

A NEMZET KORA

Knoll Galéria, Budapest
2016. szeptember 9 – november 5.

A Knoll Galéria folytatja két éve megkezdett projektjét,¹ amelyben – térbeli adottságait is figyelembe véve – arra tesz kísérletet, hogy feltérképezze, s ugyanakkor a válogatás révén ki is rajzolja saját álláspontját annak kapcsán, hogy miképp reagálnak, illetve teszik vizsgálatuk tárgyává a régió képzőművészei a nacionalizmus illetve etnicizmus² napjainkban tapasztalható felerősödését.³

A kiállított művek mindegyike, műfajoktól függetlenül – videón, fotón, rajzon vagy festményen –, ironikusan vagy pornográf módon, de meglehetősen egyértelmű véleményt közvetít: nacionalizmus-ellenesek, még ha nem is mondják meg pontosan, mi is az a nacionalizmus. Összességük azonban – épp eltérő, a vizuális kultúra számos területét egymáshoz kapcsoló, társító aspektusai révén – összetett és árnyalt képet rajzol ki. A cím, *A nemzet kora*, noha teljesen érthetőnek tűnik, mégis enigmatikus. Nem definiálja, mi is volna az a „kor”: talán az, amit mi, a nézett munkákkal együtt alkotunk, vagy valamiféle eszmei tér (idő), avagy egy múltbeli dologhoz, történéshez kapcsolható periódus?

Ugyanakkor a címnek köszönhetően azok az alkotások is „nemzeti” értelmet nyernek, amelyek másféle keretben volnának precízebben értelmezhetőek, vagy önmagukban nem feltétlenül hordoznák ezt a jelentést, mivel annál sokkal nyitottabbak – és itt nem csak a képek állandó kétértelműségére és ambivalenciájára gondolunk. A cím adta keret széleit már eleve kitágítja, szétfeszíti két (a kiállításban egyébként épp egymással szemben függő) kép: az AES(+F) csoport printje és NEMES CSABA melankolikus hangulatú festménye. Utóbbin (*Day to Day*, 2013) csak a törmelékek láttán következtethetünk arra, hogy egy ledöntött, nem pedig egy még fel nem állított szobor talapzatát látjuk, amely mögött görnyedt, barna ruhás, talán hajléktalan férfi stafázsfigurák szürkülnek bele a jelentéktelenségbe. Bármely közép-európai városból ismerős lehetne⁴ a talapzat archetipikus formája: lépcsők vezetnek a magasba nyúló emelvényhez. A tükörszimmetrikus kompozíció egyszerű-

sége húzza alá a környékünkön banálissá váló mondanivalót: az eszmék, a rombolás és építés, a béke és háború örök körforgását éppúgy, mint ahogy a képi retorikából feltételezhetően (amint az történt és történik) az egymást váltó szobrok a szerencse forgandóságát. A képmzőt a lehető legteljesebb mértékben kitöltő szobor nélküli talapzat pedig jelzi, s egyúttal invokálja is a hiányt.

Nemes Csaba sztoicizmusával ellentétben JARMILA MITRÍKOVÁ és DÁVID DEMJANOVIČ gúnyos hangnemben idézi meg Morénát, a halál, a tél és az éjszaka szláv istenasszonyát (*For Goddess Morena*, 2015). A faégetés „archaikus” technikáját használva ábrázolják népies stílusban a felmagasztalt nemzeti istent, akinek éppoly ijesztően üresek a szemei, mint az előtte álló, szalmabáb-keresztes koronát viselő szónoknak.

MATEJ KAMINSKÝ ugyancsak gúnyt űz, amikor videóján (*National Passion*, 2013) szlovák nemzeti hősök – csupa férfi – szobraikat csókolja végig hosszasan, nagy beleéléssel. Az érzelgős, túlhajtott nemzeti sovinizmust, illetve a nemzeti nagyság, valamint a férfiaság elavult és homofób képzetét egymással kijátszva kezdi ki.

ALEXANDER BRENER & BARBARA SCHURZ a pornográfia erőteljes – ha úgy tetszik közönséges – nyelvén szólalnak meg, amikor rajzai-ikkal vagy még inkább szöveges firkaikkal (*Cím nélkül – Demokratikus kultúra sorozat* 1997) véleményezik a túlhajtott nacionalizmus működését és következményeit (agresszió és háború): „csak így lehet erről beszélni” – állítják. Neveket és korokat keverve lép egymással promiszkuus szexuális kapcsolatba Sztálin, Hitler, [Helmuth] Kohl [német kancellár], Mao és [Bill] Clinton, máshol orálisan abuzálja az Amerikai Egyesült Államok Japánt és az amúgy nem nagyon tiltakozó Kínát.



Nemes Csaba
Day by Day, 2013,
olaj, vászon,
150×150 cm

DAYA CAHEN *Egy nemzet születése* című videójában (*Birth of a Nation*, 2010, 12') az osztott vetítőfelületen – hat, azonos nagyságú képkockában – párhuzamosan futó filmszekvenciák egy moszkvai katonai iskolát „mutatnak be”. „Csak” dokumentálnak, mégis földbe gyökerezik lábunk: 11-17 éves lányok főzni, masírozni, énekelni és lőni tanulnak, katonai akciókra készülnek – döbbenetes látni, ahogy a „nemzet érdekében” propaganda-eszközökké formálják őket.

A nemzetéről és a nemzeti függetlenség kapcsán fogalmaz meg alapvető kérdéseket VLADIMIR MILADINOVIC, aki a *Free Austria*⁵ 1. és 3. számának 5 lapját (beleértve a vörös címlapot is) másolta le eredeti méretben fekete vízfestéssel, jól olvashatóan (*Free Austria October és December 1940*, 2016). „De Ausztria sorsáról csak Ausztria népe maga dönthet, nem a [zok, akik onnan el]

⁵ <http://dayacahen.com/work/birth-of-a-nation-video.html>

⁶ A londoni emigránsok lapját 1940 októberében az „Austria Office” alapította, melynek deklarált célja, hogy Nagy-Britanniában az összes osztrák demokrata szócsöve legyen, akik hazájuk felszabadításán fáradoznak. <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=fat&datum=1940&pos=41&size=45>; <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=fat&datum=1940&page=17&size=45>

Daya Cahen
Birth of a Nation, 2010, film still, 21 min.



menekültek. Mindaddig, amíg a nemzet alá van vetve és meg van fosztva attól, hogy saját akaratát érvényesíthesse, az emigránsoké a feladat, [...] hogy világos képet adjanak az Ausztriában uralkodó viszonyokról, és hogy megmutassák minden erejükből, hogy Ausztria és népe buzgón arra vágyik, hogy visszanyerje szabadságát, és saját sorsáról döntsön...” – idézi (ő is). De vajon miért? Egyfelől – a másolás komoly-sága – azt sugallja, hogy (még mindig) aktuális a szöveg. Másfelől – a kézi munkával történő átírás – a közvetítettséget, a távolságot húzza alá. Az ecsettel való szövegmásolás lassú, elmélyült koncentrációt igényel, az effajta munkának a mai körülmények között különös indoka kell, hogy legyen: akár a szövegen való elmélkedésen keresztüli tiszteltetadról vagy az azonosulásról, a fizikai munka általi elsajátításról van szó. A sokszorosítás, a kommunikáció „ősi”, elavult módja a múltba utalja vissza a szöveget. A jelen és múlt közé állított Miladinović-féle inga a szöveg ismételt átgondolására/írására készítet.

LEONYID TSOY (Леонид Цой) *Nagy mama* című megrázó videóján (2010, 24'25") a művész nagyanyja, Kafaza Zarifovna Sirazeva halálos ágyán fekvő, hétköznapi dolgokra vonatkozó megjegyzések között életéről és magáról mesél, miközben kommentálja, „véleményezi” az eltelt évtizedeket és a jelent is. „Oroszország mindig normálisan élt”, „[...] a tatár nők nagyon függők voltak, [...] szolgák voltak”, „... én független voltam az államhatalomtól...” A nagy mama apját kényszermunka-táborba deportálták, legidősebb fiát kivégezték; túlélte Leningrád blokádját, a sztálini Szovjetuniót... Mindezek ellenére igazi sztálinista lett – írja a művész.⁷ Rendes alattvalóvá idomult tehát, világosan mutatva a Stockholm-szindróma jeleit: áldozat, aki a fogvatartójával (erőszaktevőjével) empatikus.

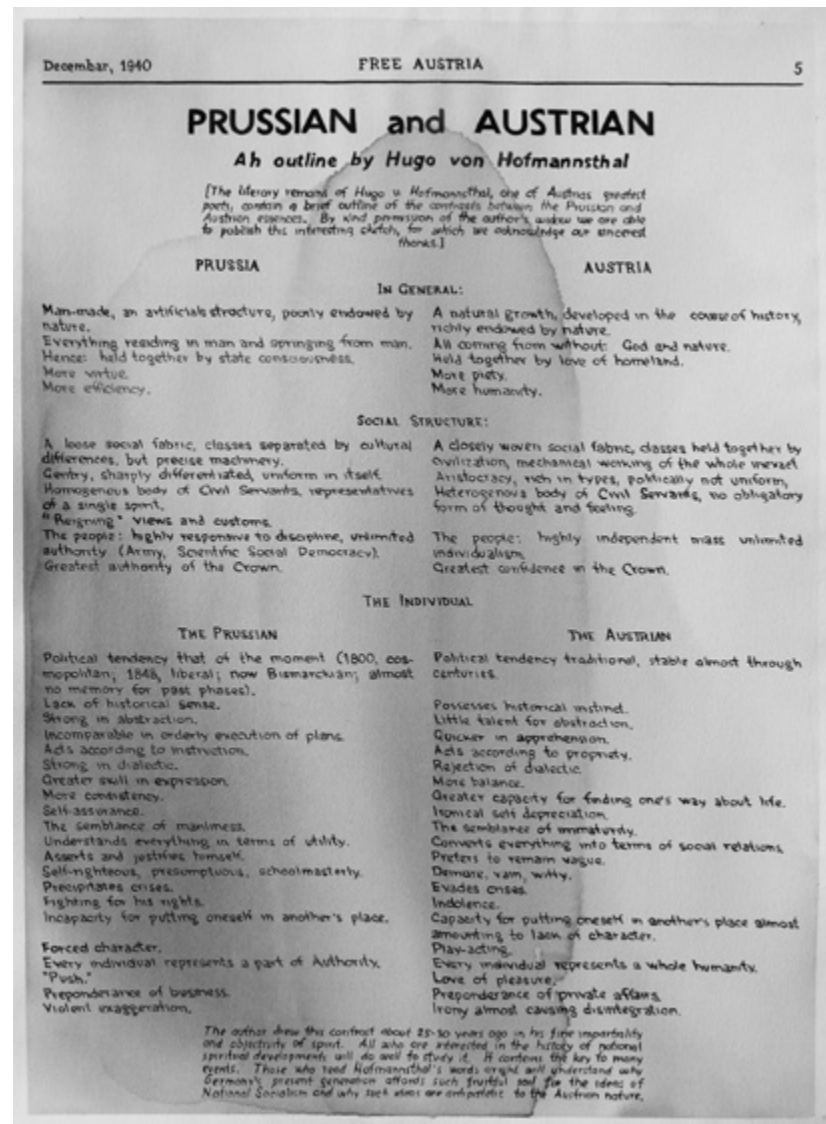
⁷ <http://o-altitudo.livejournal.com/20262.html>

Leonid Tsoy
Nagy mama, 2010, film still, 24'5" min.



Az AES+F Csoport képének – mely az *Islám projekt* egy darabja – nem a nacionalizmus a témája, hanem egy másfajta (vallási és kulturális) identitáskonstruálás, miáltal, a kiállításban az adott téma kereteit kitágítva, a csoportos identitáskonstrukció problémái egy általánosabb kérdésselvetés irányába tolódnak el. Az alkotók a projektet 1996-ban kezdték (még F, azaz Fridkes nélkül) olyan digitális montázsokkal, amelyek nyugati nagyvárosok ismert tereibe az iszlám építészet híres motívumait helyezték el.⁸ A 2003-as budapesti képen a parlament beállványozott, tető nélküli, omladozó épülete látható, a kihalt budai rakparton pedig archaikus vályogkupolák, elhagyott felvonulási területtel. A korábban jobbára csak vizuális tréfának felfogott montázsok csapdaképek; ha nevetés helyett inkább pánikba esünk, annak nem a kép az oka, hiszen „az ördög a nézőben van”.⁹ 2001 után ez a fikció (ha a montázsokat nem egyszerű játékként, és nem is a felszabadító multikulturalizmus jeleiként, hanem az iszlám térhódítás kapcsán értelmezzük) az iszlámofóbiát¹⁰ provokálja, és ahogy Kristin Torres fogalmaz: „egyfajta pszichoanalízis – a nyugati társadalom iszlámtól való félelmének vizualizációja.”¹¹

- 8 Budapest 2000-ben a Ludwig Múzeumban lehetett néhány képet látni a sorozatból az *After the Wall* című kiállításon, ahol az egyes képcímek a jövőre utaltak pl.: *Liberty 2006*, *Islamic Proctect*. 1996. In: *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*. (kat.) szerk.: Bojana Peić, David Elliott. Stockholm, Moderna Museet, 1999, II. 006-7.
- 9 Branimir Stojanović uo.
- 10 Az iszlámofóbia nem egyszerűen és nem csak egy másik vallástól való irtózás, hanem a szekuláris állam iránti aggodalmat is magában foglalhatja.
- 11 Kristin Torres: AES+F Collective 2013 jan. 3. <http://artinrussia.org/aesf-collective/> (Utolsó hozzáférés: 2017. február 11.)



Vladimir Miladinović
Free Austria,
December 1940,
Page 5, 2016, tus,
okvarell, papír,
500×700 mm

Sokan úgy gondoltuk és gondoljuk (naivan hisszük) ma is, hogy a (nemzetépítő) nacionalizmus kora lejárt, az európai népek és nemzetek közös Európát¹² hoznak létre: Európához csatlakozva magunk mögött hagyhatjuk a nemzeti gyűlölködést. Csakhogy régiókban, a posztszovjet állapotban – miután vége szakadt a Szovjetunió erőszakos egységesítésének¹³ és elavult a proletár internacionalizmus eszménye is – újból felélenkült a nacionalizmus¹⁴ és az etnicizmus, megsokasodtak nemzetvesztéstől rettegő csoportok. Mindazonáltal továbbra is kérdés marad, hogy a 19. században konstruktív nemzetformáló nacionalizmus hogyan és miért fordult át agresszív népiítésbe a 20. században. Vajon kikerülve eredeti (romantikus) közegeiből vált rombolóvá, vagy a nacionalizmusból következően ez elkerülhetetlen volt?¹⁵ Bármelyik nemzet-felfogáson alapuljon is („Volknation”, „Kulturnation”, „Staatnation”),¹⁶ a nemzetállam kirekesztő jellege, ellentmondásai cleve bele vannak-e kódolva¹⁷ és csak eltérő időben, különféle mértékben és módon jutnak érvényre?

A kiállításon kószálva összekapcsolódnak és egymásra rétegződnek a leíró munkák (mint a honleánnyá nevelő iskola vagy a nagymama életbeszélésének videói) elevenbe vágó témái, a némi átírással „a valóságot” lefestő képek (legyen rajtuk egy újság 1940-ből vagy egy köztéri emlékmű üres talapzata) sztoicizmus, a fikciós populáris – pornográf vagy népies – vizuális nyelvet használó, érzelmet keltő, ugyanakkor indulatokat kifejező alkotások, valamint a történetet vagy képet konstruáló fantáziák (szerepeljenek benne férfigolitikusok szobrai vagy különféle épületek). Felvetéseikből egyre finomabb gondolathálót szöhetünk: dolgozhatunk tovább a felfoghatatlan felfogásán, az érthetetlen megértésén.

- 12 Európára nem mint egy másik kizárólagosságra gondolok – bár megvannak ennek is a beépített ellentmondásai –, hanem mint egy ideig hasznos (és boldogító) konstrukcióra. A 19. századi nemzetépítéssel vont analógiával: ahogy a nemzetállamok ideje lejárt, úgy lesz majd egyszer idejétmúlt e nagyobb egység is – egy naiv utópia szerint.
- 13 TGM uo.
- 14 Gyáni Gábor: Nemzeti identitás – identitáspolitikai. In: *Relatív történelem*. Typotex, Budapest, 2007. 124-135., 128.
- 15 Ernest Gellner: A nacionalizmus kialakulása: a nemzet és osztály mítoszai. In: Kántor Zoltán (szerk.): *Nacionalizmuselméletek. Szöveggyűjtemény*, Rejtjel, Budapest, 2004. 45-78., 69-70.
- 16 Nira Yuval-Davis: *Nem és nemzet*. ÚMK, Budapest, 2005. 33.
- 17 Ahogy Arendt érvel: Hannah Arendt: *A totalitarizmus gyökerei*. Európa, Budapest, 1992.

HERMANN VERONIKA

UTÓPIA APÁTIÁBAN

Gróf Ferenc: *Mutató nélkül – B.A. úr X-ben*

Kiscelli Múzeum, Budapest

2016. október 28 – 2017. január 15.

Jelen a múltban

A Kiscelli Múzeum az utóbbi időben érzékelhetően megerősítette státuszát a társadalomtudományok iránt érzékeny, felkészült, kritikai kiállítóhelyek között. Ezt igazolja a GRÓF FERENC, MÉLYI JÓZSEF és RÓKA ENIKŐ együttműködésében létrejött *Mutató nélkül – B.A. úr X-ben* című kiállítás is, amely az utóbbi évek egyik legszellemesebb, legbonyolultabb és legfontosabb tárlata lett. A kiállítás ugyanis nemcsak az irodalmi és képzőművészeti kódok összeolvasására – ha úgy tetszik, összekeverésére – vállalkozik, hanem olyan alkotókat és műveket helyez egymás mellé, akiknek kapcsolata korábban legfeljebb életrajznak volt nevezhető.

Ahogy a kiállítás látogatója egyre jobban belekeveredik DÉRY TIBOR, BERNÁTH AURÉL és az 1958-as brüsszeli vilákiállítás szövevényes történetébe, úgy válik egyre világosabbá a köztük feszülő bonyolult viszonyrendszer, amely szinte meg is kívánja a kortárs reflexiót. A textuális és vizuális információk egymásba csúsznak, a mutató nélküli idő kizökken, míg végül a befogadó saját pozícióját is megkérdőjelezve a szöveg látogatójává és a kiállítás olvasójává válik. A bonyolult metaforarendszer később még szóba fog kerülni, de már most fontos megjegyezni, hogy a kiállítás terében létrejövő, alapvetően a múltra mutató időtápasztalat nemcsak a megidézett korszakhoz fájdalmasan hasonló jelent, hanem a disztópikusnak hitt, de reálissá vált jövőt

is implikálja. Az alábbiakban a *világkiállítás*, a *nacionalizmus*, a *társadalmi tér* és a *kánon* fogalmait mentén próbálom meg kibontani a kiállítás múltbeli és jelenbeli, művészeti és politikai, egyéni és társadalmi olvasatainak lehetőségeit. Éppen a munkák terheltsége miatt a *B.A. úr X-ben* számtalan elemzési szempontnak kínál fel magát: az irodalomtörténeti, művészettörténeti, társadalomtörténeti és emlékezetpolitikai aspektusok nem kioltják, hanem megerősítik egymás relevanciáját.

Múlt a jelenben

WALTER BENJAMIN szép kifejezését kölcsönvéve a világkiállítás „felépíti az áruk univerzumát”, és megeremti a fogyasztás és a polgári társadalom kölcsönösségének utópiáját.¹ A szóhasználat nem véletlen, hiszen az sem mellékes, hogy Benjamin ugyanezen, a 19. századi nagyváros és a modernség feltételrendszereinek kölcsönhatásait vizsgáló szövegében az áruházak előképének tartott passzázatok kapcsán megjegyzi, hogy Fourier a passzázst a falanszter építészeti kánonjaként határozta meg, a falansztert pedig olyan térként, ahol fölösleges az erkölcs. A 19. századi áruház és a világkiállítás létrehozta a fogyasztás és a fogyasztáson keresztül önmagát létrehozó polgárság modern éthoszát, a passzázis pedig a falanszter erkölcs nélküli utópiáját. Történik mindez ugyanabban az időben, amikor az európai nemzetállamok politikai autonómiáért harcolnak, és az egymásnak feszülő áruk, hétköznapi tárgyak és szórakoztatóipari termékek csupán néhány fegyvernemet jelentenek a sok közül. A világkiállítás nem jöhetett volna létre a nemzetek közötti versengés, és persze a modernitás teremtette technológiai vívmányok nélkül. Ironikus, hogy az 1958-as brüsszeli világkiállítás sok olvasata közül a legtöbb – amely az esemény jellegét és a bemutatás módját elemzi – ezeket a 19. században létrejövő ellentétpárokat hozza játékba.

Különösen fontos az ellentétpárokat hangsúlyozni a világkiállítás magyar pavilonja kapcsán, hiszen – ahogy Róka Enikő és Mélyi József a kiállítás

¹ BENJAMIN, Walter: Párizs, a XIX. század fővárosa. In: *Uő: Kommentár és prófécia*, Budapest, Gondolat, 1969.