

Hornyik Sándor

# Terrorelhárítás<sup>\*</sup>

## Gerhard Richter és Luc Tuymans „Történelem utáni” történeti festményei

■ Még egy elhamarkodott ikonográfiai elemzésnek is tekintetbe kell vennie, hogy GERHARD RICHTER méltán híres Rote Armee Fraktion sorozata (1977. október 18., 1988) nem Eduard Manet *Halott torreádorára* (1864) és Gustave Courbet *Ornans-i temetésére* (1850) reflektálva szól a történeti festészetről. Mint ahogy LUC TUYMANS *Proper* című kiállítása (2005) sem közvetlenül reagál az amerikai terrorellenes háborúra (*A külügyminiszter*, 2005), illetve a World Trade Center elleni merényletre (*Rombolás*, 2005). A történeti festészet meg- és felidézése ennél sokkal mélyebben történik, a szó objektív és szubjektív értelmében egyaránt. Valahol a medializált képekben tobzódó populáris vizuális kultúrában és az emberi tudat alapvető működésében, legyen az akár az emlékezés, akár a tudattalan működésén keresztül definiálva.

### A terror reprezentációja

Talán nem véletlen, hogy a 21. század egyik legprogresszívebb és legsikeresebb tévéfilmsorozata, a 24 éppen a terrorizmus kérdéseivel foglalkozik.<sup>1</sup> A széria természetesen politikailag és ideológiailag erősen terhelt, vagyis abból az alapfeltevésekből indul ki, hogy az amerikai politikai rendszer (élén a kimagasló emberi erőforrásokkal rendelkező elnökkel) alapvetően jó, és jól is működik. A jó persze távolról sem tökéletes, az emberi tényező ugyanis kiküszöbölhetetlen. A sorozat progresszivitása a fényképezésen és a komplex, több szálon futó történetvezetésen túl éppen az emberi tényező, a személyes dilemmák és az etikai problémák bemutatásában rejlik. A terrorelhárítás emberei ugyanis a „jó” célok érdekében gyakran ugyanolyan kegyetlen és brutális eszközöket használnak fel, mint maguk a terroristák.<sup>2</sup> Mindazonáltal a színészi játékon és a történetvezetésen túl a sorozat egésze a terrorizmus megítélése kapcsán meglehetősen retrográdnak tekinthető, hiszen a terrorizmus elleni háborúval összhangban az amerikai *strike back* politikát népszerűsíti. Ezzel összhangban nem csak emberfeletti hősokeket (Jack Bauer) kapunk, hanem rettenetesen (embertelenül) gonosz és/vagy teljesen beszámíthatatlan terroristákat, akikkel szemben – az ártatlan amerikai állampolgárok védelmében – bármi megengedhető. Az egyes szériák természetesen mindig a jó győzelmével zárulnak, ennek azonban ára van. A győzelemnek hihetőnek

kell lenni, és így a két oldal „katonái” közötti különbség egyre csökken. A harmadik szériában már egyenesen a brit titkosszolgálat volt tiszttje áll a terrortámadás mögött, aki éppen az amerikai „állami terrorizmuson” akar bosszút állni biológiai fegyver bevetésével.<sup>3</sup> Ugyan nem teljesen köztudott, de a World Trade Center elleni terrortámadásnak is létezik hasonló cselekményesítése, miszerint Osama bin Laden terroristacsoportjának magvait éppen a CIA hintette el az 1970-es évek Afganisztánjában. Az amerikai állami terrorizmus (Afganisztán, Nicaragua) politikai kritikája természetesen nem újkeletű, és egyáltalán nem legitimálhatja az ellenséges terrorcselekményeket. Viszont árnyalhatja az események döntően nyugati értelmezését, és hozzájárulhat a háborús helyzet összetettségének leírásához és megértéséhez. A WTC elleni merénylet komplexitásának bemutatásában igen találó és figyelemreméltó JACQUES DERRIDA narratívája, aki szeptember 11-e kapcsán az amerikai demokrácia háromszoros autoimmunitási krízisééről beszél.<sup>4</sup> Az autoimmun betegségek esetében az emberi szervezet védelmét ellátó immunrendszer „idegen test”-ként azonosítja és semmisíti meg a test saját sejtjeit. Derrida e metaforát kibontva először is arról ír, hogy az Egyesült

3 Az amerikai állami terrorizmus (*state terrorism*) egyik legismertebb kritikája a szeptember 11-ei támadás kontextusában Noam Chomsky nevéhez fűződik. V.ö.: Noam Chomsky: *Az Egyesült Államok vezető terrorista állam*. In: Kovács Zsuzsa – Németi Tamás (szerk.): *Szeptember 11. Értelmezések, elméletek, viták*. Balassi, Budapest, 2002. 55–64.

4 Giovanna Borradori: *Philosophy in a Time of Terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. University of Chicago Press, Chicago, 2003. Derrida gondolatai az autoimmunitásról magyarul is elérhetőek: *Szeptember 11. „fogalma”*. Ford. Radvánszky Anikó. 2000, 2006/6. 3-12. A kötet magyarországi recepciójához Derrida és Habermas nézeteinek ismertetésével: Bakcsi Botond: *A post mortem történelem vége? Posztmodern (?) történetfilozófiák és „szeptember 11.” értelmezései*. Világosság, 2006/1. 13-20.

1 A 24 első huszonnégy epizódját 2001 novemberében mutatták be, és jelenleg a hetedik évadnál tart a széria, amelyet Joel Surnow és Robert Cochran alkotott meg a Fox TV-társaság berkein belül. A sorozat egy fiktív terrorellenes kormány-ügynökség, a CTU (Counter Terrorist Unit) munkájáról szól, és a cím arra utal, hogy a cselekményt huszonnégy órán keresztül, „valós időben” követhetjük nyomon. A 24 2004-ben elnyerte a legjobb drámai TV-filmsorozat Golden Globe Díját.

2 A lelki és a fizikai terror egymással összefonódó alkalmazása és elszenvedése fontos szerepet játszott abban is, hogy a Jack Bauert (a Los Angeles-i CTU-iroda vezetője) alakító Kiefer Sutherland színészként számos jelentős szakmai elismerésben részesült: a 24-ben nyújtott alakításáért 2002-ben Golden Globe, 2006-ban pedig Emmy Díjat kapott, és 2007-ben is jelölték a Golden Globe-ra.

\* A szerző a tanulmány megírásának idején Bolyai János Kutatói Ösztöndíjban részesült.

Államokat most éppen azok támadják meg, akiket a hidegháború éveiben amerikai parancsra képeztek ki a Szovjetunió, és az általa támogatott kommunista rezsimok ellen. Ehhez kapcsolódik az autoimmunitás második fázisa, amely már nem a múlttól, hanem a traumatikus esemény jövőbeni feldolgozásáról szól. Derrida szerint az a legnagyobb probléma, hogy semmi sem garantálja (a terrorizmus kiirtásának utópiáján túl), hogy a tragédia a jövőben nem fog megisméltódni. De még nagyobb gond, hogy a hidegháború utáni ellenség immáron anonim és láthatatlan, ami megnehezíti, sőt lehetetlenné teszi a trauma feldolgozását vagy enyhítését. És ebből adódóan lép működésbe a harmadik fokozat, az elfojtás ördögi köre: „Tudni kell, hogy a védekezés és mindannak formája, amit – két egyaránt problematikus szóval – *terrorizmus elleni háborúnak* nevezünk mind rövid, és mind hosszú távon az állítólagosan megsemmisíteni akart rossz okainak újratereztésén dolgozik. Legyen szó Irakról, Afganisztánról, vagy akár Palesztináról, a bombázások sohasem lesznek elég »intelligensek«, hogy elkerüljék (egy másik egyre kevésbé megbízható különbségtétel szerint: katonai és/vagy civil) áldozatok személyes vagy közvetett visszavágását, amit ők majd könnyedén állítanak be legitim megtorlásként vagy terrorizmus-ellenességként.”<sup>5</sup>

Fontos tudni, hogy Derrida a „vendégszeretet” fogalmának újrainstallálásával egyfajta megoldást is kínál az autoimmunitási krízisre, amely a hegemon és kolonialista ízű tolerancián túl a másság és az idegenség már-már önfeláldozóan nyitott „kezelése” és elfogadása mellett kötelezi el magát.<sup>6</sup> E filozófiai út és hagyomány követése azonban meghaladja jelen írás kereteit, mivel most inkább a képre és a művészi képalkotásra szeretnék fókuszálni. A redukció nem csak a témából – történeti festészet – adódik, hanem abból is, hogy a szeptember 11-ei támadás jogi, politikai és társadalomelméleti tárgyalása túlságosan is messzire vezetne, miközben a WTC elleni támadás képei egy jóval lehatároltabb diskurzus felé mutatnak. Gyakorlatilag egyetlen prominens szerző, JEAN BAUDRILLARD vette ahhoz a bátorságot, hogy a traumatikus eseményt képként elemezve levonja renegát következtetését: Amerika szeptember 11-én

totális vereséget szenvedett.<sup>7</sup> A vereség nem csak azért totális, mert a szó szoros értelmében – öngyilkos merénylők! – megtorolhatatlan, hanem azért is, mert szimbolikus csapást mért a világ első számú katonai és politikai hatalmára. Ráadásul olyan csapást, amely a rendszer (globális fogyasztói társadalom) eszközeit fordította a rendszer ellen, és lenyűgöző média-eseményként tálalta a támadást. Ebből adódóan nem meglepő, hogy Baudrillard a képtől, az esemény szimbolikus reprezentációjától indul el, és a spektakulum Debord-i fogalmára visszautalva szinte teljesen elszakad az amúgy is csupán hiperreálisként elgondolható valóságtól.<sup>8</sup> A spektakuláris csapás meggyőző elemzésén túl éppen ezé van jogosultsága Derrida kritikájának, aki a terrorizmus etikai, politikai és jogi kérdései felől nézve túlzónak gondolja a támadás mediális reprezentációját és félrevezetőnek a kizárólag „ikonikus” elemzést.<sup>9</sup>

Ha számításba vesszük a dekonstrukció politikai karrierjét és a képelméletté szublimálódott szimulákrum-elmélet fejleményeit az 1990-es években, akkor – a képek referencialitását előtérbe helyezve – Derrida és Baudrillard nézeteltérése mögött a valós és a szimbolikus lacani párosa sejlik fel.<sup>10</sup> Mintha Baudrillard arról beszélne, hogy mi történik a képernyőn, Derrida pedig arról, hogy mi zajlik a színpalak mögött. Mintha a média által közvetített – szimbolikus eszközökkel létrehozott – realitás mindkettőjük olvasatában a szimbolizálhatatlan lacani valóst akarná pótolni és elrejteni: az elfogadhatatlan, kimondhatatlan és szörnyűséges amerikai állami terrorizmust, amely kitermelte magából az Al-Kaidát is.<sup>11</sup> Baudrillard szimbolikusa persze nem ugyanaz, mint Lacan szimbolikusa, de az előbbi tagadhatatlanul inspirálta az utóbbi, és a valóság(ot) mindkettőjüknél éppen annak képei takarják el. Hasonlóképpen, ahogy Derrida megpróbálja dekonstruálni és történetileg kontextualizálni a szeptember 11-ei terrortámadás jelenségét, illetve koncepcióját, az nem elsősorban a lacani valós ábrázolhatatlanságáról szól, de mégis utal arra, hogy mennyire körültekintően kell eljárunk akkor, ha képek és a narratívák mögötti politikai, kulturális és személyes valóságokra vonatkozó következtetéseket akarunk levonni. Amíg azonban Baudrillard Lacant követve a szimbolikusra és a képre koncentrál, annak jelentőségét elemzi, addig Derrida a spektakuláris esemény jelentőségét és eseményszerűségét (és csapásmérő erejét!) próbálja csökkenteni azáltal, hogy filozófiailag dekonstruálja a terrorizmus fogalmát. Tanulságos e tekintetben, hogy amíg Baudrillard a terroristák sikerét állítja elemzésének középpontjába, addig Derrida a demokratikus jogrend és politika kudarcát próbálja megmagyarázni. Mindkét elemzés helyénvaló és logikus, csak éppen Baudrillard a valóságot teszi zárójelbe, Derrida meg inkább a képet.

### Festői terrorizmus

Fura módon a zárójel feloldható a két olvasat kombinálásával: a 24 és a 9/11 egyaránt látványos példája annak, ahogy az ideologikus képek eltakarják a

7 V.ö.: Kovács Zsuzsa – Németi Tamás (szerk.): *Szeptember 11. Értelmezések, elméletek, viták*. Balassi, Budapest, 2002. Szerepel a kötetben Jean Baudrillard elhíresült, provokatív és elgondolkodtató írása is a WTC-katasztrófa „szimbolikus csapás”-ként történő értelmezésével: *A terrorizmus szelleme*. I.m. 77-89. A WTC elleni terrortámadás különféle értelmezéseiről jó magyar nyelvű összefoglaló: Trembeczki István: *Terrorizmus és globalizáció*. Magyar Tudomány, 2006/12. 1426-1431.

8 Guy Debord: *A spektakulum társadalma*. (1967) Ford. Erhardt Miklós. Balassi, Budapest, 2006., illetve a hiperreális világról, ahol a valóság és annak képi reprezentációja immáron megkülönböztethetetlen: Jean Baudrillard: *A szimulákrum elsőbbsége*. (1981) Ford. Gáncs Gábor. In: *Testes könyv I*. Szerk.: Kiss Attila Attila – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc. Ictus, Szeged, 1996. 161.

9 Jean Baudrillard – Jacques Derrida: *Vita a terrorizmusról*. Ford. Karádi Éva. Magyar Lettre Internationale, 52, 2004. 68-69.

10 A valós és a szimbolikus lacani fogalompárja felől közelít a WTC elleni merénylethez Slavoj Žižek is: *Isten hozott a való sivatagában! Gondolatok a WTC merénylővel kapcsolatban*. (2001) Ford. Erhardt Miklós. (<http://www.c3.hu/~ligal/ManaZizek2.htm>) A lacani fogalmak politikai alkalmazásának releváns kritikájához lásd: Elizabeth Bellamy: *Discourses of Impossibility. Can Psychoanalysis Be Political?* Diacritics, 23:1, 1993/Spring, 23-38. illetve: Matthew Sharpe: *The Sociopolitical Limits of Fantasy. September 11 and Slavoj Žižek's Theory of Ideology*. (2002) <http://clogic.eserver.org/2002/sharpe.html>

11 Természetesen a valós és a szimbolikus lacani fogalmát pusztán metaforikus értelemben használom. Egrészt azért, mert a rendszert Lacan az emberi psziché működésének modellezésére találta ki, nem pedig olyan kollektív entitások leírására, mint az állam, másrészt pedig azért, mert a lacani reális (*la réel*) ellenáll mindennemű jelölésnek és értelmezésnek, és így pusztán hiányként definiálható, olyan hiányként, amelynek helyén maga a realitás, a valóság áll. Vagyis a Valós (*La Réel*), azaz a valóság hiánya per definitionem nem tölthető be semmilyen „igazi”, vagy „kritikai”, vagy „elitkolt” valósággal. V.ö.: Jacques Lacan: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. by Jacques-Alain Miller, transl. by Alan Sheridan, W.W. Norton & Co., New York, 1977.

5 Derrida, 2006. 6.

6 Jacques Derrida – Anne Dufourmantelle: *Of Hospitality*. Stanford University Press, Stanford, 2000. Magyarul a vendégszeretetről: Jacques Derrida: *Világ közmopolitái, még egy erőfeszítést!* Ford. Boros János – Orbán Jolán. Magyar Lettre Internationale, 38, 2000/6sz, 77-81.

valóságot, és éppen ezért van szükség a medializált képek és események analízisére és dekonstrukciójára, azaz egyfajta kritikai ikonológiájára. Ez persze még mindig elsősorban a képekről szól, másodsorban viszont arról is, hogy mit, miért és hogyan „érdemes” ábrázolni egy olyan korban, amikor a média képei mindent elárasztanak, és az is nyilvánvaló az erre fogékonyak számára, hogy nem létezik „objektív” képalkotás. A fotografikus képalkotás, a film és a televíziózás karrierje már a hatvanas években krízist okozott a festészetben, és a figuratív, történelmi referenciákkal rendelkező témák a pop art diadala után mediális reflexió nélkül elképzelhetetlenné váltak. Ez azonban együtt járt a fotografikus kép analízisével, a képi szintaxis és a „modern ikonográfia” kötelező tanulmányozásával.<sup>12</sup> Innen nézve egyáltalán nem meglepő, hogy az 1945 utáni „történelmi festészet” olyan jelentős figurái, mint GERHARD RICHTER és LUC TUYMANS egyaránt óriási képarchívummal dolgoznak, és ezek segítségével – a képanyag de-konstrukciójával – próbálják meg ábrázolni az eseményeket.<sup>13</sup> A szubjektum és az objektum dichotómiájához azonban eltérő módon viszonyulnak a történelmi valóság megjelenítése során: Richter az ideológia eltörlésével, elkenésével, vagy inkább kiáztatásával, kilúgozásával az emberi tényezőt (esetenként éppen a halált) állítja középpontba, Tuymans viszont az ideológiát és a történelmi valóságot mint mentális konstrukciót próbálja meg bemutatni. Richter az objektív, fotografikus képet festi szét (*unpainting*), Tuymans viszont olyan képeket fest, amelyek a szó szoros értelmében nem objektívek. Richter képei elmosódtak, fókuszátlanok, Tuymans viszont nem oda fókuszál, ahova „kéne”. A hiány, a történelmi valóság, a tragikus esemény, a valós hiánya így mindkettőjük festészetében központi szerepet játszik. Mintha a „Történelem utáni” történelmi festészet esetükben éppen arról szólna, hogy miért is nem lehet festményeken ábrázolni egy történelmi eseményt a realizmus hagyományos, festői eszközeivel.

A korabeli sajtó amúgy éppen ezt a fajta hagyományos realizmust kérte számon Richter RAF-festményein<sup>14</sup> (1977. október 18., 1988), pontosabban néminemű közfelháborodást okozott, hogy a német állam első számú közellenségei, név szerint Ulrike Meinhof és Gudrun Ensslin, bájos fiatal nőként jelentek meg Richter vásznain. Sőt, már maga a cím is visszatetszést keltett, hiszen egy olyan eseményre helyezte a hangsúlyt, amelyben a terroristák nem a rendszer ellenségeként, hanem inkább a hatalom áldozataként játszottak szerepet. A történet a Rote Armee Fraktion (Vörös Hadsereg Frakció) négy vezető tagjának haláláról szól, akik közül ketten mindmáig tisztázatlan körülmények között veszítették életüket 1977. október 18-án hajnalban, a stammheimi szigorított fegyház számukra elkülönített részlegében. Andreas Baader a lemezjátszójába rejtett pisztollyal tarkón lőtte, Gudrun Ensslin pedig állítólag felakasztotta magát. (Nem kevésbé meglepő az éjszakát túlélő Irmgard Möller esete, aki úgy szúrta magát többször mellbe, hogy erre később nem is emlékezett.) A sorozat egyik darabján a fiatal Ulrike Meinhof is megjelenik, aki már 1976-ban öngyilkos lett, és egy másik tag, Holger Meins elfogása is „látható”, aki 1974-ben halt bele az éhségsztrájkba. A halálesetek egyúttal a RAF vezetőinek kiszabadítására szervezett túsdrámákat is „megoldották”. A RAF vezetőinek szabadon engedését követelő palesztin terroristákat megölték, az elrabolt Lufthansa-járat utasait pedig sikeresen kiszabadították a német kommandósok. A RAF szabadon lévő tagjai által cseretúszként elrabolt magas rangú német politikus tetemét is megtalálták még aznap, mivel Baaderék halála után okafogyottá vált a túszcseré.

Richterrel azonban nincs Lufthansa-járat és sikeres túsmentés, csupán halott terroristák, akik valamilyen értelemben mindenképpen a hatalom áldozatai. Ugyan maga a festő elsősorban saját utópisztikus ideológiájuk áldozataként

12 Ezúton is köszönöm Perenyei Mónikának, hogy Tuymans kapcsán felhívta a figyelmemet a képarchívum és az ikonográfia jelentőségére.

13 Richter különféle fotókból összeállított több mint 700 „oldalas” képatlasza (*Atlas*) a neten is elérhető <http://www.gerhard-richter.com/art/atlas.php>, Tuymans pedig megszállottan fotózik, egy időben filmezett is, és már polaroid „nyersanyagaiból” is rendezett kiállítást. V.ö.: Perenyei Mónika: *Az emlékezet dekonstrukciója. Gondolatok Luc Tuymans Retrospektív című kiállítására kapcsán.* Új Művészet, 2008/1. 22-25.

14 Richter RAF-festményeinek értelmezéséhez lásd: Benjamin H. D. Buchloh: *A Note on Gerhard Richter's October 18, 1977.* October, 48, 1989/Spring, 88-109., illetve: Hubertus Butin: *Zu Richters Oktober-Bildern.* Walther König, Köln, 1991. és Kai-Uwe Hemken: *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977.* Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1998. továbbá: Robert Storr: *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting.* MoMa, New York, 2003. 187-263.



**Gerhard Richter**

1977. október 18., 1988

[http://www.moma.org/collection/printable\\_view.php?object\\_id=79037](http://www.moma.org/collection/printable_view.php?object_id=79037)

tekintett a terroristákra, de ettől függetlenül nem semlegesítette a hatalom és az állam szerepét sem. A RAF szélsőbaloldali ideológiája felől nézve ugyanis a terroristák, illetve a „városi gerillák” az állami terrorizmus és az imperialista agresszió (vietnámi háború, palesztin konfliktus) ellen harcoltak. Terrorcselekményeiket egyértelműen a burzsoá rendszerrel és a rendőri brutalitással szembeni válaszcselekedésként tekintették. Ezt a fajta interpretációt az események után az állami befolyás alatt álló média és a kultúrpolitika érthető módon igyekezett elfojtani, és ebből adódott az is, hogy meglepően kevés irodalmi és filmes alkotás dolgozta fel a huszadik század második felének legjelentősebb német, államellenes, anti-imperialista mozgalmát. Pedig az események még a német jogrendszerre és a törvénykezésre is hatást gyakoroltak, és egyes felmérések szerint a lakosság közel húsz százaléka valamilyen szinten szimpatizált a terroristákkal. Ha túlzás is lenne polgárháborúként értelmezni a RAF felszámolását, akkor is jelzésértékűnek tekinthetjük Heinrich Böll szállóigévé vált kommentárját a *Németország ősszel* című filmből: „hat ember háborúja hatvanmillió ellen”.<sup>15</sup>

Richter képein azonban nyoma sincs háborúnak, az egyetlen tömegjelenet a terroristák temetését jeleníti meg, vagyis a gyászról és az emlékezésről szól. Richter nem a terrort és nem a terroristákat esztétizálja, hanem inkább a halált, az egyéni tragédiát, és a kollektív emlékezést. És nem is annyira esztétizál, mint

15 *Deutschland im Herbst*, 1978. A filmet tizenegy rendező – köztük Rainer Werner Fassbinder és Volker Schlöndorff – jegyzi.

inkább elvonatkoztat. Az elmosódó arcok és az elmosódó események a személyestől az egyetemes emberi felé terelik a tekintetet, és ennyiben inkább a történelemfilozófia, mint a konkrét történelem felé mutatnak. Magát a festőt állítólag nem érdekelte különösebben a téma történelmi jelentősége, a festmények számára inkább a szenvedésről és a halálról szoltak. Nem az ideológiáról vagy annak kritikájáról, hanem az ideológia áldozatáról, az emberről. És ezáltal az erőszak leginkább valóságos, mégis leginkább ábrázolhatatlan aspektusáról, a „valós”-ról. Ezért fontos az is, hogy „fotó-festmények”-ről van szó. Vagyis Richter az eseményekről készült hatósági fotók alapján festi meg a sorozatot, de úgy, hogy feloldja és eltörli a fotók „eredendő” objektivitását, dokumentum-jellegét. A törlés, a tagadás, a negáció gesztusa felől jut el Benjamin Buchloh ahhoz a művészettörténetileg is védhető kijelentéshez, hogy Richter festményei a történelmi festészet végét jelentik, annak lehetetlenségéről szólnak.<sup>16</sup> Maga a festés aktusa azonban ennek ellentmond: a kettős tagadásból állítás lesz, amely úgy őrzi magában a hiányt, hogy nem takarja el semmilyen kézzel fogható valósággal. A valóság a szó szoros értelmében hiányzik Luc TUYMANS 2001. szeptember 11-ének emléket állító képéről is, amelyet a 2002-es Documentára festett. A Cézanne-t és Morandit idéző hatalmas csendélet (*Csendélet*, 2002, 347 × 500 cm!) visszafogott tematikáján túl mindenekelőtt irreális és a zsáner műfaján belül indokolhatatlan méretével kelthet megdöbbenést, de csak a művész kommentárja kapcsolja egyértelműen a WTC elleni terrortámadáshoz. A kép először azért sokkol, hogy látszólag banális (*natura morta*) választ ad egy rendkívül tragikus eseményre, később pedig azzal, hogy ez a banális válasz nem is annyira banális. A kép túlmutat az esztétikán, és méretéből adódóan a fogyasztói kultúrán belül szinte értelmezhetetlen. Nem az esemény ábrázolásával reagál az eseményre, hanem a fenséges és az embertelen dimenzióit idézi meg, és ezáltal írja felül a populáris média katasztrófakép-dömpingjét. Ahogy egyik magyarországi interjújában nyilatkozta: „A Still Life-ban fontos az understatement, vagyis az, hogy egy állítást nem közvetlenül – vagyis nem konkrét figurális tárgyiasságában és annak egy



**Luc Tuymans**

Külügyminiszter, 2005

<http://www.artnet.com/magazine/features/saltz/saltz11-10-05.asp>

az egyben megfelelő eszközökkel – teszünk. A kép hatalmas (347 × 500 cm), a gyümölcsök látványa így már közvetlenül nem élvezhető, nem feldolgozható. Szeptember 11. után a teljességet, a harmonikus egészt megmutatni, a kettőt kontrasztba helyezni – ez volt a szándékolt csavar, amit sokan megértettek.”<sup>17</sup> Ha maga az ikonikus esemény megfesthetetlen is, a terrorizmus elleni háború és a terrorizmus nem feltétlenül az (*A külügyminiszter, Rombolás*, 2005; *Súlyos testi sértés*, 2003). A *Súlyos testi sértés* (*Mayhem*) például a *Csendélet* banalitásával összhangban azzal provokál, hogy a terrorizmus és az amerikai látványháborúk kapcsán a paintball játékra enged asszociálni. A *Rombolás* pedig azzal, hogy valójában egy chicagói épület bontásáról készült, de a 9/11 után már egészen mást jelent. A Condoleeza Rice-ről készített „portré”-t, és a *Rombolást* a *Proper* című 2005-ös New York-i kiállítás után gyorsan meg is vette a MoMa a „félreértések elkerülése végett”.<sup>18</sup> A kiállítás katalógusán – valószínűleg nem véletlenül – éppen a *Rombolás* összedőlő épületének gomolygó forgataga előtt jelenik meg az ebben a kontextusban kifejezetten provokatív „Proper” felirat, amely egy helyzet, vagy kérdés megfelelő, helyes és korrekt kezelését hivatott jelölni.<sup>19</sup> Innen csak egy ugrás Condoleeza Rice-on keresztül az amerikai védelmi politika, illetve azok a

16 Buchloh, 1989. A negáció, és a negatív dialektika kérdéséhez Richternél: Peter Osborne: *Painting Negation. Gerhard Richter's Negatives*. October, 62, 1992/Autumn, 102-113.

**Luc Tuymans**

*Csendélet*, 2002, olaj, vászon, 347 × 500 cm

<http://www.londonfoodfilmfiesta.co.uk/Artmai-1/Tuymans.htm>



17 Kozma Zsolt: *Festői jelentésrétegek. Beszégetés Luc Tuymansszal*. Műértő, 2007/12, 6.

18 A Rice-portréhoz amúgy a belga külügyminiszter botrányos kijelentése adta az ötletet, aki az amerikai külügyminiszterrel valahol azt nyilatkozta, hogy „erős, és nem is csúnya” nő.

19 *Luc Tuymans: Proper*. David Zwirner, New York, 2005.



Luc Tuymans

Tökéletes teríték, 2005

<http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz11-10-05.asp>

festmények, amelyek a konzervatív amerikai mentalitást (*Báli tánc, Tökéletes teríték*, 2005) hivatottak reprezentálni. Az egész szériát a meglepően jellegtelen, mégis háborzongató *Időzítő* rántja össze, amely csupán egy természetátot ábrázol, mégis egyértelmű utal a terrorizmusra, illetve arra, hogy az egyszerre időtlen és idejétmúlt konzervatív hozzáállás nem feltétlenül vezet a legmegfelelőbb (*proper!*) lépésekhez a terrorizmussal szemben. Amíg a *Proper* inkább a terrorizmus által kiváltott társadalmi és politikai traumára, illetve „hisztériára” reagál, addig a 2000-ben készült *Mwana Kitoko* (*Szép fehér ember*) sorozat magára a terrorizmusra, pontosabban az állami terrorizmusra. A sorozathoz egy 1999-es tényfeltáró könyv adta az ötletet, amely meggyőzően bizonyította a belga kormány szerepvállalását az első szabadon választott kongói miniszterelnök, Patrice Lumumba 1961-es meggyilkolásában.<sup>20</sup> Amíg a *Proper* a terrorizmus elleni háború kapcsán az amerikai mentalitás esztétikai és ideológiai alapjait tárja elénk, addig a *Mwana Kitoko* a tényfeltáró újságírás eszközeivel igyekszik rekonstruálni egy ügyet, illetve az ügy potenciális ideológiai kontextusát. A *Proper* különlegességét az adja, hogy a zsáner műfaján (portré, csendélet, interieur) keresztül – vagyis nem oda illő (*improper!*) eszközökkel – reagál egy történelmi eseményre és egy politikai helyzetre, és nem

a várható és korrekt kommentárt nyújtja, hanem bizonyos szempontból „mel- lébeszél”, „félrenéz”, és mégis a történések mögé lát. Tulajdonképpen a műfaji hierarchia dekonstruálásával egyfajta virtuális történelmi festészetet művel: úgy beszél az eseményekről, hogy konkrétan nem azokról beszél. A *Mwana Kitoko* viszont a maga rejtélyességével, tényfeltáró jellegével és posztkolonialista kritikájával éppen egy lehetséges, hagyományos intenciójú történelmi festészet mellett foglal állást.<sup>21</sup> Persze maga a terrorcselekmény, a Patrice Lumumba elleni kongói merénylet itt sem jelenik meg, de Tuymans rekonstruálja a helyszínt, és felvonultatja a történet szereplőit. A tragikus esemény hiánya azonban egyértelmű, és arra utal, hogy ez a fajta festészet elsősorban az ideológiáról és az események szükségszerű rekonstrukciójáról szól. Vagyis nem annyira a valóságról, hanem inkább a szimbolikusról, illetve annak (narratív) konstrukciójáról. Arról, hogy legalább tíz – igen gondosan megválasztott – kép szükséges egy történelmi tény létrehozásához, ami nem csak az esemény ábrázolását, de meggyőző értelmezését is magába kell, hogy foglalja.

### Történelem utáni történetek

A nagybetűs „Történelem” felszámolása igen messzire vezetne,<sup>22</sup> pillanatnyilag legyen elég annyi, hogy a jelenkori művészettörténelmi kutatásokkal összhangban a kortárs művészet kontextusában nem felelőtlen történelmi festészet helyett történelem utáni festészeztől beszélni!<sup>23</sup> Ha történetfilozófiailag kellene állást foglalnom, akkor azt mondanám, hogy számomra a Fukuyama-féle teleologikus, üdvtörténelmi jellegű lezárásnál szimpatikusabb Fredric Jameson és Jean Baudrillard narratívája, mely szerint nem a történelem ér véget, hanem a történelmi tudat oldódik fel egyre erőteljesebben a jelenben és a prezentizmusban.<sup>24</sup> Röviden és velősen: a számítógépek és a globalizáció korszakában permanens (folyamatos) és instant (azonnali) jelenben élünk. Ha hozzávesszük ehhez az ideológiai komponenseket is, akkor igen durván fogalmazva egyrészt az emberi jogokat szavatoló liberális demokráciában, másrészt viszont globális, technotudományos kapitalizmusban. A továbbiakban ebben a szellemben mutatnám be röviden a „Történelem” két lehetséges végpontját FRANCIS FUKUYAMA és Hayden White nézeteit konfrontálva.

Jöjjenek először az időbeliséget megfordítva Fukuyama és Huntington nagy narratívái.<sup>25</sup> Fukuyama szerint a „Történelem” végéhez a totalitáriánus rendszerek bukása és a liberális demokrácia világméretű győzelme, illetve hegemoniája vezetett el. Fukuyama nézőpontjából a liberális demokrácia a lehetséges politikai rendszerek legjobbika, és ennyiben a politikai és demokratikus fejlődéstörténetként leírt történelem végpontján áll, beteljesítve a hegeli indíttatású teleologikus Történelem végcélját. Fukuyama egyik legfőbb vitapartner, SAMUEL P. HUNTINGTON is osztja a liberális demokrácia üdvös hegemoniájának eszméjét, de Fukuyamával szemben egyáltalán nem gondolja azt, hogy elérkeztünk volna a történelem demokratikus végpontjához. Szerinte a nyugati keresztény kultúr-

21 Tuymansról és a *Mwana Kitoko* sorozatról egy átfogó értelmezés: Stefan Beyst: *The Secret Charms of Luc Tuymans*. (2007) (<http://d-sites.net/english/tuymans.htm>) Tuymans kommentárja a művekhez: Yasmine van Pee: *Unnatural Resources. Luc Tuymans on fighting the literal and mistrusting images*. *Modern Painters*, 2007/10. 11-13. Lásd még a 2001-es Velencei Biennálé Belga Pavilonjának katalógusát Robert Storr és Jean Hoet tanulmányaival: Luc Tuymans: *Mwana Kitoko* (*Beautiful White Man*). SMAK, Gent, 2001.

22 A történelem végének számos egymással nehezen összemérhető diskurzusa és narratívája létezik. Előbbiek közül az ideológia-kritikát és a történetfilozófiát emelném ki, utóbbiak közül pedig a német Nietzsche-recepciót, különös tekintettel Arnold Gehlen *posthistoire* terminusára, a francia Hegel-recepciót (Alexandre Kojève-vel az élen), a Jean-Francois Lyotard-féle posztmodern állapotot a nagy narratívák végével, és a történelem Jean Baudrillard-féle „hőhalál”-át az időbeliség és a történetiség felszámolásával. Ezek egy részének alaposabb áttekintéséhez lásd: Juhász Anikó: *A posthistoire kapuzárása. Pro Philosophia* Füzetek, 17–18. 1999. 51–70.

23 David Green – Peter Seddon (eds.): *History Painting Reassessed. The Representation of History in Contemporary Art*. Manchester University Press, Manchester, 2000. A szerkesztők bevezetőjükben a történelemtudomány (egészen pontosan Hayden White narratológiai fordulata) felől közelítenek a történelem végéhez.

24 Fredric Jameson: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham, 1991. Magyarul részletek: *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Erdei Pálma. Jó Szöveg, Budapest, 1998. Illetve: Jean Baudrillard: *The Illusion of the End*. Stanford University Press, Stanford, 1994.

25 V.ö.: Francis Fukuyama: *A történelem vége és az utolsó ember*. (1992) Európa, Budapest, 1994. és Samuel P. Huntington: *A civilizációk összecsapása és a világrend átalakulása*. (1996) Európa, Budapest, 1998.

20 Ludo De Witte: *The Assassination of Lumumba*. (1999) Verso, London, 2003.

körön kívül még további hat-hét (sic!) kultúrkör uralja a Földet, és ezek várható összecsapása fogja meghatározni a világ képét. Huntington az iraki konfliktus (Öbölháború) ismeretében mindenekelőtt az iszlám és a nyugati kultúra világméretű összecsapását prognosztizálta, és a szeptember 11-e utáni terrorizmus elleni (világ)háború bizonyos tekintetben igazolta is jóslatait. A probléma „csupán” annyi, hogy ez a Nyugat (egy részének) háborúja, és ilyen minőségében kilátástalan és értelmetlen. Az eltérő kultúrák megértése fel sem merülhet egy olyan háborúban, amelyet az amerikai rezsim a jó és a rossz mitikus összecsapásaként tálal. Huntington kritikájához amúgy elég fellapozni Edward Said írásait arról, hogy milyen mitikus és regényes narratívák és ideológiák mentén értelmezi a Nyugat a Keletet,<sup>26</sup> de általában véve a történelem, illetve a történelemtudomány vége kapcsán röviden fel kell idézni HAYDEN WHITE narratológiai, illetve retorikai

26 Edward Said: *Orientalizmus*. (1978) Európa, Budapest, 2000. Konkrétan szeptember 11-ére, és Huntington nézeteire reflektál: *A tudatlanság összecsapása*. (2001) In: Kovács – Németi, 2002. 33-37.

#### Gerhard Richter

Rudi bácsi, 1965, olaj, vászon, 87 × 50 cm  
<http://www.gerhard-richter.com/art/detail.php?paintID=5595>



fordulatát is.<sup>27</sup> Ez természetesen egy egészen másfajta diskurzus, amely egyáltalán nem beszél a történelem vagy a történelemtudomány végéről, viszont azt képviseli, hogy nem létezik egyetlen, igaz és helyes történelem, és a szerzők személyéből és ideológiai háttéréből adódóan nem létezik egyetlen, igaz és objektív történelemtudomány sem. White ennek ellenére nem relativista, kizárólag az objektív realizmust és a naiv dokumentarizmust kritizálja. Nem azt állítja, hogy nem létezik a valóság és a történelem, hanem a nyelvi fordulattal (a nyelv opacitása, a beszélő elkötelezettsége) összhangban azt, hogy a történelmi események cselekményesítése (*enplotment*) során a történetírók mindig ismert és bevett narratívákat (tragédia, komédia, románc, szatíra) és retorikai formulákat alkalmaznak. És ebből nem csak az adódik, hogy a történet menetét és végkifejletét erősen meghatározza a szerző ideológiai orientációja, de az is, hogy a valóság és a fikció, a tudomány és a művészet egyáltalán nem választható el olyan élesen, mint azt egyesek hinni szeretnék. Nagyon sommásan Fukuyama és White virtuális vitája valahol az állam és az egyén, az ideológia és az ágens konfliktusaként is értékelhető. Az egységes, globális, jóléti demokrácia áll szemben a különféle személyes történetekkel, amelyek párhuzamos világok, alternatív értelmezések és ellentmondásos ideológiák felé vezetnek a tekintetet. Talán a terrorizmus mediális és képzőművészeti reprezentációinak diszkrpanciája is segíthet belátni, hogy a nagy narratívák sosem lesznek képesek kielégítően értelmezni az egyedi jelenségeket.

#### Történelmi festészet

RICHTER és TUYMANS is történelmi eseményekre reflektál, de a sorozatok egyes festményei afelé mutatnak, hogy Richter ebben az esetben is rendületlenül képeket fest, még hozzá fotókat, tehát „valós” referenciával rendelkező képeket, miközben Tuymans inkább a belső képek érdeklik, az elme és az emlékezés képei, valami, amit Lacan nyomán a megjeleníthetetlen „valós”-sal szembeállítva „szimbolikus” képeknek is nevezhetnénk. Mintha mindig a konkrétumtól (fotó, újságvágás) elinduló Richter lenne az objektív realista, Tuymans pedig egyfajta szubjektív realizmust képviselne, amely inkább a befogadóra koncentrál. Az egyedi képet és az objektív valóságot azonban mindketten megmunkálják. Richter alapvető technikája a blur,<sup>28</sup> a homály, amely egyszerre több forrásból (pixeles medialisítás, nyomda-technika, életlen fotó, rögzített mozgás, elkapott pillanat, a személyes emlékezés pontatlansága) is táplálkozik. Tuymans pedig filmes technikákat alkalmaz, extrém kamera-beállításokat és vágásokat, meglepő nagyításokat és furcsa nézőpontokat. Richter képei első látásra mindig ismerősek és otthonosak, Tuymans viszont megpróbálja elidegeníteni a látványt, a szokatlanra, a különösre helyezi a hangsúlyt. Tematikai szempontból közös pont a II. világháború, de Richter amerikai bombázó-repülőgépeket (*Bombázók*, 1963) és náci családtagokat (*Rudi bácsi*, 1965) fest, Tuymans pedig lágereket (*Gázkamra*, 1986) és prominens náci vezetőket (*Heydrich*, 1988). A háború poklát és véres valóságát egyikük sem kísérli meg ábrázolni. Némi magyarázattal szolgálhat erre, hogy Richter pornográf képeket és világháborús tömegsírokat rakott egymás mellé az *Atlaszban*. Tuymans pedig a kollektív emlékezet működésére hivatkozik, illetve arra, hogy a borzalom hiánya néha kísértetiesebb és rémisztőbb egy ábrázoláson, mint maga a borzalom. A háború ártatlan áldozatait tehát egyikőjükönél sem láthatók, a filmektől és a médiától eltérően nem élnek (vissza) a valós rettenetének és borzalmának illúziójával. Ez alól az *1977. október 18.* és a *Mwana Kítoko* sem kivétel, mégis mindkettő működik, és komoly érzelmi és politikai reakciókat képes kiváltani. Vagyis mindkettő történelmi festészet a javából, de annak nem a klasszikus, akadémikus, hanem inkább kritikai realista válfaja azzal a jelentős különbséggel, hogy már nem kötelezi el magát egyetlen nagy narratíva (fejlődés, hanyatlás) és ideologikus (bal, jobb) történelemkép felé sem. RICHTER 1988 folyamán közismert és híres sajtófotók alapján tizenöt festményt készített a RAF tagjainak életéről és haláláról. Ha az eseményeket és a képeket

27 V.ö.: Hayden White: *A történelem terhe*. Osiris, Budapest, 1997. E kötet és White kritikai ismeretetéséhez: Gyáni Gábor: *Történelem. Tény vagy fikció?* BUKSZ, 1999/ősz, 273-283. A történelemtudomány retorikai, illetve narratológiai fordulatáról: Kisantal Tamás – Szeberényi Gábor: *Hayden White „hasznáról és káráról”*. *Narratológiai kihívás a történetírásban*. Aetas, 2001/1-2. 116-133. Ugyanebben az Aetas számban olvasható White programadó bevezetője a *Metahistory* című 1973-as kötetéből: *A történelem poétikája*. Ford. Kisantal Tamás és Szeberényi Gábor. Aetas, 2001/1-2. 134-164.

28 V.ö.: Gertrud Koch: *The Richter-Scale of Blur*. *October*, 62, 1992/Autumn, 133-142.

időben rendezzük el, akkor az utolsó és egyben legnagyobb méretű festményen (*Temetés*) a Baader, Ensslin és Raspe temetéséről készített fotó ismerhető fel, az elsőről pedig a fiatal Ulrike Meinhof néz vissza ránk álmodozó, romantikus tekintettel (*Fiatalkori portré*). A kezdet és a vég között helyezkednek el a terroristák haláláról és elfogásáról szóló képek. Ezek között található az a két festmény is, amely eredeti fotóként szinte kultikussá vált baloldali körökben: Holger Meins meztelenre vetkőzik egy harckocsi ráirányuló ágyúcsöve előtt (*Őrizetbe vétel 1*, *Őrizetbe vétel 2*). Nagyjából ezután következik Gudrun Ensslin elfogása, aki bájosan és vidáman – „mint egy popsztár” – mosolyog bele a kamerába. Majd jönnek a halottak. Először Ulrike Meinhof feje háromszor is a halálos zsinór (már az ő öngyilkossága sem volt egyértelmű) mély nyomaival 1976-ból (*Halott 1*, *Halott 2*, *Halott 3*). Azután pedig a lelőtt Andreas Baader teste kétszer (*Lelőtt férfi 1*, *Lelőtt férfi 2*), egy kép Baader cellájáról rengeteg könyvvel (*Cella*), és egy a lemezjátszójáról, amelybe állítólag a pisztolyt rejtette (*Lemezjátszó*). Végezetül pedig a cellája plafonjáról lógó Gudrun Ensslin (*Akasztott*). A közeli felvételektől eltekintve az arcvonások és a figurák gyakorlatilag felismerhetetlenek, de a közismert sajtófotók és Richter nyilatkozatai alapján tudható, hogy melyik kép pontosan mit „ábrázol”.

A festő egy 1989-es sajtókonferencián röviden kommentálta is a festményeket: „Hogy mit is festettem? Háromszor a lelőtt Baader. Háromszor a felakasztott Ensslin. Háromszor a halott Meinhof feje, miután levágták a zsinóról. Egyszer a halott Meins. Háromszor Ensslin neutrálisan (majdnem, mint egy popsztár). Aztán egy nagy, nem specifikus temetés; egy könyvespolc által dominált cella; egy néma, szürke lemezjátszó; Meinhof burzsoá módon szentimentális fiatalkori portréja, kétszer Meins elfogása, akit arra kényszerítettek, hogy megadja magát a részegeződő állami hatalomnak. Mindegyik festmény fakó, szürke, többnyire rendkívül homályos és diffúz. Jelenlétük a válasz, a magyarázat és a vélemény alig elviselhető visszautasításának rettenetét testesíti meg. Nem vagyok benne biztos, hogy ezek a képek bármit is kérdeznének: reménytelenségükkel, elhagyatottságukkal és részrehajlás nélküliségükkel inkább ellentmondásokat keltenek.”<sup>29</sup> Richter bármennyire is próbál tárgyilagosan, és visszafogottan nyilatkozni, egy dolog nyilvánvaló: az egyén és az állam konfliktusában az egyénnel szimpatizál. Kétszer is megfesti a tankkal farkasszemet néző Holger Meinst. Az is igaz viszont, hogy Ulrike Meinhof halott feje – a halál értelmetlenségét

29 Gerhard Richter: *Notes for a Press Conference, November-December 1989*. In: Gerhard Richter: *The Daily Practice of Painting. Writings and Interviews, 1962-1993*. Thames and Hudson, London, 1995. 175. A nyilatkozatból az is nyilvánvaló, hogy Richter legalább 18 képet festett, hiszen a halott Meins nem lett kiállítva, és a felakasztott Ensslin is csak egyszer jelenik meg, és a lelőtt Baaderből is „csak” kettő lett végül.

#### Gerhard Richter

Lelőtt férfi 1, 1988

[http://www.athousandfragments.co.uk/other\\_pieces/004.html](http://www.athousandfragments.co.uk/other_pieces/004.html)



Gerhard Richter

Halott 1, 1988

[http://bartleby71.blogspot.com/2007\\_10\\_01\\_archive.html](http://bartleby71.blogspot.com/2007_10_01_archive.html)

nyomatékosítva – háromszor is megjelenik. És a lelőtt, vagabond, „Clyde” Baader kétszer – Baadert és Meinhofot bankrablásaik és bravúros meneküléseik miatt „Bonnie és Clyde”-ként emlegette a sajtó. Vagyis akcióik nem csak a politikáról és a társadalomkritikáról szóltak. Viszont a „burzsoá” és a „szentimentális” is nagyon erősen cseng: baloldali szimpátiáról árulkodik, és arról, hogy a sajtó bűnözőnek akarta őket beállítani. Ráadásul még önreflexív is, mintegy utal a festői fotográfiát megidéző képek esztétikai hatására. És Richter tudja ezt, és mégis odavágja maró öniróniával, hogy szentimentalizmus. A záró mondat viszont minden szigorúsága ellenére is patetikus: a reménytelenség és az elhagyatottság, mint egzisztenciális alapélmény bármit képes felülírni. Luc TUYMANS 2000-es *Mwana Kitoko* sorozatán belül a kiterített leopárdbunda (*Leopárd*) és a szoborszerű bennszülött férfi (*Szobor*), illetve a katolikus misszió épülete (*Misszió*) és a belga királyról elnevezett Leopoldville (ma Kinshasa) modernista épülete (*Leopoldville*) egészen pontosan jeleníti meg a kolonialista világképet. A festmények gyönyörűen találják a Kongói Krízis hátterét az idelátogató fehér, ártatlan, arisztokrata királlyal, I. Baudouinnal (*Mwana Kitoko*), aki úgy néz ki, mintha csak egy szafarira érkezett volna, nem pedig a Kongói Köztársaság függetlenségének kikiáltására (1960. június 30.). Vele együtt az arisztokrata *pendant*-jaként jelenik meg Patrice Lumumba, a fiatal, fekete-afrikai (és nem utolsósorban baloldali) entellektüel (*Lumumba*), aki a függetlenségi ceremónián demokratikusan megválasztott miniszterelnökként még beszédet sem mondhatott. A hivatalos programon kívül azonban elmondta híressé vált függetlenségi

beszédét, amelyben teljes joggal reagált kemény szavakkal („ha kell, vérrel és verejtékkel vívjuk ki függetlenségünket”) a kolonialista ízű incidensre. Lumumba beszédében arra is kitért, hogy a függetlenség kikiáltása még nem jelenti azt, hogy leszámoltak volna a nyugati elnyomással és a kapitalista kizsákmányolással. Érthető, ha a belga kormány és a nyugati bányászati cégek Lumumbával szemben a nyugatbarát Moise Tsjombét támogatták (*Tsjombe*), aki azonban vereséget szenvedett az első kongói szabad választásokon. Nem sokkal a választási vereség után azonban Tsjombe hathatós belga támogatással (pénz, fegyverek és 6000 idegenlégiós) polgárháborút robbantott ki, és uralma alá vonta a jelentős ásványi kincsekkel (réz, arany, gyémánt, uránium) rendelkező Katanga tartományt, sőt kikiáltotta annak függetlenségét is. Később a belső, hatalmi harcok során elfogatta, majd ki is végeztette Patrice Lumumbát.<sup>30</sup> Az eset óriási nemzetközi felháborodást keltett, aminek folyamánként el kellett tüntetni a nyomokat, így három héttel a kivégzés után két belga rendőrtiszt kiásta a tetemet, darabokra fűrészelte, majd tömény sárvával szétmaratta.

30 Fontos megjegyezni, hogy a Kongói Krízis (1960–1965) igazán Lumumba halála után durvult el, és végül Tsjombe is elbukott, és a CIA által támogatott Mobutu elnök katonai diktatúrája stabilizálta az országot (Zaire, 1965–1997).

**Luc Tuymans**  
Kréta, 2000



Ennek állít emléket a tíz kép közül a leghátborzongatóbb (*Kréta*), amely az egyik rendőrfelügyelő, Gerard Soete 1999-es interjúján alapszik. Soete azt nyilatkozta, hogy mielőtt kénsárvával szétmaratta volna a holttestet, emlékül és bizonyítékként kitépelt két fogat a halott miniszterelnök állkapcsából. Ráadásul még mindig őrzi a fogakat, amelyeket csak közvetlenül a halála előtt fog majd az Északi-tengerbe dobni. Az efféle részleteken túl egészen pontosan rekonstruálták magát a kivégzést is, a pontos időponttal (1961. január 17-én reggel 9 és 10 óra között), a helyszínnel (egy nagy fa alatt álltak meg az út mellett) és a szereplőkkel (maga Tsjombe elnök és két belga katonatiszt is jelen volt). Tuymans is megfestette a maga rekonstrukcióját, ezen azonban csak a helyszín és a gépkocsik láthatók, maguk a szereplők és a tragikus esemény, vagyis a feltételezett „lényeg” egyáltalán nem (*Rekonstrukció*).

Mintha Tuymans azt mondaná, hogy nem a kivégzés, a halál pontos rekonstrukciója a fontos, hanem a kolonialista konfliktus átlátása. Nem az egyedi esemény a lényeg, hanem a történelmi szituáció és annak ideológiai és politikai komponensei. Lumumba emlékét baloldali gondolkodóként és fekete-afrikai politikusként kell megőrizni, nem pedig áldozatként. A halálához kapcsolódó hihetetlen brutalitással kapcsolatban épp elég, ha a fekete kezekben világító fehér fogakra gondolunk, amelyek azonban minden történelmi realitásukon túl mégis csak a mártíromság ikonográfiai kelléktárát idézik fel. Persze ez a kép sem önmagában, önnön vizualitásában sokkoló, csak akkor, ha ismerjük a háttértörténetet. És ebben a szellemben Tuymans igen visszafogottan gazdálkodik a képekkel és a vizualitással a sorozat egészén. Tsjombét, a katangai diktátort például fehér asztal mellett látjuk egy politikai eseményen, és Lumumba sem áldozatként jelenik meg, hanem a fekete politikus ikonjaként. Ugyanilyen ikon a napszemüveges belga király, a „szép, fehér ember” is, aki egyben megtestesíti az ártatlan bennszülötteket csúnyán kihasználó és kizsákmányoló kapitalista Nyugat sztereotípiáját is. Ugyanez a Nyugat azonban felépítette Leopoldville-t is, és „civilizálta” Közép-Afrikát. Az összkép tehát távolról sem olyan egyszerű. Két momentum azonban mindenképpen lényeges: a zszurnalista eszköztár és a körültekintő kutatás ellenére sem jelennek meg az igazi tettesek, még csak nem is fehér kezekben virítanak Lumumba fogai, azt pedig senki sem tudja, hogy „valójában” kik is álltak a gyilkosság hátterében, milyen politikai és gazdasági tényezők „adták ki” a végső parancsot. Csak a végrehajtókat ismerjük, és az ő embertelen brutalitásuk árul el a legtöbbet a hatalom kegyetlenségéről, kicsit úgy, mint a 24-ben. A másik lényeges momentum, hogy Tuymans tudja jól, hogy nem szükséges magát a brutális aktust ábrázolni. Egyrészt azért, mert a média és a filmipar vonatkozó képei már szinte automatikusan előhívódnak a néző memóriájából, másrészt azért, mert az egyén tragédiáján túl a háborúk és a népiirtások poklát lehetetlen ábrázolni. Lassan talán az is körvonalazódik, hogy mit is tud kezdeni a mai történelmi festészet a történelem megkerülhetetlen mediális képeivel? Richter a képeket dekonstruálja: elhomályosítja, szétfesti a fotókat, Tuymans pedig magát az eseményt, mivel nem mindig használ fel sajtófotót, és amiket felhasznál azok sem annyira közismertek (Lumumba ikonikus portréjától eltekintve). Ráadásul egyikük sem alkalmazza a techno-tudományos világkép egyre pontosabb, műholdas fókuszát. Richter éppenséggel defókuszál, Tuymans pedig félrefókuszál, és így a domináns, hegemónikus nézőpontot is relativizálja. Az is a média és a tömegkommunikáció hatalmi szerepére helyezi a hangsúlyt, hogy mindketten – eltérő eszközökkel ugyan, de – az egyén és az állam konfliktusán keresztül közelítenek a terrorizmus kérdéséhez. Richter a Baader-Meinhof csoport tagjainak halálán keresztül szeretné megjeleníteni az 1945 utáni német történelem ideológiai és politikai ellentmondásait, Tuymans pedig Lumumba halálának rekonstruálásakor a belga, imperialista gyarmatosítás és a nyugati gazdasági kizsákmányolás kérdéseit állítja reflektorfénybe. Richter és Tuymans is hűvösen, visszafogottan és körültekintően tárgyilagos. Tárgyilagosságuk azonban nem a tudás (a pozitivistá történelemtudomány vagy a tényfeltáró újságírás) tárgyilagossága, hanem az abszolút és kizárólagos igazság létezésének kétségbevonása. Mediális alapokon nyugvó festészetükben a gondolkodás és a nézés, a befogadás és a körültekintés kizárólag temporálisan kibomló és kibontható igazsága jelenik meg. Mintegy azt sugallják, hogy a megértéshez, a gyászhoz és a képköztetéshez egyaránt idő kell.