

Erdei Krisztina

Küzdelem a történetedért Emlékezetkutatás és kortárs képzőművészet összefüggései a 21. században

1. Az emlékezetkutató képzőművész pozíciója a kultúrát meghatározó tendenciák hálójában

I.

A tanulmány az elmúlt 10–15 év egyik jellemző tendenciájára hívja fel a figyelmet, mely a kortárs képzőművészet erőteljes érdeklődését mutatja kutatás alapú 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 emlékeztűnket árnyalja a művész tényeket feldolgozó, ámde intuitív állásfoglalásaival. A művészek az esetek bizonyos részében azért fordulnak az emlékezetkutatás felé, mert így a társadalom kevésbé látható, kissé nyakatekert 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 átfolynak a többnyire személyes indítatásból 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.

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 és a részvételi művészet sokszor nem választhatóak el élesen egymástól, hiszen az irányzatok 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 alap-, ideillőbb szóval, tényanyagot, mely alkotásának az autonóm megvalósítás ellenére egyfajta hitelt képes adni, munkáját pedig egy tudományközi helyzetbe hozza.

Kant kritikai filozófiájában megismerőkéességünk határaitra 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 empiria-előtti mélystruktúráját.¹ Óvta a tudományokat a keveredéstől, mivel az

¹ Szabadbolcseszlet. Filozófiatörténet általános bölcsészeknek. A német klasszikus filozófia. Kant kritikai filozófiája. http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/indexbe33.html?option=com_tane

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.”³ Az ízlés kritikája csak akkor lehet tudomány, „ha egy ilyen megítélés lehetőségét e képesség természetéből mint megismerőképes-ségből általában vezeti le.”⁴ 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, mely 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 tényekkel dolgozik 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* 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 analízisével mutatott rá, hogy a napozók törölközője alatt a mai napig fellelhetőek a csata nyomai, különböző fém- és üvegdarabkák formájában, melyek kifejezetten magas hőmérsékleten, feltehetően robbanások alkalmával keletkeztek. Az alkotók vaskos kiadványban összegzik a kutatás látható és láthatatlan eredményeit, a mikroszkopikus felvételeket, a tengerpartokról készített tájképeket és a laboratóriumi elemzés konklúzióit közérthető formában. A projektről még később írok bővebben.

Egy másik példa *A város peremén* csoport tevékenysége. 2016-ban Budapesten dolgozott együtt egy kisebb, szociológusokból, antropológusokból és művészekből álló csoport, hogy egy rosszul reprezentált közösségről készült interjúkkal, fotókkal és videókkal járuljon hozzá a szegénységből és a társadalmi egyenlőtlenségből adódó problémák enyhítéséhez. A projekt alkalmával a lakóközösség alkalmat kapott, hogy tagjai maguk meséljék el történeteiket. A csoport⁶ interdiszciplináris együttműködése a társadalomtudományoktól kölcsönzött kutatási módszerekkel, például a narratív életútinterjú alkalmazásával, változatos prezentációs technikákkal árnyalta a korábban csak a médiából ismert történeteket, és járult hozzá ahhoz, hogy a Gubacsi út és az Illatos út sarkán álló, ma már egy új építésű munkásszállónak otthont adó, volt „Dzsumbuj” a volt lakók által is befolyásolt emlékezethellyé váljon. Jelenleg egy weboldalon tekinthető meg a kutatás összefoglalója, de készült egy játékos kiadvány is a kerület közönségének, illetve egy kiállítótérben megnyitott dokumentációs iroda is az érdeklődők rendelkezésre állt 2018-ban néhány hétig, hogy fóruma lehessen a Dzsumbuj volt lakóinak és a más közegből érkezők találkozásának.

A társadalom mélyrétegeit kutató művész nem légből kapott gondolat a 21. században. Ha csak a megelőző század elejére kanyarodunk vissza, számos olyan alkotó tevékeny-

lem&id_tanelem=292&tip=0 [2021.01.05.].

² KANT 1966. 271.

³ KANT 1966. 271.

⁴ KANT 1966. 253.

⁵ *War Sand* <http://donaldweber.com/war-sand> [2020.04.16.].

⁶ *A város peremén* <https://www.avarosperemen.hu> [2020.04.16.].



1. kép – A város peremén projekt. Kiállításenteriór a Labor galériában, 2017

ségét 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 szociofotós munkássága jó példa erre. Miután 1870-ben Amerikába emigrált, nehezen talált munkát, a nyomorúságos évekből jól ismerte a new yorki szegénynegyedek világát, melyről az 1880-as évektől már komoly helyi újságok (*New York Evening Sun*, majd a *Brooklyn 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 túlsúlyos negyedek társadalmi problémáiról. Végül ő maga is fotózni kezdett, elkötelezett munkájával, szisztematikus dokumentációjával a döntéshozók munkájára is hatással volt. Theodor Roosevelt 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 yorki egyetemen. A fotózást autodidakta módon sajátította el, hogy szociológiai tanulmányaihoz a terepmunka során tudja használni. Pittsburgh városában acélipari munkások mindennapjait dokumentálta 1906-tól, az első világháború alatt a Nemzetközi Vöröskereszt munkáját követte, de társadalmi elkötelezettsége és önálló kutatói tevékenysége leginkább a gyermekmunka felszámolása érdekében tett erőfeszítéseiben 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 (National Child Labor Committee) támogatta, majd számos kampányához fel is használta. Képei jelentősen hozzájárultak a gyermekmunka felszámolásához Amerikában.⁷

Magyarországon Kassák Lajos szellemi vezérletével a *Munka-kör* fotósai készítették fotóikat az 1920-as években tényfeltáró attitűddel a „burzsoá képi hazugságok ellen”.⁸ Mikor az avantgárd igazi lendülete kifulladásra Európa-szerte, Kassák vizuális kultúrához fűződő kapcsolata is átalakult.⁹ Albertini Béla az imént említett nemzetközi átrendeződés mellett két másik vonulatot különít el tanulmányában, melyeknek együttesen köszönhető a *Munka-kör* megalakulása. Az 1929. őszi, new yorki tőzsdekrach által indukált pénzügyi válság rövidesen a nemzetközi gazdasági élet egészére kiterjedt. Ez logikus módon számos országban a szociális fotográfia erőteljes kibontakozásához vezetett. Ebben a helyzetben Kassák, aki nem tartotta elég hatékonynak a magyarországi Szociáldemokrata Párt munkásokosztály 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 folyóiratot is indított, mely *Munka* címmel jelent meg. A *Munka-kör* feltáró aktivitása szem előtt tartotta az önreprezentációt, hiszen kétkezi munkások is tagjai voltak, bár arról nincsenek konkrét adatok, hogy milyen arányban.¹⁰



2. kép – A város peremén projekt. Hajnal portréja, 2015

⁷ MACIESKI 2015. 1–20.

⁸ WARNER MARIEN 2019. 310.

⁹ ALBERTINI 2017. 65.

¹⁰ ALBERTINI 2017. 67.

Nagy-Britanniában az ún. *Mass Observation* az 1930-as években szintén a munkások önreprezentációjának engedett utat. Kutatói tevékenységük a munkásosztály múltjának és jelenének feldolgozását tűzte ki célul. A projektet 1981-ben újraindították, és a mai napig egy teljesen átalakult művészeti környezetben működik.

Az 1920-as, '30-as, '40-es évek művészeti mozgalmai az önreprezentáció eszközeivel hagyományosan nem rendelkező társadalmi csoportokat, főként a munkásosztályt tematizálták, praxisuk sok esetben kutatói magatartással párosult, hogy valós tényeken alapuló képet tudjanak adni az adott közösség helyzetéről. A valós helyzet feltérképezése nélkül készült, azaz nem megfelelően előkészített dokumentum-jellegű anyagok magyarázkodásra adhattak okot, mert az általuk közölt hiteltelen információval is nagy mértékben tudták befolyásolni a közvéleményt. A politika és a művészet szorosan és nyíltan összefonódni látszott, mikor a művészek hatékony propagandaanyagokat készítettek politikaközi szervezetek vagy állami intézmények számára. Jó esetben a politikai elköteleződés kritikai attitűddel párosult. 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 propagandafilmet is, ahol a megtevesztő körülmények áldozata lett és később magyarázkodásra kényszerült. *A hősök énekét* 1931-ben forgatta Magyitogorszk, 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 nem direkt módon támogattak politikai célokat, ahogy egyik programadó cikkében Kassák kifejtette: „*Nem mint szakpolitikusok tömörülünk a lap köré, az élet más területein vagyunk szakemberek, mint alkotó művészek, pedagógusok, technikusok és társadalomkritikusok akarunk munkálkodni.*”¹¹ Érdekes, hogy a művészetet milyen más, mégis rokon tevékenységekkel megtámogatva érezte hatékonynak, teljesnek. Az ezek együttműködésében gyökerező összetett ismeretek, akkori kifejezéssel nagyobb és osztálytudatosabb ideológiai iskolázottság, több lehetőséget adott az emberek kezébe a politikai harcokban.¹² Ők tehát úgy tekintettek a művészetre, mint amely képes felkészíteni az embereket arra, hogy önmagukért harcoljanak, mégpedig úgy, hogy segít tisztán látni, megismerni a körülményeket.

A fenti példák is alátámasztják, hogy a művészeket régóta foglalkoztatják a tények csakúgy, mint a folyamat, mellyel a tudományoktól kölcsönzött metódusokkal a valóságról képet lehet alkotni. Napjainkban a hétköznapi megannyi rétegét inter- és transzdiszciplináris együttműködések keretében vizsgálják, melyek népszerűsége kétségtelen, és összefügg a kreatív ipar jelenségével, melyet James Florida fejtett ki bővebben, Nato Thompson¹³ pedig kritikai elemzés tárgyává tett, hogy csak néhány kézenfekvő teoretikust említsünk az elején.

A művészek által kitalált manipulációs technikák adták a táptalajt, amelyen a kreatív ipar kialakult és lényegében a mai napig táplálkozik.¹⁴ Az iparművészet ezen potenciáljával függ össze, hogy a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem kiemelt támogatást kapott Magyarországon. Felújított komplexumában az oktatási egységek mellett külön épületek adnak helyet az Innovációs Központnak és a Tech Parknak, így az akadémiai kreatív fej-

¹¹ KASSÁK 1928.

¹² ALBERTINI 2017.

¹³ THOMPSON 2017. 29.

¹⁴ FLORIDA 2012. 16.

lesztőmunkát közvetlenül össze lehet kötni a gazdasági élet egyes szereplőivel. Florida a kreatív osztály fejlesztő, innovatív munkájában rejlő gazdasági lehetőségeket fejtegeti közismert, nagy sikerű könyvében, ahogy Nick Srnicek is a kulturális javak és tudás növekvő gazdasági szerepét és kiaknázhatóságát méltatja *Platform Capitalism*¹⁵ című írásában. 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.¹⁶ 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 elosztó szerep. 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 iránya segítette a kapcsolati ember munkáját, aki bizonyos határok között mozgó kreatív és mobil (szabad) tevékenységének köszönhetően megmaradt játszóterének keretein belül, és nem érdekeltek az ezen kívüli tények, megelégedtek a játszóter szabályainak elsajátításával.¹⁷

Gregory Sholette¹⁸ amerikai képzőművész-aktivista és teoretikus, hasonlóan Bishop megfigyeléséhez, 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 kivetnivalót (a barokk korrupció elköteleződése kapcsán) a 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 játéktér persze folyamatos értelmezést igényel, mert például Magyarországon a művészeti finanszírozás állami függősége miatt épp a gazdasági élet szereplőinek támogatása tűnik áhított jövőképpnek, 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 tanulmány 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, és talán ez a legérdekesebb változás az eddigiekhez képest, hogy a befogadó a kapott információk alapján maga rakja össze a mozaik kockáit.

II.

A post-truth korszakában a kommunikációs csatornák nehezen ellenőrizhető információkat ontanak magukból. A tudásunkkal kapcsolatos fenntartásainkhoz már nem fizikai

¹⁵ SMIRCEK 2017.

¹⁶ HOLMES 2006. 22.

¹⁷ HOLMES 2006. 22.

¹⁸ SHOLETTE 2017. 95–130.

korlátaink vezetnek, hanem azon társadalmi konstrukciók útvesztői, melyek szisztematikusan írják át széleskörű, átláthatatlan tudásunkat a világról. Jean-François Lyotard már 1979-ben figyelmeztetett a számítógéppel hozzáférhető, digitális tudás hatáira, annak önkényesen meghatározott szemantikai mezejére.¹⁹ Nem meglepő tehát, ha a szubjektum bizonytalanságát kiegyensúlyozandó a művészek is a tények, adatok létrehozásának módszereivel kezdtek foglalkozni. Mivel a művészeti kutatásnak nincsenek meg ehhez a megfelelő eszközei, a tudományok egzakt ismeretek létrehozására alkalmas 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, de valójában nem is ez a feladatuk.²⁰ A kutató művész miközben az objektivitással mint minőséggel dolgozik, nem ígér és nem is követel meg objektivitást, tudományosságot, általános hatókörű alapokat, hanem olyan helyi érdekű megegyezésre törekszik a minőségek tudatosításával, melynek érvényessége lehet akár átmeneti is.

Az emlékezetkutatás köztes terepén a megismerés, alkotás és gyakorlat változó kapcsolatait a tudomány és a művészet szereplői egyaránt vizsgálják. Némileg leegyszerűsítve mondhatjuk, hogy az emlékezetkutatás olyan köztes terep, ahol a különböző tudományok, tudományágak képviselői és a képzőművészek közösen alakítható keretek között a személyes és kollektív emlékezet és az archívumok feldolgozásának mikéntjéről, a dokumentumok értelmezéséről és rendezéséről egyeztetnek, hogy a már jó ideje válságos állapotban lévő emlékezetet hitelesen átmentsék a következő generációk számára.

A múlt felé fordulással, a személyes és kollektív emlékezet feldolgozásával támpontokat lehet kijelölni, melyekhez a bizonytalan információs környezetben viszonyulhatunk. A posztmodern ugyan 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 kompromitált 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”.

Ezen 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 episztemológia-ellenessége megszüntette az időhöz kötött élmény és az idő felett álló emlékezet önkényes összekapcsolódását, és a kettő között adódó távolságban látott inspirációt a művészet számára.²² A művészek valóban könnyen utat találtak ahhoz, hogy maguk értelmezzék a múltat, illetve hogy az így elért eredményeiket beépítsék a munkáikba. Praxisuk nagy vonalakban vagy a politika által konstruált múlt megkérdőjelezésének irányába mutatott vagy olyan elnyomott csoportok képviselete felé, melyek kívülrekedtek a történelem alakításán.

¹⁹ LYOTARD 1979. 3–5.

²⁰ RÉDEY 2019.

²¹ HUYSEN 1995. 13–36.

²² HUYSEN 1995. 249–260.

Az emlékezetkutatás egyik legfontosabb eszköze a szociológia és a kulturális antropológia által kidolgozott *oral history*, melyet elbeszélt történelemnek is szoktak fordítani, mivel egyéni elbeszélések, interjúk készítésével és feldolgozásával jut el történelmi ismeretekhez vagy egészíti ki azokat – lényegében szemtanúkra építő történetírást jelöl. A módszer felhasználásán alapuló jelentősebb, közép-európai projektek a *Centrópa – Megőrzött emlékek interaktív könyvtára*²³, mely kifejezetten 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, valamint részben ide tartozik az állami pénzből finanszírozott *Emlékpont projekt*²⁵ is.

Maga az emlékezetkutatás egy interdiszciplináris mezőben működő, a mai napig középpont nélküli, nem paradigmatisztikus terület, mely a történettudomány, az irodalomkritika, az antropológia, a pszichológia, a művészettörténet és a politikatudomány összefüggéseiben gondolkodik.²⁶ A képzőművészeti emlékezetkutatás módszertani nyitottsága tudományos folyamatokat is górcső alá vesz, a társadalom és a tudomány változó kapcsolatát vizsgálja, építi. Mindez pedig illeszkedik abba az általános folyamatba, mely az inter- és transzdiszciplináris együttműködések terjedésével valószínűsíthetően a jelenlegi, tudományos paradigma kereteit feszegeti. 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 és tapasztalatokat bevonni.

A képzőművészet mindig is az emlékezetátadás egyik eszköze volt, így a művész kutatói praxisa a korábbi gyakorlatokkal való kritikai fellépésként is értelmezhető. 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 nagy városokban is, tele vannak szobrokkal, emléktáblákkal. A köztéri szobrok esztétikai sajátosságairól, szerepéről és a városi terekben túlterheltségéről és a jövőbeli tervezéséről 2020-ban kezdeményezett vitát a budapesti önkormányzat az *artportal.hu*-n. A meghívott művészettörténészek körbejárták a szempontokat és javaslatokat tettek lehetséges jövőbeli stratégiákra, de nyilvánvalóvá vált, hogy az emlékezet klasszikusnak mondható tárgyai nehezen választhatóak le a politikai gépezetről,

²³ *Centrópa – Megőrzött emlékek interaktív könyvtára*: <https://www.centropa.org/hu> [2020.04.16.].

²⁴ *Memory Project – Magyar Diaszpóra Vizuális Gyűjtemény*: <https://memoryproject.online/hu/> [2020.04.16.].

²⁵ *Emlékpont Projekt*: https://emlekpont.hu/?page_id=45 [2020.04.16.].

²⁶ OLICK – ROBBINS 1999.

²⁷ ALBERT 2012. 56.

²⁸ OLICK – ROBBINS 1999.

még ha a szakma vagy még inkább a helyi közösségek erőteljesebb beleszólást is kapnak az emlékezhelyek tartalmába és kivitelezésének folyamatába.

A múltra való emlékezéstől nem választható el a technológia, mely újabb és újabb médiumokkal teszi lehetővé, hogy újrendezzük a hangsúlyokat és felhívjuk a figyelmet az értelmező szerepére és felelősségére. Az új technológiákkal felvértezett kreatív eljárások idővel beépülnek az emlékezet megszokott kulturális formái közé. Egy érdekes példa erre az *Easter Rising: Voice of a Rebel* elnevezésű 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 változása 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 *point of view* jellegű meg tapasztalása mások által megélt múltbeli eseményeknek hogyan hatnak ítélőképeségünkre, figyelembe tudjuk-e venni befogadásuk során, 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 eléink például Bagan kulturális örökségét. Ami itt fontos, hogy nemcsak az épületeket és azok jelentőségét mutatja be a virtuális túrlatvezetés, hanem a technológiát és a profi alkotókat is, akik a látványt felépítik számunkra. A backstage ugyanúgy része a shownak, 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.

Az emlékezetkutatáshoz köthető, első művészeti projektjek, melyek a nyolcvanas, kilencvenes években bontakoztak ki, azonban nem a legújabb technológiák felhasználási lehetőségeire összpontosítottak, sokkal inkább egy alkotói attitűdöt 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 sorozatainak 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 szolgálta,²⁹ és a társadalmi megosztottság narratíváját segített fenntartani a dokumentált közösségek sztereotipizálásával. Olyan bizonyosságok mentén csoportosította dokumentumait, melyek illeszkedtek a meglévő intézményi struktúrába. Sekula esetében tehát nem

²⁹ SEKULA 1986. 3–64.

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 életbentartása mögött húzódó kulturális és gazdasági összefüggéseket. Polónia ugyanis a valóságban nem létezik, a külföldön élő lengyel közösségeket hívják így, köztük a chicagói kolóniát az Amerikai Egyesült Államokban. A lengyel emigránsok hazájukhoz való romantikus–historizáló kötődésével Sekula szentimentalizmus nélkül szembesíti, sajátos képi gondolkodásának megfelelően. A képek nem képszerűségükben hatnak, hanem azáltal, amit megmutatnak a képen túli valóságból.³¹ Sekula 1989 és 1995 között készült *Fish Story* című sorozata a művészeti kutatás komplexitását emeli a korábbiaknál magasabb szintre. A könyv formájában is megjelent munka már egyes művészettörténetesek szerint túl is lép a nyolcvanas évek posztmodern elméletén és gyakorlatán, mely az emlékezetkutatás egymástól elszigetelt, lokális hangjainak adott teret, és egy globális szempontrendszert 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 széleskörű 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, kutatás alapú képzőművészet meghatározásához, mely kritikusan áll az archívumokba rendezett, készen kapott tényekhez, és ezeket újrarendezve, saját elemzéssel megtámogatva, új megfigyelésekkel kiegészítve alakítja projektjeit.

A következő alkotó, aki az emlékezetkutató művészet eszköztárának kialakításában tevékenyen részt vett, Christian Boltanski, pseudo etnográfus-adminisztrátor-levéltáros-közhivatalnok-detektív, ahogy Kicsiny Balázs összefoglalja lehetséges titulusait.³³ Életműve az emlékezés és a túlélés köre 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 státus dicsőségét nem hirdetik, mint az megszokottá vált a reneszánsz műemlékszobrászattal az európai művészet történetében. Boltanskinál megfejthetetlen, hogy honnan jött és hová távozik az*

30 SEKULA 2003. 443–452.

31 SZÉKELY 2010. 5.

32 ROBERTS 2012.

33 KICSINY 2005.

*egyén, legyen az svájci állampolgár, náci katona, vagy dijoni gyermek.*³⁴ Installációi sokszor építenek fotográfiákra, így a holocaust alatt eltűnt emberek portréfotóira, privát fotókra, a művész által vásárolt náci családi albumokra, a fotó mint dokumentum problematikájára. Műveinek fontos motívumai azon hatalmi játszmák, melyek a listák készítésében, emberek sorrendbe állításában vagy akár a levéltári rendszerezésben tükröződnek vissza, továbbá az emberi tényező, mely a világ bürokratikus útvesztőiben adatokká változik át. *A dijoni gyerekek* című, nyolcvanas években készült installációjában eredetileg egy templomi térben a vészkorszakban ismeretlenül elhunyt, számtalan gyerek fotóját helyezte a falra. Egyszerű izzó világítja 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.

Mindez egy jól körülírható képzőművészeti tendencia része, melyben a művész sokrétűbben és tudatosabban kezeli a tényeket, és ezzel hozzájárul a kollektív emlékezet működésének, tartalmi rétegeinek feltáráshoz. Ezen törekvések összeköthetőek a kilencvenes évektől elterjedt társadalmi elkötelezettséggel, melyet többek között Claire Bishop³⁵ és Gregory Sholette³⁶ 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 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 kifejezetten a művészet szokásos tereiben mutatja be.

2. Módszerek és tények az emlékezetkutató művész praxisában

Kollektív emlékeinket mindenki erőforrásaihoz mérten próbálja megmenteni. Beszélünk róluk, miközben felmerül, hogy mire hivatkozhatunk még az apáról lányra szálló generációs 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 feltáró folyamatokba beszálló képzőművészek új reflexeket és új módszereket fejlesztenek a dolgok hitelesítésére, a burjánzó média és kiszélesedett nyilvánosság mezején.³⁷ A művészek kutatói gyakorlata eleve egy önkritikus pozícióból indul, hiszen, mint korábban is láthattuk, sokszor a művészek munkája, például a fotográfusok do-

³⁴ KICSINY 2005.

³⁵ BISHOP 2012. 41–76.

³⁶ SHOLETTE 2017. 95–130.

³⁷ NAGY Gergely: *Visszajönnék a tények és megharapnak*. Interjú Christina Varvia Londonban élő görög építésszel. <https://artportal.hu/magazin/visszajonnek-a-tenyek-es-megharapnak/> [2022.01.20.].

kumentumai 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.



3. kép – Szász Lilla: Üdvözet új otthonomból, 2020

Figyelembe véve a 2010-es évek magyarországi közönsége számára elérhető, emlékezetkutatás alapú, interdiszciplináris érdeklődésű, társadalmi kérdéseket felvető művészeti projekteket, szeretnék kiemelni néhány reprezentatív bizonyosságtípust, melyek mentén az alkotók elemzéseiket végrehajtják és melyekre autonóm alkotásaikat alapozzák. Az egyik ilyen a fizikai bizonyosság, melyek vizsgálatához az alkotó természettudományos módszereket von be munkafolyamatába. Emellett jellemzőek a média tényeivel, leginkább azok megkérdőjelezésével foglalkozó, a társadalomtudományoktól vagy például a humán ökológiától kölcsönzött metódusokkal elért bizonyosságok, majd harmadikként a sorban a művészettörténet tényein, például a műemlékek elemzésén alapuló bizonyosságok, melyek összetettebb módon, már eleve a múlthoz való viszonyunkat vizsgálják, kutatási módszerként pedig többek között a kultúratudomány, a művészettörténet és a történettudomány eszközeivel kategorizált tudást építik be gyakorlataikba. A képzőművészeti emlékezetkutatás során természetesen nem feltétlenül különíthetők el ilyen vonalasan egymástól a keresett bizonyosságok „minőségei”, hiszen az interdiszciplináris együttműködések épp a tudományok metszéspontjában kirobbanó kreativitást használják fel innovatív tudás létrehozására. Továbbá nem is feltétlenül az objektivitás érdekli a képzőművészt leginkább a kutatói folyamatban, mégis hasznosnak vélem a projekteket e tanulmány erejéig a fenti bizonyosságtípusokat fókuszba állítva vizsgálni, hogy érzékelhetővé váljon, hogyan képezi a művészi koncepció magját a segítségükkel létrejött tudás.

A korábban említett *War Sand* alkotói a médiumok sajátos adathordozó tulajdonságainak megfelelően, a perspektíva váltásával, a laboratóriumban készült makrofotók és a tájképek relációjában helyezik új megvilágításba az archív anyagok tartalmát, legyenek azok állóképek, régi filmhíradók vagy játékfilmek. Donald Weber fotográfus 2020 decemberében a MOME Fotográfia vendége volt, előadásában felfedte projektjének rétegeit: a homokszemek mikrotörténeteit ismertette meg közönségével, melyek valós bizonyítékként szolgálhatnak a világháború tragikus eseményeinek megtörténteire. Már itt felmerül egy kérdés: vajon miért kell bizonyítani a második világháború eseményeit?

Az összetett projekt a kollektív emlékezetből lassan kivesző történetek 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 személyes motiváción, nagyapai emlékekből kiinduló, második világháborús történeteket.

A dokumentumokat szokatlanul rendelik egymás mellé, így a történelmi léptékű fordatatot a legkisebb élőlények körülményeinek megváltozásával kötik össze. A módszer lényegében az összemérhetetlen összemérése. Ugyanez történik a Tehnica Schweiz *Kék terem* című 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 kezdtek a projektet, így kerültek kapcsolatba a Kuny Domokos Múzeum egyik kiállítóhelyének helyet adó zsinagóga épületével. A zsinagóga történetével és annak intézményrendszerben



4. kép – Tehnica Schweiz: A kék terem, 2019

betöltött változó funkciójával kapcsolatos kutatásuk történeti és szociológiai szempontokat ugyanúgy figyelembe vett, mint művészettörténeti referenciákat. Feltárták az épület korábbi feladatait és az ezekhez kapcsolódó történelmi perspektívát, majd dokumentálták az aktuális történéseket, vagyis a szobrok újabb helyszínre szállítását és az így üresen maradó tér műhelyként való újrahasznosítását, miközben tesztelték 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 tették próbára.

Cseh Gabriella *Enteriörtörténetek* című installációja Budapesten a Ponton Galériában volt látható 2015-ben. Cseh 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 sajátos módszert dolgozott ki, melyet a már fentebb említett Aby Warburg hamburgi művészettörténész interdiszciplináris, a szövegek, eszmék, képek és tárgyak hőmpölygő halmazában egyszerre gondolkodó tevékenysége inspirált. Egyfajta dinamikus, nyitott hozzáállás, melyben nincs helye a módszertani dogmatizmusnak. Cseh módszere nemcsak lokalizálta a fotóművészek élettereit, hanem a terepmunka során a jelenlegi lakosok bizalmi indexét is bevonta az emlékezeti gyakorlatba.³⁸ 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 Triaska Stefanovic *Mintha sosem történt volna meg* című installációja a pozsonyi Open Galériában 2017-ben szintén archív építőkockákból, régi újságcikkekből, naplójegyzetekből és saját készítésű fotókból épít sajátos teret, bizonyos szempontból bátyját önmaga köré a galériában. A levéltári csoportosítást is maga végzi, így rajzolja újra a volt Jugoszlávia szétesését követő nemzetiségi konfliktusok személyes és kollektív emlékeit. 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 újságcikkekkel 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 Stefanovic 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

³⁸ CSEH 2015.

szerint szerkesztették, és kulturális fórumokon, illetve kiadványok formájában tették elérhetővé az érdeklődők számára. Szász Lilla *Üdvözlés új otthonomból* című projektje során, melyet 2019-ben láthattak 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, amelyet a társadalom hosszú távú, békés együttélése érdekében érdemes továbbárnivalni. Nincs egyértelműen fekete vagy fehér, az előbbi művészeti interpretációk az átmeneteket keresik és a kategóriák felülvizsgálatára szólítanak fel, hogy megkönnyítsék az adott társadalmi csoportok integrálódását, hiszen a sztereotípiák nem oldják meg a problémákat, csupán leegyszerűsítik azokat.

Jellemző tehát egy tendencia az elmúlt 11–15 évben, mely szerint a képzőművészek más tudományterületek módszertanait felhasználva, társadalom- vagy akár természettudományos szakemberekkel együttműködésben, kutatás alapú műveket valósítanak meg. Ezek egy része az emlékezetkutatás interdiszciplináris tudományterületének keretein belül értelmezhetőek. Az így létrejött tudásanyag a posztmodern hatására kialakult, szerteágazó történelemtudatunkat, kollektív emlékezetünket árnyalja a művész tényeken alapuló, ámde intuitív állásfoglalásaival. A művészek többnyire azért fordulnak az emlékezetkutatás felé, mert így a társadalom kevésbé látható, önmaguk reprezentálásában kevésbé sikeres csoportjainak kezébe ad eszközt, hogy történetük megírásában tevékenyen vegyenek részt. Ezen művészeti projektek esetében a művész nem csupán médium, akin mintegy átfolynak a reflektorfénybe állított közösségek történetei, hanem olyan kreatív alkotó, aki a vizsgált közösségtől kapott bizalomnak köszönhetően a személyes emlékezet elfeledésére ítélt mozzanatait a kollektív emlékezet számára megnyitja és kontextusba helyezi. A megőrzési kényszer tehát egy demokratikus szelekcióval párosul a művész praxisában, aki a nem hivatalos emlékezet felmutatásával kérdéseket tesz fel a hivatalos emlékezet tartalmával kapcsolatban.

Az emlékezetkutató művész materiája elsősorban a tényadat, melyet választott módszerekkel és technológiával maga szerez meg, a múlt emlékeivel érvel, de egyértelműen a jelen számára tesz fel kérdéseket vagy fogalmaz meg állásfoglalásokat. A hiteles múltértelmezéssel, a hivatalos álláspontok árnyalásával a képzőművészet segítheti a közösségek békés, egymás mellett élését. Az alkotó által felhasznált tények nem veszélyeztetik a művészeti autonómiát, hanem átalakítják művész és autonómia viszonyát. Az 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 megtalálja az utat közönségéhez és nyitottá teszi azt a tények önálló, kreatív feldolgozására.

KÉPJEGYZÉK

1. kép

A város peremén projekt. Kiállításenteriór a Labor galériában, 2017. A szerző felvétele.

2. kép A város peremén projekt. Hajnal portréja, 2015. A szerző felvétele.
3. kép Szász Lilla: Üdvözlét új otthonomból, 2020. Szász Lilla fotója.
4. kép Tehnica Schweiz: A kék terem, 2019. Rákosi Péter felvétele.

IRODALOM

- ALBERT 2012 ALBERT Zsolt Jakab: *Emlékkállítás és emlékezési gyakorlat. A kulturális emlékezet reprezentációi Kolozsváron*. Kolozsvár, 2012.
- ALBERTINI 2017 ALBERTINI Béla: A magyarországi munka-kör fotócsoportja (1930–1932). *Fotóművészet* 60. (2017):2. (http://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201702/munka-kor) [2022.01.20.]
- BISHOP 2012 BISHOP, Claire: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, 2012.
- THOMPSON 2017 THOMPSON, Nato: Living as Form. Part II. Neoliberalism and the rise of spectacular living. In: *Living as Form, Socially Engaged Art from 1991–2011*. New York, 2017. 16–33.
- CSEH 2015 CSEH Gabriella: *Enteriörtörténetek*. Párizs, 2015. (<http://csehgabriella.hu/interieurs/>) [2022.01.20.]
- FLORIDA 2012 FLORIDA, Richard: *The Rise of the Creative Class. Revised and Expanded*. New York, 2012.
- HOLMES 2006 HOLMES, Brian: *A rugalmas személyiség: egy új kultúrkritika felé*. 2006. (<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=330>) [2021.01.05.]
- HUYSEN 1995 HUYSEN, Andreas: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York, 1995.
- KANT 1966 KANT, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. Budapest, 1966.
- KASSÁK 1928 KASSÁK Lajos: [cím nélkül]. A Munka folyóirat programja. *Munka* 1. (1928):1. [1.]
- KICSINY 2005 KICSINY Balázs: Christian Boltanski. *Balkon. Artportal* 2002. (<https://artportal.hu/lexikon-muvesz/boltanski-christian-3731/>) [2021.01.04.]
- LYOTARD 1979 LYOTARD, Jean-François: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, 1984.
- MACIESKI 2015 MACIESKI, Robert: *Picturing Class: Lewis W. Hine Photographs Child Labor in New England*. Amherst, 2015.

- NAGY 2018 NAGY Gergely: Visszajönnek a tények és megharapnak. *Artportal*. 2018. (<https://artportal.hu/magazin/visszajonnek-a-tenyek-es-megharapnak/>) [2022.01.20.]
- OLICK – ROBBINS 1999 Olick, Jeffrey K. – Robbins, Joyce: A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a „kollektív emlékezettől” a mnemonikus gyakorlat történeti szociológiai vizsgálatáig. *Replika* 37. (1999):10. 19–43.
- RÉDEY 2019 RÉDEY Soma: Tudománykommunikáció az „igazságon túli” világában. *Magyar Tudomány* 180. (2019):11. 1720–1734. (https://mersz.hu/dokumentum/matud__685) [2021.01.05.]
- ROBERTS 2012 ROBERTS, Bill: *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-postmodernis>) [2021.01.05.]
- SHOLETTE 2017 SHOLETTE, Gregory: *Delirium and resistance: activist art and the crisis of capitalism*. Ed. CHARNLEY, Kim. London, 2017.
- SEKULA 1986 SEKULA, Allan: The Body and the Archive. *October* Winter. (1986):39. 3–64.
- SEKULA 2003 SEKULA, Allan: Reading an Archive: Photography between Labour and Capital. In: *The Photography Reader*. Ed. WELLS, Liz. London, 2003. 443–452.
- SMIRCEK 2017 SMIRCEK, Nick: *Platform Capitalism*. Cambridge, 2017.
- SZÉKELY 2010 SZÉKELY Katalin: *Allan Sekula/Polónia és más mesék*. (Kiállításkatalógus.) Budapest, 2010.
- WARNER MARIEN 2019 WARNER MARIEN, Mary: *A fotográfia nagykönyve*. Budapest, 2019.

A Struggle for Your Story. Relationships between Memory Research and Contemporary Art in the 21st century

by Krisztina Erdei

(Summary)

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. 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. The raw material of the memory researcher artist is factual data obtained by means of a choice of methods and technologies. 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.