhallgató veszi birtokba azt. A fiatalok a szobrok kicsinyített porcelánváltozataival népesítik be a zsinagógát.

Erdei Krisztina: Hogyan figyeltetek fel a tatai zsinagógára, amely a projekt helyszíne és egyben főszereplője is?

Rákosi Péter (R. P.): Úgy indult, hogy az előző projektünk, amin körülbelül öt éve dolgoztunk, a kecskeméti zsinagógában látható, de ugyanennek a gipszgyűjteménynek a másik részével foglalkozott. Ez Michelangelo műveinek másolatait tartalmazza. Ezt a helyszínt ma a Technika és Tudomány Házának hívják. Az ottani munka során találkoztunk Bódi Lóránt tanulmányával, mely a tatai zsinagógát és a benne elhelyezett görög és római szobormásolatokat is megemlíti. Utána jöttünk el Tatára, és itt azzal szembesültünk, hogy a szoborkiállítás épp költözés előtt áll. A szobrok a Szépművészeti Múzeum tulajdonában vannak, a második világháború után értéktelen tárgyként heverték a múzeum Román Csarnokában. A hetvenes években próbáltak helyet találni a szobroknak, és ekkor kerültek képbe a funkciójukat veszített zsinagógák, így a tatai zsinagóga is, ami 2017-ig volt otthona a gipszmásolatoknak.

Mi volt az eredeti elképzelés, és ehhez képest mennyiben lett más a kiállítás, amelyet a zsinagóga immár üres terében rendeztetek be?

R. P.: Az eredeti terv többé-kevésbé működött, közben azért lettek újabb rétegei a történetnek. A legelső buktató a porcelánfigurák kivitelezése körül jelentkezett. A herendi porcelán atyja, legalábbis az, aki az üzletet felvirágoztatta, Fischer Mór volt, tatai származású. Ezért nagyon szerettük volna, hogy a herendi porcelángyár (Herendi Porcelánmanufaktúra Zrt.) benne legyen, mint partner. Aztán az első találkozó után kiderült, hogy az elképzelések között áthidalhatatlan szakadék van. Nem voltunk egy hullámhosszon, és akadtak olyan praktikus szempontok is, amelyek lehetetlenné tették, hogy ők ebben részt vegyenek. Mi szerettük volna, hogy ez a zsinagóga adjon helyet a manufaktúrának, ahol a mi porcelánjaink készülnek, de ők csak azt jelölik herendinek, ami a saját helyszí-

nükön, a herendi gyárban készül. Sajnos, nem tudtuk úgy elmagyarázni nekik a projektet, hogy megértsék, miről szól. Szerzői problémák is előkerültek, mert azt mondták, ha a figurákat ők gyártják, akkor a szerzőség is őket illeti. Ez például változást jelentett az eredeti elképzeléshez képest. Herend helyett aztán bejött a MOME, a tárgyaló tanszékkel dolgoztunk együtt. Nagyon sokat köszönhetünk a keramikushallgatóknak. Aztán változás volt még maga a 3D nyomtatás. A porcelánfigurák elkészítésének ugyanis a legköltségesebb része a kicsinyített mások legyártása lett volna. Kiválasztottunk a 130 itt kiállított szoborból húszat, és ezeknek először létre kellett volna hozni a kicsinyített, méretarányos pozitívját. Ezt a drága eljárást cseleztük ki a 3D nyomtatás technológiájával. Vannak olyan online, ingyenes adatbázisok, ahonnan szinte bármilyen szobor 3D szkennelt változatát le lehet tölteni. Nem mindent, mert itt van egy-két szobor, amit végül nekünk kellett beszkenneálni, például Iszophosz figuráját, aki mesemondó volt. Ezzel a változással behoztuk a 21. századi technikát a görög és római szoborgyűjteménybe és a porcelánkészítés hagyományos eljárásába. Ez a fordulat nagymértékben segítette a projekt megvalósítását, hiszen drasztikusan csökkentette a felmerülő költségeket. Két évvel ezelőtt még teljesen valószínűtlennek tűnt a terv, de az agyrémből mára valóság lett: megcsináltunk húsz figurát, nyolcas szériában, porcelánból. Pontosabban hatos szériában, és még 1-1 artist proof is készült, mivel a Tehnica Schweiz kéttagú alkotócsoporthoz tartozik, a kezdetektől fogva támogatott minket. Elmeséltük, mit szeretnénk, és Schmidt Mayer Richárd igazgató úr mondta, hogy persze. Aztán a Liget projekttel is egyezkedni kellett, mert a szoborgyűjtemény átszállítása az új helyszínre, a komáromi erődbe, a Liget projekt része. Engedélyt kellett kérnünk tőlük a forgatásra, és ezt később meg is kaptuk. Néha kreatív producerként kellett dolgoznunk, mert elég bonyolult volt a lehetőségek megteremtése.

Említetted, hogy sikeres volt a MOME tárgyaló tanszékével való együttműködés. Mi az, amit ők kerestek egy ilyen kooperáció során, számukra milyen feltételek fontosak?

R. P.: A MOME tárgyaló tanszék fantáziát látott ebben a technológiában. Ha nem lett volna a projektünk, akkor nem biztos, hogy a hallgatók foglalkoztak volna a porcelángyártással, vagy legalábbis nem ilyen módon. Elmentünk együtt a restaurátorműhelybe, ahol a régi gipszszobrokat állítják helyre, előadások is voltak a témában és a Fablab közreműködésével, akik a 3D nyomtatás kapcsán kerültek a képbe, velük is közösen dolgoztunk. Úgy tűnt, hogy kölcsönösen jól járunk egymással, a hallgatók is nagyon szerették csinálni a szobrokat, a tanároktól is pozitív visszajelzéseket kaptunk. Még az is felmerült, hogy ők valamilyen módon folytatják a munkát a szoborgyűjteménnyel.

Mennyire voltak pontosak a letöltött szoborfájlok?

R. P.: Volt, ami használhatatlan volt, de a híresebb figurákból, mint a *Milói Vénusz* vagy a *Periklész-fej*, elég sok variáció van. A *Tövishúzó* viszont olyan, mintha egy reneszánsz átirat lenne. Mindegyikből találtunk olyat, ami működött. Bárki nyomtathat magának klasszikust, de azért látható, hogy nem a görög-római kori szobrok adják ennek az adatbázisnak a gerincét. Inkább Cristiano Ronaldo-fejeket tudsz letölteni.

Mennyire volt bonyolult folyamat a helyszín kisajátítása, először forgatási helyszínként, majd a műhely, illetve a kiállítás számára?

R. P.: Szerencsénk volt, mert a Kuny Domokos Múzeum, amelyhez a zsinagóga tartozik, a kezdetektől fogva támogatott minket. Elmeséltük, mit szeretnénk, és Schmidt Mayer Richárd igazgató úr mondta, hogy persze. Aztán a Liget projekttel is egyezkedni kellett, mert a szoborgyűjtemény átszállítása az új helyszínre, a komáromi erődbe, a Liget projekt része. Engedélyt kellett kérnünk tőlük a forgatásra, és ezt később meg is kaptuk. Néha kreatív producerként kellett dolgoznunk, mert elég bonyolult volt a lehetőségek megteremtése.

Úgy tűnik akkor, hogy a projekt során nemcsak a helyszín funkciói változtak, hanem a művészek szerepe is.

R. P.: Igen, és közben az egész nagyon hosszú folyamat volt. Mikor mi két éve itt jártunk, akkor még az 1977-ben kialakult állapotban állt a térben a 130 szobor. A szobrok mellett a projekt másik fontos része, az eseményeket dokumentáló film első jelenetei akkor játszódnak, az elszállítás előtti utolsó pillanatokban. Mikor elkezdődött a szobrok mozgatásának az előkészítése, akkor folyamatosan jártunk Tatára, hogy egységesen tudjuk bemutatni a történéseket. Tavaly nyáron alakult műhellyé az épület, utána pedig még egyszer eljöttünk ide, ősszel, mikor a film végét vettük fel, a most is látható kiállítási szituációval.

A film hogyan viszonyul a projekt többi részéhez?

R. P.: A film az installáció része. Az épület történetének rétegeit szerettük volna bemutatni vele, ahogy a gyűjtemény rengeteg figurája után kiürül a tér, és átadja

helyét a mi beavatkozásainknak. A film struktúráját a térnek az elmúlt két évben betöltött háromféle funkciója adja. És egy kicsit a jövőről is szól. Ha kikerül innen ez a kiállítás, akkor itt áll majd üresen a zsinagóga, mi feldobtunk egy lehetőséget, hogy mire lehetne használni.

Számodra mi volt a legizgalmasabb a projektben? Az épített környezet funkcióváltozásainak nyomon követése, amiről előbb beszéltünk, vagy a különböző technológiák összefüggései, esetleg az intézményrendszerrel, a projekt résztvevőivel való kommunikáció, szervezés?

R. P.: Nagyon izgalmas volt látni az anyag átalakulását, hogy hogyan lesz gipszből porcelán, de ugyanolyan fontos volt az épület történetének feltárása is. A második világháború előtt 650 zsidó élt Tatán, ha jól emlékszem, 35-en éltek túl a háborút, a holokausztot, a közösség gyakorlatilag megszűnt. Ezután a zsinagógát a gipszszobrok mentették meg a funkcionáliságtól, de párhuzamosan az épület is megmentette az antik szobormásolatokat a már korábban említett áldatlan állapotoktól. A zsidó képteológia és a talmud szigorú kikötéseket tesz az emberábrázolás kérdésében, a zsinagógában semmi figurális nem ábrázolható, ehhez képest az ideszállított szobrok nagy része emberi alakot öltött istenség. A Kádár-korszakban megpróbálták kitörölni a kollektív emlékezetből ezeket az épületeket, leszedték a kőtáblákat a homlokzatról, megváltoztatták a könnyen alakítható részleteket.

Milyen terveitek vannak a Kék terem című projekttel a továbbiakban?

R. P.: A rendkívül költséges projektet úgy tudtuk létrehozni, hogy Pados Gábornak (az *acb Galéria tulajdonosa*), a galériásunknak és a proaktív gyűjtőknek köszönhetően néhány kollekciót már az ötlet állapotában el tudtunk adni. Ezeket az eladott porcelánokat leszállítjuk a gyűjtőknek. Az installáció pedig kicsit más formában nemsokára a Kiscelli Múzeumban lesz látható Budapesten, és tervezünk egy berlini kiállítást is.

Cseh Gabriella: Enteriőrtörténetek

A béka szeme és a művészeti kutatás

Művészettörténeti bizonyosságok alapján értelmezi a jelent és annak archiválási, fotózási szokásait Cseh Gabriella doktori mestermunkája. Az *Enteriőrtörténetek* a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem multimédia doktori képzésén készült. Cseh Gabriella kutatásához fotóművészeti archívumokban tárolt anyagokat használt, de rendszerint nem a szokásos, az archiváláshoz elengedhetetlen, már meglévő infókat használta, hanem a lényegtelen nyomokból, fotók hátuljára firkált, a béka szemében tükröződő adatokból rakta össze a számára fontos tartalmat. Az éveken át tartó egyeztetések, keresések egy fotóalapú, a fotó többféle funkciójára reflektáló installációvá formálódtak, mely meglátásom szerint az artistic research mibenlétének megfogalmazásához is használható referencia.

A képzőművészeti jellegű doktori tanulmányok végén a doktorjelölt általában installáció formájában mutatja be mestermunkáját, mely felhasználja és sokszor láthatóvá is teszi a folyamatot, melynek létrejöttét köszönheti. Az enteriőrtörténetek a személyes mikrotörténetek szerepét hangsúlyozza a tudományos kutatásban. A kutatási anyagokon túl térrekonstrukciós kísérleteket tartalmaz, melyek épp a megtalált archív fotók szövetén alapulnak, de csupán szövegesen, tudományos esszé formájában nem leírható tudást jelenítenek meg. A képek komplex kapcsolódási rendszerének összefüggései között kiolvasható a vizuális kultúra egy fontos eszköze, miközben a művészeti kutatás ezt a más tudományok által egzaktá tenni kívánt folyamatot megtörve, autonóm összeggéssé állhat elő.

Cseh munkája, mint hagyományos kutatási program, különböző archívumok képanyagából kiválogatja a párizsi lakásokhoz köthető fotókat, felkutatja a helyszíneket, kapcsolatba lép ezen lakások tulajdonosaival, és ha azok beengedik a művészt a lakásukba, akkor immár a művészeti kutatás ingoványosabb terepén együttműködésre invitálja őket, és megismétli a fotográfiai által feltárt nézőpontokat a jelenlegi körülmények között. A résztvevők, akik Brassai vagy Kertész egykori lakóhelyeinek új lakói, a rekonstruált nézőpontokból készítik el fotóikat ugyanazokban az enteriőrökben. Az így elkészült képek persze számos okból kifolyólag nem hasonlítanak az eredeti képekre, de ettől függetlenül ugyanúgy részei a mestermunkának. Cseh Gabi itt azért lépi át a tudományos kutatás határait, mert nem az eredeti nézőpontok tökéletes rekonstrukciója a célja, hanem egy sor szubjektív tényező tesztelése, például egy mai lakó bizalma vagy például napjaink fényképezőgép-használati, fotózási szokásai. A múltbeli privát történeteket a jelen személyes reflexióval zárja le.

A projekt tudományos nyereségeként azokra az életrajzi adatokra tekinthetünk, melyek a megtalált fotók beazonosított helyszínei és a hozzájuk köthető idősíkok összekapcsolásából derültek ki. A hét helyszínből, melyek online is hozzáférhetőek, itt most André Kertész Montparnasse sugárút 75. szám alatti címen található lakásához tartozó képanyagot lehet látni, ahol a fotográfus 1929-től 1931-ig élt. E három év alatt egy kapcsolat történetét is végig lehet követni, hiszen frissen házasodva költözött be a művészlakásba Rogi André és André Kertész. Az archív képek, az időpontok és a személyek egymás mellé kerülésével rajzolódik ki egy szerelem epizódjai (lásd A. K.: Rózsa 1925–31 között és R. A.: Rózsa 1925–31 között). André ezekben az években veszi meg Leica kameráját, amivel aztán a tükröződő felületek torzulásainak nyomába ered, a Montparnasse-i lakásban fotózott békák szemében ennek az érdeklődésnek a nyomait láthatjuk. Talán mert a kapcsolat zátonyra futott, nem sok adat vagy fotó maradt hátra ebből az időszakból a Kertész-hagyatékokban, és ez megnehezítette a lakás pontos helyének beazonosítását. Végül Rogi André egy képének hátoldalán sikerült megtalálni a pontos címet. Ez az enteriőrtörténet végül nem lett teljes, amit az installációban fehér lapok jeleznek, hiszen a lakás új tulajdo-





nosa ugyan kíváncsi volt a projektre, végül nem szeretett volna részt venni az együttműködésben. Néhány képet láthatunk az egy emelettel lejjebb található lakásról és tulajdonosáról, aki viszont sokat segített a nézőpontok felkutatásában. A fizikai terek kollektív tudással való feltöltése segít közvetlen és tágabb környezetünk összefüggéseinek, az idő múlásának és a változások mibenlétének megértésében.



Olja Triaška Stefanović: As if It Never Happened

Mintha sosem történt volna meg

Hasonlóan, a funkcióvesztett emlékezeti helyeket tölti fel személyes tartalommal Olja Triaška Stefanović, szerb származású, Pozsonyban élő fotográfus. Munkája a kollektív és a személyes emlékezet összefüggéseit keresi, de leginkább egymás mellé helyezett, magára hagyott emlékfoszlányokat talál, melyek nehezen tudnak tényleges kapcsolatba kerülni.

Tito és én, vagy a délszláv háborúban szétlőtt belgrádi épületek és én. Az önéletrajzi emlékezet a saját magunk által megélt élmények emlékezete, míg a történelmi emlékezet történeti leírásokon keresztül jut el hozzánk. A történelem a múlt, melyhez nem fűz „szerves” kapcsolat – mely már nem képezi életünk fontos részét –, míg a kollektív emlékezet az az aktív múlt, mely alakítja identitásunkat. Ez utóbbi, aktív múlt foglalkoztatja Olja Triaška Stefanovićot saját történetének fényében, így sorozata kísérlet a közelmúlt és a jelen közötti személyes illeszkedések keresésére. A nemzetközi és nemzeti politikai döntések emberi sorsok millióit forgatták fel a Balkánon. A háborúk és az etnikai konfliktusok nagy hatással voltak a Jugoszláviában született fotográfus életére is.

A 2017-ben Pozsonyban bemutatott *Mintha sosem történt volna meg* című munka az emlékezet romjain merész, de valahol természetesen tűnő párhuzamok megrajzolásával keresi a választ aktuális kérdéseinkre. A művész saját készítésű dokumentumokkal írja le viszonyát érzékelhető, látható múltjához, így igazolja közösségéhez való tartozását. Stefanović számára nem evidens, hogy

egy hivatalos emlékezet önkényesen határozza meg, mire emlékezzünk. Saját archívuma édesapja által szelektált újságcikkekből, személyes kommentekből és olyan műemlékekről készült saját fotókból áll, melyek vagy még mindig a büszke nemzeti öntudat részei, vagy már a feledés homályába merülve állnak, kiszolgáltatva, elhagyatott országutak mentén.

A traumatikus pillanatokot nehéz a maguk komplexitásában megragadni, valamennyit segíthet az időbeli és térbeli távolság. Olja a balkáni háború idején, a 90-es években költözött Szlovákiába, és azóta is Pozsonyban él, jelenleg az Academy of Fine Arts and Design Bratislava oktatója. Onnan nézve talán könnyebb a szempontokat egymás mellé helyezni és újra felfigyelni például arra a hatalmas virágot ábrázoló szoborra, mely a második világháborúban Horvátországban működő legnagyobb koncentrációs tábor helyén áll. Stefanović a kiállítótér bejáratánál ezzel a képpel fogadta a látogatót. A fotó elsőre mintha bemozdult képnek tűnne, mintha egy kocsi ablakából készítette volna valaki, aki arra jár, de ha közelebb megyünk a képhez, látható, hogy épp a hosszú expozíció nyomta rá faágak bélyegét a tájra.

A tényeket kutató képek különböző formákban és blokkokban jelentek meg a galériában, melyek nem fedték el a helyszínek közötti hasonlóságokat és az így kirajzolódó mintázatokat sem. Láthatóvá vált, hogy bizonyos emlékeinkkel törődünk, némelyekkel pedig nem. A kollektív emlékezet nem tartja fenn magát automatikusan, ápolni kell. Kirk Savage szavaival: „a kulturális verseny, melyet az emlékmű látszólag lezár, nem feltétlenül ér véget azzal, hogy megépítik és fölavatják”.¹²³ A világnak azokon a részein, ahol sűrűn kerülnek szoborparkba vagy lesznek az enyészeté a felállított emlékművek, vitathatatlanul halványul a közösség által jegyzett emlékek hitele, és így a közösség által írt történelemé is, így még égetőbb újra és újra létrehozni a kapcsolatot saját múltunkkal.

A kiállítás *Daddy and Me* című szekciója a művész édesapjának cikkgyűjteményéből egyetlen évet, 1993-at, vagyis a délszláv háború kitörésének

¹²³ Kirk Savage (1994)



évét emelte ki. A politikai, társadalmi vagy éppen kulturális témájú cikkek különös rendben keveredtek össze a művész saját feljegyzéseivel és a változó állapotú emlékművekkel, ezáltal szinte kikényszerítették, hogy a kiállítás látogatója személyesen hidalja át a médiumok, képek, szövegek közötti űrt.

III. A média bizonyosságai és az emlékezet

A tömegtájékoztatás jelentősen befolyásolja a kollektív emlékezetet.¹²⁴ A médiában megjelenő cikkek dokumentumok alapján, de a felület és a felhasználók igényei szerint, szubjektív elemekkel kiegészítve fogalmazzák meg beszámolóikat a múlttól. Saját tapasztalat hiányában az olvasók kénytelenek bízni a szöveges és vizuális tartalmak hitelességében, miközben nyilvánvaló, hogy az érdekességjellegű és politikai igények által befolyásolt információ nem felel meg a valóságnak. Annak csak egy különleges szeletét tárja elénk. Ebben a részben *A város peremén* kutatócsoport munkáján és Szász Lilla *Üdvözet új otthonomból* című kiállításán keresztül szeretném bemutatni, hogyan képesek a művészeti projektek árnyalni a sajtó által kialakított képet.

¹²⁴ A témáról bővebben Anamaria Dutceac Segesten – Jenny Wüstenberg *Memory studies: The state of an emergent field* című, 2016-ban publikált szövegében lehet olvasni a researchgate.net adatbázisában.

A város peremén kutatócsoport

A Dzsumbuj hűlt helyén

Nem ritka, hogy a média politikai vagy gazdasági – ma úgy neveznék, kattintásvadász – okokból részt vesz a nagyvárosi szegénytelepek lakóinak megbélyegzésében és kirekesztésében. A város peremén csoport többféle tudományos háttérrel rendelkező tagjai interdiszciplináris módszerek felhasználásával kutatták, hogy a médiában milyen narratív eszközökkel és motívumokkal mutatták be a különböző korszakokban a Dzsumbuj néven ismert, Illatos úti telepet és azt, hogy az elbeszélésmóddal hogyan kategorizálták és stigmatizálták az ott élő embereket. A projekt keretében Cseke Balázs és Ivanyos Judit készített 2016 elején elemzést az Illatos úti telep sajtóábrázolásáról. A telepről megjelent cikkek empirikus elemzésével vizsgálták, hogy a sajtó milyen motívumokkal és eszközökkel mutatta be a különböző korszakokban, milyen nyelvi és narratív eszközökkel stigmatizálta az ott élőket. Arra a kérdésre, hogy ez a konstruált kép milyen hatással volt a közvéleményre, hogy a telep lakóinak megbélyegzésében és kirekesztésében mekkora szerepe volt a médiának, nem lehetett egyértelmű és pontos választ adni. A projekt abból a hipotézisből indult ki, hogy a média a jelentésalkotó folyamatai révén jelentősen befolyásolta a társadalom többségének véleményét, és elősegítette a kategorizációs folyamatot, miközben az újságokban, tévében megjelenő tényeket sok, nem az objektivitást szem előtt tartó szempont befolyásolta. „A kommunikációs reprezentáció – különösen olyan kérdésekben, ahol a személyes tapasztalatok nem játszhatnak ellenőrző szerepet – a befogadónak



a valóság egészéről és részeiről alkotott képét is befolyásolhatja”,¹²⁵ ezért is lényeges a sajtótermékekből kimaradó, de a társadalmi rétegek egymás iránti megértése miatt fontos történetek és ismeretek alternatív módon való gyűjtése és közlése.

A projektben személyesen is részt vettem, mestermunkám kiindulópontja is volt. Segített végigkísérni számomra azt a folyamatot, melyben a fotográfia nehezen megközelíthető tartalmú dokumentumból a közönség bevonására alkalmas többretegű eszközzé vált, miközben egy már megszűnt közösség életének hétköznapijait dolgozta fel az 1920-as évektől egészen 2015-ig. A lakóegyüttes majdnem 100 évig létezett az Illatos út és Gubacsi út sarkán. Az Illatos út neve némi gúnyt tükröz az utcát elnevező városvezetés részéről, hiszen a Vegyiművekből és a Közvágóhídról érezhető bűz terjengett a lakóépületek felé. A telep nem sokkal az építése után már Dzsumbuj néven volt ismert. A lakókkal készült interjúkból kiderült, hogy ők úgy tudják, maguk adták ezt a nevet lakóhelyüknek. Sokak szerint a szó maga a lebúj és a dzsungel szavakból ered, de valószínűbb, hogy a szerb és bosnyák cigányok megnevezésére használt szó vált a hely névadójává. Korábban egyébként az összes hasonló lakótelepet dzsumbujnak mondták, de az Illatos úti telep villámgyorsan kisajátította ezt a nevet, és azóta is így hivatkozik rá mindenki. A város *peremén* projekt témája tágabb értelemben Budapest mint város, azon belül a IX. kerület, és még pontosabban egy napjainkban üresen álló telek, melynek története a kutatócsoport munkájának köszönhetően újabb hiteles részletekkel gazdagodott.

Az első világháborútól kezdve óriási szegénység volt az egész országban. Az 1920-as években rengetegen költöztek vidékről a fővárosba abban reménykedve, hogy itt végre munkát kaphatnak. Különösképpen a IX. és a X. kerületben próbálkoztak sokan, hiszen a Ferencvárosi pályaudvar, a Vásárcsarnok vagy a gyárak tömegeknek biztosítottak munkalehetőséget. Messze nem volt fényes az élet egész Pesten, hatalmas volt a munkanélküliség és a lakáshiány, így rengetegen kerültek utcára. Míg a szerencsésebbek egyszobás kis fabarakkot kaptak például

¹²⁵ Angelusz Róbert (1983): Kommunikáló társadalom. Gondolat, Budapest. 108. oldal

a Mária Valériatelepen, voltak olyanok is, akik a Ferencvárosi Kiserdőben sátorban vagy kunyhóban éltek. Ennek a válságnak a megoldására épült 1937-ben az Illatos út és a Gubacsi út sarkán három négyemeletes, függőfolyosós épület, 28 négyzetméteres lakásokkal.

A második világháborúban borzalmaiból a Dzsumbuj sem maradhatott ki. Bombatámadás érte az egyik épületet és a telep óvodáját, ami nem is nyitott ki többet, gépjárató műhely lett a helyén. Az asszonyok a világháború alatt batyuzásból tartották el a családot. Mivel a háború miatt sok üzlet és piac bezárt, így a termelők megbízásából a nők házról házra jártak, és főként más élelmiszerekért cserébe árulták portékájukat. Lehetőségük volt arra, hogy otthonra felhalmozzanak megfelelő mennyiségű élelmet, ami nagyban megkönnyítette ennek a nehéz időszaknak a túlélését.

A dzsumbujista nők és asszonyok hihetetlen energiákat fektettek családjuk fenntartásába. A főzésen, mosáson és takarításon kívül sokszor maguk is beszálltak a családi kasszába zöldségek, gyümölcsök árusításával. Ez úgy nézett ki a gyakorlatban, hogy a piacon megvett olcsó, rossz minőségű árut hazavitték, megmosták, levagdosták a hibás részeket, majd kis haszonnal eladták. Különösen népszerű volt Pesten a főtt kukorica, úgyhogy sok telepi asszony otthon megfőzött egy nagyobb adagot, majd az utcán árulták. Azonban a hatóság nem nézte ezt jó szemmel, állítólag tele voltak az utcák elhajított kukoricacsutkákkal, ezért az ötvenes években rendeletben tiltották be a kukorica utcai árusítását. A létfenntartásért küzdő Illatos úti asszonyokat azonban ez nem tántorította el, sokszor gyermekeiket is magukkal vitték. Egyébként se volt ritka akkoriban, hogy a gyermekek dolgoztak, rengetegen már 12 éves korukban munkába álltak. Visszaemlékezések szerint sok gyermek a kukorica szezon alatt meg se fordult az iskola közelében.

A szocialista időszak teljes foglalkoztatottságából adódó viszonylagos jólétnek és az Ingatlan Kezelő Vállalat által foglalkoztatott házmesterek munkájának köszönhetően a lakók ezt az időszakot jellemzően pozitívan élték meg. Sokan



számoltak be működő játszótérrel, tiszta lépcsőházzal és rendben tartott virággyásokról. 1970-ben a közelben fekvő focipálya miatt kisebb háború tört ki az Illatos úti kollégium és a Dzsumbuj között. A konfliktus egy pontján a telepiek megostromolták a kollégiumot. Végül megegyeztek, hogy mindenki használhatja a grundot, ha nincs több háború. A sors fintora, hogy a focipálya helyén hamarosan gyárat építettek.

A bontás terve ugyan már az 1980-as évek elején felmerült, a tanács akkoriiban mégis a tatarozás mellett döntött. A felszámolás legközelebb 2005-ben került szóba. A főváros, a ferencvárosi önkormányzat és a minisztérium akkor egyeztek meg, hogy a józsefvárosi Magdolnanegyeddal és a kőbányai Bihari úti teleppel együtt a Dzsumbujt is rehabilitálják. Míg a Magdolnanegyed esetében a rehabilitáció az épületek felújítását jelentette, a Dzsumbuj esetében az illetékesek a bontás mellett döntöttek. Az épületegyüttes környékén gyakorlatilag megszűnt az élet. Sorra zártak be a gyárak, üzemek, nem maradt munkalehetőség a környéken, a lakók így kiszorultak a városi életből. A bontás melletti érv volt az is, hogy a Dzsumbujról csak a bűnözéssel és drogokkal kapcsolatos eseményeket lehetett hallani és ez csökkentette a lakók esélyeit a munkáltatóknál, növelte a szakadékot a dzsumbujisták és a társadalom többi része között. Az interjúkban többen beszámoltak arról, hogy ha egy állásinterjún elhangzott, hogy a jelentkező az Illatos útról érkezett, akkor ez épp elég indok volt az elutasításra. A döntéshozók célja az volt, hogy ezt a kirekesztettséget, elszigeteltséget megszüntessék.

Eredetileg a lakók magasabb komfortfokozatú lakásokba költöztetése volt a cél, de az interjúk alapján látható, hogy a felkínált cserelakások sok esetben hasonló vagy még rosszabb állapotban voltak mint a Dzsumbuj ingatlanjai. Majdnem tíz évig elhúzódott a felszámolás, ugyanis a lakások kiürítése elképesztően lassan haladt. Az elhagyatott otthonokba új családok költöztek be illegálisan, hátráltatva a bontást. Először az A épületet bontották le 2009-ben, majd ezt követte a B 2013-ban, és 2014-ben a C épület felszámolásával zárult a Dzsumbuj-történet.

Kevin Lynch szerint úgy kell felfogni a várost, ahogyan azt lakói látják, aho-

gyan ők megélik, felfogják a környezetüket.¹²⁶ A város képe, melyet a benne élő emberek formálnak, mint egy kollektív élményanyag segíti a város különböző „rétegeinek” kommunikációját. Ezért fontos, hogy a város jól olvasható legyen. A város peremén csoportban egy kisebb, szociológusokból, antropológusokból és művészekből álló csoport dolgozott együtt. Kutatásának célja az volt, hogy a Dzsumbujban huzamos ideig élő emberekkel készült interjúk és a fellelhető képes, illetve mozgóképes anyagok alapján láthatóvá tegyék az Illatos úti hétköznapokat, a csoporton belül megélt konfliktusokat és összetartást, illetve azt a távolságot, mely évtizedek alatt alakult ki a dzsumbujisták és a társadalom többi része között. Az elkészült interjúk, fotók és videók segítségével szerettek volna hozzájárulni a szegénységből és a társadalmi egyenlőtlenségből adódó problémák megértéséhez.

Nem volt könnyű megtalálni és szóra bírni az érintetteket, de ahogy elkezdtek mesélni, a bizalmatlanság teljesen feloldódott, és előtörték azok a személyes emlékek, melyek az egymásrataltságában összekovácsolódott közösséget megrajzolták számunkra. Az oral history viszonylag fiatal, kvalitatív kutatási módszereinek egyikét, a narratív életútinterjút használtuk a lakók emlékeinek feltárására. A két ember között megszervezett interjú célja a történeti jelentőségű események, cselekvések felidézése. Tág teret hagy a mesélőnek, nem befolyásolja a válaszadást kérdésekkel. Arra kértük az interjúalanyokat, hogy meséljék el az életüket, majd a történet végén kérdéseket tettünk fel a hallottak alapján.

Mivel elsősorban interjúk segítségével készült a rekonstrukció, az elmúlt évtizedek kerültek fókuszba, mégis a korábbi eseményeket és a történeti háttérrel is fontosnak tartottuk újságcikkekből, egyéb szöveges dokumentumokból felgöngyölíteni, hogy teljesebb képet kapjunk arról, végül mi vezetett az épület-tömbök lebontásához és így a nehézségek ellenére nagyon összetartó közösség felbomlásához. Erről a folyamatról és a volt lakók további sorsáról a mestermunka leírásában lehet bővebben olvasni. A kutatás eredményei kiállításokon (Ferencvárosi Galéria, Labor, Capa Kortárs Fotográfiai Központ), lakossági fórumon,

126 Majzik Eszter (1960): Kevin Lynch: A város szemléletének struktúrája.

előadásokon és funzine formájában is bemutatásra került, továbbá készült egy weboldal,¹²⁷ mely a továbbiakban a sajtó felületei mellett alternatív forrása lehet a Dzsumbujról alkotott képünknek.

Szász Lilla: Üdvözet új otthonomból

Ötcsillagos szállodák és börtönök. Interjú Szász Lilla fotográfussal

Szász Lillával az Üdvözet új otthonomból című kiállításának megnyitója előtt beszélgettem. Ugyan még csak a Facebook-esemény szövegét ismertük, és talán még maga a művész sem látta pontosan, hogy miként fog kinézni a teljes installáció, mégis érdekes volt a háttérben húzódó történetekről, a projekt kiindulópontjaként felhasznált archív anyagokról és a fotókon megjelenő, a múltat alátámasztó valóságról beszélgetni.

A fotóprojekt kiindulópontja az afrikai portugál gyarmatokról (Angolából, Mozambikból, Bissau-Guineából, Zöld-foki Köztársaságból és São Tomé és Príncipeből) 1975-ben közel 800 ezer portugál állampolgár, úgynevezett *retornado*, állami segítséggel véghezvitt visszatelepítési története. A dekolonizációs folyamat 1974-ben indult el. Portugáliának, a meggyengült gyarmattartó birodalomnak szembe kellett néznie azzal, hogy akkori lakosságának közel egytizedét kitevő visszatérőket le kell telepítenie és integrálnia kell az ország társadalmába. Olyanokat is, akik a gyarmatokon az elnyomó hatalmat képviselték, de olyanokat is, akik csak a jobb élet reményében átvándorolt, átlagos emberek voltak. Sokaknak erősen meglazultak kapcsolataik az anyaországgal. Voltak, akik már a gyarmatokon születtek, és egyáltalán nem volt köztük Portugáliához.

Az emlékezetkutatás művészeti praxisa ez esetben a kolonialista múltat, a

¹²⁷ <https://www.avarosperemen.hu/> (Utolsó letöltés: 2020. 12. 26.)



gyarmatbirodalom Salazar-korszakban történt felbomlását a mai társadalmi helyzet tükrében vizsgálta. Szász Lilla személyes történetekből, valamint különböző helyszínekből, hotelekből, panziókból, vagy éppen börtönökből indult ki, ahol el tudták szállásolni a gyarmatokról visszatérőket, hogy a múltnak azzal a részével kezdeményezzen párbeszédet, mellyel a portugál társadalom a mai napig nem birkózott meg. A gyarmatokról visszatérők valós problémáiról, a megkérdőjeleződött identitás és otthon fogalmairól, a társadalmi diszkrimináció gyakorlatairól – a sajtó felületein ugyanis nem lehet teljes képet kapni.

Erdei Krisztina (E. K.): Itthon is épp elég alkalom adódik a kollektív emlékezet útjainak kifürkészésére, te mégis egy dél-európai országban landoltál. Hogy kezd el Szász Lilla, elismert magyar fotográfus az identitás kereséssel, az emlékezet formáival portugál példákon keresztül foglalkozni?

Szász Lilla (Sz. L.): Több előzménye is van annak, hogy a „retornadók” emlékezetével kezdtem foglalkozni. Egy családi eseményt követően szerettem volna az ünnepeket valahol máshol tölteni. Teljesen véletlenül böktem rá a térképen Portugáliára, talán ide szólt a legolcsóbb repülőjegy is. Ez a rövid lisszaboni, portói tartózkodás elindított bennem valamit, emellett tetszett a sok napsütés, hogy decemberben húsz fok van. 2018-ban pályáztam meg körülbelül hetedszer a Budapest Galéria művészcsere programját, ezúttal sikeresen. Ebben az évben voltam Portugáliában huzamosabb ideig először. Több portugál szakos barátom is van egyébként, ahogy Gyükeri Mercédesz, a HVG újságírója is, aki a mostani kiállítást is megnyitja. Salzburgból jöttünk hazafelé egy másik kiállításomról, és útközben rákérdezett a terveimre, vagyis arra, hogy mit fogok csinálni a lisszaboni ösztöndíj ideje alatt. A közös gondolkodásnak és Mercédesz ismerőseinek köszönhetően jutottunk el a retornadók, vagyis a volt portugál gyarmatokról visszatérők történetéhez. Már ekkor rátaláltunk Elsa Peralta szociológusra, a téma kutatójára, akivel később együtt dolgoztunk a projekten.

E. K.: Hogyan gyűjtöttél információkat erről az itthon szinte ismeretlen, Portugáliában pedig még részben feltérképezetlen, de aktuális témáról?

Sz. L.: Magyar nyelven semmilyen anyag nincs a témáról, angolul is kevés. Úgy-





hogy nem volt könnyű dolgom. A művészcsere program egy hónapja arra volt elég, hogy felvettem a kapcsolatot Elsa Peraltával, és elkezdődött a közös munka, ami eleinte abból állt, hogy sokat olvastam a témáról, beszélgettem vele, rajta keresztül pedig találkoztam sok emberrel. Több számról szereztem így információt a témáról, szakemberektől és hétköznapi emberektől, olyanoktól, akik érintettek, és olyanoktól, akik csak hallottak róla. Többféle benyomás is ért. Már akkor feltűnt, hogy a téma mennyire mélyen és érzékenyen érint szinte mindenkit, és mennyire nehezen is beszélnek róla. A kutatómunka során jutottam el a főváros által alapított és működtetett Videotecába is, ami családi archívumokból származó filmeket is gyűjtött ebből a korszakból. Itt találtam több olyan filmet, amelyekből végül a kiállításon is látható lesz egy válogatás.

E. K.: A múlt feldolgozása hol és hogyan történik Portugáliában? Inkább a kultúra jelenti a színteret, vagy a hivatalos fórumok is bátorítják a közelmúltról folyó diskurzust?

Sz. L.: A kortárs képzőművészetben népszerű gyakorlat a privát emlékezet kutatása, feltárása, illetve annak tanulmányozása, ahogyan a személyes emlékek befolyásolják a lassan formálódó történelmi elbeszélést. Több olyan kiállítást láttam, ami ezzel a témával foglalkozik, említeném itt például Filipa César munkáit. A Hangar nevű művészeti residency-helyszínnek és kulturális központnak, ahol egy hónapot töltöttem, egyik fő csapásvonala az emlékezet, különösen a gyarmatosítással kapcsolatos kollektív és magánemlékezet kutatása. A kortárs képzőművészetben kívül eléggé elterjedt a privát archívumok kutatása is, például a családi filmek, fotók, naplók archívuma.

E. K.: Ez korábban is jellemző volt? Vagy inkább az emlékezetkutatás nehezen körülhatárolható tudományterületének újabban tapasztalható népszerűségéhez kapcsolódik? Halbwachs, Nora és Assmann nyomán már a múlt században felértékelődött az emlékezetkutatás gyakorlata, a kortárs képzőművészetet pedig az elmúlt tíz-húsz évben érte el.

Sz. L.: A Salazar-diktatúra sajátosan értelmezte a gyarmati múltat. Az egyik elhíresült szlogen a „Portugal has provinces” (Portugáliának tartományai vannak),



amit egészen 1974-ig, a Salazar–Caetano-rendszer bukásáig hangoztattak, tanítottak. A diktatúra után kezdődött el a múlt újraértelmezése, és ebben fontos szerepe lett a kortárs képzőművészetnek is. Elég sok mindennel kell szembenéznük az alkotóknak: a hosszú évszázadokon át tartó rabszolga-kereskedelemmel, az afrikai gyarmatok kizsigerelésével és a fejlesztések hiányával.

E. K.: A kiállítások milyen szempontból beszéltek a témáról? Az általad is említett tartományi, mentoráló-segítő nézőpontot vállalták fel, vagy voltak ezt megkérdőjelező, kritikus hangvételű tárlatok is?

Sz. L.: Mindkét nézőpont jelen van, a Gulbenkian alapítvány (az országban a legnagyobb művészettámogató szervezet – a szerk.) például kifejezetten támogatja a volt portugál gyarmatokról érkező művészeket. A kortárs képzőművészet kérdező, kritikus, igyekszik megérteni, hogy mi is történt valójában.

E. K.: A gazdasági kapcsolatok mellett, úgy tűnik, kulturálisan is erős maradt a kapocs.

Sz. L.: Igen, Brazíliával is nagyon erős. Kulturálisan és gazdaságilag is. Amióta például Jair Bolsonaro a brazil elnök, azóta tömegesen érkeznek Portugáliába brazilok.

E. K.: Mennyire különíthető el a retornadók csoportja a portugál társadalmon belül?

Sz. L.: Mikor Portugáliának még gyarmatai voltak, az állam ösztönzésére mentek az emberek a gyarmatokra dolgozni, köztisztviselőként és sok egyéb munkakörben. Nagyon széles spektrumról érkeztek emberek, az írástudatlan kalandoroktól a jobb élet reményében elutazókig. Főleg a szegényebb, középső régióból indultak útnak. Az ország eleve izolált volt, de Portugália középső része még annál is kevésbé tudott kapcsolódni a világ többi részéhez, talán ezért is innen mentek legtöbbször a gyarmatokra dolgozni. Komoly fejlődési lehetőség volt ez számukra. Mikor visszatértek, az itt maradt társadalom nehezen fogadta vissza őket, illetve azokat, akik már a gyarmatokon születtek. Ennek nyilván számos oka volt. Egyrészt sokan már oda születtek, nemzedékekre visszamenőleg ott voltak

a gyökereik, semmilyen kapcsolatot nem áptak az anyaországgal. Akik a Salazar-diktatúra alatt mentek el, a távolság és a kommunikációs eszközök hiánya miatt nem tudták, vagy nem is akarták fenntartani a kapcsolatot az otthoniakkal. Teljesen más volt a megítélése az Európa más részeibe költözött portugáloknak. A „portugál házmester” egy létező jelenség volt Európában, főként Németországban és Franciaországban. Ők megtartották otthoni ingatlanukat, előfordult, hogy kertészt is fogadtak a ház körüli feladatok elvégzésére. Tartották a kapcsolatot az otthon maradt rokonokkal, míg a gyarmatokon élők sokszor gyakorlatilag elvesztették portugáliai rokonaikat. Nem szabad elfelejteni azt sem, hogy Portugália – már a diktatúra bukása előtt is, de utána különösen – kritikusan kezdett fordulni gyarmati történelme felé. Az afrikai gyarmatokon élő emberek egy része pedig ténylegesen megfelelt annak a képnek, hogy kiskirályok módjára éljenek, fogalmuk sincs az ottani kultúráról, és nem is érdekli őket. Haszonélvezői voltak egy rendszernek.

E. K.: Érdekes, hogy miközben a tartományokként számontartott helyeken, de lényegében ugyanabban az országban élők jellemzően megszakították a kapcsolataikat, a külföldre költözött portugálok erősebben kötődtek a hazájukhoz. A távolság, úgy tűnik, jobban számít, mint a konstruált ország-határok.

Sz. L.: Igen, Afrika azért messze van, a Zöld-foki-szigetek is hat óra repülőút Liszabonból. A gyarmatokra átköltözött emberek számára az új környezet együtt járt az életszínvonal növekedésével is. Ők lettek a fehér gyarmatosítók, megdagodtak, nem vágytak vissza az anyaországba. Azokat pedig, akiknek már a felmenőik is a gyarmaton éltek, nem is maradt semmi, ami az anyaországhoz kötötte volna őket. Mikor kitörték a gyarmati háborúk, ennek a mintegy nyolcszázezer embernek ezt a pozíciót kellett egyik napról a másikra feladnia. Nem volt választásuk, hiszen életveszélybe kerültek.

E. K.: A kolóniák őslakosait sokszor a szocialista államok támogatták, ők álltak a gerilláknak nevezett harcosok mögött. A gyarmati világ felszámolása ilyen értelemben része volt a hidegháborúnak, ami ott nem is volt annyira hideg, hanem valódi háború.

Sz. L.: Nagyon átláthatatlan, törzsi jellegű harcok folytak, ami elől sokan a Dél-Afrikában kialakított menekülttáborokba mentek. Ott várták, hogy mikor indulhatnak Portugáliába. Volt, aki egy egész kamionnal érkezett, és a mosógépébe rejtette a gyémántjait. Sokan azonban a TAP portugál légitársaság járatain, mindössze néhány bőrönddel érkeztek Portugáliába. Számos olyan fotót lehet találni, ami azokat az embereket ábrázolja, akik visszatértek. Sokan valóban egyetlen kofferrel. Egy-két év leforgása alatt nyolcszáz ezer embert kellett a társadalomba visszaintegrálni, mindezt egy akkor kilencmillió országban. A turizmus ebben az időben még nem volt az ország húzóágazata, ennek ellenére voltak ötcsillagos szállodák, panziók. Azok, akiknek maradtak rokoni kapcsolatai, pénzt kaptak az államtól, és új életet tudtak kezdeni a rokonoknál. Sokan tanulni kezdtek, képezték magukat ebből az összegből. Akiknek viszont nem voltak fellelhető rokonaik, többnyire szállodákba, motellekbe kerültek.

A lisszaboni Hilton és a híres Estoril Sol is érintett volt a történetben. Ahogy fogytak a helyek, úgy jöttek sorban a panziók, végül a börtönök is. Voltak, akik két-három évet cellában laktak, vagy garázstetőn.

Mikor már sehol sem maradt hely, pénzt adtak portugál családoknak, hogy fogadjanak be retornadókat. Attól függően, hogy hány embert fogadtak be, fejkvótát kaptak; sokan 10–15 főt is befogadtak, mert ez jó üzlet volt akkoriban. Magyarországon is történtek hasonló dolgok, bár az itt élők nem kaptak pénzt a befogadásért.

E. K.: Nagyon összetettnek tűnik a retornadók története. Nemcsak az előtörténetük különböző, de a visszatérés után is eltérő szálakon folytatódott az életük. Te mire koncentráltál ebből a sokféle sztoriból? Mi volt fontos a számodra?

Sz. L.: Szeretem azokat a történeteket, ahol nincs egyértelműen fekete vagy fehér: az árnyalatokat keresem. Sok mindentől függ, hogy egy helyzet végül hogy alakul. A retornadók esetében ma is élő sztereotípiák, hogy ők voltak az elnyomó gyarmatosítók. Ez egyfelől igaz, persze, de azért ennél sokkal összetettebb a probléma. Voltak köztük sokan, akikre valóban illik ez a jellemzés, de sokan nem a saját választásuk miatt kerültek a retornadók kategóriájába.

E. K.: Úgy is lehet gondolni, hogy ők a Salazar-rendszer kedvezményezettjei voltak, akik a diktátor halála után katonai puccsal hatalomra kerülő kormány döntése miatt kellett feladják a hatalmukat. Az új kormány pontot tett az országot válságba sodró gyarmati háborúk végére. Egy olyan anyaországba kellett visszautazniuk, ahol az általuk is fenntartott rendszer ellen vonultak utcára az emberek.

Sz. L.: Így van, nem voltak könnyű helyzetben. A gyarmatokon kitört a polgárháború, tehát nem önként jöttek vissza. Sokan azóta is nosztalgiával tekintenek vissza a gyarmati időkre. Nem csupán az anyagi felemelkedés miatt, hanem a gyarmatokon sokkal szabadabb életet éltek, mint az akkori Portugáliában. A Salazar-rezim alatt, mondhatni, középkor volt. Van most egy másik anyag, amivel elkezdtem foglalkozni, ez a nők helyzetét vizsgálja a Salazar-diktatúrában. Csak néhány példa: a nők nem biciklizhettek, csak engedéllyel utazhattak külföldre, az öltözködésükben, megjelenésükben is a konzervatív értékek voltak mérvadók. Ehhez képest a gyarmatokról visszatérők megérkeztek színes, rövid ruháikban, egy teljesen más kultúrát képviselve.

E. K.: Nem volt probléma, hogy a kutató, akivel együtt dolgoztál, lényegében interpretálta számodra az információkat? Feltételezem, hogy már volt egy kialakult, rögzült képe a retornadókról.

Sz. L.: Neki éppen nem volt. Ezért is kritizálják a munkáját, mert meg meri kérdőjelezni a jelenlegi hivatalos álláspontokat. Ő azzal vitatkozik többek között, hogy nem lehet ugyanolyan bélyeget ragasztani a jobboldali fehér férfira, aki a hatalmat gyakorolta a gyarmatokon, és erre a mai napig büszke, mint a szintén visszatérő mulatt nőre csak azért, mert a történelem viharában éppenséggel ugyanabban a hajóban ültek. Ebből a szempontból nagyon egymásra találtunk. Nem lehet nyolcszáz ezer embert homogén csoportként értelmezni. Az én nézőpontom pedig csak külső lehetett. Már előzetesen sokat olvastam a portugál közelmúlt eseményeiről, és megpróbáltam megérteni a helyzetet, majd az interjúkból is sokat tanultam. Ezek alapján kezdtem fókuszálni. Mindig is érdekelt az identitás, az otthonkeresés. Hogy mit jelent az otthon a különböző emberek számára. Így nem volt nehéz kapcsolódni a retornadók narratívájához.

E. K.: Az évtizedek elteltével a gyarmati múlt mennyire maradt a visszatérők identitásának fontos része, és a leszármazottaik, akik már Portugáliában születtek, hogy állnak ehhez a kérdéshez?

Sz. L.: A visszatérők, ha akarnák se tudnák elfelejteni, hogy honnan jöttek, a társadalom folyamatosan ráerősít erre. Ilyen értelemben nem tudja őket integrálni, és talán nem is akarja. Nincs megfelelő diskurzus erről, és közben a bélyeg ott van az embereken. Sokan említették, hogy ezzel a mai napig szembesülnek. Ezért is nagyon erős a nosztalgia például az Angolából vagy Mozambikból érkezőkben, miközben a gyerekeik persze már könnyebben integrálódnak. Mindez azért is van, mert a társadalom a gyarmati múlttal sem tudott még teljesen szembenézni, és amíg ez nem történik meg, addig mindig lesznek feszültségek.

E. K.: A kiállításon egyrészt láthatunk majd helyszíneket, ahova megérkezésük után kerültek a retornadók, illetve portrékat az interjúalanyokról, akikkel találkozta. Fotográfusként neked az volt a lényeges, hogy az érintett tereket, személyeket megjelenítsd? Hogyan formálódott a kiállítási anyag?

Sz. L.: Mivel a helyszínek részben turisztikai helyek voltak, ezért beugrott a képeslapformátum, mint megjelenítési forma. A bolhapiacokon gyűjteni kezdtem az érintett helyekről, hotelekről akkoriban készült képeslapokat. Érdekelt a régi képeslapok esztétikája. Volt olyan szálloda, ahol a visszatérők együtt laktak a belföldi turistákkal. Külföldi turizmus nem volt akkoriban jellemző, de belföldi igen. A Golf Mar Vimeiro nevű hotelben például, ahova a portugál elit tagjai golfozni jártak, a pozícióikat vesztett retornadók mellett golfoztak. Visszatérve a képeslapokhoz, elkezdtem nézni a színeiket, hogy hogyan vannak fényképezve, és szereztem ennek a reprodukálására alkalmas filmeket. Nemcsak fotónegatívot, hanem Kodak filmnyersanyagot használtam. Az épületfotókat és a portrékat is a képeslapok világának megfelelően készítettem. Ezek mellett gyűjtöttem anyagot a már említett Videotecában is.

E. K.: Hogyan lehet Budapesten bemutatni egy még Európában sem annyira ismert témát? Mit vársz a közönségtől, amely nem nagyon talál magyar

nyelvű információt a retornadókról? Mennyi idő kellett neked ahhoz, hogy a kapott információkat a sajátodnak érezd, legalább annyira, hogy a művészeti praxisod által formálható legyen?

Sz. L.: Másfél évig dolgoztam a sorozaton, és most kezdem érteni a saját helyem a történetben. Ez persze erős rizikóvállalás is, mert tényleg sokféle szál van egyszerre jelen, és mert nem tudtam a szokásos módon közel kerülni az emberekhez, hisz nem beszélem a nyelvüket. A portugálok általában beszélnek angolul, de a retornadók közösségére ez épp kevésbé igaz. Azt is el kellett dönteni, hogy a munkám a személyes közelségről szóljon, vagy a történet közelségéről. Hogy az interjúalanyokhoz megyek-e közel, vagy a történetet engedem inkább közel magamhoz? A projekt egyértelműen a saját helyzetemről is szól. Egy évig éltem Lisszabonban, és pont úgy éreztem magam, ahogy a portréim szereplői: sosem tudtam elég közel kerülni a helyzethez, amiben voltam. Nagyon furcsa érzésem volt végig. Egy fantasztikus városban, országban vagyok, ami nem az enyém, nem értem a kódokat, jeleket, nem tudok egy ponton túl kapcsolódni hozzá.

E. K.: Te nem a háborús helyzet nyomására hagytad el az országod. Mégis, mi motivált, hogy elindulj?

Sz. L.: A 2018-as választások eredménye. Budapestet imádom, de valahogy azt éreztem, hogy szorul a hurok, és ha ebbe az irányba tartunk folyamatosan, akkor alternatívák után kell nézni. Már elsőre is kiugrási lehetőségként tekintettem Lisszabonra, de közben azt is éreztem, hogy Budapesttől nem fogok tudni teljesen elszakadni. Nagyon szeretem Budapestet. Mikor hazajövök, akkor helyrekerülnek a dolgok, elkezdem érteni az összefüggéseket. Portugáliában sokszor úgy éreztem, hogy hiába tudunk beszélni egymással, valójában nem értjük egymást. Más kulturális kódok vannak. Erre jó példa a vicc, a viccelődés. Csomó mindenben csak itthon tudunk nevetni, mert a zsigereinkben vannak a történések.

E. K.: Vannak olyan kulturális jegyek, amik hasonlóak a két országban?

Sz. L.: Saudade, nosztalgia. Elképesztő melankólia, panaszkodás.

E. K.: A fotóalanyaid értették, hogy téged miért érdekel a történetük?

Sz. L.: Mindig egy beszélgetés előzi meg a fotózást, ekkor elmondom a motivációimat is. Ez elengedhetetlen az összhanghoz. Sokat meséltem nekik az itthon kialakult helyzetről, a helykeresésemről. Sajnos eléggé képben voltak a magyarországi történésekkel kapcsolatban, tudtak hozzá kapcsolódni.

E. K.: A munkáid során ez a közös hang mindig fontos volt. Itt most Elsa Peralta is jelentős szerephez jutott, hogy az összhang létrejöhessen. Elsa független összekötő, aki portugálként erősen kapcsolódik a helyszínekhez, az emberekhez, illetve szociológus, aki ennek megfelelően tudományos módszerekkel közelít a témájához. Számodra ezek közül mi és hogyan volt fontos? A művészet napjainkban számos esetben használja a különböző tudományterületek eszközeit. Hogy látod, ez visszafelé is működik?

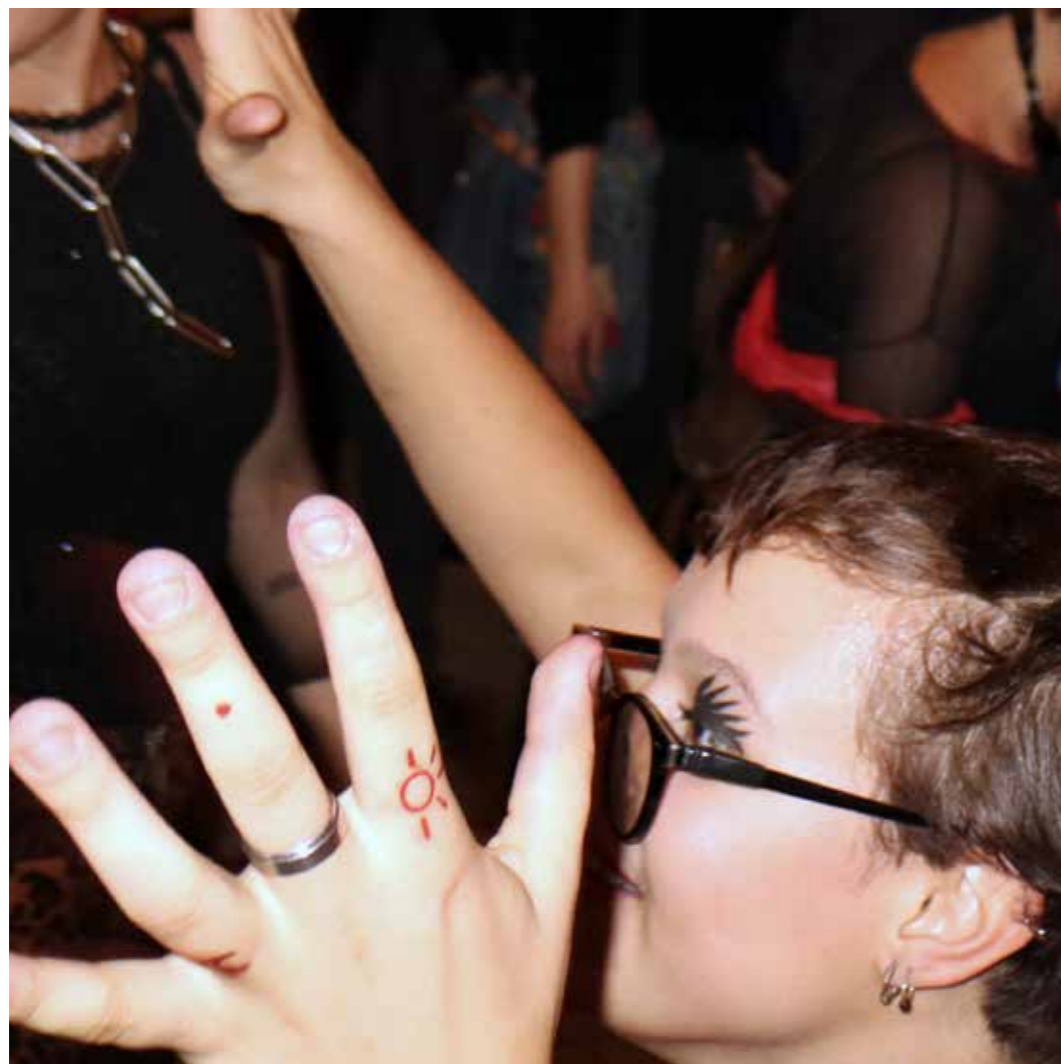
Sz. L.: Ez közös munka, mi ezt így is kommunikáljuk. Elsa már a velem történt közös munkát megelőzően is kifejezetten kereste a művészeti együttműködések lehetőségét. Mikor az interjúkat készítette – bár nem érttem mindent pontosan –, érdekes volt látni, hogy hozzám hasonlóan kérdez, dolgozik, hogy a munkamódszerem nem áll távol az ő antropológiai megközelítésétől. Bár a művészetben nem definiáljuk az eszközeinket, módszereinket, és nem ragaszkodunk azok következetes használatához, de jelen vannak hasonlóságok. A művészet autonóm, és lényeges a személyes kapocs fenntartása, de az is fontos, hogy utánanézz a témának, hogy képben legyen. Nem lehet három nap alatt összedobni valamit, fotózgatni. A fotón látszik, hogy mennyit foglalkozol vele. Összefoglalva: közösen dolgoztunk ugyan, de mindvégig megtartottuk a saját munkamódszerünket, a kettő jól megfért egymás mellett.

E. K.: Ha jól értem, akkor a kiállításon mindvégig ott van a saját útkeresésed, de tudatosan a háttérben marad.

Sz. L.: Én a portréalanyaimhoz hasonlóan folyamatosan keresem a helyem a világban. Most itthon vagyok, és Budapest tényleg otthont ad, de nem tartom kizártnak, hogy keressék tovább.

Budapesthez való viszonyomat úgy szoktam elmagyarázni, hogy olyan nekem, mint egy ruha, ami mindig jó. Nem hízod ki, nem lóg rajtad, mindig épp jó. Ebben benne van húsz-huszonöt év munka, a felépített kapcsolati háló, az, hogy itt létezem, dolgozom, itt állítok ki, a magyar az anyanyelvem, ezt a kódrendszert ismerem.

Hiába éltem nagyon sok évet külföldön, azt hiszem, ez kitörölhetetlen. Ezzel együtt hiányzik innen a nemzetköziség, a sokszínűség. Itt a mikrovilágomban jól vagyok, azon túl aggódom, hogy mi lesz. Nem vagyok nyugodt, mennék. Erről is szól az anyagom. Egy másik otthon kereséséről.



Szerteágazó kézmozdulat fél nappal
2017. október 13, Budapest
A *While Working on My Thesis* című sorozatból

V. Tézisek

1. Jellemző tendencia, hogy kortárs képzőművészek az elmúlt 11–15 évben kutatásalapú műveket valósítanak meg, melyek más tudományterületek módszertanait felhasználva, társadalom- vagy akár természettudományos szakemberekkel együttműködésben jönnek létre. Ezek egy része az emlékezetkutatás interdiszciplináris tudományterületének keretein belül értelmezhető.

2. Az így létrejött tudásanyag a posztmodern hatására kialakult, szerteágazó történelemtudatunkat, kollektív emlékezetünket árnyalja a művész tényeken alapuló, ámde intuitív állásfoglalásaival.

3. Az emlékezetkutató művész materiája a tényadat, melyet választott módszerekkel és technológiával szereznek meg az alkotók.

4. A művészek azért fordulnak az emlékezetkutatás felé, mert a környezetükben élő közösségek viszonyrendszerét szeretnék mélyebben megérteni. A művész a folyamatban nem csupán médiumként vesz részt, akin mintegy átfolynak a reflektorfénybe állított közösségek történetei, hanem olyan kreatív alkotóként, aki a vizsgált közösségtől kapott bizalomnak köszönhetően a személyes emlékezet elfeledésre ítélt mozzanatait a kollektív emlékezet számára megnyitja és kontextusba helyezi. A megőrzési kényszer tehát egy demokratikus szelekcióval párosul a művész praxisában.

5. Az elmúlt évtizedekben a kutatásalapú műveket létrehozó művészek nemcsak más tudományok eszköztárát használták, hanem a saját házuk táján, a mű-

vészettörténész, a kurátor szerepeihez kapcsolódó gyakorlatokat is ötvözték a tevékenységük során, ezzel még inkább megváltoztatva a romantikában kiteljesedett és a modernitásig élő képzőművészképet, melynek felbomlása a huszadik század elején kezdődött, és úgy tűnik, hogy a kutató művész tevékenységének köszönhetően napjainkban még messzebbre került a romantikus eszménytől.

6. Az emlékezetkutató művész tevékenysége egyértelműen kapcsolódik a populista kormányok által használt emlékezetpolitikai produkcióhoz, mely során egy ország saját nemzeti tudatának felépítésében a múltból önkényesen kiválasztott eseményekre és rítusokra támaszkodik, miközben az ezekkel szemben megjelenő alternatívák nyomait az intézményes felejtés útjára engedi. A képzőművészet a nem hivatalos emlékezet felmutatásával tesz fel kérdéseket a hivatalos emlékezet tartalmával kapcsolatban.

7. Az emlékezetkutató művész a múlt emlékeivel érvel, de egyértelműen a jelen és a jövő számára fogalmaz meg állásfoglalásokat vagy alakít ki önálló állásfoglalásokat befogadó kereteket.

8. A mnemonikus rendszerek, azaz az emlékezés módszere és eszközei az évszázadok alatt folyamatosan változtak, összefüggésben a társadalom világképével és a megőrzés technológiájával. Az immerzív, virtuális médiumok segítségével egyre hatásosabban jeleníthetjük meg a múltat, egyre könnyebben lehetünk szinte tanúi a múlt eseményeinek, melyek identitásunkat formálják. Világkép, technológia és identitás szorosan összefüggő tényezők, melyek felelősségteljes lehetőséget adnak az emlékezetkutató művész kezébe. A hiteles múltértelmezéssel, a hivatalos álláspontok árnyalásával a képzőművészet segítheti a közösségek békés egymás mellett élését.

9. Az alkotó által felhasznált tények nem veszélyeztetik a művészeti autonómiát, hanem épp ellenkezőleg, az alkotó tudatos és nem más médiumok által következtetlenül befolyásolt ismeretanyagának alapjául szolgálnak, mely megfelelő kiindulópontja az autonóm alkotómunkának a post-truth korszakban.

10. A kreatív alkotó felelőssége nemcsak a tények elemzése, hanem az is, hogy a bizonyosságok eljussanak közönségükhöz. A mai intézményes közeg, még ha közvetlenül nem is cenzúráz, időnként megakadályozza, hogy kényes információk is eljussanak látogatóikhoz. Az emlékezetkutatás akkor tud kritikus művészeti gyakorlattá válni, ha az intézményrendszer befogadja a politikai-gazdasági struktúrát érzékenyen érintő művészeti tartalmakat is. Amíg a közlés szabadsága nem teljes, addig marad a kisebbségsimogatás és az elszigetelt figyelemfelkeltő akciók, melyek mind az alkotó, mind a felvillantott jelenségek szempontjából hiányérzettel zárulnak.

11. A gyakorlat, a megvalósítás büdzséhez kötött, és a költségvetés komplex módon kapcsolódik a gazdasági környezetbe. Ha a magyar szó etimológiáját nézzük, a költséget muszáj a földdel, ha úgy tetszik, a konzervatív struktúrával összefüggésbe hozni. Ki mint vet, úgy arat. A disszertációban bemutatott projektek viszonylag alacsony költségvetésűek és önfinanszírozásúak, így lazán kapcsolódnak az intézményes struktúrához, megőrzik autonómitásukat, kompromisszummentességüket. Ebben különböznek azoktól az egyébként szélesebb közönséget elérő produkcióktól, melyek mozifilm, ismeretterjesztő film formájában ismertek, valamint különböznek a nagy múzeumok műtfeldolgozási gyakorlatától is. Ezen interdiszciplináris képzőművészeti projektek a produkciós időszakban rendszerint nem igazódnak a politikai-gazdasági infrastruktúrához. Nem kell a nézettséget, a látogatottságot, az anyagi szempontokat közvetlenül szem előtt tartaniuk, ezért nagyobb teret engednek az alkotói szabadságnak. A művek társadalmi hatása mégis erősen összefügg a politikai és kulturális mezővel, hiszen az ismertséget segítő sajtómegjelenések a projekteket az aktuális események és nézőpontok sajátos szűrőjén keresztül emelik be narratívájukba.



Férfiak méretes tökkel
2017. november 7, Osnabrück, Németország
A *While working on my thesis* című sorozatból

VI. Theses

1. A typical tendency among contemporary artists over the past 11-15 years has been the production of research-based projects, which are created using methodologies of other scientific fields, in collaboration with experts of social or natural sciences. Some of these can be interpreted within the framework of the interdisciplinary scientific field of memory research.
2. With its fact-based yet intuitive statements, the corpus of knowledge thus generated serves to refine our ramified historical consciousness and collective memory that evolved under postmodern influence.
3. The raw material of the memory researcher artist is factual data obtained by means of a choice of methods and technologies.
4. The reason artists turn to memory research is that they want to more profoundly understand the systems of relations within and among the communities living around them. The artist participates in the process as not just a medium who merely channels the stories of communities in the limelight, but rather as a creative agent who, owing to the studied community's confidence, opens up doomed-to-be-forgotten moments of personal memory towards collective memory and also contextualises these moments. The compulsion of conservation is thus coupled with a democratic selection in the artist's praxis.
5. Over the past decades, artists that made research-based works not only used the devices of other sciences, but also combined practices from their own neighbourhood, associated with the roles of the art historian or curator, thereby

further transforming the image of the artist that had become fully fledged by the Romantic era and maintained until modernity, to be gradually deconstructed starting in the early twentieth century, and apparently, owing to the activity of artist-researchers, it has shifted even further from the Romantic ideal.

6. The activity of memory researcher artists is unequivocally associated with technique of memory-political production employed by populist governments, in the course of which a country relies on events and rituals arbitrarily selected from the past in constructing its own national consciousness, while the traces of alternatives emerging to oppose it are dispatched to institutional oblivion. By drawing attention to unofficial memory, art poses questions regarding the content of official memory.

7. The memory researcher artist uses memories of the past as arguments, but evidently phrases statements, or creates frameworks that accommodate independent statements, for the present and the future.

8. Mnemonic systems, in other words, the methods and devices of remembering, have continuously changed over the centuries, in accordance with the world view of society and the technology of preservation. With the help of immersive virtual media we can represent the past in more and more spectacular ways, it is getting ever so easy to become all but witnesses to past events that form our identity. World view, technology and identity are closely related factors that endow the memory researcher artist with responsible possibilities. By the authentic interpretation of the past and the refinement of official stances, art can facilitate the peaceful coexistence of communities.

9. The facts used by the artist are not a risk to artistic autonomy, on the contrary in fact, they serve as a basis for the artist's corpus of knowledge, which is conscious, and not inconsistently influenced by other media, and this is the appropriate starting point for autonomous creative work in the post-truth era.

10. The creative artist is responsible not only for the analysis of facts, but also for ensuring that certainties reach their audience. Today's institutional

environment, even if devoid of direct censorship, sometimes prevents delicate information from reaching its visitors. The way for memory research to become a critical artistic practice is for the institutional system to also accommodate artistic contents that may touch on sensitive spots of the political-economic structure. Until the freedom of communication is not total, we must make do with 'minority-petting' and isolated awareness-raising campaigns that end with a sense of lack for author as well as in terms of the thematised phenomena.

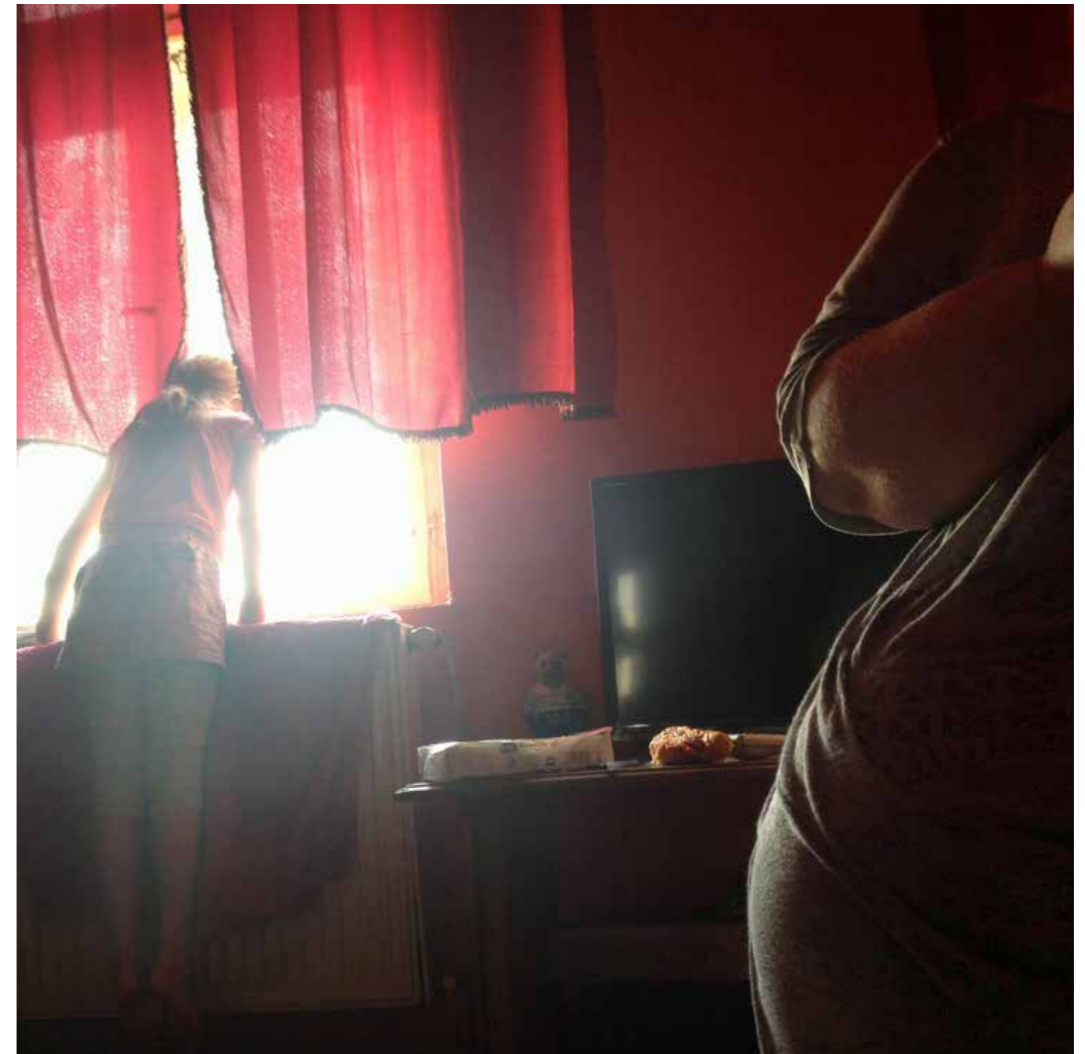
11. Practice and realisation are tied to a budget, and the budget is integrated into the economic environment in a complex manner. We might say that budget is related to toiling the land, to conservative structures, for you reap what you sow, or (resorting to false etymology with some poetic license for the sake of the English translation of the metaphor) 'the bud you get' depends on the seed you plant. The projects presented in my dissertation are relatively low-budget and self-financed, and thus only loosely connected to the institutional framework, thereby preserving their autonomous and uncompromising nature. In this they differ from those productions that otherwise reach wider audiences, as those are distributed in the form of feature films or documentaries, and they also differ from the practices of addressing the past specific to big museums. These interdisciplinary art projects are normally not conformed to the political-economic infrastructure in their production period. They need not directly take into account viewer numbers, visitor numbers or financial aspects, and so they can leave more room for creative freedom. Still, the social impact of these works is closely connected with the political and cultural field, as press appearances promoting popularity integrate the projects into their narratives through the particular filter of current events and perspectives.

While Working on My Thesis

A *While working on my thesis* című sorozat képei a doktori tanulmányok évei alatt készültek és olyan eseményeket jelölnek, melyek a téma szempontjából irrelevánsnak, lényegtelennek tűnhetnek, így elvileg nem lenne helyük a dolgozatban. A fotókon szereplő embereket rendszerint, egy rövid mondat erejéig, köszönetnyilvánítás formájában említjük meg a tudományos munkák végén vagy az irodalmi szövegek elején. Szerettem volna, ha a személyes és a kollektív emlékeink közötti átjárásról gondolkodó, az emlékezet képzőművészeti gyakorlatairól szóló munkámban olyan életkörülmények is nagy hangsúlyt kaphatnának az úgynevezett lényeg mellett, melyek megítélésem szerint nem elhanyagolható mértékben formálták a tudományos munka eredményeit. Általános értelemben azt a háttérországot jelentik, mely a sikeres tudományos és művészeti tevékenységet segítik, mégis az eredményekkel való laza kapcsolatuk miatt rendszerint feloldódnak a tények olvasztótégelyében.

Slow Response

A *Slow response* című sorozat összetett kódjain keresztül a disszertációban hivatkozott témákhoz kapcsolódó vizuális és szöveges tartalmak érhetőek el, melyek kiegészítik, árnyalják a dolgozatban felvetett tudásanyagot. Az összetett kódok alakjai a klasszikusnak mondható formafelismerő gyermekjátéokra vezethetőek vissza, melynek lényege, hasonlóan a személyes emlékek vonatkoztatási pontokat kereső tevékenységéhez, hogy egy adott alakzat csak a neki megfelelő nyíláson, archiválási és dokumentációs folyamaton keresztül juthat célba, találhat utat a kollektív emlékezet tárházába.



Anya gyermekével
2015. december 14, Budapest
A *While Working on My Thesis* című sorozatból

Irodalomjegyzék

A város peremén csoport weboldala, <https://www.avarosperemen.hu/> (Utolsó letöltés: 2020. 12. 26.)

Adrian t. Sirbu – Alexandru Polgár (eds): *Genealogies of Post-communism*, 2009, 156. oldal

Albert Zsolt Jakab: Emlékállítás és emlékezési gyakorlat. 56. oldal

Albertini Béla (1930–1932): A magyarországi munka-kör fotócsoportja. http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201702/munka-kor (Ut. letöltés: 2021. 01. 21.)

Aleida Assmann: *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában, Múlt és jövő Alapítvány*, 2016, 15. oldal.

Allan Sekula (2003): „Reading an Archive: Photography between Labour and Capital”. In: *The Photography Reader*. Edited by: Liz Wells. Routledge, London. 443–452.

Allan Sekula: *The Body and the Archive*, <https://www.jstor.org/stable/778312?seq=1>

Anna Lazar: *Introduction, Journey to the East*, 2011, 7. oldal

Arlette Farge: *Visualizing Memory*, In: *Twentieth Century Wars in European Memory*. . Part II. 87. oldal

Bill Roberts: *Production in View: Allan Sekula's Fish Story and the Thawing of Postmodernism*, 2012, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/production-in-view-allan-sekulas-fish-story-and-the-thawing-of-postmodernism> (Utolsó letöltés: 2021. 01. 05.)

Birkás Ákos *Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő?* című nyilvános előadásának vitája (RABINEC Galéria, 1982. december). Artpool: <http://www.artpool.hu/Al/al01/Birkas1.html>

Brian Holmes: *A rugalmas személyiség: egy új kultúrkritika felé*. Exindex. 8. és 22. old.

Brian Holmes: *A rugalmas személyiség: egy új kultúrkritika felé*. In: *Visszacsatolás*. Exindex antológia, 2007, 11. oldal

Christine Frisinghelli – Francesca Lazzarini: *Notes for an Eastward Journey between History, Memory and Identity*. In: *History, Memory, Identity, Contemporary Photography from Eastern Europe*. Edited by Filippa Maggia, 2009, 15. oldal

Claire Bishop: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 2012

Claire Bishop: *Neoliberalism and the rise of spectacular living*, In: *Living as Form, Socially Engaged Art from 1991-2011*, 2017, 29. old.

Cseh Gabriella (2015): *Enteriörtörténetek*. <http://corvina.mome.hu/dsr/access/0feb388d-2880-46e5-9039-121a38716f83> (Utolsó letöltés: 2021. 01. 07.)

Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge University Press, 2011.

D. F. Bouchard – S. Simon. (ford.): *Language, Counter – Memory , Practice: Selected Essays and Interviews*. Cornell University Press, Ithaca, NY., 1977

Dipesh Chakraberty: *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, 2000

Domingo Martinez Rosario (2006): *Film and Media as a Site for Memory in Contemporary Art*. In: *Histories, Identity, Media*, 2010, 165 old.

Donald Weber weboldala, <http://donaldweber.com/war-sand/> (Utolsó letöltés: 2020. 04. 16.)

Erhardt Miklós: *Menni és maradni*, 2016, <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=950#2sym> (Utolsó letöltés: 2021. 01. 06.)

Filippa Maggia: *So Close, So Far*. In: *History, Memory, Identity, Contemporary Photography from Eastern Europe*. Edited by Filippa Maggia, 2009, 13. old.
Fiske–Hartley: *Reading Television*. London: Routledge, 1978, 20. old.

Francois Hartog: *A történetiség rendjei – Prezentizmus és időtapasztalat*, 2006, 110. old.

Frank R. Ankersmit (2004): *A történelmi tapasztalat*. Fordította és az utószót írta: Balogh Tamás. Typotex, Budapest

Gadó Flóra – Sárai Vanda: *A bálványok hallgatnak. Merre tovább a szobordöntési hullám után?*, 2020, <https://artportal.hu/magazin/a-balvanyok-hallgatnak-merre-tovabb-a-szobordontesi-hullam-utan/> (Utolsó letöltés: 2020. 12. 16.)

Gregory Sholette: *Delirium and Resistance*. Edited by Kim Charnley. Foreword by Lucy R. Lippard, 2017

Gregory Sholette: *Delirium and Resistance: Activist Art and the Crisis of Capitalism*. Edited by Kim Charnley. Paperback, *After the Social Turn*, 11. fejezet, 2017

Gregory Sholette: *Delirium and Resistance*. Edited by Kim Charnley. *After the Social Turn*, 2017

Gyáni Gábor: *Az elveszített múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem*. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2010.

Hal Foster: *Postmodernism: A Preface*. In: *Uő (szerk) Anti-aesthetics - Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Washington, 1983

Halbwachs: *On Collective Memory*. LA. Cser ford./szerk., Chicago: University of Chicago Press, 1992

Heller Ágnes: *Filozófia létezik (ma), hogyan lehetséges (ma)? Filozófia az ezredfordulón*. Szerkesztette: Nyíri Kristóf. Áron Kiadó, Budapest, 2000, 21. old.

Horváth Gizella: *A szépség és a szörnyűség*. *Korunk*, 2017/10. 24. old.
<http://epa.oszk.hu/00000/00015/00037/pdf/04szecsenyi.pdf> (Utolsó letöltés: 2020. 11. 30.)

Huyssen: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. Routledge, New York, 1995

Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Akadémiai Kiadó, 1966, Budapest, 44. paragrafus, 271. old.

Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 34. paragrafus, 253. old.

Irit Rogoff: *Visual Cultures as Seriousness This is a short pamphlet*. (co-written with Gavin Butt), Sternberg Press, 2013

Jacques Derrida – Immanuel Kant: *Minden dolgok vége*. Fordította: Angyalosi Gergely – Mesterházi Miklós – Nyizsnyánszky Ferenc. *Századvég–Gond*, Budapest. (*Horror metaphysicae*), 1993

Jacques Derrida: *Archive Fever*. University of Chicago Press, 1995, 9–63. oldal
Jean-François Lyotard: *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Minuit, Paris, 1979

Jeffrey K. Olick és Joyce Robbins: *A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a "kollektív emlékezettől" a mnemonikus gyakorlat történeti szociológiai vizsgálatáig**, *Replika* 1999, 37. szám, 19-43. old.

Joan Scott: *Gender and the Politics of History*. Columbia University Press, New York, 1999.

Josef Niznik (ed.): *Twentieth Century Wars in European Memory*. Introduction, 2013, 16. old.

Julie Thompson Klein: Reprint of "Discourses of transdisciplinarity: Looking back to the future". Department of English. Wayne State University, Detroit, MI 48202, USA, 2015, www.elsevier.com/locate/futures (Utolsó letöltés: 2020. 12. 07.)

Jürgen Habermas – Jean-François Lyotard – Richard Rorty (1993): *A posztmodern állapot*. Összeállította: Bujalos István. Fordította: Angyalosi Gergely és munkatársai. *Századvég*, Budapest. (*Horror metaphysicae*)

K. Horvath Zsolt: *Emlékezet mint a tudásszociológia tárgya*, *Szociológiai szemle*, 2009/4, 3-6. old.

Karen Cross – Julia Peck: *Special Issue on Photography, Archive and Memory*, 2010, 127- 138. old.

- Kassák Lajos: [cím nélkül, a Munka folyóirat programja] Munka, 1928/1.
- Keserű Katalin (1993): POLIFÓNIA – A társadalmi kontextus, mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. C3 Alapítvány, Budapest.
- Kicsiny Balázs: Christian Boltanski, 2002, <https://artportal.hu/lexikon-muvesz/boltanski-christian-3731/> (Utolsó letöltés: 2021. 01. 04.)
- Kirk Savage: The politics of memory: Black emancipation and the Civil War monument, 1994, 127–149. old.
- Lázár Eszter: “Nem akartam paródiát” - Kisspál Szabolcs A műhegyektől a politikai vallásig című projektről és utóéletéről, 2020 <https://artportal.hu/magazin/nem-akartam-parodiat-kisspal-szabolcs-a-muhegyektol-a-politikai-vallasig-cimu-projektrol-es-utoeleterol/> (Utolsó letöltés: 2020. 11. 30.)
- Lisa Saltzman: Making Memory Matter. Strategies of Remembrance in Contemporary Art. The University of Chicago Press, 2006, 47–78. old.
- Lisl Ponger: The Master Narrative und Don Durito, <https://vimeo.com/288536309> (utolsó letöltés: 2020. 11.25)
- Majzik Eszter: Kevin Lynch: A város szemléletének struktúrája, 1960
- Marinetti: Manifeste du futurism, Le Figaro, 1909. február 20.
- Marita Sturken: Tangled Memories: The Vietnam War, The Aids Epidemic, and the Politics of Remembering. University of California Press, Berkeley, 1997
- Mary Warner Marien: A fotográfia nagykönyve. Typotex Kiadó, 2019, 310. old.
- Maurice Halbwachs: La mémoire collective. K. Horváth Zsolt fordítása. Paris, 1950, 93. old.
- Michael Foucault (2000): A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája. Fordította: Romhányi Török Gábor. Osiris, Budapest. (Osiris könyvtár. Filozófia)
- Mick Wilson – Schelte van Ruiten (eds): SHARE Handbook for Artistic Research Education, 2013
- N. Kovács Tímea: Emlékezés, identitás, történelem. Jan Assmann: A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitása korai magaskultúrákban, Tabula 3/1, http://epa.oszk.hu/03100/03125/00004/pdf/EPA03125_tabula_2000_1_115-126.pdf (Utolsó letöltés: 2020. 12. 10.)
- Nick Srnicek: Platform Capitalism. Polity, 2016
- Paul O’Neill: Curating and the Educational. Szerkesztette: Mick Wilson, 2010
- Paul Ricoeur: Emlékezet – felejtés – történelem. In: A kultúra narratívái. Narratívák 3. Szerkesztette: Thomka Beáta, 51–69. Kijárat, Budapest.
- Paul Thompson: The Voice of the Past: Oral History. 2. kiadás. Oxford University Press, Oxford, UK, 1988
- Paul Virilio: Bunker Archeology, Princeton Architectural Press, 1997
- Pierre Nora: Les Lieux de memoire, 7. kötet. Paris: Les Frances, La Republique, Le Nation, 1992.
- Popovich Viktória: A császár meztelen, a jövő homályos, 2018 <https://artportal.hu/magazin/a-csaszar-meztelen-a-jovo-homalyos/> (Utolsó letöltés: 2021. 01. 05.)
- Rédey Soma: Tudománykommunikáció az „igazságon túli” világában. https://mersz.hu/dokumentum/matud__685 (Utolsó letöltés: 2021. 01. 05.)
- Reinhart Koselleck: Futures Past: On the Semantics of Historical Time. K. Tribe ford., Cambridge, MA: MIT Press, 1985
- Richard Florida: The Rise of the Creative Class. Revised and Expanded. Basic Books, 2012, 16. oldal
- Swindler – Arditi (1994): <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/37/olick.htm>
- Szécsényi Endre: Tapintható-e a múlt? 2004, 20. oldal
- Szécsényi Endre: Tapintható-e a múlt?, BUKSZ, 2005, <http://epa.oszk.hu/00000/00015/00037/pdf/04szecsényi.pdf>
- Székely Katalin (2010): Allan Sekula: Polónia és más mesék. Ludwig Múzeum, katalógus, 5. oldal

Varga Tünde: Határátlépők, A kortárs képzőművészet kulturális és társadalmi kontextusai, Tempevölgy könyvek 33, 2019

Visszajönnék a tények és megharapnak. Interjú Christina Varvia Londonban élő görög építésszel, 2018. <https://artportal.hu/magazin/visszajonnek-a-tenyek-es-megharapnak/> (Utolsó letöltés: 2020. 12. 16.)

Zdenka Badovinac: Sites of Sustainability: Pavilions, Manifestos, and Crypts című előadása., <http://www.mg-lj.si/en/events/2273/summer-school-constructing-utopia/>

Zoltán Boldizsár Simon: History Begins in the Future on Historic, 2018 (Utolsó letöltés: 2020. 03. 01.)

Életrajz

Erdei Krisztina Szegeden született, jelenleg Budapesten él. Művészként és művészeti szervezőként kiállítások és kulturális programok kidolgozásában és megvalósításán dolgozik külföldi és hazai művészeti intézményekkel. 2014 óta tanít a Krea Design Iskolában és 2020 óta a Partium Keresztény Egyetem Művészeti Karán. Néhány éve a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem szakembere. Részt vett a Demolab nevű, középiskolás fiatalok művészeti nevelését, kreatív gondolkodását fejlesztő alternatív művészetpedagógiai projektben. A Ludwig Múzeum felkérésére a nemzetközi Collaborative Arts Partnership Programme keretein kollaborált a Molnár Ferenc Magyar-Angol, Kéttannyelvű Általános Iskola alsós tanulóival és tanáraival. 2016 óta az artportal.hu szerkesztőségének tagja. Korábban tíz éven keresztül volt a Lumen Fotóművészeti Alapítvány kuratóriumi tagja. Az alapítvány az első tíz évben nemzetközi kiállítóteret működtetett Budapesten, később pedig, a Lumen-fiók program keretében, a művészeti produkció folyamataira fókuszáló kiadványokat készített.

Portfólió:

www.krisztinaerdei.com

Tanulmányok:

2020-	Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, Filozófiatudományi Doktori Iskola, Művészettörténet
2014-2021 2018-19	Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest, Doktori Iskola Academy of Fine Art Bratislava, Photography, Construct, Reality Studio
1997-2002	Szegedi Tudományegyetem, Filozófia tanári szak és politikaelmélet speciális képzés
2002-2003	Eötvös Loránd Tudományegyetem, Mozgóképelmélet és pedagógia minor szak

Válogatott csoportos kiállítások:

- 2020 Imago Lisboa, nemzetközi fotófesztivál
Slow Life. Radical Practices of the Everyday, Ludwig Múzeum
- 2019 Leopold Bloom Képzőművészeti Díj kiállítás, Ludwig Múzeum
- 2018 Közös ügyeink - Együttműködésen alapuló művészeti projektek,
Ludwig Múzeum
- 2017 LÁTKÉP – Az elmúlt félévszázad magyar fotográfiája 1967-2017,
Varsói Nemzeti Múzeum, Lengyelország
Tettek ideje. Lakhatási mozgalmak a 20.században, Kassák
Múzeum, Budapest
- 2015 EX & POST – Eastern Europe under the Lens, Australian Center
for Photography, Sydney, Australia
Subjective Female Documentalists , Arsenal Gallery, Białystok,
Poland
The Moscow International Biennale for Young Art
The 19th Biennale of Sydney: You Imagine What You Desire,
Sydney, Australia
Express Yourself –A mi Holokausztunk, Stúdió galéria, Budapest
- 2013 Formaságok - Portugal Art Factory 2013, Catania, Italy, 2013
Folyamatos jelen, Mai Manó Fotográfusok Háza, Budapest
Present Continous, Month of Photography Bratislava, Slovakia
- 2012 CURATORS' NETWORK / CRITICAL TINKERING, Ludwig Múzeum
Umago#1 / New Photography From Hungary, Month of
Photography, Adlerhof, Vienna
- 2011 JCE / Jeune Création Européenne, Montrouge, France
Reconstructions, Brussels Contretype, Contemporary
Photographic Art Centre
FIKA – Fiatal Kortárs Állásfoglalások, Pécs
Einsichten. Ansichten. Ungarn 2011, Galerie der Botschaft, Berlin
- 2010 "Rephoto" – Le Grand Magasin, Trafó galéria, Budapest
„New life, new document” – Photofestival, Braga, Portugal
LABOR OST ('LAB EAST') - Zurich, Switzerland
LIVE SYNC. - Contemporary Photography from Hungary, The
Museum of Contemporary Art, Shanghai, China
- 2009 Formalities - Prague Biennale, Czech Republic



Játék
2017. december 7, Bag
A *While Working on My Thesis* című sorozatból

Válogatott egyéni kiállítások:

- 2019 Vénusz születése és más történetek, Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest
2017 Csak egy példa, Godot galéria, Budapest
2014 Power & Play, De Markten Brussels, Belgium
Antiglamúr, Godot galéria, Budapest

Díjak:

- 2019 Leopold Bloom Díj, finalista
2017 Budapest Fotográfiai Ösztöndíj
2013 Tranzit.hu, Katalizátor-díj
2006-2009 Pécsi József Fotóművészeti Ösztöndíj

Könyvek:

Formalities/Formaságok, Lumen Photography Foundation, 2007, Texts by József Készman and Brigitta Iványi-Bitter, 100 photographs, 132 pages, 18×20 cm, ISBN 9789630633444

Folyamatos Jelen V, „Valóságkódok”, Szerkesztette: Csizék Gabriella, 2009, ISBN: 978 963 8852908

The Birth of Venus and Other Stories by Krisztina Erdei. Curated by Gabriella Csizék, Graphic design by ART-AND, Medve Zsuzsi, Text by Tünde Varga, Krisztina Erdei, Publishing by Robert Capa Nonprofit Ltd.

Eredetiségi nyilatkozat

Alulírott Erdei Krisztina (született Szegeden 1976 február elsején, anyja neve: Gazdag Zsuzsanna Klára, szem. ig.sz.: 532724EA), A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy *Küzdelem a történetedért - Az emlékezetkutatás és a kortárs képzőművészet összefüggései a 21. században* című doktori értekezésem és *Vénusz születése és más történetek* című mestermunkám saját művem, abban a megadott forrásokat használtam fel. Minden olyan részt, melyet szó szerint vagy azonos tartalommal, de átfogalmazva, más forrásból vettem át, egyértelműen, a forrás megadásával jelöltem. Kijelentem továbbá, hogy a disszertációt kizárólag a fenti egyetemhez nyújtom be.

Budapest, 2021. március. 14.

Munkám eredményességéhez hozzájárult Gáspár Júlia, Gulyás Miklós, Erhardt Miklós, Varga Tünde, Fekete András, Csizék Gabriella, Thury Lili, Erdei Károly, Gazdag Zsuzsanna, Sárközi Vénusz, A város peremén csoport tagjai, a Labor, a Robert Capa Fotográfiai Központ munkatársai, Szirtes János, Sipos Dániel, Tillmann József és Veres Bálint.



Slow Response 05